



La peinture émancipée d'Agnès Thurnauer- Clément Dirié- 2008

En 2003, à l'occasion de son exposition Les Circonstances ne sont pas atténuantes au Palais de Tokyo-Site de création contemporaine, Agnès Thurnauer affirmait que « l'élaboration d'un langage en peinture prend des années, parce que l'artiste doit comprendre et assumer tout un héritage historique pour mieux pouvoir s'en défaire, comme il doit trouver son chemin dans cette matière avec laquelle il traite inévitablement, pour arriver à l'espace de la pensée » . Arriver à l'espace de la pensée, élaborer un langage en peinture, grâce à la leçon des maîtres anciens et à une approche libérée de ce médium, est ce chemin, cette aventure que propose cette première monographie consacrée à Agnès Thurnauer. Depuis 1996, année de sa première exposition personnelle, elle constitue un corpus d'œuvres dense et fourni. À chaque période, ce corpus a été rejoué, modifié, amplifié. Chaque série d'œuvres, chaque période de création s'approche alors dans la différence et la complémentarité, chaque étape reprenant et subsumant l'étape précédente afin d'explorer les possibilités et les capacités d'une peinture qu'il était nécessaire d'émanciper parce qu'un peu vite enterré et relégué dans les années quatre-vingt et quatre-vingt-dix.

S'intéresser à l'oeuvre d'Agnès Thurnauer, c'est s'intéresser au cheminement d'une pensée, se passionner pour un dialogue entre figuration et abstraction, se demander comment il est possible de renouveler l'espace pictural et l'apparition de la figure. C'est remettre en cause le lien entre l'écriture et la peinture, le réel et l'imaginaire, l'affirmation de soi et l'existence des autres, grâce à « Elle », la peinture.

Dans Sans titre (Elle) #2, 2007, la peinture très travaillée d'une aile d'oiseau se déploie sous le terme « ELLLLL » aux « L » redoublés, tandis que la palette des couleurs utilisée pour la réalisation de la toile s'y est greffée, redoublant désordonnées les couleurs ordonnées sur le tableau. « Combine Painting » au sens où elle associe peinture et typographie, figuration de la réalité et convocation lacanienne, hommage à sa technique et mise à nu de ses matériaux, cette œuvre, issue de la série des « Prédelles » – les « Près d'elles », selon l'observation d'Elisabeth Lebovici –, est symbolique d'une recherche attachée à toutes les potentialités de cet art ouvert et émancipé des cloisonnements et des « justes places », où la peinture n'est plus seulement une technique mais aussi et surtout un mode d'embrassement du monde.

1. Éprouver la peinture

Agnès Thurnauer est peintre, fondamentalement. Sa production depuis le début des années quatre-vingt est liée à la peinture, comme genre et comme technique. Comme genre puisqu'elle ne cesse de s'interroger sur la place de la peinture dans l'art et dans l'art contemporain pour conclure à sa nécessité et à sa force, au-delà des éternels débats et polémiques médiatiques sur la mort et le retour de la peinture. Parce que, très souvent, elle se réfère directement ou indirectement à la peinture de tous ses prédécesseurs, sans exclusion de genre ni d'école, des fresquistes de la Renaissance (Fra Angelico, Giotto, Piero della Francesca) aux peintres scandaleux du XIXe siècle français (Gustave Courbet, Édouard Manet) comme aux grands abstraits américains (Barnet Newman).

La peinture comme technique aussi, puisqu'Agnès Thurnauer remet à chaque fois en jeu ses acquis et ses processus, ses possibilités et ses propriétés. Ainsi, offre-t-elle à celui qui l'appréhende une peinture ouverte qui, tout en restant une peinture de l'atelier, une peinture savante, d'apparence traditionnelle, désire saisir le monde physiquement et mentalement, plastiquement et conceptuellement.

De ses premières peintures « minimales » à ses dernières œuvres « sur-signifiantes », elle essaye d'éprouver ce médium afin de l'émanciper de ses codes, de ses attendus, de ses enfermements et de son prétendu impératif rétinien. Autant dans la présentation que dans la représentation, sa pratique questionne la manière dont il est possible d'« étendre le domaine de la peinture », comme s'y essaye l'œuvre précisément intitulée *Extension du domaine de la peinture*, 1998, dans laquelle se déploient des écritures différentes. Graphie, quadrillage, aplats de couleur, repens, ajouts de matières, réserves de blancs y délimitent un espace ouvert, dont le prolongement réside dans la pensée qu'il éveille chez son interlocuteur. « Pourquoi deux paroles pour dire une même chose ? Parce que celui qui la dit, c'est toujours l'autre », nous demande Maurice Blanchot dans cette pensée qu'affectionne Agnès Thurnauer.

« Éprouver la peinture », c'est l'étendre à la compréhension du monde, c'est expérimenter ses capacités à être simultanément une technique située et un espace d'ouverture. C'est aussi la confronter à d'autres expressions artistiques afin de l'enrichir en retour, sans la sacraliser, en la dynamisant toujours.

De prime abord, il peut donc sembler étonnant qu'une fois libérée des obligations scolaires, Agnès Thurnauer ait entamé son cursus artistique en 1980 à l'École nationale supérieure des Arts décoratifs et non à celle des Beaux-Arts. Néanmoins, rétrospectivement, ce choix prend une valeur de manifeste. Surtout, lorsque cette formation s'effectue au sein de la section cinéma et vidéo dont elle sort diplômée en 1985. Son intérêt – osons dire, son amour – pour la peinture, forgé dans son enfance et son adolescence par les livres, les musées, les voyages, se poursuit en dehors de tout enseignement témoignant de cet intérêt. Sans doute, la conception de la peinture et l'enseignement dispensé à une époque où la peinture figurative retrouvait le devant de la scène ne pouvaient répondre aux attentes d'une jeune peintre qui, dans les premiers temps, paraissait séduite par une abstraction minimale. Agnès Thurnauer fréquente alors assidûment la galerie de Jean Fournier, où exposent Simon Hantaï, Sam Francis, Joan Mitchell. D'ailleurs, au milieu des années quatre-vingt-dix, elle y participe à plusieurs expositions collectives, signant cette filiation qui, rapidement, ne lui conviendra plus. Par ailleurs, il semble aujourd'hui évident que ce détour par l'image animée, comme par la sculpture et l'installation, ait nourri sa pratique de la peinture, déterminant la conception d'une peinture ouverte aux autres, au monde, aux autres expressions artistiques. Il n'est plus alors question de médiums mais bien d'expression artistique.

Plusieurs « événements » viennent animer les six années passées aux Arts décoratifs, installés rue d'Ulm. Certains ont lieu au sein de la formation et en sont comme des moments charnières, d'autres, advenus en dehors du cadre scolaire, prennent place dans le contexte intellectuel et artistique de l'époque.

Parmi ces derniers, le séjour d'un mois à l'été 1982 à Kassel lors de la Documenta VII constitue une véritable épiphanie artistique. Au-delà de l'intérêt indiscutable que représente pour une jeune artiste la visite d'une exposition d'une telle envergure, riche de plus de 182 artistes réunis par Rudi Fuchs, représentatifs de la création occidentale, dont certains resteront des repères de vie (Ger van Elk, Jiri Georg Dokoupil), il y a la rencontre avec Joseph Beuys, l'artiste ouvert par excellence, à l'œuvre ouverte aux autres et à l'art des autres. Du maître allemand, elle retient notamment une notion : celle de l'after-image, soit l'image post-produite dans l'esprit de celui qui regarde l'œuvre ou la possibilité d'une rémanence du tableau. Cette notion se révèle être cruciale pour une artiste qui considère le tableau autant comme un espace pictural que comme un espace de pensée, transitif et ouvert à la compréhension de l'autre. Arrivée à Kassel, la jeune Agnès Thurnauer décide de prendre sa part à l'événement. Elle sillonne alors la manifestation en demandant à tous les artistes qu'elle rencontre de lui dessiner un mouton. Retrouvant le geste du petit Prince, elle réunit comme un équivalent spontané de la manifestation. Son carnet de croquis se remplit des dessins de James Lee Byars, de Wolfgang Laib, de Rudi Fuchs et de Joseph Beuys. Au terme de cette aventure, elle se voit même confier un mur pour exposer ces dizaines de dessins, panorama de la création contemporaine vue par les yeux d'une jeune artiste et première exposition d'une œuvre ouverte à celles des autres artistes.

L'autre expérience d'ouverture est la fréquentation de l'église Pierre-et-Marie-Curie, située en face des Arts Décoratifs et transformée, au début des années quatre-vingt, en « centre d'art » où les jeunes artistes de l'époque pouvaient rencontrer Daniel Buren, Michel Verjux, Felice Varini, Sarkis. Ces artistes aux pratiques diverses, ouvertes et détachées de tout académisme, y organisaient des expositions collectives et des événements, transformant l'endroit en véritable laboratoire des années à venir.

À l'intérieur de l'école, en parallèle d'un apprentissage autodidacte et d'une pratique personnelle de la peinture, Agnès Thurnauer suit le cours de vidéo, celui d'art sociologique et ceux de sculpture et d'installation d'Anne Poirier. Avec Jean-Luc Moreau, son compagnon – au sens propre du terme – de l'époque, avec qui elle travaille, crée, discute, lit, part en voyages, elle expose à l'espace Pali-ka La Petite Ceinture, variation en neuf installations sur le thème de la transmission et de l'encerclement. Le vocabulaire de l'exposition est empreint de minimalisme, des recherches de Joseph Beuys, d'une volonté de retrouver la vérité des matériaux. Pour la vidéo, Agnès Thurnauer est marquée, comme nombre de jeunes artistes de sa génération, par les œuvres et les installations de Bill Viola, notamment Reflecting Pool (1979), œuvre historique de l'art vidéo où apparaît et disparaît le reflet d'un corps à la surface de l'eau. Son diplôme obtenu avec un travail très dense et théorique sur la lumière, elle propose en 1985 à la Maison de la Culture de La Rochelle, avec Muriel Delamotte, l'exposition Hyperion. Celle-ci présente une série de moniteurs sur lesquels viennent s'imprimer des images fixes, plus ou moins définies, évoquant un univers extra-terrestre, indéterminé entre microcosme et macrocosme. La création de ces images fantomatiques achève cette parenthèse de formation hors peinture, où le goût et la nécessité de l'ouverture se sont ancrés dans la pratique d'une jeune artiste, désormais toute entière disponible à la peinture.

2. Tous les silences et les mots me parviennent amplifiés à l'extrême

La peinture d'Agnès Thurnauer est une peinture d'atelier, comme on disait autrefois une peinture de chevalet. Dans ce passage du chevalet à l'atelier, il y a le monde qui entre, les discussions avec les visiteurs occasionnels ou réguliers, les lectures, les œuvres des autres artistes, reproduites ou originales, accrochés au mur (celles de Robert Filliou dont la leçon se fait entendre à de multiples reprises dans le travail d'Agnès Thurnauer, d'Ugo Rondinone) ou épinglés au-dessus du bureau (L'Origine du monde de Courbet, L'Olympia de Manet, Le Baptême du Christ de Piero della Francesca).

Dans les photographies de l'atelier d'Agnès Thurnauer, on découvre souvent que les tableaux sont dans un dialogue constant entre eux, qu'ils sont plusieurs à être à l'œuvre, que l'atelier s'ouvre sur des rails de chemin de fer, sur les passages incessants des trains. En somme, que le lieu de la recherche et de la rêverie, de la bibliothèque et de la documentation ne font qu'un avec le lieu de la fabrique. Que l'intellect et le sensible sont liés dans cette pratique d'une peinture d'atelier, caisse de résonance de la fureur et de la beauté du monde.

Agnès Thurnauer peint rarement in situ, rarement sur commande, ne réalise pas de grandes peintures murales. Son atelier, pièce en retrait du monde, elle l'apparente à Lascaux. « Je pense souvent à Lascaux, comme au lieu de naissance des représentations de première nécessité, cet espace sur les parois duquel je peux transcrire les figures par lesquelles je suis traversée. C'est Lascaux que je cherche en travaillant, quand je me tiens en suspens dans ce qui vient sur la toile, au moment où sont présentes ici toutes les questions, les hésitations, les fulgurances. C'est Lascaux où je suis lorsqu'à l'atelier, dans cette pièce en retrait du monde, tous les silences et les mots me parviennent amplifiés à l'extrême, plus nus et plus lisibles qu'ils ne le sont sur le lieu même de l'émission. Tout peut être entendu alors et tout peut se dire en peinture. ». L'atelier est ainsi le lieu du traversement, de la porosité et du filtrage, un lieu d'accueil et de refuge destiné à émanciper et à éprouver la peinture. La recherche d'Agnès Thurnauer et sa mise en œuvre résultent alors d'opérations synthétiques, d'une mécanique combinatoire. Au sujet des peintures exposées à l'occasion du prix Altadis, dont elle est lauréate en 2001, elle indique : « Ainsi se sont amalgamées récemment certaines figures des athlètes de Sydney, celles de danseurs dans des chorégraphies et la découverte d'un corps déchu dans une descente de croix de Rembrandt. Aucun n'était plus contemporain qu'un autre, ni plus humain, ni plus vivant. Tous convoqués dans la grotte, c'est de leur dialogue qu'est né le tableau. Je suis une peintre préhistorique ». En 2005, Remake présente, de la même manière synthétique, des extraits du discours de l'Union de Georges W. Bush, des larges zones en réserve et une reprise de La Victoire de Constantin sur Maxence de Piero della Francesca .

Amalgame des sujets donc et amalgame des techniques aussi.

En effet, tout en respectant l'espace de la peinture, Agnès Thurnauer, notamment dans les années 1998-2003, y adjoint rubans adhésifs, markers, papiers collés, affiches collectées dans la rue, gommettes... Cette co-présence dans l'œuvre de ce qui est produit à l'atelier et de ce qui y est rapporté dit bien la nécessité de peindre de façon ouverte, de manière hétérogène, sans rechercher les présupposés codes et pureté du médium.

Récemment, cette hybridité de la peinture s'est manifestée par les trous perçant les toiles de la série « Fuck the Market » et laissant couler la peinture depuis l'arrière du tableau, et par la pose sur l'œuvre de la palette ayant servi à la peindre, mettant ainsi en scène le rapport de continuité entre l'outil du peintre et l'œuvre fini

Techniquement, la relation qu'Agnès Thurnauer entretient à la toile se révèle essentielle. Souvent, dans son atelier, reposait au sol un amas de toiles en attente d'être saisies. De nombreuses photographies documentent cet état organique, magmatique de la toile, qui en devient un matériau vivant, ni imposant ni contraignant. Pendant longtemps, en effet, Agnès Thurnauer n'a marouflé ses toiles qu'une fois le tableau achevé. Elle peignait sur une toile agrafée au mur, non tendue, et ne décidait de la « solidifier » qu'une fois l'œuvre finie et destinée à quitter l'atelier, à être exposée. Une seule fois, lors de son exposition à l'Institut français d'Innsbruck en Autriche en 1996, elle a présenté son travail non marouflé. Non satisfaite d'un résultat qui colorait sa peinture d'accents « Supports/Surfaces », elle décida alors de maroufler ses toiles terminées. Aujourd'hui, et depuis le début des années 2000, Agnès Thurnauer, riche d'une science du cadrage de plus de dix ans, travaille directement sur châssis, en gardant à l'esprit les principes élaborés dans les années 1996-2000. En effet, maroufler à l'achèvement d'une toile pose et laisse libre la question du cadrage, interrogation continue pour une artiste qui réalise volontiers la « même » œuvre dans des formats et des cadrages différents. Par ailleurs, le fait de travailler sur de la toile libre permet une liberté de manœuvre maximale, assimilant l'acte de peindre à une performance consignant les improvisations et les digressions de l'esprit. D'ailleurs, une œuvre de 1998 intitulée *Danse 2000, 2000*, met en scène ce corps à corps entre la toile et le peintre par son format surhumain, son aspect sériel et son titre. De même, *La Question de notre présence*, 1998, pose aussi bien celle des spectateurs dans le monde que celle de l'artiste dans sa toile, dont elle devient l'étalon et le lieu d'émission de la parole.

Sans réel atelier entre sa sortie des Arts décoratifs en 1986 et 1993, la pratique d'Agnès Thurnauer connaît un moment de suspens. Symbolique de cette nécessité de posséder un lieu pour vivre et travailler, « une chambre à soi », ce temps de production en mode mineur s'achève en 1993, année où Agnès Thurnauer jouit de nouveau d'un atelier. En 1995 et 1996, elle participe à plusieurs collectives et montre sa première exposition monographique, sobrement intitulée *Agnès Thurnauer-Peintures*.

3. Je crois que je suis née avec des points d'interrogation dans les yeux

Les premières peintures d'Agnès Thurnauer à quitter l'atelier pour les cimaises d'une exposition monographique sont des toiles d'un format assez grand, d'environ 170 sur 200 centimètres, réalisées sans châssis et marouflées ensuite. Réalisées dans les années 1995-1996, elles présentent un espace minimal constitué de combinaisons de formes et de couleurs, à chaque fois en nombre restreint. Là, un quart de cercle rouge dialogue avec une ligne bleu sombre et un rectangle bleu turquoise (*Sans titre n°10*, 1995) ; ici, une forme d'un rose très pâle gravite autour d'une bande d'un jaune terne (*Sans titre n°19*, 1995) ; ailleurs, une vaste forme aux contours mal définis s'exprime par des coulures et une teinte indéterminée (*Sans titre n°15*, 1995) ; d'autres enfin offrent un camaïeu de verts (*Sans titre n°21*, 1995) ou une scène redoublée (*Sans titre n°29*, 1995). Jamais, ni la couleur ni le dessin ne prennent le pas, refusant de rejouer l'éternel combat entre forme et couleur. L'utilisation du coton comme support et le fait de peindre des deux côtés d'une toile non préparée, par imprégnation, provoquent un effet entre présence et évanouissement, apparition et disparition sans que le fond ni les figures ne soient discernables. Partout, deux éléments reviennent : le blanc de la toile et cette forme labiale, organique, indéterminée et « indéterminante ».

Le principe de la réserve, de l'expression brute de la toile, est cher à Agnès Thurnauer et constitue comme un fil blanc de son rapport à l'espace de la peinture. Ses œuvres récentes en témoignent toujours. La réserve et sa blancheur, expressions du tableau, importent autant que les ajouts de l'artiste sur cette surface. Il ne s'agit pas de tout recouvrir mais de dialoguer avec le blanc, de révéler non pas le rien mais le déjà-là.

L'autre leimotiv de cette série, cette forme au contour – la ligne noire – plus franc que son intérieur – la réserve –, apparaît comme le motif récurrent et principal du langage de la toile, premier élément d'un vocabulaire plastique sans cesse actualisé. Sa présence dans une peinture de la simplicité y introduit la narrativité. Phylactères d'un nouveau genre, ces formes fluides, ni définitivement biomorphiques, ni complètement abstraites, semblent se mouvoir sous l'action d'une force extérieure, les conduisant les unes vers les autres. Leur régularité, leur « familiarité » et leur format proche de l'échelle humaine donnent alors naissance à une peinture de la douceur. Dans son texte de présentation, très justement intitulé Peindre avec – cette formule prend tout son sens dans la pratique d'Agnès Thurnauer –, Éric de Chassey paraît ému par cette peinture qui « ne semble s'imposer brutalement à qui les voit. [...] Dans ce moment premier de la rencontre, ces peintures signalent qu'une œuvre d'art n'est pas nécessairement faite pour heurter, pour s'imposer par l'équivalent d'un argument d'autorité ; qu'elles peuvent tranquillement prendre place dans la vie, dans un environnement qu'elles vont transformer profondément. » Il poursuit en conduisant ces toiles du côté du décoratif et non de l'ornement, se référant à Matisse. Selon ce peintre, le « peintre » pour Agnès Thurnauer, « il s'agit de canaliser l'esprit du spectateur de manière à ce qu'il s'appuie sur le tableau mais puisse penser à tout autre chose [...] le retenir sans l'abrutir ; le conduire à éprouver la qualité du sentiment que vous avez voulu exprimer. [...] L'idéal étant que le spectateur se laisse prendre, sans en être conscient, par la mécanique du tableau ». Déjà, dès 1995, les œuvres d'Agnès Thurnauer, proches de la tradition abstraite, bien qu'encore peu marquées par le passage du monde et ce retour sur la toile des « yeux en points d'interrogation », offrent un espace de libération de la pensée et de dialogue.

Dans les œuvres de 1996, l'artiste a procédé à un recadrage des toiles antérieures. Sa technique de marouflage a posteriori a permis la production d'œuvres, détails des précédentes. La peinture devient alors un espace traversé par des lignes et des pans de couleurs verticaux successifs. En quelque sorte, en découpant les toiles de 1996 dans celles plus grandes de 1995, Agnès Thurnauer leur a coupé la tête et les pieds dans une tentative réussie pour concentrer les effets et resserrer l'abstraction. Ainsi, ces toiles laissent-elles davantage apparaître la fabrique du tableau en nous rapprochant de la matière et en nous éloignant du motif et du narratif. Elles révèlent qu'Agnès Thurnauer travaille ces toiles des deux côtés, apposant couleurs, crayon et traits au recto et au verso, pour produire des nuances chromatiques et d'intensité, jouant ainsi le jeu apparition/disparition. Des œuvres comme Sans titre n° 8, 1996 et Sans titre n° 19, 1996, montrent ce jeu de recto/verso où les formes et les couleurs rejouent une perspective et des redoublements décalés, où naissent « des zones dans l'espace qui peuvent être ordonnées à deux ou plusieurs systèmes relationnels – l'ordonnement restant indéterminé et le choix des possibilités d'ordonnement à l'un et l'autre ouvert ». En zoomant ainsi dans la peinture, le blanc de la réserve s'intensifie, ouvrant une matière qui respire, devenue surface d'échanges, un espace où inscrire une « peinture ouverte [dont] l'abstraction est [la] méthode d'ouverture », comme conclue Éric de Chassey.

Dans les peintures dites Peintures initiales des années 1998-1999, souvent dessinées au sol, ce processus atteint son terme en offrant des surfaces vidées de l'emprise du peintre, traversées de lignes verticales ou incurvées, de pointillés, de formes « primaires » : maisons, phylactères, squelettes d'arbres, héritées des lignes des peintures précédentes. Ce sont des « surfaces presque nues tournées vers le regard », selon Fabrice Hergott, où seule la perception

des coups de brosse renseigne physiquement sur la présence de l'artiste dont ces œuvres constitueraient le Suaire. Mais, cette recherche de l'espace, de la sensation du vide, du suspens du temps ne se poursuit pas dans le sens d'une recherche mystique, spirite, tentée par la forme du monochrome. Comme s'il fallait à nouveau « éprouver la peinture », Agnès Thurnauer s'est essayé au plus loin de la réserve et du blanc, au plus loin de la libération de la peinture, avant de réinvestir bientôt l'espace pictural.

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

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

Dans une carte postale, éditée en 1998, Agnès Thurnauer pose cette double question, en forme d'hommage à Simon Hantaï, rencontré à la Galerie Jean Fournier, et à leurs longues discussions sur la place de l'art. Cet hommage est l'occasion pour Agnès Thurnauer de traiter de la place de l'individu et de celle de l'art dans l'espace public. Cette interrogation aux multiples adresses, englobant les notions de légitimation et d'académisme, témoigne de la conscience politique – au sens étymologique du terme – d'Agnès Thurnauer comme de son goût pour la polysémie de la langue française.

1998 constitue une année charnière dans l'art d'Agnès Thurnauer grâce à l'intégration du langage dans son vocabulaire plastique et à un ensemble d'œuvres non picturales et d'interventions dans l'espace public.

En effet, après plusieurs années d'indétermination des titres, via le recours au pratique et sériel Sans titre, Agnès Thurnauer inaugure une période où les titres des œuvres se révèlent porteurs de significations politiques, sociales, citoyennes, esthétiques, etc., avant de devenir, à partir des années 2004/2005, des titres tautologiques où, souvent, ce qui écrit sur le tableau lui confère son titre. Ce processus tautologique va de paire avec l'apparition sur la toile de la langue et de la figuration, celles-ci succédant à l'établissement et au déploiement d'un langage abstrait et personnel dans les toiles réalisées jusqu'aux années 2003/2004. Les années 1998-1999 apparaissent alors comme celles d'une politisation de la peinture via le titre, d'un déploiement d'une pratique mondaine de la peinture, au sens religieux du terme. Après l'évanescence et le retrait des Peintures initiales, Agnès Thurnauer réinvestit le monde en le portant sur la toile. Toutes peintes entre 1998 et 2000, Face à nos mensonges, Et arrivé là, qu'est-ce que vous faites ?, Un problème de santé publique, La Tête de l'emploi, Boat-painting comme boat-people restent des peintures abstraites mais leurs titres indiquent bien leur volonté de se confronter au monde, de le prendre en charge et en chasse, de politiser l'art par l'injonction et l'adresse à la responsabilité individuelle.

Cette question politique, de la place de l'artiste face au monde, Agnès Thurnauer l'investit aussi grâce à d'autres médiums, notamment la photographie. La période allant de 1998 à 2002 constitue une nouvelle période de pratiques pluridisciplinaires, à nouveau destinée à éprouver la peinture et à la questionner. Puis, de nouveau, entre 2002 et aujourd'hui, elle se consacre pleinement à la peinture, avec une seule exception : le recours à la terre cuite pour reproduire des scènes déjà peintes. Mais puisque les Positions s'envisagent comme les doubles physiques des Paysages nus, l'utilisation d'un autre médium va, cette fois-ci encore, avec celle de la peinture, son origine. Les deux séries photographiques produites entre 1998 et 2002 n'échappent pas à cette règle du retour à la peinture.

La première série, réalisée à Paris et Edimbourg en 1998, est constituée d'une quinzaine de clichés de format identique, tous régis par le même protocole. Une personne, souvent un enfant, tenant un miroir contre lui, dans un geste d'offrande, est photographiée frontalement et cadrée de façon à cacher le haut du buste, le visage et les jambes. De manière à révéler des « silhouettes fragmentaires », selon l'expression de Sophie Berrebi, où seules les mains témoignent de l'identité du porteur, et non sans rappeler les cadrages et décadrages des premières peintures. La photographie rend alors compte dans sa surface de ce qui ne lui appartient pas, de ce qui lui fait face, de ce qui lui est hors champ. Ce qui est extérieur au cadrage devient l'intérieur de l'image, en constituant son intimité. Dans l'une, le menton d'un enfant se reflète, une autre révèle les branches d'arbre situées au-dessus, une troisième ampute le porteur d'une moitié de pieds. Chaque photographie est donc le support d'une réflexion sur le cadrage et le décadrage, d'un nécessaire déchiffrement, à l'image de ce que réclament les peintures « politiques » de cette période.

Si, dans la série « Inside Out », les corps sont dissimulés au profit de l'image, les photographies de la seconde série, celle des « photo-peintures », montrent à l'inverse des corps masquant l'image figurée. Cette série est une étape cruciale du parcours d'Agnès Thurnauer et apparaît comme la mise en forme de cette sentence de Plotin, placée en exergue du catalogue de Fresnes. Selon le philosophe grec, « c'est le désir qui engendre la pensée ». Je m'explique et d'autres l'ont fait très bien, mieux, avant moi.

En effet, cette série a notamment fait l'objet d'une véritable réception par le poète Dominique Fourcade : « Quand, ouvrant l'enveloppe [contenant les reproductions des tableaux photographiques], j'ai vu ces images, pour gagner du temps j'ai eu l'idée d'un vol ouaté autour. Je comprends qu'avec l'éros commence la responsabilité. Je ne sais où j'ai lu cela, si c'est dans la République de Platon, ou si je l'invente ou le déforme – mais rien ne me surprend autant que cette phrase, en comparaison rien ne me paraît vrai aujourd'hui. J'en vois tout de suite la conséquence pour la question qui se pose (est-ce que je peux placer une forme ?) Ce n'est que ça un mot : une forme. La conséquence est que la question la plus érotique est la demande la plus responsable. » Ce saisissement des œuvres par Dominique Fourcade a donné lieu à un ouvrage présentant en regard, sans rapport d'illustration direct, les photographies d'Agnès Thurnauer et la rêverie poétique de Dominique Fourcade sur la justesse de son écriture. Au croisement des deux pratiques, il y a cette question que pose le poète : est-ce que je peux placer une forme ? Dans l'espace de l'écriture, dans l'espace de la peinture. Et dans cette série photographique où le tableau est omniprésent, cette forme qu'Agnès Thurnauer a décidé d'affronter est l'une des plus difficiles qui soient : c'est le nu, enjeu traditionnel de la représentation picturale et lieu du désir. Des nus, elle en peint beaucoup dans les années 2004-2005, souvent repris des maîtres (Édouard Manet, Gustave Courbet), plus ou moins cadrés de près, suivant le chemin qui permet de passer de L'Olympia à L'Origine du monde. Mais, au cours des années 1998-1999, alors que sa peinture est encore marquée du sceau de l'abstraction, elle ne représente pas le nu mais le figure directement par la photographie. Dans ses « photo-peintures », dont les titres reprennent souvent à l'identique ceux des tableaux présents dans les photographies, le corps féminin, corps modèle de la peinture fait irruption, prend et occupe l'espace de l'œuvre. Comme l'analyse Dominique Fourcade : « Je constate : le nu prend la parole sans dire quelques mots, prend la parole, espace, autrement dit tout le temps – ne peut s'empêcher, c'est ça ? ». Le nu fait écran à la peinture, livre combat avec elle, la traverse en tous sens, s'y exprime et y déploie ses vêtements et ses accessoires. Comme si le corps féminin recouvrait ses droits après des siècles d'asservissement et de déification. Ce qui revient au même. Compagnon ancillaire de la peinture, le modèle féminin s'anime et devient le double réel d'une peintre qui, jusqu'à ses années 1998-1999, n'a jamais eu recours à un modèle vivant ni réel. La première occurrence d'un modèle se fait donc d'une manière réflexive. Qui du modèle ou de l'artiste femme se montre ici, à nos yeux, dans la plénitude de sa féminité et de ses moyens ? Le corps de l'artiste, ou son équivalent, est présent comme

un corps s'affairant, se dévoilant tout en restant insaisissable, partiellement hors-cadre. Le modèle = le peintre = le sujet = le support ? Le corps se déshabille, se ploie, se couche, vit dans l'atelier dont il s'est fait une scène et un théâtre. Une nouvelle fois, nous sommes passés de la peinture de chevalet où le corps féminin est circonscrit à l'espace pictural à une peinture d'atelier où le corps féminin peut se déployer. Où le corps féminin peut danser. À la manière dont la Post Modern Dance a réinventé le cadre de la danse et la figure de l'interprète, ses photographies reconfigurent les places du modèle, du sujet et de l'artiste, en les identifiant en une seule figure. Fait suffisamment rare pour être signalé. Pour autant, le mouvement du modèle-peintre n'est pas celui d'un modèle ou d'un peintre au travail. En effet, contrairement à nombre d'autoportraits de peintres « à la palette », Agnès Thurnauer ne se figure pas en peintre qui peint mais en femme évoluant dans l'atelier. Différence fondamentale. C'est de l'espace et de l'espace de l'art dont traite Agnès Thurnauer et non d'une peinture enfermée. Comme celle-ci, le modèle dénudé devenu peintre, s'émancipe des catégories établies pour redéfinir la conception picturale et notre relation au corps comme à la peinture. Comme le souligne Jean-Luc Nancy, dans *Transcription*, « l'artiste qui représente la peinture à l'état pur ou comme peinture de signes purs en mettant en rapport avec la peinture un corps de femme qui ne remplit apparemment aucune des fonctions qu'on attend dans la peinture classique d'un corps, qui fait autre chose qui, de nouveau, renvoie à la peinture. Il n'y a pas une de ces photos qui ne soient des photographies avec la peinture dans la peinture. D'ailleurs Agnès appelle cela : photo-peinture ». Il poursuit le parallèle entre l'espace du corps et l'espace du tableau en établissant un lien entre couleur et vêtements, entre toile brute et corps nu, le corps étant devenu « le monde que la peinture esquisse ». Il écrit « Sur les photos, le nu s'enlève de ou dans la peinture. En se dénudant, il met à nu lui-même et la couleur. Le vêtement retire avec lui le chromatisme que le corps rejoue sur le grain de la peau, à la pointe des seins ou dans le pli du ventre » et nous révèlent que nous voyons ces « morceaux de corps comme des morceaux de peinture ».

Posant l'inscription du corps au cœur de la peinture, le corps à l'échelle de la peinture, Agnès Thurnauer a intégré dans son œuvre la figure par excellence. Elle peut désormais enrichir sa pratique par l'apport d'une figuration apprivoisée qui, elle le sait, peut se révéler aussi ouverte que l'abstraction.

5. Je n'ai pas travaillé sur le Voile de Véronique, j'ai travaillé avec

Dans l'esprit d'Agnès Thurnauer, « Elle », c'est la peinture. Ce « Elle », indiqué dans certains titres et peint dans les très récentes prédelles, constitue le sujet véritable de sa recherche, aventure aussi physique qu'intellectuelle. Dans sa Lettre à Matisse, publiée lors de son exposition à la galerie Soardi de Nice, située dans l'ancien atelier de Matisse, elle parle très sensuellement de la peinture : « Croire à cet espace mutique, immuable, accroché là l'air de rien, mais capable de distiller lentement et sûrement, dans le temps et hors du temps, la plus grande capacité d'ouverture. Espace d'interrogation, de dialogue, de confrontation, espace de pensée d'autant plus vaste qu'il est contenu entre ses quatre bords invariables. Je m'y baigne. Dans le tableau. Je travaille baignée, baignant dans cet espace où la pensée, flottant, va laisser venir à la surface ces formes qui la véhiculent. ». Quelques temps auparavant, elle écrivait au sujet du Voile de Véronique : « Je ne nierai pas m'être demandé, au détour d'une rêverie préparatrice à l'exposition, si ce voile était aussi doux à la peau que peut l'être la toile libre avec laquelle je travaille, et dans laquelle je ne manque pas, de temps à autre, de m'enfouir le visage. ». Ainsi, la peinture est-elle autant une technique, un genre, un outil de pensée qu'une physique des sensations, dont les « photo-peintures » témoignent.

La peinture est également faite des autres arts et des autres pratiques de l'artiste. Pour éprouver la peinture, il faut la tester mais également tester d'autres médiums pour l'enrichir et mieux s'y recentrer. Cela revient à dire qu'il ne s'agit pas de travailler sur la peinture, mais de travailler avec la peinture, grâce à la photographie et aux pratiques de la rue qu'Agnès développe dans ces années-là. Dans son texte au titre emblématique – « Dans l'angle mort » – Fabrice Hergott note très justement qu'« au regard des tableaux, on comprend mieux la raison d'être des autres œuvres. Leur sociabilité encadre et peut-être permet de mieux aborder les difficultés que recèlent ses peintures. Photographies et dessins laissent supposer que ses peintures ont un contenu, que leur caractère asocial est avant tout une affirmation sociale, exigeant du spectateur qu'il voie ce qu'il regarde, qu'il accepte le processus de table rase politique et intime qui a lieu sous ses yeux » . En ce sens, les pratiques hétérogènes nourrissent cette pratique essentielle : la peinture.

Dans ces années-là, Agnès Thurnauer photographie donc beaucoup : la série « Inside Out », les « photo-peintures » et tente de prendre prise dans l'espace public via des interventions . Celles-ci fonctionnent sur le même principe que les œuvres picturales, sur le télescopage et le croisement entre deux paroles, comme avec cette entreprise de collage sauvage réalisée en 1998. Avant de procéder elle-même à un affichage nocturne dans les rues de Paris, Agnès Thurnauer a tenté, sans succès, de proposer son projet à la société Decaux. Elle s'explique : « Je voudrais pouvoir afficher, pendant une quinzaine de jours, sur une cinquantaine de panneaux, l'agrandissement d'un avis de recherche pour un chien perdu, annoté par un passant. Cet avis, que j'ai trouvé accroché à un arbre dans la rue, est le lieu d'une rencontre entre deux « voix » qui s'expriment : l'une, en noir, décrit l'animal ; l'autre, en rouge, vient superposer et faire écho à la première, modifiant son sens et sa portée. L'ensemble fonctionne comme un poème, je pense particulièrement à Prévert, et comme un dialogue à voix perdues qui choisit la rue comme amplificateur. Est ainsi exprimée une vision de la condition humaine, ayant à trouver sa voie entre l'utopie (c'est le nom du chien) et la réalité, parfois cruelle, de l'exclusion. » . Au-delà de la tentative, évidemment vouée à l'échec, de parasiter l'espace de la communication commerciale par un texte qui relève de la revendication et de la « condition humaine », ce projet témoigne de cette sensation du dialogue que met en jeu et en pratique l'art d'Agnès Thurnauer. Les publications de cartes – dont celle en hommage à Hantaï est un exemple – s'avère être également un moyen de politiser l'espace de l'art. Dans l'une d'elle, Agnès Thurnauer met en exergue une phrase de Maurice Papon, prononcée lors de son procès, « Il y a ma signature et on généralise », posant par le biais d'un outil de diffusion massive, la question de la responsabilité individuelle et collective. De même, la peinture, selon la conception d'Agnès Thurnauer et avec ses moyens, est en droit et en mesure d'affirmer sa prise en charge du politique.

6. Moi parmi les diverses déambulations du monde

Il y a entre le monde et la peinture d'Agnès Thurnauer une solution de continuité. La seconde n'est jamais détachée du premier, que ce soit par son titre, par l'adjonction de matériaux hétérogènes, par la pensée qui s'y déploie. Les œuvres exposées en 2001 au Crédac lors de l'exposition Pour en venir au monde et à la Galerie Durand-Dessert pour l'exposition des lauréats du prix Altadis réussissent alors ce grand écart entre l'affirmation d'une peinture abstraite, à la « géométrie modeste », et l'embrassement du monde. Ses toiles, réalisées dans les années 1999 et 2000, s'envisagent comme des surfaces opérationnelles qui organisent et matérialisent le processus de la pensée. Elles sont étonnantes, ces toiles : leurs titres politiques, dont il a déjà été question, sont des adjonctions adressées au spectateur tandis que leur surfaces présentent une superposition d'espaces, de signes, de graphies qui cohabitent (Œil la nuit ou la nuit venue, 2000 ; Un problème de santé publique, 1999). Certains éléments

provoquent des effets perspectifs en jouant sur les échelles, d'autres semblent simplement posés sur la toile (Et arrivé là, qu'est-ce que vous faites, 1999). Des carrés entiers sont saturés de lignes et de grands traits délimitent des espaces laissés en réserve (Le retour de la résille (ou sortie de prison), 2000). Des coulées de peintures dialoguent avec des formes monochromes de scotch noir (La Tête de l'emploi, 1999). Certains sont peints en bichromie (Paupières closes, 2000), d'autres rassemblent des couleurs multiples (Peinture primaire, 2000), teintées d'un esprit matissien. De longs textes s'entrecroisent avec la forme et la couleur (Podium disparition, 1999, où Agnès Thurnauer a placé à l'envers, illisible, un texte écrit à propos de la guerre au Kosovo).

Après le minimalisme des Peintures initiales, le pinceau devient omniprésent, mobile, testant tous les types de traits (arabesques, lignes droites, lignes courbes) avec une prédilection pour ces deux grands traits, récurrents, comme des parenthèses, silhouettes épousant l'amplitude du bras, se posant souvent sur le fond des toiles. À ce pinceau vibrionnant répond une pensée fertile, désirant prendre en charge la fureur du monde, en traduisant ses cheminements sur la toile. Pour Guy Boyer, ses œuvres sont composées de « stratifications d'éléments étrangers les uns aux autres, mais qui finissent par se répondre en ordre savant » . Pour Guitemie Maldonado, elles résultent d'une « peinture performative » réalisée, à l'échelle du corps, par une « correspondante [qui met] en rapport des éléments épars, les faisant résonner avec des textes et des musiques et plus encore y faisant pénétrer sa propre expérience physique du monde » . Comme dans les « photo-peintures » dont ces toiles constitue les supports et qui apparaissent comme des témoignages de l'acte de peindre envisagé comme performance, la sensation et le physique entrent de plein pied dans ces compositions autant conçues que vécues. La peinture, avec son format à l'échelle du corps – si ce n'est l'inverse – devient ainsi un « organisme » vivant, politique, libre d'être saisi et libre de saisir

7. Il y a une rivière dans la peinture qui coule infiniment vers nous

Titre d'un tableau qui rejoue quelques cinq années plus tard la mise en espace de l'Extension du domaine de la peinture, cette œuvre, symbolique de la condition empathique de la peinture d'Agnès Thurnauer, prend place dans l'exposition Les Circonstances ne sont pas atténuantes, organisée au Palais de Tokyo-Site de création contemporaine au tout début de l'année 2003 . L'artiste y présente une vingtaine de tableaux dans des conditions un peu particulières : certains sont traditionnellement accrochés au mur ; d'autres, de manière plus surprenante, sont posés sur des socles à l'horizontale ; enfin, un important corpus d'accompagnement reconstruit au cœur de l'exposition l'espace mental et l'atelier de l'artiste. Pages photocopiées et annotées de livre, œuvres reproduites en noir et blanc, textes philosophiques entièrement donnés à lire, en regard et au regard des peintures données à voir, tels sont les compagnons des tableaux exposés. Comme s'il semblait inconcevable d'arracher les œuvres à leur matrice, de les désolidariser de ce qui les aide à les penser.

Fondée sur la figure et la nécessité de l'échange et de la connection, Les Circonstances ne sont pas atténuantes présente des tableaux verticaux dialoguant avec des toiles à l'horizontale, des documents se reflétant dans la peinture, de l'écriture et des formes picturales associées sur la même surface de toile, pour construire un échange entre l'artiste et le spectateur. Mais cet échange, symbolisé par la présence récurrente du rétroviseur, lié à un dispositif d'exposition, n'a rien d'une interactivité : le spectateur n'a pas à construire l'exposition mais juste à la penser, à penser ce qui s'y montre et s'y joue. En quelque sorte, à actualiser à son égard ce titre d'un des tableaux présentés : L'Atelier aujourd'hui – Je pense, 2002. L'exposition aujourd'hui, je pense.

L'ensemble des toiles, signant le passage de l'abstraction à la figuration, offrent en effet la déconstruction d'une pensée : Agnès Thurnauer montre et démontre sa propre construction, le comment de sa création. Ainsi, un article du Monde, « Sida : le pire reste à venir » (22 août 2002), est-il à mettre en relation avec la toile *Le Nombre de morts du sida*, née de cette lecture et de la vision des veines saillantes d'une main de femme aperçue dans un bus.

Du rapprochement naît aussi l'évidence du travail, presque poétique, de l'artiste, du processus de transfiguration formelle et sensuelle. Un tableau s'intitule justement *The Message is the Medium* : ce qui véhicule et ce qui est véhiculé. Pour *Don't Stop Thinking Baby. Don't Stop*, Agnès Thurnauer a demandé la participation de l'équipe du Palais de Tokyo. À eux la part d'écriture, à elle le dessin d'ensemble. On retrouve ici la convergence indubitable entre l'œuvre et l'écriture — à la fois forme et signe. De nouveau, on retrouve toutes sortes de langages et de matériaux : les gommettes, les punaises, l'alphabet, les lignes, les couleurs qu'elles mélangent avec bonheur, sans impression de saturation. Ses œuvres, matérialisation du mode de fonctionnement de l'esprit, donne alors naissance à une peinture pensante et non à une peinture recouvrante, du recouvrement. Devenue espace de lecture et de réflexion, ce que les titres des œuvres soulignent – *Il faut penser ce que nous voyons et non voir ce que nous pensons*, 2002 ; *Manifestation*, 2002 ; *À l'écoute*, 2002 ; *Contre l'image, devant le temps*, 2002 ; *Seules les conversations restent*, 2001 ; *Porto Alègre*, 2002 – son art peut se charger du monde, sans s'imposer ni en imposer. La plupart des toiles présentent des architectures évanescentes, flottantes où se combinent des lignes sinueuses et des lignes droites verticales, où semblent apparaître des vestiges de pièces et de maisons. Reprenant des principes renaissants de la perspective, Agnès Thurnauer permet à la peinture de venir vers nous, sous différentes formes, en y agrégeant des documents hétérogènes et en l'inscrivant dans un réseau de sens et de significations. Le flux de la peinture, reflet du flux des conversations et des pensées, donne alors à lire le contemporain, *Le Temps présent*, comme s'intitule une œuvre de 2002, emblématique de cette conception de la peinture. En concevant ses tableaux comme des architectures, des paysages où coule la peinture, Agnès Thurnauer affirme que « représenter une question, c'est se permettre de regarder cette question comme un paysage. À partir du moment où l'on peut regarder la question, on y répond sans l'arrêter, on chemine avec elle. On se déplace dedans. » .

En parallèle de la production des peintures, Agnès Thurnauer a réalisé plusieurs vidéos, toutes de 2002, dont l'une a donné son titre à l'exposition : *Ouvrir l'œil*, *Il faut penser ce que nous voyons et non voir ce que nous pensons* et *Les Circonstances ne sont pas atténuantes*. Ces trois vidéos sont constituées de plans très simples, presque fixes dans lesquels une action se déroule : le jeu d'un rideau montrant et cachant successivement des voies de chemin de fers, sans doute tourné à l'atelier ; la lecture tournoyante de la phrase éponyme inscrite au mur ; une femme regardant l'action d'une pelleteuse. Anna Hiddleston décrit cette dernière ainsi : « Une œuvre vidéo se distingue tout particulièrement. Elle montre une femme vêtue d'un tee-shirt rose, fumant une cigarette tout en surveillant le travail d'une pelleteuse mécanique qui creuse le sol en un geste maladroit. Le mouvement de la main vers la bouche, l'échappement de la fumée expriment l'évanescence du moment. Le bras de la machine, telle une extension des pensées de la femme, ne cesse de tourner et retourner la matière terrestre. Inactive mais néanmoins aux commandes de la situation, cette femme est semblable à l'artiste face à sa toile. Elle est le centre filtrant par lequel tout passe pour ressortir transformé, elle est la main qui dirige, à la fois observatrice passive et lien vital. » Un autoportrait au travail, dans le monde – dans le monde du travail – donc, si différent des classiques autoportraits de peintres, comme les « photo-peintures » des années 1998-1999 l'étaient déjà.

Les œuvres réalisées dans les années 2002-2003 poursuivent cette réflexion sur la figure de l'échange. Symboliquement, une série de grandes toiles présente des systèmes en réseaux où chaque partie de la toile entre en dialogue avec les autres. Dans certaines d'entre elles,

un planisphère sert de support aux mouvements, dans d'autres, nous paraissions assister à une conférence de chaises ou aux rebonds successifs d'un ballon dans l'espace pictural. Leurs titres disent à la fois cette volonté d'englober le monde et de l'assigner : Attribution des marchés, 2003, Don't pretend you've never heard of it, 2003. Une autre série de toiles, réalisé à la même période, s'intitule « Jacques a dit » et figure la rêverie d'objets inertes, se projetant dans des paysages ou des situations fantasmées. À force de considérer la peinture comme une surface pensante, y faire rêver les sujets peints.

8. La Mécanique AT

En 1999, Fabrice Hergott évoquait « la petite usine à recycler » les énergies d'Agnès Thurnauer. Dix ans plus tard, cette « petite usine » a produit une quantité d'œuvres, tous azimut, progressant par série de toiles, chacune centrée sur un sujet, une question, une mise en espace. Si ces séries partagent une homogénéité de thème, elles peuvent se matérialiser dans des formats, plus ou moins nobles, et des spatialisations différentes, permettant d'aboutir à l'absence de clôture réelle d'une série, toujours susceptible d'être augmentée. Ainsi, le projet XX Story a pris la forme de badges et d'un wall painting, de grandes sculptures en epoxy et de tondo de petites dimensions pour finalement s'incarner dans les Portraits grandeur nature. Pour la série « Fuck The Market » présentant des crânes humains sur lesquels vient s'inscrire cette formule lapidaire, la couleur et la typographie utilisées sont chaque fois différentes. Dans la série intitulée de façon ironique et ambivalente « Abstraction », où deux cygnes s'accouplent et rejouent Zeus et Léda, ce sont les couleurs et le traitement de la surface qui prennent des apparences et des dominantes différentes. Par ailleurs, les tableaux viennent rarement seuls et s'insèrent presque toujours dans une série à l'entreprise commune. De ces variations et de ces modifications, de ce fonctionnement en réseau des œuvres naît alors un fructueux débat entre peinture et représentation et l'affirmation d'une impossibilité monosémique et d'une formalité idéale. Si, à chaque fois, le sens d'un mot ou la signification d'une image peuvent être rejoués, c'est la preuve que l'art d'assemblage et de constitution conduit sans cesse à de nouvelles lectures. De fait, les œuvres des années 2003-2008 sont à considérer ensemble, autour de certains thèmes clés comme le corps, l'intersection fructueuse écriture/peinture-lisible/visible, la manière de traduire la pensée par la peinture.

9. Corpographie.

L'apparition du corps dans la pratique d'Agnès Thurnauer est liée à la photographie. Les Tableaux-photos des années 1998-1999 sont les premières œuvres à montrer un corps, essentiellement féminin et dénudé, en prise avec la peinture, dialoguant avec elle. Ce premier corps est un corps réel et non figuré, un corps dont la peinture devient l'étalon et le double, dont les formes croisent celles de l'espace pictural. Puis, le corps fait son entrée dans l'espace du tableau, achevant son expérience hors champs pour devenir le sujet de la toile. Là encore, il s'agit d'un corps essentiellement féminin mais qui ne se résume plus à cette nudité ambivalente du peintre devenue son propre modèle. Il devient un corps de danse, physique, dont l'anatomie et la souplesse dynamise le tableau. Il devient un corps social où s'expriment des enjeux sociaux et politiques. Il devient un corps historique, repris de la tradition de la peinture et des héroïnes de cette histoire. Un corps sexuel, aussi, soumis à l'imbrication des formes.

Un corps de danse. Dans la série des « Biotope », le corps contorsionné et vêtu d'un motif léopard, se déploie dans des espaces picturaux différents, où le fond de la toile constitue à la fois le plan et le cadre des mouvements corporels. Dans Biotope (mes points G), 2004, le fond évoque les installations de Bridget Riley. Dans Biotope immigration, 2006, ou Biotope (11 septembre), les corps se contorsionnent au sein d'un ensemble de coupures de presse,

essentiellement des articles du Monde. Dans Sans titre (Biotope), 2008, enfin, à la différence des autres toiles où le corps de l'équilibriste semble être soit à l'aise soit à l'étroit, le corps se circonscrit à l'espace de la toile, comme s'il en était le génie. Au cœur du corps, est inscrit « Here », redoublant la tension dynamique de la toile. La notion de biotope, d'espace habitable spécifique à un être vivant, est centrale chez Agnès Thurnauer et sa peinture n'est qu'une entreprise pour démontrer que l'espace du tableau est le biotope naturel de la pensée. Pour cette série précise, où le corps et la typographie – deux des motifs omniprésents de l'œuvre dans les années 2004-2008 – cohabitent, l'artiste explique : « J'avais envie de confronter le corps à l'espace du tableau et donc de me dire : en réduction minimale, comment est-ce que je peux traduire la question du tableau comme biotope, c'est-à-dire comme lieu en lequel sont réunies les conditions étiologiques nécessaires à l'apparition de la vie ». De cette interrogation résultent des œuvres d'une grande dextérité, à concevoir comme des autoportraits de l'artiste, dansant au sein des nouvelles du monde.

Le Corps social. Dans la série « Bien faite, mal faite, pas faite », Agnès Thurnauer met de nouveau en scène le corps féminin mais, contrairement aux Biotopes, il est ici investi d'un enjeu social, assimilant le corps de la femme au désir du corps. Littéralement repris de la campagne de publicité de la marque de lingerie Aubade, les corps sensuels de cette série sont néanmoins passés au filtre de l'atelier et de la référence à Robert Filliou. En effet, pour cette série, Agnès Thurnauer a repris le principe de l'inventeur du principe d'équivalence : « Bien fait, mal fait, pas fait », en y ajoutant un [e] final. Cette reprise permet alors de détourner le sens premier de cette campagne publicitaire où, à chaque fois, un corps féminin et commercialement désirable est accompagné d'une « Leçon de séduction ». Le détournement est alors de trois ordres : l'artiste décadre l'image en laissant un bord blanc tournant et flottant, elle vide le carré de sa leçon de séduction et le laisse blanc, en réserve ; enfin, elle appose un tampon où est inscrite la formule « Bien faite, mal faite, pas faite », accompagnés de celles de Filliou « Création permanente » et « Principe d'équivalence ». Ce télescopage visuel et mental aboutit alors à une réflexion sur le corps féminin et la peinture, tous deux objets de cette maxime modifiée, à la fois présents et absents de cette série de toiles où l'absence de têtes et la présence de zones blanches est ce qui retient le plus l'attention, soit ce qui n'est pas montré, en quelque sorte l'extérieur du tableau. En laissant blanc le carré, l'artiste court-circuite le message publicitaire et crée un espace abstrait, permettant de ré-ancrer l'image dans des enjeux picturaux. Ce qui est bien le véritable enjeu.

Le corps intime. Agnès Thurnauer a beaucoup peint le corps nu, allant jusqu'à figurer l'acte sexuel. Les cygnes de la série « Abstraction » dans leur épanouissement de jouissance comme les êtres humains des Paysages nus apparaissent alors comme des expériences charnelles, dans cette volonté de représenter l'intime. Pour les Paysages nus, la représentation s'observe en écho de textes météorologiques. La description climatique et géographique du paysage déplace notre regard charnel vers un regard topologique, assimilant les corps à des reliefs géographiques. Et c'est dans le décalage puis l'assemblage de ce que nous lisons et de ce que nous voyons que se crée la tension, la recherche de sens. Le corps, comme la lettre, devient une forme à déchiffrer.

Un dernier corps qu'Agnès Thurnauer prend en charge est ce que nous pourrions appeler le « corps historique », celui de l'Histoire de l'art, de ses icônes et de ses maîtres. Comme cela a été dit plus haut, Agnès Thurnauer s'est nourrie de la leçon des maîtres en leur reprenant de façon plus ou moins consciente des principes d'organisation du tableau (Il y a une rivière dans la peinture qui coule infiniment vers nous, 2001 ; Le Temps présent, 2002). Elle a aussi pu « recopier » des parties d'un tableau pour les besoins de sa composition (Remake, 2005). Ici, elle a recours à un autre principe, mis en pratique dans les années 2005-2006. Reprenant les figures de quelques œuvres choisies - L'Origine du Monde, Le Bar aux Folies-Bergères, L'Olympia -, elle les repeint, avec des cadrages plus ou moins amples (supprimant par exemple

de l'œuvre de Manet le personnage se reflétant dans le miroir derrière le personnage féminin), en les tissant de typographie . Pour L'Origine du Monde, c'est la liste des noms féminisés de l'Histoire de l'Art ; dans d'autres, c'est un texte à caractère pornographique ou intime qui vient s'inscrire sur la surface de la toile. Agnès Thurnauer explique « Ce qui m'a beaucoup intéressé dans L'Origine du Monde (Folies Bergères) et dans le fait de l'associer à un texte, c'est aussi la question de l'émission et de la réception. Qu'est-ce qui émane d'un tableau ? Qu'est-ce qu'on projette sur lui ? Qu'est-ce qu'on investit dans la représentation ? Quelle part de plaisir y engage-t-on ? » . Peint à l'occasion de la Biennale de Lyon, dont le thème et le titre étaient L'Expérience de la durée, ces toiles interrogent également la durée du plaisir, faisant se rejoindre le corps historique et le corps intime dans une réflexion commune sur les durées de la lecture, de la vision et de la jouissance. Une nouvelle fois, comme dans toutes les corpographies décrites ci-dessus, le corps et la figure sont peints avec ce qui semble désormais leur double permanent : l'écriture. Tous les deux producteurs d'un langage, le corps et la lettre sont fournisseurs de formes, donc de questions.

10. Agnès Thurnauer, auteur et romancière de l'histoire de l'art

Quand, en 2005, à l'occasion de L'Expérience de la durée, la 8e Biennale de Lyon conçue par Nicolas Bourriaud et Jérôme Sans, Agnès Thurnauer entame l'aventure XX Story, elle ne se doutait sans doute pas de la prolifération et de la richesse de ce projet qui, depuis, l'accompagne de façon permanente. D'abord réalisé sous deux formes opposées, tant au niveau du format que des enjeux : une peinture murale (XX Story (Biennale de Lyon), 2005) et une édition de badges , le projet est ensuite actualisé en 2006 lors de l'exposition Around a round à la Galerie Ghislaine Hussenot sous forme de tondo peints, en 2007 sur les cimaises du Stedelijk Museum voor Actuele Kunst (SMAK) de Gand dans le cadre de l'exposition Bien faite, mal faite, pas faite puis, la même année et en 2008, au Centre de Création Contemporaine de Tours et à la Galerie Anne de Villepoix, lors des expositions Francine Picabia et Portraits grandeur nature, sous la forme de grands tondo en résine epoxy .

Véritable « outil visuel » dont l'objectif n'est pas de perturber notre perception du réel mais de donner corps à la question de la représentation, l'entreprise de modification des noms de l'histoire de l'art et des idées s'envisage comme une suite logique de la démarche picturale d'Agnès Thurnauer. Puisque la peinture est un espace de pensée et de rencontre, il faut l'utiliser à cet escient afin de penser l'histoire de l'art. Demandons-nous : est-il possible que le geste d'Agnès Thurnauer puisse modifier le cours de l'histoire ? Certes non. En revanche, il est de son droit de le pervertir et d'inventer une population parallèle puisque c'est de cela dont il s'agit, d'une entreprise littéraire et fictionnelle. En effet, il y a peu de chances que les supposées fantasmiques, voire fantomatiques, Miss van der Rohe, Jacqueline Lacan, Louis Bourgeois et Francine Bacon viennent remplacer leurs doubles réels . D'ailleurs, ces figures inventées font davantage signes vers leur double originel, sans en être jamais l'exact équivalent, qu'elles ne s'en éloignent. De fait, elles permettent alors de modifier notre perception de l'histoire de l'art, discipline apparemment figée et néanmoins en expansion . Par son travail de représentation mentale, en créant une galerie d'artistes parallèle (à l'image d'une galerie de peintures ou de tableaux de famille), en nous familiarisant avec une réalité qui n'a pas été, reflet de son examen précoce des cartels des musées où ne figuraient aucune femme, Agnès Thurnauer propose, dans la dernière actualisation du projet, un ensemble de Portraits grandeur nature. Avec cette nouvelle variation, elle continue son entreprise de légitimation et d'invention, initiée à Lyon, comme si ces êtres d'esprit étaient devenus des êtres de chair. Leurs portraits, que l'on pourrait qualifier de « conceptuels », remplacent alors, dans des dimensions identiques, les portraits classiques et donnent naissance à un dialogue avec les spectateurs sur leurs existences et leurs œuvres. Il n'est d'ailleurs pas impossible que ce hiatus nominal conduise à un redoublement de l'attention vis-à-vis du nom originel, comme si la modification produisait

une suspension du jugement et finalement une plus grande concentration portée à la source. Les Portraits grandeur nature deviennent alors des portraits en plein (et non en creux puisqu'il y a ajout d'une qualité et non perte de sens). C'est justement le recours à la lettre et à cette métonymie – quasi proustienne – du Nom qui fait de cette œuvre une pratique presque littéraire, sur la manière dont la peinture devenue discours peut donner corps à une question et à une existence, sur la façon dont un artiste peut repeupler le roman de l'histoire de l'art et des idées. Ici, l'œuvre, née du constat – plus que d'une revendication féministe – de l'absence de femmes dans l'histoire de l'art se fait invention d'êtres de fiction. Le peintre devient auteur et rappelle la force et l'importance de la potentialité et de la polysémie dans la création. Ce changement de genre effectué sur les noms d'artiste trace alors un chemin où Agnès Thurnauer ouvre un possible et négocie une ouverture avec le réel et ses figures. En poussant à son paroxysme la métaphore littéraire, il serait tentant de se demander si, agissant ainsi, en repeuplant son imaginaire artistique, Agnès Thurnauer ne rédige pas comme une autofiction de l'histoire de l'art.

Le lien qu'entretient Agnès Thurnauer avec l'écriture est premier. Ne serait-ce que par sa propre production d'écrits. Depuis ses premières peintures, il s'est agi de trouver un langage propre avec des formes récurrentes et successives, héritées des lignes et des traits produits par le pinceau afin de matérialiser la pensée. Il s'agissait autant d'un rythme que d'un langage, de signes pour débloquer la réflexion. Puis, avec les œuvres des années 1998-1999 et le très symbolique *Acheminement vers la parole* 1998, l'écriture a fait son apparition dans l'œuvre. D'abord présente sous forme externe grâce au greffage de textes dans l'espace du tableau, l'écriture vient se peindre sur la toile. Là encore, dans un double mouvement : l'écriture et la typographie se sont premièrement fait décor, all over comme dans les *Biotopes*, ou auxiliaire comme dans les « Bien faite, mal faite, pas faite », avant de devenir sujet puis texte à lire du tableau. Dans ce parallèle entre la page et la toile, Agnès Thurnauer a progressivement choisi de tracer elle-même les caractères. L'espace à lire est devenu un espace peint. Un tableau de l'ensemble *Le Grand Rêve*, 2006, est ainsi entièrement composé d'un texte peint à la main, les lettres se dessinant dans la réserve de la peinture. Souvent, l'intrication entre écriture et peinture est le sujet même du tableau jusqu'aux récentes prédelles qui, chacune, interrogent le langage, le sens des mots, de la toile, de la peinture. Fondées sur le principe de la reprise et le travelling, les prédelles et leurs équivalents en grand format présentent l'association entre un terme ou une locution aux connotations diverses – *idea, painting, now, not yet, buy buy, solitude, prime time, figure...* – et une image, une figure, un motif. Pour chaque toile, la rencontre entre une typographie, une image, un terme est singulière et modifie le rapport de sens entre le visible et le lisible, l'arbitraire de la signification et l'individualité de notre sensation de sens. De ces combinaisons naît une nouvelle fois un espace de réflexion où nous avons à prendre acte de la proposition picturale, de sa polysémie, de sa co-appartenance au registre du langage et de l'art.

11. Sans titre (la peinture), 1962-

Peindre pour Agnès Thurnauer est une nécessité. À la question de Christophe Domino, « À quoi sert finalement de rajouter encore des tableaux au monde ? », Agnès Thurnauer répond : « C'est à moi-même que cela sert d'abord. La peinture, c'est ce qui m'autorise à vivre. C'est mon langage... Pourquoi en rajouter ? À partir du moment où l'on choisit cet espace là, à partir du moment où l'on a choisi son langage, la question ne se pose pas en ces termes. Simplement, je suis au monde, et le dialogue avec le monde passe par la peinture » .

La série des tableaux-cartels (Sans titre (Sans titre), Sans titre (Ready-made), Sans titre (Autoportrait), Sans titre (Bien faite, mal faite, pas faite), toutes de 2007-2008) convainc de cette identification entre l'acte de peintre et l'artiste. Inspirées par L'Origine du monde de Gustave Courbet, dont ils constituent un zoom avant progressif, ces quatre toiles de petit format donnent ainsi à lire, au-dessus de ce monument du genre féminin, les identités multiples d'Agnès Thurnauer : celle de l'état civil, celle du peintre, celle de la femme. Autoportrait détourné de l'artiste par le biais d'une référence explicite au tableau et à ses propres oeuvres, Agnès Thurnauer écrit ainsi son nom dans l'espace pictural où elle a inscrit, quelques années plus tôt, ceux de la population fictive et parallèle à laquelle elle a donné vie. Avec laquelle elle passe sans doute beaucoup de son temps, à l'atelier, quand elle ne peint pas, si cela arrive. Avec ces oeuvres, le spectateur avance dans la qualification d'une représentation, passant d'une forme qui n'existe pas puisque non nommée, à une forme trouvée, déjà là, à une forme devenue figure par la détermination d'un nom. Enfin, à une qualification de cette figure. Une peinture avec qualités, dont l'intérêt ne réside pas dans la qualité mais dans ses qualités. Une peinture qui, non contente d'occuper l'espace du tableau, vient occuper celui du cartel, étendant le domaine de son action. Agnès Thurnauer pose la palette sur la toile et peint le cartel de ses oeuvres. Rien ne l'arrêtera « elle », la peinture.