

AGNÈS THURNAUER, DU LANGAGE ET DE

PAR-DELÀ TOUTE CONSIDÉRATION FORMELLE ET PLASTIQUE, ELLE DÉFEND AVEC FORCE ET PASSION LA PEINTURE. ATTIRÉE PAR ELLE DEPUIS SA PLUS PETITE ENFANCE, AGNÈS THURNAUER L'A TOUJOURS CONSIDÉRÉE COMME UN ENDROIT DE LIBERTÉ, S'AUTORISANT MÊME À S'EN ÉCARTER EN ABORDANT LE VOLUME. C'EST QUE LE LANGAGE EST LA CLEF DE VOÛTE DE SA DÉMARCHE ET QUE L'ARTISTE APPRÉHEND LE FAIT DE CRÉATION COMME LE LIEU PAR EXCELLENCE DE LA POSSIBILITÉ D'UNE CONVERSATION. ENTRE L'ŒUVRE ET ELLE. ENTRE LES ŒUVRES ELLES-MÊMES. ENTRE L'ARTISTE, L'ŒUVRE ET LE REGARDEUR. RENCONTRE ET ÉCHANGE, ÉVIDEMMENT.

ENTRETIEN AVEC PHILIPPE PIGUET

PHILIPPE PIGUET À lire ou entendre ce que vous en avez dit, il apparaît que la question de l'atelier est très prégnante chez vous. C'est tout à la fois un lieu et un objet très important. Comment en parlez-vous ?

AGNÈS THURNAUER Jusqu'à présent, l'atelier a toujours été dans ma vie en dehors de mon lieu d'habitation et le chemin que je fais quotidiennement pour m'y rendre est important pour moi. C'est comme une mise en route du travail. Inversement, quand je le quitte en fin de journée, c'est toujours en plusieurs temps parce que le regard m'entraîne à vouloir poursuivre, dans l'instant même du départ, telle ou telle chose que j'ai entreprise. Toutefois, le chemin du retour opère une sorte de décantation de ce qui s'est passé dans la journée. Quand je suis rentrée, je regarde les photos que j'ai prises de ce que j'ai fait dans la journée. En fait, l'atelier ne me quitte jamais.

Vue de l'exposition d'Agnès Thurnauer, *La Traverser*, galerie Michel Rein, Paris, 2020-21.

Au mur de gauche à droite : *Créolisation interne #2, #4 et #3*, série *Peintures d'Histoires*.

2020, acrylique sur toile, cadre bois.

Au sol : *Matrice/Assise (XY)*. 2020, bronze verni, h. : 45 cm.

Courtesy de l'artiste et galerie Michel Rein, Paris / Bruxelles.



LA CONVERSATION





Vue de l'exposition d'Agnès Thurnauer, *La Traverser*, galerie Michel Rein, Paris, 2020-21.
 Au mur à gauche : *Predelle (Crossing)*, 2020, acrylique sur toile, cadre bois, 2 éléments : 57 x 35 cm chaque.
 Au mur en face : *Big-Big & Bang-Bang*, 2010 et *Big-Big & Bang-Bang*, 1996.
 Courtesy de l'artiste et galerie Michel Rein, Paris / Bruxelles.

Qu'en est-il de ce journal que vous tenez régulièrement depuis les tout débuts de votre carrière ? Vous l'emportez avec vous pour le rédiger ici et là ?
 Absolument pas. Il ne quitte jamais l'atelier lui non plus. Tous les commentaires et toutes les notes qui y sont consignés le sont exclusivement sur place. Tout y est profondément enraciné et ce journal, qui est quasi quotidien, fonctionne comme un baromètre de ma présence à l'atelier.

Avez-vous mis en place certaines formes de rituels par rapport à cet acte d'écriture ?
 Il n'y a aucun protocole particulier à cet égard. Je prends des notes quand je suis vraiment immergée dans le travail, quand je suis dans une espèce de chorégraphie, d'occupation de l'espace. Je compare souvent l'atelier à un cerveau, mais un cerveau qui n'est pas dissocié du sensible. C'est une pensée dans le corps élargie à la surface de l'atelier.

L'atelier est-il aussi un lieu de captation, de réception du monde extérieur ?
 Tout à fait. Parce que je repense soit à des choses que j'ai vues ou que j'ai lues, soit à des conversations que j'ai eues. L'atelier est un lieu de sédimentation de beaucoup de choses, notamment des formes que je crée et de tout ce dont elles se nourrissent...

Vous dites d'ailleurs que l'atelier est comme un magma, un lieu où tous les matériaux qui s'y trouvent sont potentiellement utilisables. Comment y sont-ils rentrés, de manière intentionnelle ou non ?
 Les deux. Il y a les matériaux que je vais chercher à l'extérieur et puis ceux que l'atelier engendre lui-même. J'aime beaucoup ce côté boîte de Pandore où les formes produisent des formes. Par exemple, tout ce travail sur le langage, il s'est décanté petit à petit. Quand j'ai reçu les moules d'un tirage de *Matrice* que j'avais réalisé pour une exposition à Nantes, je me suis demandé en les regardant ce que je pouvais en faire. En cela, l'atelier fonctionne comme un assistant.

Vous dites aussi que c'est un médium...

Parce que tout y fonctionne de manière autarcique, voire écologique. En fait, c'est un écosystème.

Comment y travaillez-vous ? De manière empirique ou au contraire de manière rationnelle ? Une série après l'autre ?

De plus en plus empiriquement, passant d'un endroit de l'atelier à un autre puisque chaque espace est dédié à un type de travail spécifique. Dès le début, mon travail s'est construit non pas linéairement, mais circulairement avec la série des *Big-Big* et *Bang-Bang*. Ce sont des figures auxquelles je travaille depuis vingt-cinq ans. Un peu comme une conversation qui n'a pas de fin. À partir de cette série centrale sont venues se greffer toutes les autres. Le fait de revendiquer cette « polyphonie » picturale peut être plus difficile à percevoir pour le public au départ. Il faut du temps pour comprendre ce déploiement et sa cohérence corrélative. Mais, pour moi, c'est une question de respiration. Tout a à voir ensemble et ce travail circulaire m'a conduite à considérer que l'histoire est une géographie parce qu'une série ne remplace jamais une autre et qu'elles travaillent toutes ensemble : les *Big-Big* et *Bang-Bang*, les *Prédelles*, les tableaux avec du scotch et même les *Portraits grandeur nature*, pourtant d'une autre nature... Au centre, il y a toujours cette question de l'altérité et du langage.

Puisque vous parlez de géographie, j'aurais tendance à employer à propos de votre travail le terme d'archipel. Ce qui caractérise ce type de configuration est qu'il y a une part émergée qui est très diverse et une part immergée qui en est le tronc commun. Qu'est-ce qui fait ce rassemblement d'îlots qui caractérise votre travail ?

Je ne peux pas dire autre chose que quelque chose de l'ordre du langage, mais plutôt que de parler d'archipel, j'emploierais le mot de *polyphonie*. Les *Big-Big*, par exemple, sont dans une forme de silence, de contemplation, mais on sent que le langage est en train d'advenir. Dans les tableaux que je suis en train de faire, j'interroge la façon dont le langage vient s'incarner dans la spatialité du tableau et quel espace cela offre au regardeur pour se promener à l'intérieur. D'une série à l'autre, je cherche à toujours plus fouiller les possibles.

C'est le principe même de l'idée de série : creuser au plus profond le même objet.

Aujourd'hui, je n'ai pas besoin de créer de nouvelle série ; j'aspire à développer chaque série existante, et à renforcer le lien entre toutes.

À ce propos, comment celle intitulée *Portrait grandeur nature* — ces sortes d'immenses tondos aux allures de badges imprimés des plus grands noms de l'histoire de l'art métamorphosés en termes de genre — est-elle advenue dans votre travail ?

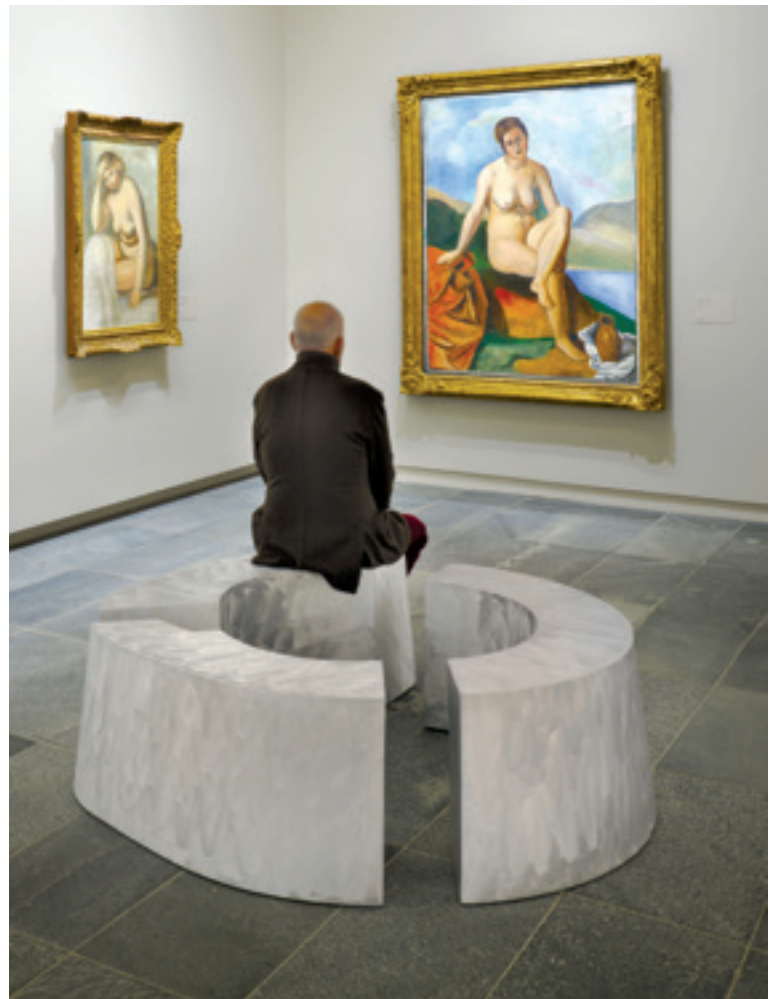
C'est une série particulière, vampirique ! Parce qu'elle a été très médiatisée, elle a tout un temps fait ombrage aux autres séries.

Comment cela ?

Parce qu'elle a été exposée à l'entrée des collections permanentes du Centre Pompidou pendant deux ans et que cela a donné à penser aux gens que c'était là mon unique travail.

N'est-ce pas plutôt parce qu'elle est totalement désincarnée dans sa matérialité ?

Sans doute parce que les gens considéraient que ce n'était pas de la peinture, alors qu'on peut parfaitement les rapprocher des petits miroirs qu'on voit dans le fond de nombreux tableaux anciens, de même que leur forme de tondo renvoie à tout un pan de l'histoire de l'art...



Vue de l'installation permanente d'Agnès Thurnauer, *Matrices/Assises (chromatiques)*, musée de l'Orangerie, Paris, 2020. Courtesy de l'artiste.



Vue de l'exposition d'Agnès Thurnauer, *La Traverser*, galerie Michel Rein, Paris, 2020-21.
 Au mur en face : *Land and Language #1*, série *Peintures d'Histoires*. 2017, acrylique sur toile, cadre bois, 220 x 282,5 cm.
 Courtesy de l'artiste et galerie Michel Rein, Paris / Bruxelles.

Cette série a assurément son intérêt mais elle n'est adossée qu'à l'exclusive d'une idée.

S'il est vrai que le conceptuel y est primordial, lorsqu'on la présente avec les peintures comme c'était le cas dans ma dernière exposition chez Michel Rein, elle est plus facilement intégrée à la question de la picturalité. Mais aujourd'hui je réalise à quel point toutes ces œuvres (*Portraits grandeur nature*, *Matrices*, *Big-Big* et *Bang-Bang*, *Tableaux d'histoire*, *Prédelles...*) fonctionnent sur le même principe de vide/plein, forme/contour, identité/altérité... La complétude du rapport à l'autre!

Dans quel contexte cette forme est-elle apparue ?

C'était au moment où je préparais une exposition au CCC de Tours. Au départ, il y a un très grand tableau au crayon sur toile, avec tout un jeu de variations de gris, très sensible, et tous ces noms du champ de l'histoire de l'art « officielle »...

Qu'est-ce qui s'est donc passé pour que cela devienne des œuvres façon badges ?

Au moment de la Biennale de Lyon, avec Jérôme Sans et Nicolas Bourriaud en 2005, on a pensé individualiser les noms sur des petits badges, pour une dissémination. De là, j'ai imaginé les grands formats, avec cette forme bombée inspirée de l'*Autoportrait dans un miroir convexe* du Parmesan. J'aimais l'idée que les gens puissent posséder l'œuvre en petit ou en grand. Les badges se diffusaient à l'extérieur des lieux d'art, cela suscitait toutes sortes d'échanges avec les gens qui les portaient. Cette série est une population qui grandit toujours. Je la poursuis comme toutes les autres, d'autant que plus je déploie le travail, plus je vois les liens qui se tissent entre toutes les œuvres.

Ce qui peut surprendre puisqu'à la différence des peintures, vous en déléguiez la fabrication. Comment cette série trouve-t-elle donc à s'articuler avec les autres ?

Si elle n'est pas de même forme que les séries peintes, le lien existe explicitement avec les oeuvres en volume, comme les *Matrices*. Le genre existe parce qu'il y a l'autre, qui est différent et complémentaire, comme les moules, creux, existent par les bords – les pleins – qui les définissent. Au centre du propos, il y a cette dualité qui donne naissance au langage.

Par rapport à cette question du langage et de la conversation, il me semble que la performance de Trisha Brown de 1971, *Roof Piece*, à laquelle vous vous référez souvent, est proprement constitutive de votre démarche. Il y va chez vous du même processus d'enchaînement et de réplique, de concaténation en quelque sorte, que chez les personnages de l'Américaine qui reproduisent le signe perçu d'un toit à l'autre sans jamais le répéter de la même façon.

Roof Piece est une pièce qui m'a en effet complètement bouleversée quand je l'ai découverte. Elle est probablement centrale dans le dispositif de dialogues et de formes que je mets en œuvre dans mon travail et qui se répondent les uns aux autres. Tout autant d'ailleurs que le souvenir des chants de merles de mon enfance. De plus, il y a une dimension chorégraphique, un langage des gestes, un rapport à l'espace et à la perspective dans *Roof Piece* qui procèdent d'un même déplacement, d'un même décalage d'une série à l'autre.

Par rapport à l'idée de sémaphore, l'œuvre de Trisha Brown est le lieu même du langage et la question du signe, de sa transposition, de sa transformation, est un des vecteurs marquants de votre démarche.

Le signe comme accueil et non comme ordre donné. C'est le signe au sens où il vient activer un écho chez celui qui regarde. Le signe comme ouverture.

Ce rapport à l'histoire de l'art, qu'il soit ancien, moderne ou contemporain, est très prégnant dans votre travail. Qu'est-ce qui le gouverne ?

L'histoire de l'art, c'est une façon d'être au monde et d'échanger qui est native pour moi. Tel que je l'apprends, ce n'est pas un manque de déférence, c'est un sentiment profond de conversation avec l'espace de l'autre. J'ai revu récemment les peintures noires de Goya, c'est comme des collages, façon papier découpé de Matisse. Je ne vois pas ça dans un lointain mais dans l'instantanéité du geste et du franchissement. Quand je choisis de travailler sur *Olympia* ou certains visages de Matisse, c'est bien au-delà de la question du modèle. C'est tout simplement une affaire de peinture. Ce en quoi la peinture, même figurative, est une abstraction. ■



Trisha Brown. *Roof Piece*.
Photographie de la performance, Peter Moore, New York, 1973.
Courtesy Trisha Brown Dance Company.

AGNÈS THURNAUER EN QUELQUES DATES

Née en 1962 à Paris. Vit et travaille à Ivry-sur-Seine.
Représentée par la galerie Michel Rein, Paris / Bruxelles.

Expositions personnelles (sélection)

- 2020 | *Matrices chromatiques*, installation permanente au musée de l'Orangerie, Paris
 - | *La Traverser*, galerie Michel Rein, Paris
 - | *Land and Language*, Fondation Thalie, Bruxelles
- 2014 | *Now, When, Then*, musée des Beaux-Arts de Nantes
- 2010 | « *May I?* » : Philippe Méaille présente le travail d'Agnès Thurnauer, Villa Emerige, Paris
- 2007 | *Francine Picabia*, CCC, Tours
 - | *Bien faite, mal faite, pas faite*, SMAK, Gand
- 2003 | *Les circonstances ne sont pas atténuantes*, Palais de Tokyo, Paris