

Thomas Maisonnasse

« Un balcon en forêt »

Cachée, la « clairière » de Thomas Maisonnasse, titre de l'installation du plasticien, se découvre avec étonnement : une fois pénétré dans le nouveau bâtiment baptisé « Triangle des Pervenches », abritant des activités de la Commune de Carouge (parascolaire, restaurant, archives, locaux pour société carougeoises et de musique), le visiteur n'aperçoit qu'une partie de l'œuvre. C'est que l'artiste veille au grain et ménage la surprise : il a conçu pour les utilisateurs une œuvre dans l'œuvre, un refuge fait uniquement de peinture blanche qui se découvre et ne prend forme que graduellement sur les hautes parois de béton brut.

Rien ne se laisse dévoiler dans sa totalité, du moins au début et comme dans un parcours initiatique, il faut idéalement commencer au commencement et, dans ce cas, descendre.

Tout s'ébauche au sous-sol, où l'œuvre prend naissance : à proximité d'un patio éclairé par de la lumière naturelle, de grandes et denses taches blanches semblent répondre à la lumière du soleil et dessinent d'étranges motifs, évoquant à la fois le camouflage et la forêt : de grandes feuilles se dessinent, ce sont là les premiers plans de la photographie d'origine utilisée par l'artiste.

Ce qu'on découvre reste cependant encore diffus, à la frontière entre figuration et symbole, et excite l'imagination. La grande trame esquissée par l'artiste opère plus par suggestion que description. Il a comme projeté sur les murs une immense image de forêt en négatif : l'on retrouve la préoccupation de l'artiste pour l'ombre, traitée ici en négatif. Ce qui est peint en blanc est la lumière et le béton laissé en réserve l'ombre, le feuillage.

Si, en bas, tout n'est encore que terre et densité, une fois remontées les marches, la peinture murale prend forme d'elle-même, pour mieux se déployer en spirale,

autour de l'axe de l'escalier, imitant la croissance d'un arbre. Le noyau vide autour duquel tourne l'escalier évoque la présence du tronc d'arbre plein. L'artiste a utilisé cette cage, un haut volume aveugle, puit de lumière sondé par un seul oculus au zénith, comme axe de son œuvre ; c'est n'est qu'en s'élevant que se découvrent les formes qui s'ouvrent soudainement du rez vers les deux étages supérieurs, comme aspirés vers la seule échappatoire, le ciel.

A l'ascension du corps répond alors le regard qui se lève : l'œuvre vient habiter presque toutes les facettes des murs, comme poussée par une énergie vitale. Les murs de béton brut sont presque oubliés, ils se dématérialisent sous l'effet de miroitement des taches blanches irrégulières, qui font fi des grandes droites et des angles de l'architecture ; au contraire, cette grande forêt blanche aux formes organiques amène douceur et poésie. On se retrouve dans le bâtiment comme à l'abri à l'ombre des feuillages.

Pour admirer au mieux cette composition, il faut s'arrêter et contempler aux premier et deuxième étages, qui servent de balcon ou de banc, comme pour la contemplation du paysage lors d'une balade. C'est là que le regard embrasse l'imposante masse qui prend des allures de gravure dans laquelle on serait immergé. À cet effet d'enveloppement s'ajoute le frémissement des centaines de taches de peinture et la multiplication des points de vue, dans un système tournoyant sur lui-même. Devant l'impossibilité d'embrasser la totalité de l'installation d'un seul regard, le spectateur, tel un enfant grimant aux arbres, à la recherche peut-être d'une cabane, a été poussé par un irrésistible mouvement ascensionnel. C'est le regard qui mène la danse.

Yves Christen

### Clairière, 2016

Peinture murale intégrée à l'architecture, projet lauréat du concours pour une intervention artistique dans le cadre de la construction du Triangle des Pervenches, Carouge

Réalisation du bureau *fesselet krampulz architecte*

email sur béton, 14 x 6 x 7 m (environ)

Collection du fonds de décoration de la Ville de Carouge

Photos: Aurélien Bergot







Clairière, 2016  
Vue du demi palier entre le rdc et le premier étage



Clairière, 2016  
Vue depuis le palier du premier étage



Clairière, 2016  
Palier intermédiaire entre le rdc et le premier étage





## La grande ombre

« C'est le feuillage des troncs distincts qui s'entrepénètrent et forme un toit continu, c'est le feuillage qui retient tellement de lumière et donne la grande ombre collective de la forêt. »<sup>1</sup> Canetti décrit, dans *Masse et puissance*, en quoi la forêt participe d'un symbole de masse qui offre l'apparence d'un abri protecteur. Vue de l'extérieur, la forêt se présente comme un lieu de retranchement, tour à tour accessible et impénétrable; dessinant un territoire séparé, coupé du monde, sans distinction claire du dedans et du dehors. Pour celui qui s'y aventure, c'est un milieu qui peut cependant très vite devenir inquiétant et dangereux. C'est le territoire par excellence des épreuves, le lieu où commencent les contes, que traverse le fantastique et d'où sortent les légendes. C'est là mieux qu'ailleurs que l'on est susceptible de se perdre et, très vite, sans même s'en apercevoir, de finir par tourner en rond. L'horizon du paysage disparaît. « Personne n'est assez courageux pour traverser de nuit la forêt qui sépare deux villages, pas même avec la perspective séduisante d'une forte récompense. »<sup>2</sup> Si Canetti parle pourtant bien d'un abri au sujet de la forêt, il s'avère que ce refuge est avant tout réservé aux esprits des morts, séjour des ancêtres, bien plus qu'aux vivants. Ils rejoignent ainsi, comme par sympathie, l'effet de masse que produisent les rangées de troncs, les enfilades de branches - cette impression de foule dressée, immense, des morts, toujours plus nombreux que les vivants. Impression que la grandeur des arbres, leur disparité, leur longévité et leur fixité ne font que renforcer. Dans les photographies de Thomas Maisonnasse, seule se maintient cette frontière dans l'irréductibilité d'un lieu, sans les mondes poreux des morts et des vivants qu'elle faisait se communiquer, et que les

mythes accompagnaient. On pourra toujours y voir l'équivalent plastique du bruissement des arbres qui laisse entendre un gémissement de voix mêlées, mais on n'y recueillera plus cette parole ancestrale issue des bois, et on ne pourra alléguer davantage qu'ils se tairaient par prudence. Désertée de sa faune comme de ses légendes, la grande ombre a vidé la forêt, comme irradiée par la photographie, de sa profondeur.

Damien Guggenheim  
Novembre 2015

notes:  
1- Elias Canetti, *Masse et Puissance*, Paris, Gallimard, 1966, p. 88  
2- *Ibidem*, p. 42

## *Tout ce qui se voit sous le soleil* (La grande ombre), 2016

Société des Arts de Genève  
Classe des Beaux-Arts  
Salle Crosnier | Palais de l'Athénée

exposition du 26 février au 26 mars 2016



Tout ce qui se voit sous le soleil (La grande ombre)  
vues d'exposition



Tout ce qui se voit sous le soleil (La grande ombre)  
vues d'exposition



*Tout ce qui se voit sous le soleil (Rue des rois 1), 2015*  
tirage pigmentaire sur papier smooth pearl contrecollé sur aluminium, 200 x 135 cm



*Tout ce qui se voit sous le soleil (Rue des rois 1), 2015*  
tirage pigmentaire sur papier smooth pearl contrecollé sur aluminium, 200 x 135 cm



*Tout ce qui se voit sous le soleil (Asouike 3), 2015*  
tirage pigmentaire sur papier smooth pearl contrecollé sur aluminium, 200 x 135 cm

*Tout ce qui se voit sous le soleil (Nishioyama), 2015*  
tirage pigmentaire sur papier smooth pearl contrecollé sur aluminium, 200 x 135 cm

*Tout ce qui se voit sous le soleil (Motoemachi 2), 2015*  
tirage pigmentaire sur papier smooth pearl contrecollé sur aluminium, 200 x 135 cm

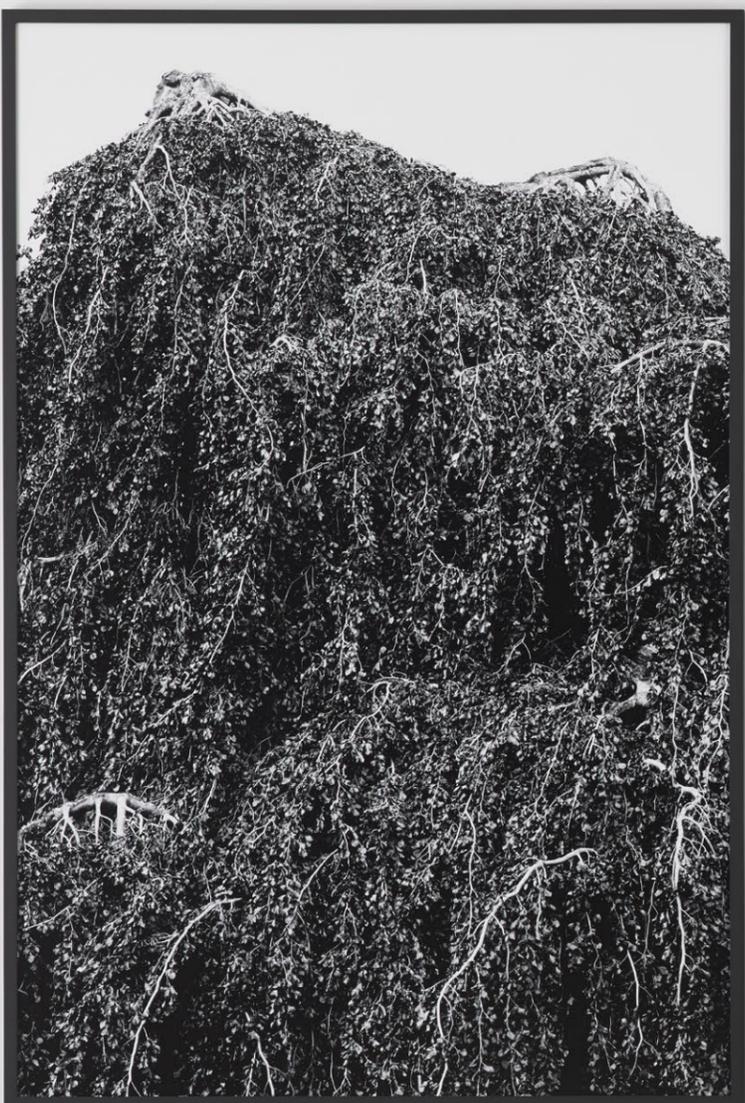
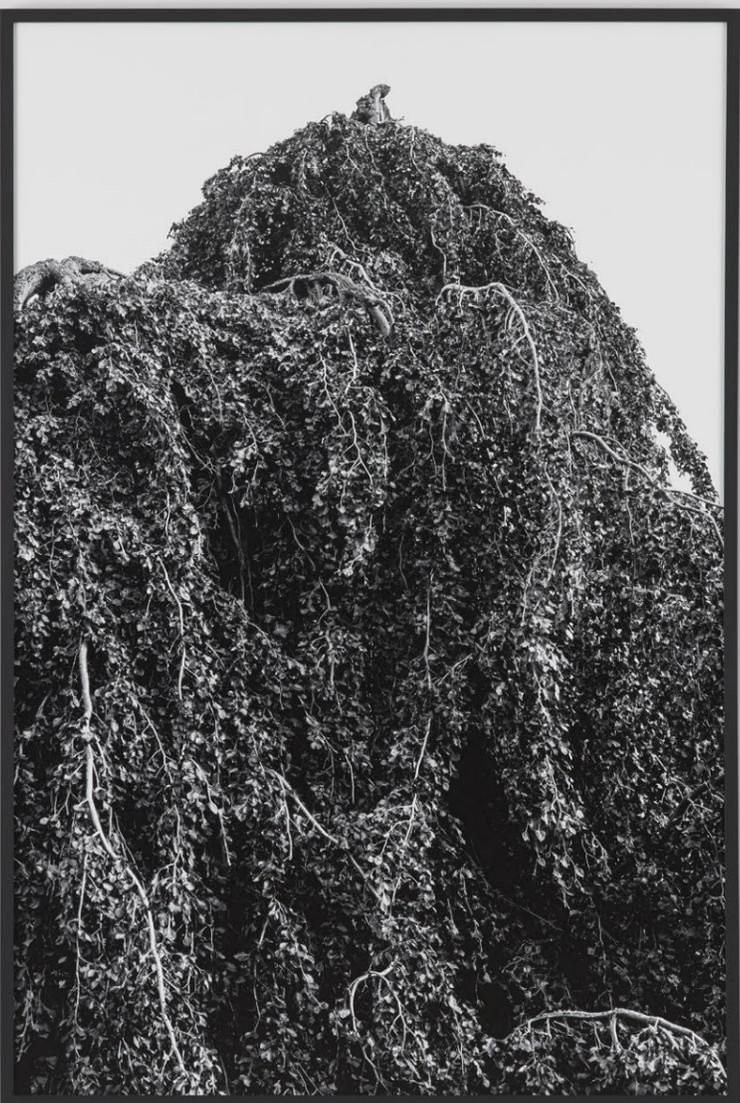


*Tout ce qui se voit sous le soleil (Parc du Seujet 2), 2015*  
tirage pigmentaire sur papier smooth pearl contrecollé sur aluminium, 204 x 412,5 cm



*Tout ce qui se voit sous le soleil (Foshinomura 2), 2015*  
tirage pigmentaire sur papier smooth pearl contrecollé sur aluminium, 200 x 135 cm

*Tout ce qui se voit sous le soleil (Himejima 1), 2015*  
tirage pigmentaire sur papier smooth pearl contrecollé sur aluminium, 200 x 135 cm



*Tout ce qui se voit sous le soleil (Parc du Seujet 2), 2014*  
tirage pigmentaire monté sur aluminium, cadre en bois, 204 x 412,5 cm (hors tout), 204 x 137,5 cm (chaque)

Tout ce qui se voit sous le soleil (Clairière)  
Vue d'exposition



Tout ce qui se voit sous le soleil (Clairière)  
Vues d'exposition



*Tout ce qui se voit sous le soleil  
(Clairière), 2016*

Galerie Le Salon vert, Carouge

exposition du 5 novembre au 10 décembre 2016

*Tout ce qui se voit sous le soleil (Jardin des Plantes), 2015*  
tirage pigmentaire sur papier coton, 160 x 110 cm (feuille) 150 x 100 cm (image)



*Tout ce qui se voit sous le soleil (Clairière)*  
Vues d'exposition





*Une faiblesse à toute épreuve,  
s'appuyer sur son ombre*

Il faut imaginer la lumière découpant l'obscurité, passant par les interstices laissés ouverts, laissant l'ombre intacte. Il faut imaginer ces deux parties de la même chose dissociées, l'ombre dans son coin, en attente, et la lumière, en action, délimitant l'espace visible. Il faut aussi se rappeler que le soleil jamais ne voit l'ombre, qu'étant celui qui la produit, la face éclairée des objets, celle qui prend la lumière, se trouve toujours entre eux deux. Enfin, il faut savoir que pour voir l'ombre se redresser et la lumière avec il faut un retournement. Stèles (vérification n°4) est une installation basée sur une anamorphose, qui doit voir se redresser comme étant sur un même plan des planches de bois peintes en blanc qui sont sur trois plans différents et suivent des lignes qui semblent être similaires à celles formées par la lumière entrant par de grandes fenêtre dans une salle vide. Mais à y

regarder de plus près, ce n'est pas ça, les lignes fuient dans le mauvais sens. Le point de fuite n'est pas le soleil, ce qui serait le cas si il s'agissait de découpe de lumière par une fenêtre, mais le point de fuite est situé dans la salle à l'endroit précis où l'anamorphose doit être vue. Dès lors cet espace n'a plus de réalité perspective, pas plus que de réalité dans le dessin des ombres et des zones de lumière. Ces dernières, se redressant découpent dans ce qui devrait être l'ombre et qui apparaît ici plutôt comme étant indépendante de la lumière, une forme de nuit origininaire, de celle qui nous a vu naître et qui n'accepte en son sein rien d'autre qu'elle. L'ombre n'est plus alors d'aucun soutien, et ne marque plus notre appartenance à ce monde du visible sous la lumière.

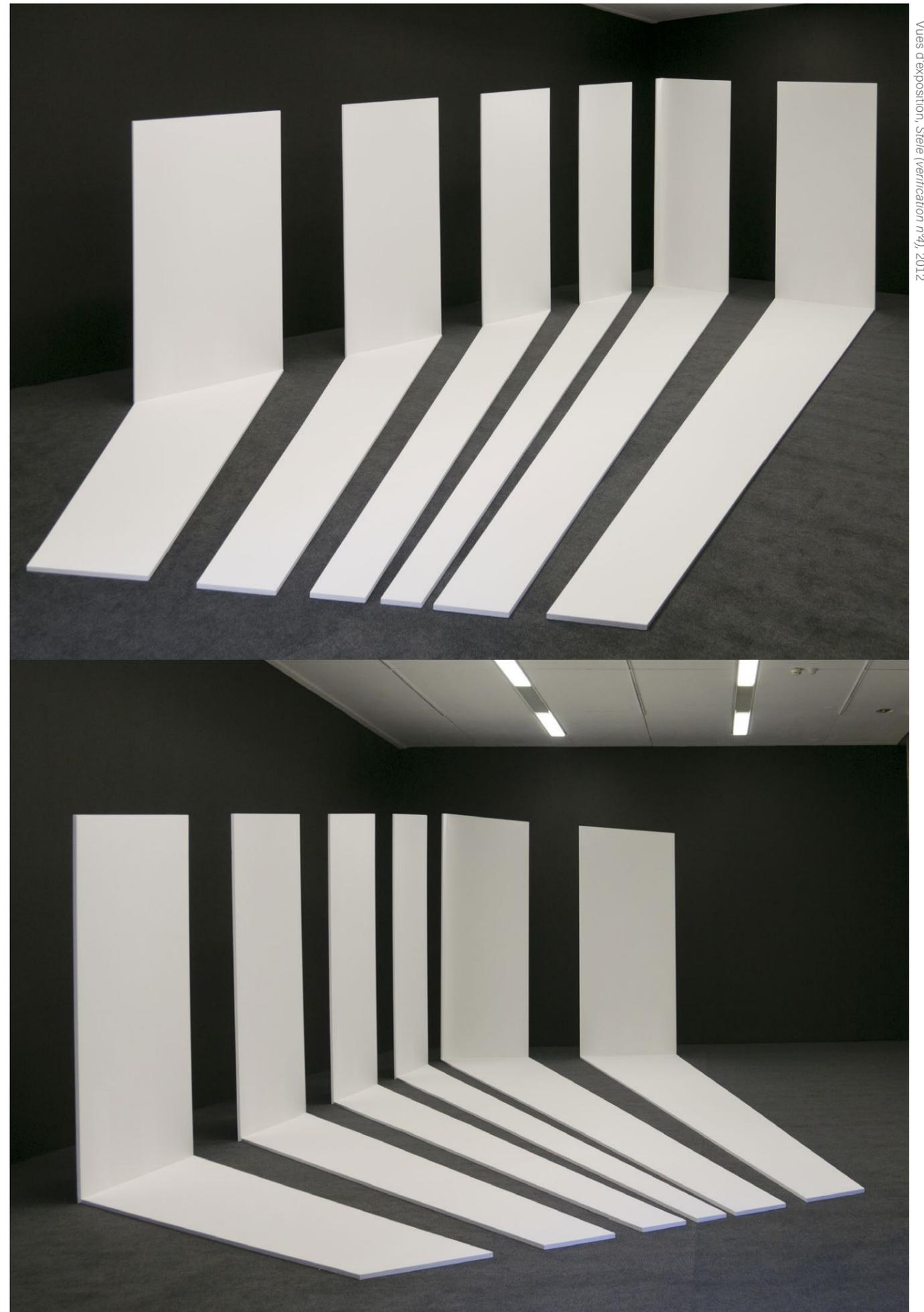
*Une faiblesse à toute épreuve,  
s'appuyer sur son ombre*

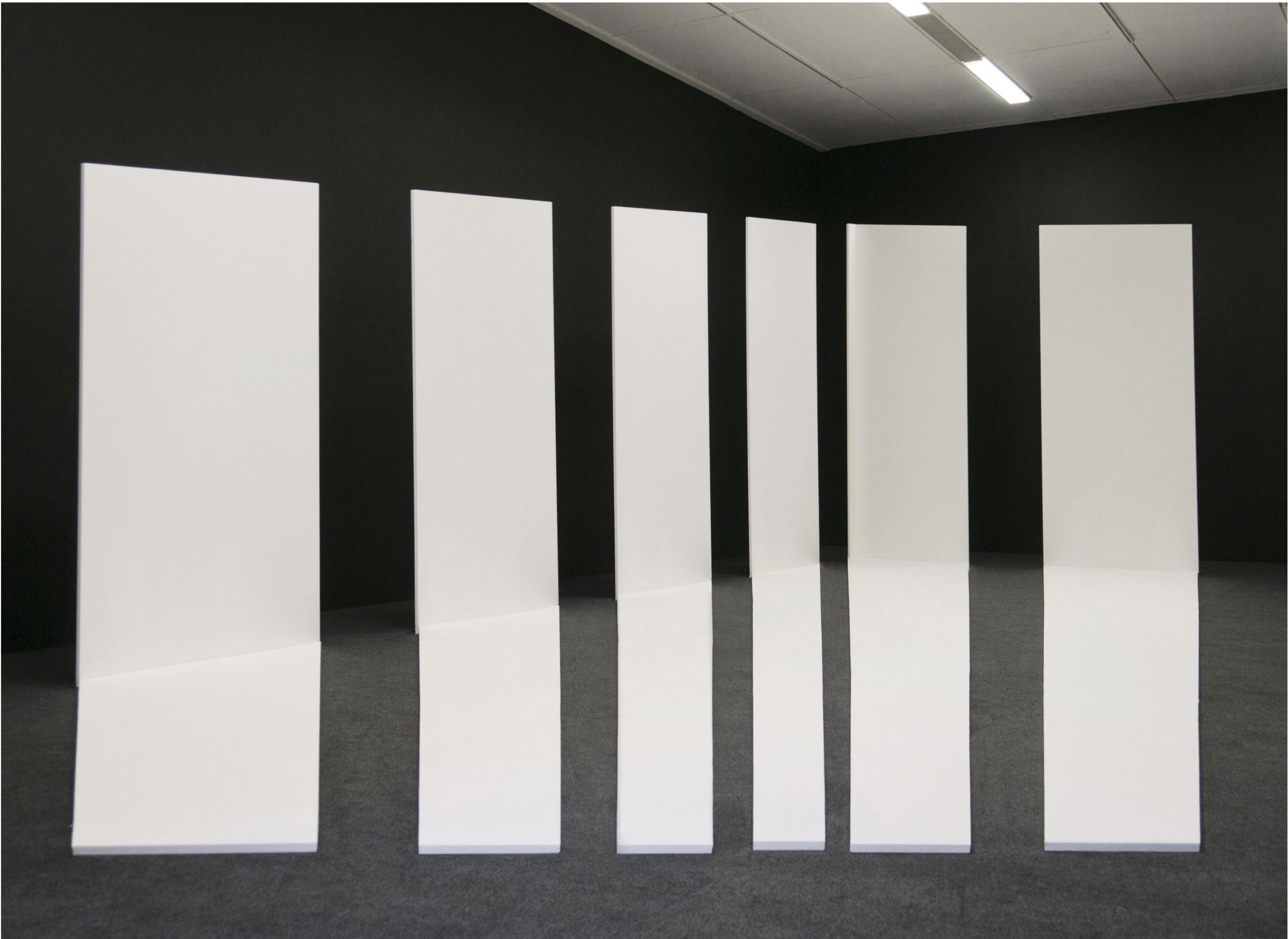
Halle nord, Genève

exposition du 24 février au 17 mars 2012

en haut:  
Sans titre (trois stèles), 2006-2012  
tirage jet d'encre contrecollé sur aluminium, 33,3 x 50 cm

Pages suivantes:  
Stèles, (vérification n°4), 2012  
aggloméré, peinture, acier, 280 x 830 x 390 cm





*Une faiblesse à toute épreuve, s'appuyer sur son ombre*  
Vues d'exposition, Stèle (vérification n°4), 2012

sans titre, (vérification n°3), 2008  
mdf, poudre de graphite et liant acrylique, 70 x 72 x 283 cm



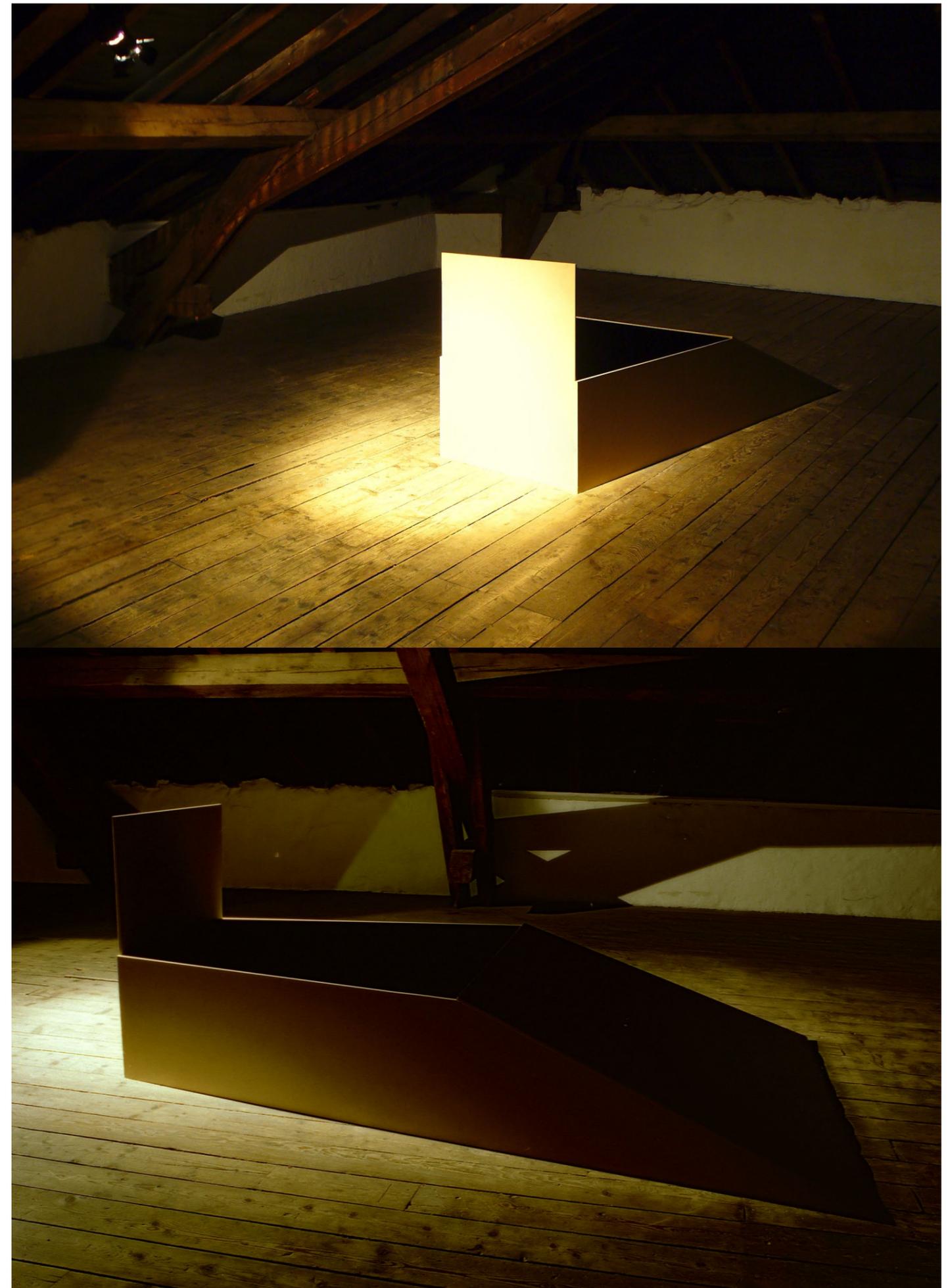
« Voilà donc la nuit. L'obscurité ne cache aucune chose. Mon premier discernement est que la nuit n'est pas l'absence provisoire de la clarté. Loin d'être un lieu possible d'images, elle se compose de tout ce qui ne se voit pas et ne s'entend pas [...] À la vraie nuit manquent donc l'inouï, l'invisible, tout ce qui peut rendre la nuit habitable. Elle ne se laisse rien attribuer d'autre qu'elle, elle est impénétrable. »

Thomas l'obscur, Maurice Blanchot

Piège à ombre est une installation faite de bois, de lumière et d'ombre. Elle se présente sous la forme d'un caisson de cinquante centimètre de hauteur et d'un peu moins de trois mètre de long. Sa forme est déterminée par celle de l'ombre que projette une planche de bois verticale faisant obstacle à une source de lumière unique. L'ombre se trouve comprise exactement dans le volume de bois du caisson. Cette construction fait penser à un tombeau avec une stèle se dressant au-dessus de la tombe hors de terre : un lieu où est assigné à résidence, sinon la mort, un mort. En même temps qu'un lieu de souvenir, le tombeau marque un seuil infranchissable, et pourtant on ferme le tombeau, au moins symboliquement, marquant l'impossibilité du retour des morts chez les vivants.

Le piège à ombre fonctionne de manière similaire. Il s'agit d'emprisonner cette « chose » qui s'attache à tout ce qui est visible sous la lumière, l'ombre, de former un volume qui en même temps qu'il contient un trou, se construit autour de ce trou, prend appui dessus. Il s'agit d'essayer de régler son compte à l'ombre, de lui donner une demeure, de l'enterrer, mais en le faisant, la construction qui comporte son ombre est dépossédée de son ombre. Elle se soustrait à cette règle : que tout objet éclairé possède une ombre portée.

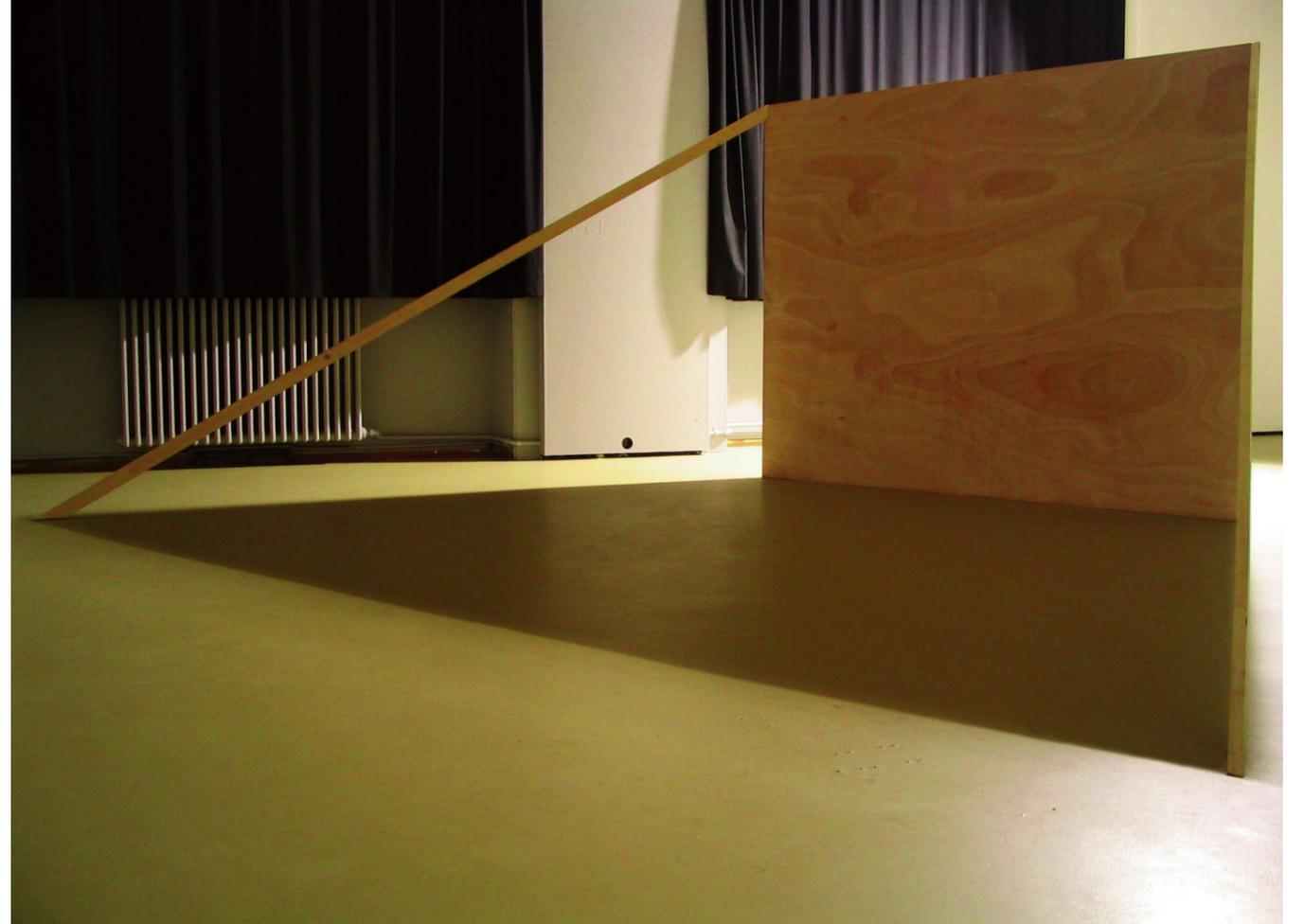
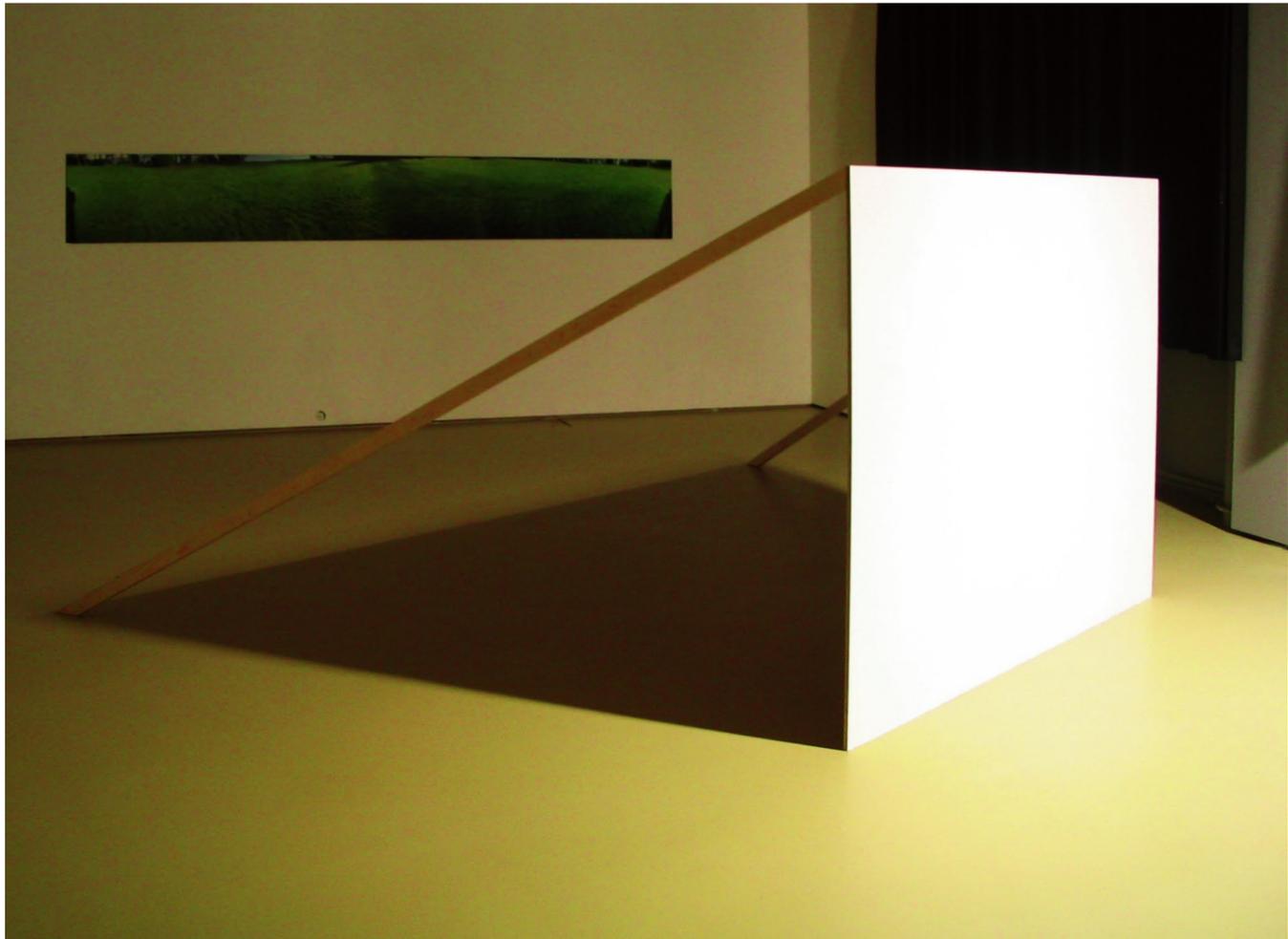
On ne peut pas regarder dans ce trou, ce n'est pas qu'il soit sans fond, c'est qu'il n'est pas un trou, ici, l'ombre tend à devenir un solide, matériel, impénétrable, sur lequel on s'appuie pour construire nos abris.



*Piège à ombre, (vérification n°2), 2006*

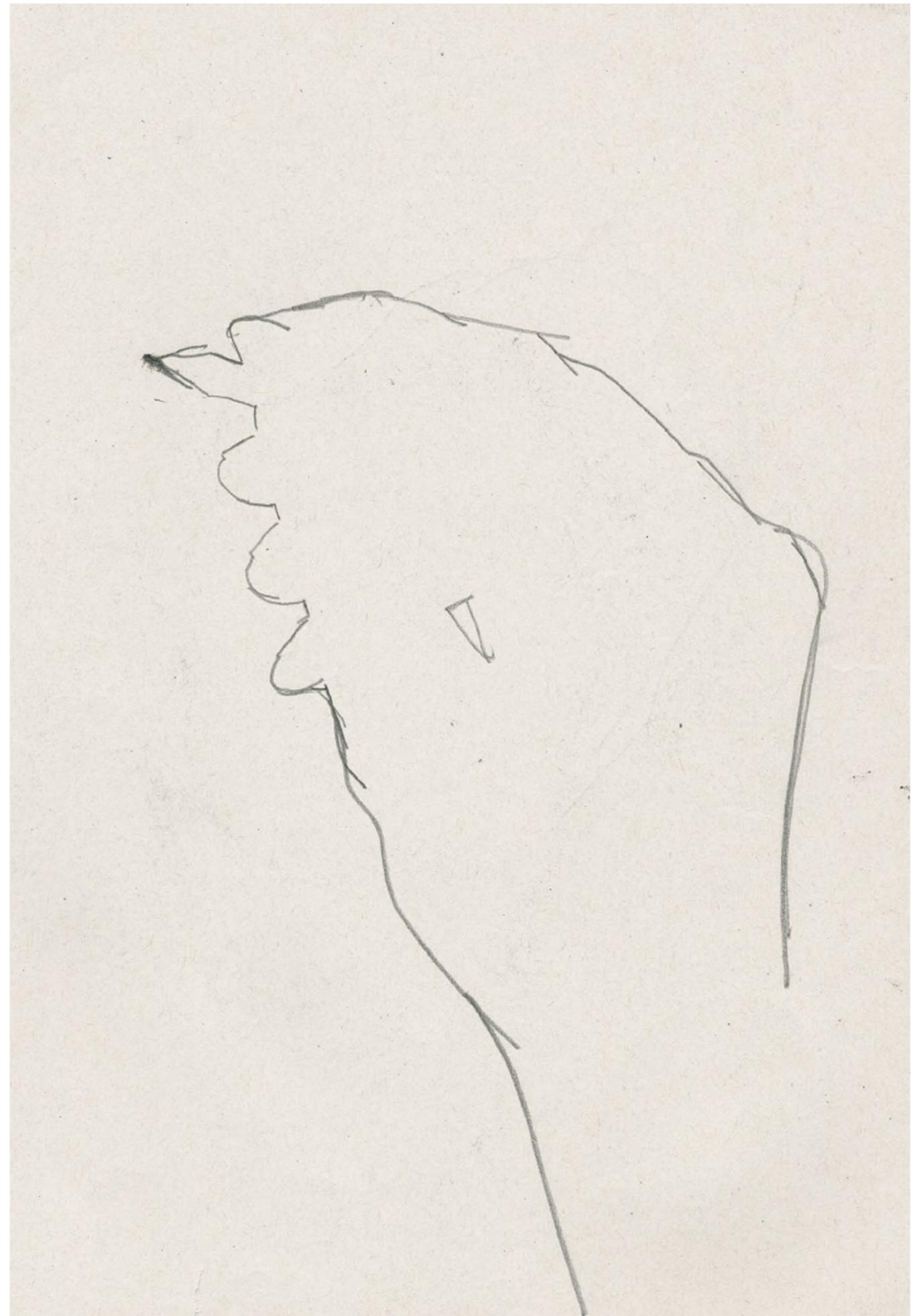
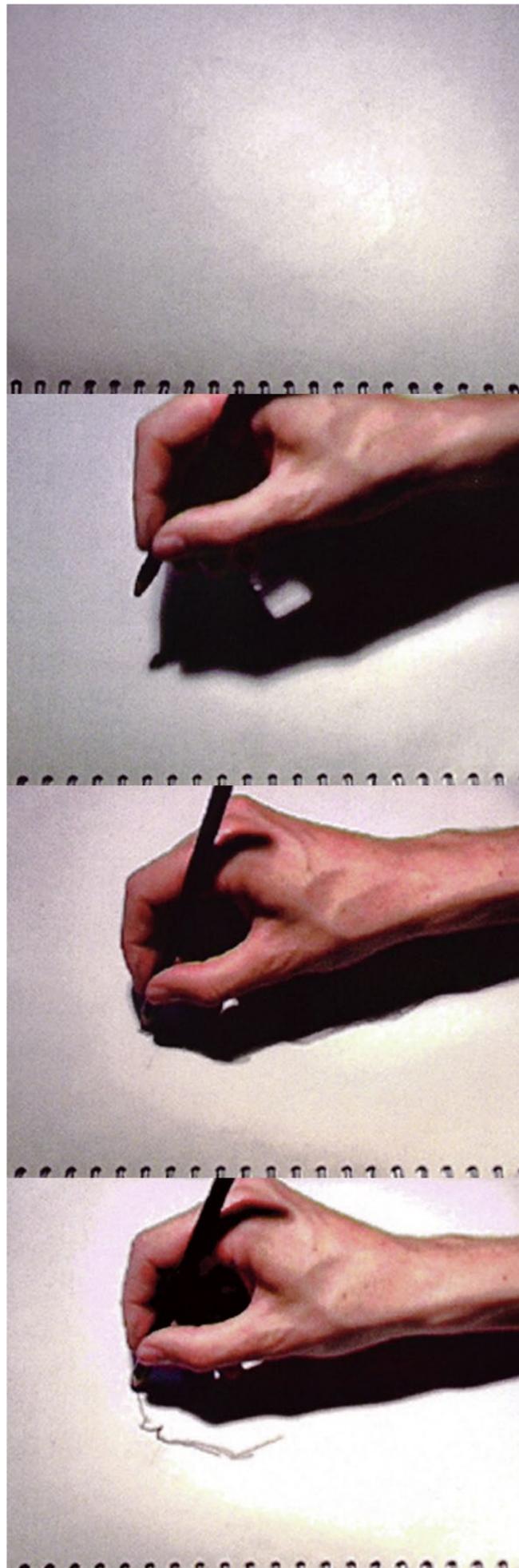
bois, lumière, ombre, 500 x 213 x 154 cm





*Abri, (vérification n°1), 2004*

lumière, bois, ombre, env. 700 x 500 x 320 cm



*Essayer de dessiner l'ombre de sa main droite  
avec sa main droite, 2001*

vidéo mini DV, 5 min. 20 sec.

## THOMAS MAISONNASSE : L'ABRI ET LA NASSE

« *Je n’accepte rien d’un homme sans ombre* »

Adelbert von Chamisso

Le travail de Thomas Maisonnasse consiste à prendre l’ombre – son ombre – pour la proie d’une vérification qui affirme (premièrement) qu’il n’y a de vérité ni de réalité qu’en cela seul qu’on peut toucher du doigt. L’importation du champ scientifique à celui artistique de cette opération n’est possible qu’en partant de ce postulat matérialiste ; à quoi il faut ajouter (deuxièmement) une *incrédulité* qui est supposée au départ de son acte, qui doit ou bien contester d’avance ce qui doit être prouvé, ou bien finir par se contester lui-même. Aussi, réduire les travaux de Thomas Maisonnasse à leur énoncé prédictif, en une formule ramassée, ne pose guère de difficulté tant ils se prêtent à merveille aux réquisits de l’expérimentation scientifique, à sa procédure de vérification, dont les principes de validation exigent que l’expérience puisse être à la fois répétée et falsifiée. L’expérience s’énonce, par exemple, ainsi : « Placez-vous au centre d’un cube blanc, et tracez la limite de votre champ de vision à l’aide d’un bâton muni à cet effet d’une mine de charbon à son extrémité ». Le *white cube*, espace d’exposition emblématique, offre déjà de par sa neutralité tout ce que requiert une expérience que rien d’extérieur ne doit pouvoir venir perturber.

Le critère de validation selon lequel, pour qu’une expérience soit probante, il faut qu’elle puisse se répéter, tient au souci de neutraliser toute incidence subjective de l’expérimentateur (facteur d’erreur ou de maladresse) et permet à quiconque d’occuper sa place sans que cela n’entraîne la moindre modification. L’expérience que mène l’expérimentateur consiste donc à viser dans son aboutissement à sa propre négation pour laisser sa place à un tiers, qui ne s’y tient qu’à se réduire précisément à un œil vide. Ainsi peut-on d’ores et déjà se risquer à une première proposition sur l’enjeu de la vérification *artistique* : elle consisterait à récupérer ce que la science maintenait forclos, à savoir les coordonnées du sujet de l’expérience, qui dans l’expérience scientifique se doit d’être exclu du champ où il opère, sacrifié à la vérité objective. C’est cette exclusion qui est vérifiée dans la mise en œuvre du dispositif artistique – que ce soit dans les installations ou les photographies de Thomas Maisonnasse. Ce passage à l’acte produit l’évanouissement de l’expérimentateur avec l’évaporation de son point de vue, et produit un effet de véracité coupé de l’objectivité (qui lui échappe). Ce qui est vérifié par là est le surgissement d’un sujet, son incidence repérable à son ombre, point aveugle qui est celui du sujet de l’œuvre. Dès lors le passage au tiers, la délégation dont s’assure la validation de l’expérience, ne peut s’opérer dans le champ

artistique que dans une sorte de *simulation*, dans laquelle le spectateur vient contrefaire l’expérience.

C’est que le regard qui y est porté, ou plutôt qui est suscité au-delà du point de vue, est déplacé, dérouté, par une sorte de machination. L’objet de l’expérience a semble-t-il été subtilisé ; il est tombé après avoir été projeté. Ici (*Vérification n°1*), l’expérimentateur, armé de cette lance rudimentaire, ramène par son tracé le champ dans lequel il détoure son point de vue aux dimensions d’une cage qui se referme sur lui. Là (*Vérification n°3*), le sujet trouve sa consistance dans l’illusion au point même où l’anamorphose dévoile les contours d’un objet soustrait au regard. Au moment de mettre la main sur l’objet, à chaque fois, si proche de le toucher du doigt, le piège se referme, gardant le sujet de l’expérience pris à ses rets, lesté d’une double perte : il devient l’objet à la place de l’appât. Cette vérification se manifeste exemplairement dans la perspective de l’anamorphose (dont l’ombre est l’une des figures les plus élémentaires) ; en précisant que si illusion il y a (dans ces dispositifs où le leurre est en jeu, dans lequel un appât est tendu en vue de fourvoyer de manière concertée le spectateur), il s’agit avant tout de le détromper. Et le projet de détromper implique d’abord de tromper *ouvertement*. Car si devant une œuvre l’on ne s’avise d’aucune désillusion c’est que probablement l’on reste captif d’une fascination, et de ce fait leurré à bon compte. Sinon que, devant une restitution dont le réquisit est de transparence, la place du « spectateur » ne fasse pas question, ou plutôt qu’elle soit prise d’emblée pour une réponse, à l’instar des pré-supposés qui sont ceux de l’esthétique relationnelle. L’œuvre ici requiert au contraire le spectateur d’une manière elliptique. A l’inverse d’une peinture cubiste où il s’agirait de restituer sur un même plan une multitude de points de vue pris en faisant le tour de l’objet et dont le regardeur assurerait la synthèse, ce serait comme pour une sculpture cubiste (si ce n’était pas là une contradiction dans les termes), où il s’agirait de tourner autour de l’objet, jusqu’à tomber sur une perspective dévoyée qui capture le regard – travail qui est en somme plus proche de celui du photographe.

\* \*  
\*

Celle qui inventa de dessiner n’est pas nommée. Loin des querelles sur la prééminence de la peinture ou du dessin, le mythe qui assigne à l’origine de la pein-

ture l’ombre d’un amant dessinée par sa bien-aimée, confond indistinctement et peinture et dessin dans une même tache *aveugle*. L’ombre dessinée par la fille de Dibutade représente *in absentia* la figure de son amant. Cependant elle ne prétend pas compenser sa perte, feindre sa présence ou cerner son souvenir : sa valeur de fétiche pourvoyant au contraire à son absence, soutenant sa disparition, congédiant l’amant avant même qu’il ne soit parti. On peut supposer cependant que cette pratique de l’art n’est pas sans bénéfice. Cette ombre portée, détachée du corps de l’amant a une fonction de coupure ; la fille du potier s’assure de l’absence de son amant à ses côtés. De sorte que c’est moins l’absent qui est représenté que son manque *pour* elle, à quoi elle tient. Aussi peut-on dire plus justement que l’ombre détournée de l’amant la représente elle, identifiée à l’objet de son désir, où se confirmerait une fois de plus que tout portrait est un autoportrait.

Que représente une ombre sinon le corps qu’elle double ? On tient à son ombre, que l’on dit porter, comme à son nom propre, d’abord en ce que comme lui elle garde de la mort qu’elle annonce : elle la double en ce sens à la fois de la simuler et de la devancer. On porte son ombre comme ce qui ne nous appartient pas mais à quoi cependant on tient et à quoi on est tenu (par quoi aussi bien on est retenu). Chose qui colle à la peau, que l’on traîne avec soi autant qu’il nous suit à la trace (chose que l’on porte autant qu’elle nous tient debout). Mais cependant, il faut le souligner, cela ne se peut vérifier seulement lorsque cette doublure est séparée du corps. Partant, cette vérification pose un acte qui engage le corps de l’artiste, dans lequel son unité est mise à l’épreuve dans la distorsion du temps logique de la vérification, qui opère après-coup, ainsi que par le décolllement qu’introduit l’image du corps, qui à la fois anticipe sur l’unité du sujet (ombre portée) en même temps qu’il le découvre divisé (ombre projetée). On peut dire que l’ombre est première sur le corps en ce qu’elle instaure ce dernier dans la dimension de la représentation. D’où l’ambivalence entre l’abri et la nasse, la promesse et la menace, qui travaille entre le risque d’une adhésion trop forte – celle d’une ombre qui colle à la peau jusqu’à l’aliénation – et celui d’un décolllement tel que le sujet ne puisse parvenir à s’y reconnaître.

Dans la fable de Chamisso, l’homme sans ombre – Peter Schlemihl – n’est pas commun en ceci qu’il n’a pas d’ombre et que cette bizarrerie (cette idiotie), plus encore qu’elle ne le singularise, l’exclut du monde, tout

comme un homme sans nom se trouverait irrémédiablement en dehors de toute inscription – filiale, sociale, religieuse, nationale. En un mot : sans identité. Ces deux traits singuliers et hors du commun s’échangent et se recouvrent tous deux, qui constituent la marque d’une perte issue d’un pacte avec le diable, à la suite d’un marché qui s’est imposé avec la fatalité d’un choix forcé : la bourse ou la vie. Il n’est par ailleurs nulle part fait mention dans le récit de Chamisso des pérégrinations de son ombre. « Ce nom qui me désigne, si je n’en use pas comme du seul signe qui ne s’échange pas, si, au lieu de ne le donner qu’à celui-là seul qui peut en hériter, j’en use comme d’une monnaie, alors ce nom est retranché à la dimension du symbole et tombe là où sous l’indice transparaît la chose. N’est plus une signature, mais ce dépôt seul – une merde.<sup>1</sup> » Est-il seulement envisageable alors de racheter cette ombre perdue, et à quel prix ? Le risque encouru pourrait être celui-ci : finir, en cherchant à récupérer cette ombre qui s’échappe, par devenir soi-même une ombre errante (d’où cette conclusion inévitable : si P.Schlemihl n’a pas d’ombre, ça ne peut être que parce qu’il est une ombre). Ce que l’on serait à coup sûr si d’aventure (d’où la fable) l’on n’était pas nommé. « Pour désigner ce qui se révèle inséparable on disait, à l’âge classique : « c’est l’ombre et le corps ». Le nom, le corps. Comme qui dirait « cul et chemise ». Une ombre ; un habit toujours neuf, c’est à dire une image. Le nom alors, c’est l’ombre portée. Ou plutôt l’inverse : non pas ombre projetée par un corps sur une surface, mais ce qui permet à ce corps de se représenter sur une surface, ce qui entraîne à me reconnaître dans cette surface polie. Amas de chair qui prend son dessin, sa forme, d’être agglutiné par cette ombre et porté par elle sur cette surface (les maçons appellent ça « bousiller » : du nom jeté en poudre, - la peinture.)<sup>2</sup> » Son ombre est d’autant plus embarrassante qu’il en est dépossédé : P.Schlemihl se retrouve exposé nu et désabrité sous le regard de l’Autre, se demandant comment cacher ce qu’il n’a pas. Somme toute, une des leçons de cette fable pourrait être celle-ci : dans un piège tendu par le diable, il est toujours préférable d’y loger son ombre plutôt que d’y laisser sa peau.

Damien Guggenheim

<sup>1</sup> Dominique G. Laporte, *L’ombre qui suit le corps (le déchet et le Nom du Père)*, 1978.

<sup>2</sup> Dominique G. Laporte, *op.cit*

Thomas Maisonnasse  
1976, Grenoble (F)  
vit et travaille à Genève

10 rue Soubeyran 1203 Genève  
078 713 40 99  
tomaisonnasse@gmail.com  
www.thomasmaisonnasse.net

## Expositions personnelles

- 2016 *Tout ce qui se voit sous le soleil (Clairière)*, Salon Vert, Carouge  
*Tout ce qui se voit sous le soleil (La grande ombre)*, Salle Crosnier, Genève
- 2012 *Une faiblesse à toute épreuve, s'appuyer sur son ombre*, Halle Nord, Genève
- 2011 *Tout ce qui se voit sous le soleil*, espace kugler, Genève
- 2006 *Piège à ombre*, Espace R, Genève

## Expositions collectives

- 2018 *FORMAT*, exposition de photographie en plein air, Mont-Soleil, Saint-Imier  
*artgenève 2018*, stand du Fonds d'art contemporain de la Ville de Genève
- 2017 *5x2=10*, Galerie Gowen Contemporary, Genève  
*FROZEN FEET UNDER DRIED TORRENT RED SUNSET WITHOUT ITS OWN DAWN LET THE WIND CRACK THE FROSTED STONE*, Listrik, Montreux  
*Jeunes Pousses*, Château de Vullierens, exposition hors les murs du Centre d'art contemporain d'Yverdon-les-Bains
- 2016 *cross-border experiment*, My Art Goes Boom, Sète  
*Utopie Picturale 3*, Galerie Forma, Lausanne
- 2015 *Miscellanées*, Le Salon Vert, Carouge  
*AUJOURD'HUI ÉTAIT HIER ÉTAIT AUJOURD'HUI...*, projet dans l'espace publc, Genève  
*Tout ce qui se fait sous le soleil*, le Lieu Unique, Nantes  
*artgenève 2015*, Palexpo, stand Fonds d'art contemporain de la Ville de Genève
- 2014 *Collecting Time*, espace 27, Usine Kugler, Genève  
*Vues d'ici*, Halle nord, Genève  
*Ombre et lumière*, collectif e3, Arles  
*Utopie Picturale*, La fonderie kugler, Genève  
*Swiss Visual*, Zuiunan Gallery, Kyoto
- 2013 *Surface of Window / Slow and tense atmosphere*, Flanders Centers, Osaka & Gakei Gimlet SAAS, Kyoto  
*Contre-nature*, Galerie andata.ritorno, Genève (dans le cadre des 50jpg, 2013)  
*Persona*, Espace des arts sans frontières, Paris  
*Utopie picturale*, curateur : Eric Winarto et Carole Rigaut, Villa Dutoit, Genève
- 2011 *Kugler Remix*, Usine Kugler, Genève
- 2010 *Qui sort de la jungle trouve les crocodiles*, curatrice: Isaline Vuille / Mirabilis 010, Paris
- 2008 *Line [cross the]*, Villa Bernasconi, Lancy
- 2007 *Clairière*, Festival « Arbre&Lumière 2007 », Genève
- 2005 *Designare (II)*, commissaire d'exposition : Éric Corne, Villa Dutoit, Genève
- 2004 *Designare (I)*, Galerie IUFM confluence, Lyon
- 2003 *La petite fabrique des images*, curatrice Cathy Karatchian, bh 9, Genève
- 2002 *Le fond de ma poche*, curateur Jurg Stauble, bh9, Genève
- 2001 *Comme si toutes les images du monde avaient déjà été faites...*  
galerie I.U.F.M. Confluence, Lyon
- 2000 *La santé des restes*, musée Ziem, Martigues
- 1999 *Regards sur un siècle d'arts plastiques*, sous la direction d'Alain Vollerin, Atrium de l'Hôtel de ville de Lyon

## Commande publique

- 2016 *Clairière*, peinture murale intégrée à l'architecture dans la cage d'escalier du *riangle des Pervenches*, Carouge, bureau d'architecte: *fesselet krampulz architectes*  
Concours du fonds de décoration de la Vile de Carouge

## Collection publique

- 2018 Fonds cantonal d'art contemporain, Genève
- 2016 Fonds de décorations de la Ville de Carouge
- 2013, 2014 & 2016 Fonds d'art contemporain de la Ville de Genève

## Publications

- 2018 CACY [KAKI], n. m., 2013-2017, Karine Tissot, Ed. Art&Fiction  
Fonds d'art contemporain de la ville de Genève, collection 2004-2016, FMAC/Art&Fiction
- 2016 Thomas Maisonnasse, *Tout ce qui se voit sous le soleil (La grande ombre)*, Cahier N° 212, Société des Arts de Genève, Classe des Beaux-Arts, Salle Crosnier | Palais de l'Athénée
- 2014 Backdrop atlas, un projet de Carole Rigaut et Julien Amouroux
- 2006 *Catalogue des diplômés*, ESBA, Genève  
*Cahier(s) pour mémoire*, ESBA, Genève
- 2004 DESIGNARE, Lyon-Genève, Fage éditions-ENBA Lyon-ESBA, Genève
- 2000 *La santé des restes* (exhibition catalog) Fenzy Rémy, Gervasoni, Jean-Luc, Verlinden Frédérique, RMM, Paris

## Cursus

- 2001/2005 École Supérieure des Beaux Arts de Genève (ESBA)
- 2000/2001 Villa Arson (EPIAR), Nice (obtention DNAP)
- 1998/2000 Ecole Nationale des Beaux Arts de Lyon
- 1994/1998 Biologie et Géologie, Université Claude Bernard Lyon 1, Lyon