Trine Søndergaard. Still

13 octobre 2018 - 27 janvier 2019

Trine Søndergaard, *Guldnakke #4*, 2012
Tirage jet d'encres pigmentaires monté sur Dibond d'après négatif couleur, 150 x 150 cm. Courtesy Martin Asbæk Gallery, Copenhague & Bruce Silverstein Gallery, New-York.
© Trine Søndergaard © ADAGP Paris, 2018

L'exposition de Trine Søndergaard (1972) réunit au MuMa deux séries de photographies : *Interior* (2008-2012) et *Guldnakke* (2012-2013). Cet ensemble d'une trentaine de pièces est enrichi par la présence d'un tableau (provenant des collections du musée d'Orsay) du peintre Vilhelm Hammershøi (1864-1916), dont l'œuvre a inspiré la photographe danoise.
Cet événement s'intègre dans la manifestation Lumières Nordiques, conçu comme une invitation à la découverte de la photographie nordique contemporaine, à travers un ensemble d'expositions d'œuvres d'artistes développant une création inspirée par leur pays.

Still

Still est un terme allemand qui n'a pas d'équivalent littéral en français. Il associe les notions de calme et de silence. Le genre pictural qui consiste à représenter dans un espace restreint des choses sans mouvement se nomme en français « nature morte ». Sa traduction nordique est « still lieben », qui pourrait se traduire par « vie silencieuse » ou « vie immobile ». Le titre de l'exposition de Trine Søndergaard nous invite ainsi à une découverte lente et silencieuse des œuvres.

Interior

Interior est une série de photographies représentant des intérieurs de manoirs danois inhabités, parfois depuis un demi-siècle. Cette récolte patiente s'est étalée sur quatre ans entre 2008 et 2012. La lumière naturelle latérale éclaire des couloirs ou des pièces vides baignés dans des gris colorés. La perspective, tirée au cordeau, se donne à voir. Dans *Interior #4*, l'enfilade d'encadrements de portes ouvertes confine à la mise en abîme. La dernière porte, qui contient le point de fuite principal et ouvre sur l'obscurité, est placée au centre de la composition, comme dans *Le Mariage de la Vierge* de Pietro di Cristoforo Vannucci, dit le Pérugin (1446-1523), visible au Musée des beaux-arts de Caen.
Certains formats de cette série ont une dimension corporelle (150x150cm). Le corps du regardeur est presque invité à entrer dans ces espaces désertés. Mais ces grandes images fonctionnent plutôt en miroir. Les pièces et les couloirs vides renvoient à l'intériorité du regardeur. Trine Søndergaard dit justement qu'elle souhaite que « le regardeur puisse lire en lui-même à travers [ses] photographies ».

Trine Søndergaard, *Interior #2*, 2008
Tirage jet d'encres pigmentaires monté sur Dibond d'après négatif couleur, 60 x 60 cm.
Courtesy Martin Asbæk Gallery, Copenhague & Bruce Silverstein Gallery, New-York.
© Trine Søndergaard © ADAGP Paris, 2018

Vilhelm Hammershøi (1864-1916), *Intérieur, Strandgade, 30*, 1904
Huile sur toile, 55,5 x 46,4 cm. Paris, musée d'Orsay, donation Philippe Meyer, 2000.
© RMN-Grand-Palais (musée d'Orsay) / Adrien Didierjean

Guldnakke

Guldnakke est une série de photographies représentant des coiffes du 19ème siècle brodées au fil d'or, portées par de jeunes femmes nous tournant le dos. Le cadrage découpe les modèles à la taille ou en bas des épaules. Le fond brun uniforme met en valeur les coiffes, la peau et les vêtements contemporains. Ces différents éléments sont modelés par une lumière latérale caressante. Ces nuques sont autant le sujet de ces photographies que les coiffes richement brodées, sinon plus. Entre les deux s'opère un contraste d'époque et de statut. Ces coiffes, populaires chez les femmes des riches fermiers du Danemark, étaient un marqueur social. Les couturières spécialisées dans la broderie du fil d'or étaient les premiers exemples de femmes indépendantes qui, par leur travail, ont su subvenir aux besoins de leur famille. Le subtil écart que met en scène Trine Søndergaard entre l'objet et le modèle suggère la polyvalence de signification qu'ont eue ces coiffes pour toutes ces femmes : pour celles qui les portaient et pour celles qui les confectionnaient.

Influence

Tout semblerait différencier ces deux séries de photographies : d'un côté le vide froid des espaces dépourvus d'êtres vivants, de l'autre une présence humaine coincée devant un fond sans profondeur. Mais le soin méticuleux à magnifier, tant l'architecture intérieure que les coiffes portées, est un procédé similaire pour rendre l'absence presque palpable : celle du mobilier, des personnes, des visages. Mais le point commun le plus manifeste entre ces deux séries de photographies est leur source d'inspiration. Chacune de ses séries découle directement de deux tableaux du peintre danois Wihelm Hammershøi conservés au musée d'Orsay : *Intérieur, Standgade 30* et *Le Repos*. Ils sont tous les deux de formats similaires et dates des années 1904-1905. Un de ces deux tableaux a été prêté pour la présente exposition.

Repos

Hammershøi a pour ainsi dire inventé le portait de dos. *Le Repos* est une toile qui représente le dossier d'une chaise sur lequel s'appuie une femme, cheveux noués. La simplicité de la pose est trompeuse. Le bras droit enserre fermement l'angle du dossier, ce qui déséquilibre les épaules et rend la pose contrainte. Malgré l'indice d'un meuble à droite, le mur donne l'impression d'être très près du visage tourné du modèle. En plus d'être installée dans une posture terriblement inconfortable, la femme est placée face à un mur aveugle. L'angoisse affleure de la sérénité apparente. La palette est rigoureusement réduite. Seul l'ocre jaune de la chaise et la terre de Sienne du meuble se distinguent du blanc, du noir, des gris. Mais chaque nuance de gris se révèle être un savant dosage de couleur. Un peu à la manière de David (1748-1825), dans son *Portrait de Madame Trudaine*, Hammershøi étale la peinture sur la toile en brossages visibles pour rendre vibrante la lumière, avec le minimum de matière. Le mouvement du pinceau anime les surfaces et assouplit la rigidité de la composition. L'empreinte de la brosse devient imperceptible sur la nuque, offerte. Trine Søndergaard reprend dans sa série *Guldnakke* la posture du modèle du tableau d'Hammershøi, en visant la même sensualité intériorisée.

Intérieur

Dans I*ntérieur, Standgade 30*, l'encadrement d'une porte ouvre sur une pièce vide. Le contraste entre la blancheur et l'obscurité se retrouve sur la porte ouverte et sur la nappe étalée. Si la perspective du tapis creuse la pièce, la multiplication et le rehaut des encadrements aplatissent l'espace. Celui-ci semble se composer de surfaces planes imbriquées les unes dans les autres, comme les pièces d'un puzzle. L'intérieur peint est dépouillé au point de ne plus vraiment ressembler à un espace tangible. Cette salle à manger vue de l'embrasure d'une porte devient un espace intérieur, un espace mental. Seule la position d'une chaise, sensiblement éloignée de la table,

Trine Søndergaard, *Interior #4*, 2010
Tirage jet d'encres pigmentaires monté sur Dibond d'après négatif couleur, 120 x 120 cm.
Courtesy Martin Asbæk Gallery, Copenhague & Bruce Silverstein Gallery, New-York.
© Trine Søndergaard © ADAGP Paris, 2018

Samuel Van Hoogstraten (1627-1678), *Vue d'intérieur ou Les Pantoufles*, entre 1654 et 1662
Paris, musée du Louvre © Musée du Louvre, Dist. RMN-Grand Palais / Georges Poncet

déroge de cet ensemble méticuleusement ordonné. Peut-être l'indice d'une présence ? Dans ce tableau Hammershøi juxtapose deux rectangles gris dans le cadre du mur du fond de la pièce. Symbole de la dualité spatiale où nous place le peintre. L'espace ouvert et son seuil se renvoient l'un à l'autre. Chaque espace devient le seuil d'un autre. Trine Søndergaard reprend et cite cette mise en scène dans sa série *Interior*.

Les pantoufles

L'œuvre d'Hammershøi, qui peut préfiguer celle d'Hopper (1882-1967), s'ancre dans la tradition picturale hollandaise du 17ème siècle. On pense aux intérieurs immaculés des églises protestantes dépeintes par Pieter Jansz (1597-1665) ou bien par Anthonie de Lorme (1610-1673). On peut aussi penser aux intérieurs peints par Pieter de Hook (1629-1687) ou par Vermeer (1632-1882). Prenons l'exemple d'une œuvre visible au Louvre : *Les Pantoufles* (1658) de Samuel Hoogstratten (1627-1673). Dans ce tableau trois seuils de portes se succèdent, depuis la porte en amorce à celle d'où un trousseau de clefs pend. Chaque seuil est souligné par un objet (clefs, balai, paire de pantoufles), qui est aussi l'indice d'une présence invisible. Le regard franchit graduellement ces seuils, qui fonctionnent comme des cadres pour entrer dans une représentation. L'emboîtement des encadrements domestiques débouche sur un cadre représenté, celui d'un tableau dépeignant une femme de dos. Si le tableau d'Hoogstratten est une représentation, le tableau représenté au fond de la pièce est la représentation d'une représentation. Hoogstraten, dans ce détail, qui n'en est pas un, met ainsi en abîme la représentation, mais aussi la position du regardeur : la femme de dos est l'écho de notre propre position regardant le tableau. *Les pantoufles*, est une œuvre aussi modeste dans son format qu'ambitieuse dans son programme : montrer la peinture en train d'être vue.

Grain

L'exposition de Trine Søndergaard pose ainsi la question de la relation entre la photographie et la peinture. Pour l'artiste danoise la distinction entre les deux médiums ne semble pas tranchée, puisqu'elle déclare que dans sa formation elle a « commencé par peindre jusqu'à se rendre compte qu'on pouvait faire la même chose avec la photographie ». A l'entendre donc, la photographie serait un moyen plus efficace de faire de la peinture. Tout au long du 19ème siècle et jusqu'au début du 20ème siècle la photographie a souvent cherché à imiter la peinture, tant dans ses sujets, que dans sa facture. Cette quête de proximité a pointé paradoxalement la limite entre les deux médiums et a permis à la photographie de s'affirmer dans ses spécificités. Trine Søndergaard semble avoir une conception ingresque de l'art, où le rendu doit être absolument lisse et sans indice du procédé d'élaboration. Sans aspérité qui puisse faire trébucher le regard. Sans la touche insolente qu'Ingres se permet de placer sur la bouche de *La Belle Zélie*. Sans la touche tremblante d'Hammershøi où il nous fait éprouver son hésitation et son trouble. Sans ces grains de sable qui affolent leurs tableaux.

BIBLIOGRAPHIE

- *Trine Søndergaard. Still*, Éditions Octopus, Collection Lumières Nordiques #5.
- *Ici*, Richard Mc Guire, Gallimard, 2015, Paris.
- *Intérieur*, Philippe Delerm, Les Flohic Editeur, 2001, Paris.

Avec la collaboration de
M. Patrice Balvay, responsable
du service éducatif du MuMa –
Musée d'art moderne André Malraux