

Elina Brotherus, *Landscapes and escapes V*, 1999, photographie chromogène couleur, sur papier Fuji Crystal Archive, contrecollée sur aluminium 80x99 cm

Elina Brotherus

Vernissage le vendredi 19 novembre 2010,
18h30 à l'Artothèque en présence de l'artiste
conférence de presse à 18h

Exposition du 20 novembre au 18 décembre 2010
Artothèque, 75 rue Bressigny, du mardi au samedi, de 14h à 18h
Renseignements à l'Artothèque : 02 41 24 14 30

Sommaire :

| | |
|---|----|
| Communiqué de presse | 2 |
| Liste des œuvres exposées | 4 |
| Visuels disponibles pour la presse | 6 |
| Entretien d'Elina Brotherus avec Sheyi Antony Bankale, 2005 | 8 |
| Entretien d'Elina Brotherus avec Andréa Holzherr, 2003 | 11 |
| Entretien d'Elina Brotherus avec Jan Kaila, 2001 | 13 |
| Texte de Marc Donnadiou pour l'exposition Elina Brotherus au Frac Haute-normandie, 2005 | 18 |
| CV | 20 |

Contact presse :
Corine BUSSON-BENHAMMOU, responsable des Relations Presse
Tél. : 02 41 05 40 33 – Fax : 02 41 05 39 29
corine.busson-benhammou@ville.angers.fr

Communiqué de presse

Un an après l'acquisition d'une photographie de l'artiste pour sa collection et du 20 novembre au 18 décembre 2010, l'Artothèque d'Angers invite Elina Brotherus et choisit un itinéraire qui conduit des premières images de l'artiste jusqu'aux plus récentes. En partant du lien très étroit que l'oeuvre entretient avec le paysage - puisque ce thème est un appui de la collection de photographies de l'Artothèque - elle explore la construction d'une oeuvre nourrie autant par l'expérimentation intime que par l'histoire de la représentation.

Elina Brotherus vit entre Helsinki où elle est née et la France, Paris ou la Bourgogne où elle est arrivée à la fin des années quatre-vingt-dix.

Ancrée dans la double formation d'une maîtrise de chimie et d'un diplôme de l'Université d'Art et Design d'Helsinki, sa recherche aborde toutes « *les questions visuelles fondamentales : l'espace et la lumière, la couleur et la composition, la dispersion des figures dans l'espace, le passage de trois dimensions à deux dimensions, comment le modèle prend sa place comme objet dans la vision* », comment la figure est à la fois un instrument de mesure et un outil de recherche.

Elle conçoit la photographie comme une représentation inscrite dans le prolongement des interrogations de la peinture classique et intitule une série commencée en 2001 : *The New Painting*. Tantôt la relation est directe et explicite comme dans la série *Der Wanderer* qui réinterprète la peinture de Gaspar David Friedrich avec l'artiste de dos face à un paysage ample. Tantôt la référence à des peintres comme Cézanne ou Degas passe par les thèmes des *baigneurs*, d'une *femme à sa toilette* (photographie de 2001) ou des *Model studies*. Plusieurs de ces *études* sont présentées dans l'exposition.

L'oeuvre achetée pour la collection de l'Artothèque et intitulée ***The Lake*** appartient à la série *Artist and her model*. Dans cette image, Elina Brotherus débarrasse le paysage de tout caractère mystique en le contenant dans une géométrie précise, dont l'artiste, de dos au premier plan, marque le point de fuite tout en s'inclinant vers le retardateur et le fil qui le relie à l'appareil. Projetées vers le spectateur, les conditions de prise de vue soulignent le contraste entre le formalisme de la composition et la simplicité de l'artiste au travail dans l'image.

Dans un courant contemporain de la photographie mise en scène, Brotherus occupe une place singulière, en partie liée à ce paradoxe et au fait que la recherche passe explicitement par sa propre expérience et son corps avant de faire appel à d'autres modèles.

Cette remarque vaut particulièrement pour l'invitation à l'exposition, image n°5 de la série ***Landscapes and escapes*** réalisée en 1999.

L'artiste y apparaît nue, de face, au milieu d'un bois de bouleaux. Un rameau dressé devant elle dessine sur son corps un motif très proche de celui de l'écorce de bouleau tandis que ses jambes disparaissent dans l'abondante végétation du sol.

Depuis le premier plan végétal, uni et sombre, le regard est conduit vers le haut de l'image comme les troncs qui s'échappent par là du cadre.

Mimétisme graphique, échelle du corps, mouvement ascendant de l'image : tout est fait pour dérober la jeune femme dans le rythme dominant du paysage et déplacer vers celui-ci le questionnement existentiel que l'on devine.

La lumière étrange de la nuit du grand nord imprègne tous les éléments de nuances froides qui nourrissent cette perception et construisent une vision unifiée alors qu'une variation de motifs - feuillages, écorce ou ciel - anime la plus grande partie de l'image et bascule son point de fuite hors du cadre.

Cette image des débuts condense les ressources et les qualités du travail de l'artiste.

Elina Brotherus se met en scène dans la lumière qui correspond à son état intérieur. Le paysage qui évoque le nord et la Finlande pourrait avoir un caractère identitaire mais grâce à la virtuosité de construction de l'image, il semble absorber le malaise intime au profit d'une vision esthétique et poétique.

Le titre anglais fait rimer paysage avec évasion et ouvre l'interprétation de l'œuvre comme échappée absolue.

Liste des œuvres exposées :

Série *Das Mädchen sprach von Liebe* :

- *This is the first day of the rest of your life*, 1998, triptyque de photographies chromogènes couleur sur papier Fuji Crystal Archive, contrecollées sur aluminium anodisé, 70 x 57cm et 70x 88 cm (x2) (longueur. totale 233cm)
- *False Memory II*, 1999, photographie chromogène couleur, sur papier Fuji Crystal Archive, contrecollée sur aluminium anodisé, 70 x70 cm
- *Landscapes and escapes V*, 1999, photographie chromogène couleur, sur papier Fuji Crystal Archive, contrecollée sur aluminium anodisé, 80x99 cm

Série *Suites françaises 1 et 2* :

- *Les Oranges*, 1999, photographie chromogène couleur, sur papier Fuji Crystal Archive, contrecollée sur aluminium anodisé, 80 x 102 cm
- *Châlon-sur-Saône 3*, 1999, photographie chromogène couleur sur papier Fuji, Crystal Archive, contrecollée sur aluminium anodisé, 105 x 135 cm

Série *The New Painting* :

- *Figure au bord de l'eau*, 2002, photographie chromogène couleur sur papier Fuji Crystal Archive, contrecollée sur aluminium anodisé, 80 x 102 cm
- *Figure au bord de l'eau*, 2002, photographie chromogène couleur sur papier Fuji Crystal Archive, contrecollée sur aluminium anodisé, 80 x 102 cm
- *Very Low Horizon 2*, 2001, photographie chromogène couleur, sur papier Fuji Crystal Archive, contrecollée sur aluminium anodisé, 80 x 100 cm
- *Very Low Horizon 5*, 2001, photographie chromogène couleur, sur papier Fuji Crystal Archive, contrecollée sur aluminium anodisé, 80 x 100 cm
- *Femme à la fresque*, 2001, photographie chromogène couleur, sur papier Fuji Crystal Archive, contrecollée sur aluminium anodisé, 80 x 62 cm
- *L'artiste et son modèle*, 2002, photographie chromogène couleur, sur papier Fuji Crystal Archive, contrecollée sur aluminium anodisé, 105 x 111 cm
- *Vue 1, soir*, 2003, photographie chromogène couleur, sur papier Fuji Crystal Archive, contrecollée sur aluminium anodisé, 80 x 100cm
- *Vue 1, nuit*, 2003, photographie chromogène couleur, sur papier Fuji Crystal Archive, contrecollée sur aluminium anodisé, 80 x 100cm
- *Der Wanderer 2*, 2004, photographie chromogène couleur, sur papier Fuji Crystal Archive, contrecollée sur aluminium anodisé, 80 x 97 cm
- *Der Wanderer 4*, 2004, photographie chromogène couleur, sur papier Fuji Crystal Archive, contrecollée sur aluminium anodisé, 105 x 112 cm ou 119 cm

Série *Model Studies* :

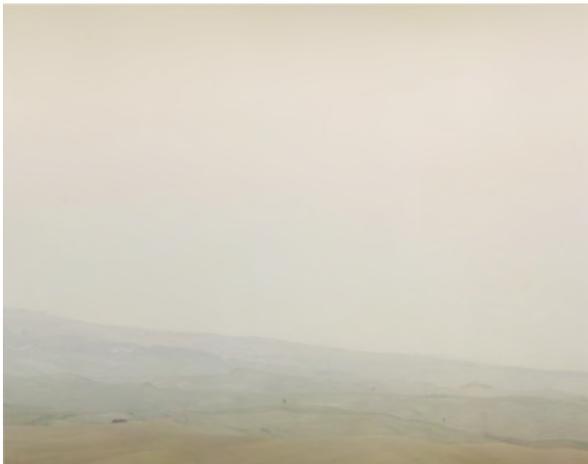
- *Model Study 11*, 2004, photographie chromogène couleur, sur papier Fuji Crystal Archive, contrecollée sur aluminium anodisé, 70 x 75 cm
- *Model Study 17*, 2005, photographie chromogène couleur sur papier Fuji Crystal Archive, contrecollée sur aluminium anodisé, 80 x 60cm
- *Model Study 20*, 2006, photographie chromogène couleur sur papier Fuji Crystal Archive, contrecollée sur aluminium anodisé, 80 x 65cm
- *Model Study 14*, 2004, photographie chromogène couleur sur papier Fuji Crystal Archive, contrecollée sur aluminium anodisé, 70x 49 cm
- *Model Study 21*, 2007, photographie chromogène couleur sur papier Fuji Crystal Archive, contrecollée sur aluminium anodisé, 40 x 50 cm
- *Model Study 23*, 2008, photographie chromogène couleur, sur papier Fuji Crystal Archive, contrecollée sur aluminium anodisé, 50 x 46 cm

Série *Artist and her Model* :

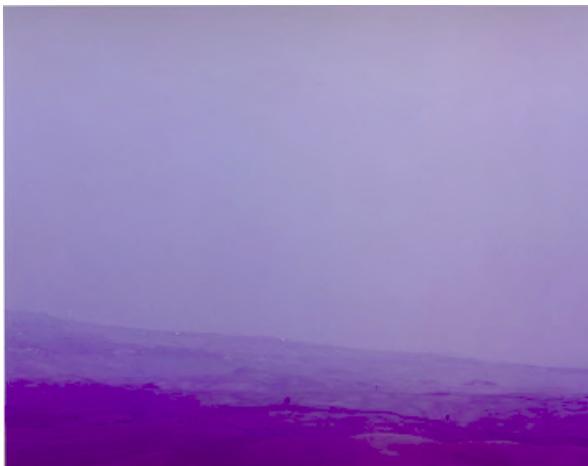
- *Point of View on Landscape III*, 2006, diptyque de photographies chromogènes couleur sur papier Fuji Crystal Archive, contrecollée sur aluminium anodisé, 70 x 76 cm et 70 x 79 cm
- *The Lake*, 2007, photographie chromogène couleur, sur papier Fuji Crystal Archive, contrecollée sur aluminium anodisé 70 x 88 cm (collection Artothèque d'Angers)
- *Man on a mountain path*, 2007, photographie chromogène couleur, sur papier Fuji Crystal Archive, contrecollée sur aluminium anodisé, 70 x 87 cm
- *Mistral 2*, 2008, photographie chromogène couleur, sur papier Fuji Crystal Archive, contrecollée sur aluminium anodisé, 50 x 74 cm



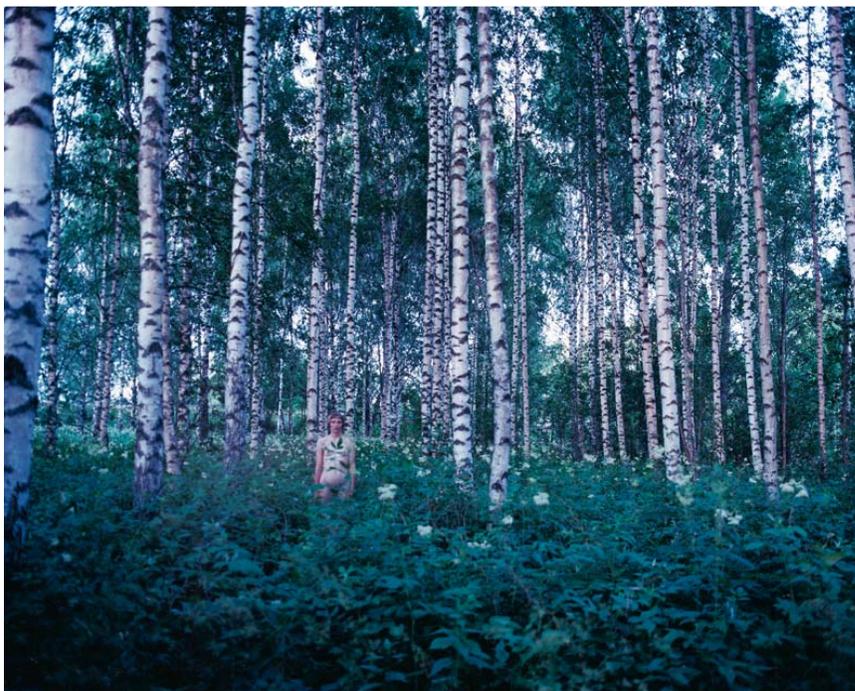
False Memory II, 1999, photographie chromogène couleur sur papier Fuji Crystal Archive, contrecollée sur aluminium, 70 x70 cm



Vue 1, soir, 2003, photographie chromogène couleur, sur papier Fuji Crystal Archive, contrecollée sur aluminium anodisé, 80 x 100cm



Vue 2, nuit, 2003, photographie chromogène couleur, sur papier Fuji Crystal Archive, contrecollée sur aluminium anodisé, 80 x 100cm



Landscapes and escapes V, 1999, photographie chromogène couleur, sur papier Fuji Crystal Archive, contrecollée sur aluminium, 80x99 cm



The Lake, 2007, photographie chromogène couleur, sur papier Fuji Crystal Archive, contrecollée sur aluminium, 70 x 88 cm, collection Artothèque d'Angers.

Entretien d'Elina Brotherus avec Sheyi Antony Bankale, février 2005

Pour commencer, j'aimerais savoir si votre formation en chimie analytique a eu une influence sur votre décision de vous lancer dans la photographie.

EB : En 1994, je me suis rendue compte que la chimie n'était, après tout, pas ce que je voulais faire dans la vie. C'était un de ces tournants où tous les chemins sont possibles, et il fallait choisir. J'aurais pu finir par faire quelque chose de plus académique – musicologie ou littérature par exemple. Cependant, l'examen d'entrée pour la photographie survint en premier, et j'ai été acceptée. Rétrospectivement, maintenant je vois que c'était une chance. Cela dit, je ne pense pas que ce soit une mauvaise chose d'avoir un diplôme scientifique. C'était une formation appropriée pour apprendre à étudier et à travailler méticuleusement.

Cela m'amène à la question : Analysez-vous alors? Vous pouvez dire que vous ne le faites pas – les artistes nient constamment qu'ils le font. Rétrospectivement, et plus particulièrement avant le changement de sujet, votre oeuvre était concentrée sur vos expériences immédiates et celles proches de vous.

EB : La chimie analytique en réalité traite de l'analyse de ce que les choses contiennent. Je me suis spécialisée en analyse environnementale, c'est à dire la mesure de la quantité de polluants dans les échantillons environnementaux. Avant de me spécialiser j'ai fait de la chimie générale, des mathématiques, etc. J'ai réfléchi à l'influence éventuelle que ces études scientifiques pourraient avoir sur mon art – j'ai tendance à rechercher l'organisation ou la clarté dans mon travail. Ceci pourrait se manifester dans les compositions, ou par le fait que je travaille dans un format de série. Je pense aussi que « collectionner les observations » est une manière de regarder le monde, qui est caractéristique des photographes en général.

Je perçois une grande différence entre mes premières oeuvres, jusqu'en 1999, et mon travail récent, à compter de 2000. Les premières traitaient du contenu, les secondes de la forme. Esthétiquement, le changement n'était pas aussi radical et c'est pour cela que certains ont tendance à lire *The New Painting* comme une autobiographie. A mon avis, c'est une fausse interprétation. Jusqu'en 1999 je me suis focalisée sur les émotions et je recherchais les « moments décisifs » émotionnels, quelque chose de personnel mais en même temps reconnaissable par tous, « la condition humaine ». Puis, avec *The New Painting*, il y eut un profond changement : le formel, les qualités visuelles sont devenus les thèmes principaux. Mon rôle dans l'image est devenu celui d'un modèle, et toute narration personnelle fut éliminée.

Il y a beaucoup de citations dans le choix des titres de mon travail. Ma première série *Das Mädchen sprach von Liebe* (1997-1999) est une citation du *Winterreise* de Schubert. Suites françaises 1 et 2 (1999) se réfèrent à Bach. *The New Painting* (2000-2004) vient d'une conversation avec « l'ambassadeur de l'art » islandais Edda Jónsdóttir. C'est elle qui a exprimé l'idée que « la photographie est la nouvelle peinture ». Par cela je crois qu'elle voulait dire que les photographes d'aujourd'hui peuvent traiter des mêmes sujets qui avant auraient été le privilège des peintres. J'ai repris cette idée en sentant immédiatement que c'était approprié pour moi. Je suis intéressée par les sujets classiques et fais très attention à la lumière, la couleur, la composition, la représentation de la figure humaine et de l'espace – choses que je considère fondamentales dans tous les arts visuels.

La nouvelle peinture, le passage du temps – une frontière métaphorique entre le passé et le présent. Il y a un nombre croissant de peintures historiques qui ont été recrées ou auxquels on se réfère dans l'art contemporain. Comment sont représentées vos oeuvres ?

EB : Je ne tente pas de refaire la Mort de Marat. Je préfère des allusions plus subtiles. Parfois j'ai une peinture spécifique en tête, mais souvent pas ; il s'agit plutôt d'une atmosphère, une pose, un sujet dans le sens plus large du terme, comme dans le cas du thème des baigneurs.

Ma référence la plus directe est peut-être le célèbre homme dans les montagnes de Caspar David Friedrich. De lui j'ai repris le thème de la figure qui tourne son dos au spectateur. J'aime le dos. Le dos est calme, discret, poli,

et distant. Il ne défie pas le spectateur comme le regard direct le ferait. Le spectateur regarde le même paysage que le modèle, mais ils ne se dérangent pas. La situation invite à la contemplation, pas à la confrontation.

J'ai compris que Caspar David Friedrich était principalement intéressé par le paysage, mais par convention, il était obligé d'inclure une figure humaine – comme pour avoir une excuse pour pouvoir peindre le paysage. Pour moi, c'est le contraire. J'ai fait tellement d'images m'utilisant moi-même comme modèle que j'ai besoin du paysage comme excuse !

J'aime penser que les choses n'ont pas vraiment changé. Je lis Ovide qui écrivait il y a plus de 2000 ans, et il est encore capable de m'émouvoir profondément. C'est également vrai pour les peintres actifs aux XV et XVI ème siècles. Que les artistes contemporains trouvent un intérêt dans les oeuvres d'art anciennes est le signe de la force de ces oeuvres. J'ai beaucoup aimé l'accrochage d'ouverture de la Tate Moderne, qui ignorait complètement la chronologie. Les Nymphéas de Monet avaient l'air tellement frais à côté de Richard Long. Ceci est le rêve de tous les artistes : que l'oeuvre reste vivante, appropriée, et non pas seulement catégorisée par son époque.

Pour moi, maintes fois, vos images exquises semblent communiquer extrêmement bien. Est-ce la pensée technique ou bien la spontanéité qui prévaut à l'exécution de l'oeuvre ?

EB : Le processus de travail peut être divisé en phases séparées. Une part très importante est d'être exposé à l'art : littérature, musique, images. Une autre chose également importante est de mener une bonne vie avec une lutte physique qui alterne avec les instants où on s'assoit à côté d'une fenêtre et regarde le ciel. Ces moments d'esprit vide sont nécessaires parce que c'est alors que les images émergent du profond.

J'aime observer. Je m'éloigne de plus en plus des mots en images. C'est probablement parce que vivre dans un autre pays me rend handicapée du langage de tous les jours. J'adore m'asseoir dans le train et de regarder le paysage qui défile. J'observe les changements des couleurs à travers les saisons et aux différentes heures de la journée.

Je travaille surtout à la chambre, en 4 x 5 pouces, ce qui nécessite un trépied et une cellule à main pour la lumière. La partie technique n'est pas difficile mais demande du temps et de la patience. On est simultanément concentré et détendu. On est pragmatique et déterminé, mais, intuitif.

Il y a plusieurs « tamises » avant d'arriver à l'image finale. Je me balade avec les planches contact dans un carnet à croquis, je les regarde dans le train, dans le bus, dans le métro, et finalement je choisis celles que je vais tirer en petit format. De celles-ci, plus tard, je fais une autre sélection pour agrandissement au format d'exposition, montées et encadrées.

Le travail dans la chambre noire est une étape cruciale. Je fais toujours les petits tirages moi-même, en expérimentant avec le négatif, pour voir ce que je peux en tirer. On peut faire tellement dans la chambre noire ! C'est là que la qualité de l'oeuvre est jugée : si l'image est forte, c'est un vrai plaisir à passer des heures à rechercher la bonne couleur. Si je m'ennuie, c'est une indication que la photo est mauvaise et qu'il vaut mieux la jeter.

C'est difficile de se rappeler comment les choses étaient. C'est pour cela que je prends des notes dans l'esprit de Bonnard, qui écrivait des observations merveilleuses sur les couleurs au cours de ses promenades journalières. J'essaie de décrire à quoi ressemble le ciel, de quelle couleur est l'eau ou les ombres. En particulier avec les paysages minimalistes avec une petite bande de quelque chose et beaucoup de ciel – ils pourraient être n'importe quoi : jaune, mauve, bleu-gris, ocre... La réponse correcte n'est pas cachée dans le négatif. L'artiste doit essayer, et ensuite doit assumer la responsabilité de son choix. Ça peut être aussi arbitraire que de choisir un pigment parmi des tubes de peinture à l'huile.

Une dernière question : pendant cette entrevue, ce qui m'a intrigué est le silence entre les mots ; The New Painting, en définitive, qu'est ce que cela signifie pour vous personnellement ?

EB : A un certain point ce n'était plus nécessaire de continuer avec mon auto-reflexion. Je suis allée rechercher de l'aide dans la peinture. D'autres images vues dans les musées et les livres m'ont menée à mes images, de la même façon que les poètes qui ont traduit la poésie grecque classique l'ont vue s'infiltrer dans leur propre travail. Ici en France je vis un peu en dehors de la société, mais c'est aussi un choix délibéré. Ce travail exige beaucoup de solitude.

Ma joie personnelle vient des occurrences visuelles du genre suivant :

- quand l'eau et le ciel sont de la même couleur
- la découverte heureuse quand une pose est gracieuse
- quand quelque chose de synestésique se produit : quand j'ai envie de toucher la peau
- les effets produits par un long temps de pose
- le blanc sur blanc du verre contre la fenêtre dans Fille aux fleurs
- couvrir et révéler en même temps, comme de la brume sur un miroir ou du brouillard dans un paysage
- quand la lumière est inhabituelle
- la beauté du flou contrôlé

Je pense que ceci est l'essence de tout : lumière et beauté.

Traduit de l'anglais par Emily Butler

Extraits de l'entretien avec **Sheyi Antony Bankale** et **Elina Brotherus**.
In Elina Brotherus, *The New Painting, Next Level*, 2005.

Paysages : fenêtres vers l'extérieur

AH : Depuis notre première rencontre en 1998, j'ai été frappée par vos paysages ! Pourtant j'ai l'impression que vous êtes plus connue pour vos autoportraits.

EB : Pour moi les deux sont très importants. D'ailleurs, je fais plus de paysages que d'autoportraits. Il est vrai que le public me connaît davantage par mes autoportraits, car je les ai plus exposés et les gens préfèrent en général voir ce qu'ils connaissent déjà.

Pourtant, depuis le début de ma carrière d'artiste, j'essaie de mélanger les deux travaux dans les expositions. J'ai fait une fois l'erreur de ne mettre que les autoportraits, c'était en 1999 au Nordic Photographic Center de Oulu. J'ai trouvé l'atmosphère de cette exposition particulièrement pesante ! Mes yeux étaient partout dans cette exposition, et à partir de ce moment, j'ai décidé de toujours mélanger les deux genres. Le portrait, je le considère comme une vue de l'intérieur du personnage, surtout dans mes premières séries. Dans le même sens, les paysages sont des fenêtres vers l'extérieur.

AH : Quel rôle joue la nature, et plus particulièrement le paysage, dans votre travail et votre vie ?

EB : Le paysage est important pour moi de deux manières différentes : d'abord c'est un des thèmes principaux de mes photographies, j'y cherche donc des caractéristiques visuelles qui me plaisent et qui rentrent dans le formalisme général de mon travail. D'autre part, le paysage ou la nature en tant qu'expérience vécue, espace réel où se promener, respirer, regarder au loin, m'est indispensable, surtout quand je vis dans une grande métropole comme Paris.

AH : Pourriez-vous nous parler de votre série « Landscapes and Escapes » qui se situe au début de votre implication dans le paysage comme sujet photographique.

EB : Je considère les « Landscapes and Escapes » comme une partie de ma première série photographique que j'ai appelée « Das Mädchen sprach von Liebe » d'après une ligne du Lied de la « Winterreise » de Schubert. J'aime beaucoup cette musique et j'ai compris à un moment donné que toutes les images que j'étais en train de faire, de 1995 à 1997, tournaient autour de ce thème. Ici, les paysages sont encore très liés à mon histoire très personnelle, ce qui n'est plus le cas dans les paysages postérieurs, et il y a trois des six images où je figure encore. Mais ma présence physique est également très importante dans les trois autres photographies, même si pour le spectateur, il est peut-être difficile de deviner cette présence.

AH : Donc « Landscapes and Escapes » sont encore des autoportraits ?

EB : Oui, mais en même temps, c'est l'ouverture vers quelque chose de nouveau, c'est-à-dire le paysage qui par la suite a pris une très grande signification pour moi.

AH : A quel moment le paysage est-il devenu un sujet indépendant dans votre œuvre ?

EB : A mon arrivée en France en 1999, j'ai fait deux séries, une sur le langage et une sur le paysage. Mais au début, je n'avais pas accès au paysage français, j'étais une étrangère. J'ai commencé à faire du paysage « pur », car je ne trouvais pas de place pour moi dans le tableau – c'est pour ça que les paysages sont demeurés vides. Il n'y en a que deux où j'ai pu m'introduire, grâce aux « post-it », notamment dans « Le vélo volé du curé » et « Les oranges ».

AH : Est-ce que vous cherchez un certain type de paysage ou est-ce que vous vous contentez d'un paysage « quotidien » que vous rencontrez sur votre chemin ?

EB : Les paysages sont des trouvailles, ce ne sont en aucun cas des images pré-visualisées, mais **des instants, des lumières, des constructions formelles** trouvées sur mon chemin qui me font m'arrêter. Ce sont des choses que je trouve belles, si j'ose utiliser ce mot, et non des choses importantes liées à des sentiments ou des idées intellectuelles.

AH : C'est donc opposé à la conception de votre travail d'autoportraits.

EB : Oui, tout à fait. C'est plus comme des tableaux, je n'y impose pas une narration.

Par contre depuis ma série « Suites Françaises 1 », j'ai commencé à collectionner certains types de paysage. Par exemple dans la « Suites Françaises 1 », presque tous les paysages ont des perspectives très

rigoureusement symétriques, avec le point de fuite au milieu. Plus tard, dans ma nouvelle série « The New Painting », j'ai commencé à m'intéresser aux horizons.

AH : Vous avez commencé ce travail autour de l'horizon en Islande, il y a maintenant deux ans. Est-ce que vous le poursuivez toujours ou est-ce que c'était un thème lié à votre visite ?

EB : Oui, et je le continue toujours. Dans cette série il y a donc des « Horizons » mais avec des sous-catégories : il y a des horizons bas, que j'appelle « Low Horizons », puis des horizons qui ne sont plus qu'une fine bande en bas de l'image, que j'appelle « Very Low Horizons », et finalement j'ai même fait des images, que j'appelle « Broken Horizons ». Ce sont des « Very Low Horizons », mais la bande de l'horizon est interrompue par des bâtiments, ou d'autres objets en relief. On peut s'imaginer la ligne d'horizon, sauf qu'elle est interrompue par endroits.

Mais dernièrement je suis revenue au paysage à perspective ; il y a trois axes qui m'intéressent actuellement : les paysages à perspective, les « Horizons » et les « Broken Horizons ».

AH : Pouvez-vous parler un peu de cette lumière si spécifique à votre pays.

EB : L'effet de la lumière est très important pour moi dans les scènes extérieures. Dans les trois « Landscapes and Escapes » avec autoportraits, les photographies sont empreintes de cette lumière « de nuit ». Le soleil ne se couche pas et, la nuit, il y a une atmosphère un peu « entre chien et loup » comme on dit en Français.

AH : Si je peux résumer rapidement, les premiers paysages « Landscapes and Escapes » sont le reflet de vos sentiments, un miroir de l'âme en quelque sorte. Puis par la suite, le paysage, au contraire, se vide de toute expression humaine pour devenir un tableau esthétique, d'une beauté formelle qui se veut surtout espace de repos.

EB : Oui, la beauté formelle est très importante ! Je suis très stricte au niveau de la composition justement. L'ordre formel sert de base à ce sentiment de repos et de calme que je souhaite transmettre aux spectateurs. Je trouve le concept musical intéressant pour la photographie. Quand on pense par exemple à Hiroshi Sugimoto, ses photographies des cinémas et des mers sont des variations infinies sur chaque thème. Pareil pour moi - les paysages de chaque de mes catégories sont des variations sur un thème, qui se suivent et se répètent. Ainsi, comme je l'ai déjà expliqué, pour mes expositions, il est très important de mélanger paysages et autoportraits.

AH : Je suis d'accord et j'ai été stupéfaite par l'accrochage de votre exposition à la FIAC 2002. J'ai trouvé le mélange des autoportraits et des paysages d'une très grande justesse.

EB : Ce n'est pas moi qui m'en suis occupée, mais ça veut dire que mes galeristes ont bien compris mon intention et l'importance que j'attache à mes paysages.

AH : Mais est-ce que finalement les paysages et les autoportraits ne forment pas un tout ?

EB : Pour moi, c'est exactement ça. Je ne pourrais arrêter de faire ni l'un, ni l'autre. Les deux sont une partie intégrale de ma personnalité. J'ai besoin de la nature !

Je n'aime pas la ville et je ne suis en aucun cas une photographe de rue. Ça serait l'horreur pour moi de prendre des photos avec une Leica en parcourant les rues et en photographiant les gens.

AH : Je comprends ; d'ailleurs il n'y a pas beaucoup de rencontres dans vos photographies. Il y a surtout vous.

EB : Oui, mais avec ma nouvelle série « The New Painting » il y a quand même un changement. En fait, ce n'est pas vraiment important que ce soit moi. Ce n'est pas vraiment moi d'ailleurs, et ce ne sont pas des autoportraits de la même manière qu'avant. Je considère désormais ma personne comme un modèle. C'est pour ça que j'appelle la série « The New Painting », la nouvelle peinture. Je me considère comme le modèle utilisé autrefois par les peintres. Je suis un personnage, une figure située dans un paysage, dans un espace tridimensionnel. Mon personnage est un objet de recherche formelle. Il ne raconte pas ma vie, comme dans les séries précédentes, où je souhaitais mettre en scène des instants de ma vie personnelle, ou des instants reconnaissables par tout le monde car très généraux : la joie, le malheur, la condition humaine. Ce n'est plus tout à fait ça. [...]

Extraits de l'entretien avec **Andréa Holzherr** et **Elina Brotherus**, février 2003.

In Elina Brotherus, *The New Painting, Next Level*, 2005.

Entretien d'Elina Brotherus avec Jan Kaila, août 2001

Envoûtante Réalité

Kaila : Les autoportraits, surtout à tes débuts, ont tenu une place centrale dans ton art. Dis-moi, pourquoi t'es-tu mise un jour à te photographier toi-même ?

EB : Quand j'ai commencé à étudier la photographie en 1995, j'étudiais encore les sciences naturelles à l'université. Je m'étais construit un blindage psychologique qui m'empêchait d'explorer ma propre vie affective. Quand j'ai obtenu ma maîtrise de chimie, j'ai pu oublier la démarche scientifique, rationnelle, qui est inhérente à ce travail et m'abandonner à l'intuition, au regard. Ça a déclenché en moi une violente explosion de créativité, d'autant que je me retrouvais soudain avec beaucoup de temps libre. C'est de cette époque-là que datent les premières photographies exposées. Toute la vase remontait à la surface. Je fouinais dans ma propre tête, remontais ma propre histoire.

Kaila : Au risque d'exagérer un peu, on pourrait dire que les autoportraits des artistes femmes se rangent ou dans la catégorie des images de rôle « examinant » les représentations (Cindy Sherman), ou dans la catégorie des portraits traduisant l'être authentique de l'artiste, comme ces tableaux touchants qu'a peint Helene Scherfbeck il y a plus d'un siècle. Tes autoportraits de la série *Das Mädchen sprach von Liebe* (1997 – 1999), s'ils nous touchent par leur authenticité, comportent aussi des niveaux plus symboliques et en même temps plus sociaux, qui s'ouvrent facilement au spectateur.

EB : Les autoportraits ont toujours été réalisés en situation réelle, quand il se passait vraiment quelque chose. Ce ne sont pas des reconstructions. Les portraits de noce (*Wedding Portraits*, 1997) datent de mon mariage, *Divorce Portrait* (1998) remonte à mon divorce ; *I hate sex*. (1998) traduit un sentiment que j'ai vraiment ressenti. Plutôt que de jouer à la manière « shermanesque » toutes sortes de rôles féminins, je me suis contentée de vivre ma vie tout en m'efforçant, dans mes photographies, d'en extraire quelque chose d'authentique et de réel. Le plus important était de détecter les « instants décisifs » et d'y réagir vite. L'appareil photo devait être facilement à portée de la main. Le plus souvent, il était prêt à servir, sur son trépied, dans un coin de la pièce. J'ai pris bien sûr, moi aussi, des images de moi-même «pour l'appareil », mais plus l'acte de photographier était naturel, plus on pouvait ignorer la présence de l'appareil.

Kaila : Mais quand tu réalisais tes autoportraits, ressentais-tu le besoin conscient de parler authentiquement de ta propre vie privée ou t'efforçais-tu plutôt de t'éloigner jusqu'à un certain point des niveaux plus intimes qui te touchaient personnellement ?

EB : En ce qui me concerne, je voulais que les images quittent le niveau personnel pour atteindre le plus général. L'art qui révèle trop l'intime, qui te déshabille, a quelque chose de repoussant. C'est pourquoi je m'efforçais de me confiner à un langage de forme volontairement ascétique et mesuré. Je ne voulais pas que mes autoportraits chuchotent au spectateur : « Hé ! Regarde la malheureuse que je suis, aie pitié ! ». J'admets après coup que je m'emparais facilement de l'appareil quand j'étais malheureuse. Je faisais de ma douleur un joli objet que l'on pouvait voir détaché de lui-même et cela me reconfortait un peu. Au fond, tout cela est bien banal, mais l'art a en quelque sorte le pouvoir de légitimer la tristesse. Il y a tant d'artistes qui puisent ainsi, sans vergogne, dans leur vie ratée le matériau de leur art... Et puis, je ne suis pas exceptionnelle, ma vie est tissée d'événements semblables à ceux qui arrivent à tout le monde : Les gens tombent amoureux, se séparent, une mère meurt... Des événements archétypiques. C'est pour ça que les gens peuvent les reconnaître, peut-être même s'y identifier, bien que mes exemples soient extraits de ma propre existence.

Kaila : Depuis toujours, l'art photographique a été analysé par le biais de notions polarisées. Je veux dire par là qu'on a dit des photographies qu'elles étaient naturelles ou culturelles, authentiques ou reconstituées, etc.

Les photographes ont eux-mêmes encouragé cette dichotomie problématique en réalisant des images qui avaient quelque chose de très reconstitué ou inversement des images très « véridiques ». Chez toi, l'authenticité et la pose devant l'appareil s'entremêlent si bien que ces distinctions perdent tout leur intérêt. En ce sens, tu présentes bien des affinités avec Wolfgang Tillmans pour qui l'authenticité se prolonge dans le reconstitué, lequel se poursuit dans l'authentique et ainsi de suite.

EB : Comment expliques-tu que cet entremêlement d'authenticité et de mise-en-scène que tu as pu observer dans mes photographies importe finalement peu au spectateur ?

Kaila : **C'est peut-être tout bonnement la liberté avec laquelle tu combines divers styles en un seul et même ensemble. Par exemple, tu recour aussi bien aux arrières-plans « fermés », qui accentuent la surface et renvoient aux images anthropologiques – je pense à *Wedding Portraits* -, qu'aux arrière-plans plus larges, paysagers, à forte perspective centrale et d'allure tri-dimensionnelle (*Suite françaises I*, 1999).**

EB : J'essaie d'éviter les manières affectées. Mon travail doit certes comporter une certaine cohérence, mais aussi présenter suffisamment de variations pour que sa substance conserve tout son intérêt. J'aime l'expression « thème et variations » tirée du monde de la musique. Il s'agit en l'occurrence d'une solution quasi universelle : le musicien compose ou prend un petit thème existant qu'il orne de variations. La forme sonate présente, elle aussi, un thème principal et un thème secondaire qui sont d'abord exposés ; vient ensuite le développement avec un usage varié des éléments thématiques ; à la fin les thèmes initiaux sont réexposés, avec de légères variations, mais quasiment interprétés comme au début. « Thème et variations » est une forme qui me semble bien convenir à mes séries photographiques. Il faut bien sûr veiller à ce que le tout ne sombre pas dans la monotonie. J'ai commis un jour cette erreur : j'avais monté une exposition composée seulement d'autoportraits. Il y avait de la claustrophobie dans l'air. Quel que fût le point de chute du regard, on avait toujours devant soi deux yeux qui vous fixaient. Dans mes expositions j'ai ensuite assorti mes autoportraits de paysages qui servaient en quelque sorte de ponctuation, de pause, voire de fenêtres où le spectateur pouvait entre-temps aller respirer.

Kaila : **Faut-il en conclure que tes paysages servent en quelque sorte de catalyseurs ?**

EB : Pas vraiment, mais leur signification était et reste purement visuelle.

Kaila : **Qu'entends-tu par là ?**

EB : Je veux dire qu'il ne s'agit pas, sauf pour *Landscapes and Escapes* (1998-1999), d'une narration personnelle. C'est un fait que mes paysages en France et en Islande comportent un élément narratif, comme si j'avais gravé – E.B était ici -, mais je n'ai pas du tout cherché à mettre en valeur le site ou à le charger de sens en raison de son emplacement géographique. J'étais au contraire intéressée par les éléments iconographiques, la perception purement visuelle. Ça me soulageait, c'était rafraîchissant. Aujourd'hui que je me sens plus heureuse, je peux braquer mon objectif sur le monde qui m'entoure plutôt que sur moi-même.

Kaila : **je trouve tes paysages des *Suites françaises I* à la fois plus ambigus et plus symboliques que tes travaux antérieurs...**

EB : Ils sont plus géométriques, voire plus abstraits que mes travaux précédents. En outre, ils surprennent aussi par les couleurs. Si la palette est particulièrement réduite dans *Das Mädchen sprach von Liebe*, c'est parce que les sujets traités y sont pénibles. En revanche, *Suites françaises I* présente du rose, de l'orange, du violet, du cyan... en réalisant cette suite, j'ai eu beaucoup de plaisir avec les couleurs. Quant au symbolisme de la série, je dirai que le pont est un motif récurrent que l'on peut aussi, pourquoi pas, interpréter symboliquement. Mais c'est sa dimension visuelle qui m'intéresse le plus.

Kaila : **En général, on représente les ponts vus de côté, de sorte qu'on peut y voir les extrémités ou ce que le pont enjambe, un cours d'eau par exemple. Tes ponts, eux, sont tout différents. C'est comme si toute l'attention résidait dans le fait d'être sur le pont. Libre au spectateur d'imaginer lui-même la direction à prendre.**

EB : C'est vrai. Mes ponts sont des courbes dont on ne voit pas l'autre extrémité. C'est le phénomène des collines courbes ou de l'horizon dont on ne voit pas l'au-delà parce que la terre est ronde. Ces perspectives m'intéressent, elles me font penser aux « confins de l'univers ». Les images se réfèrent à un espace situé au-delà de la ligne d'horizon, à l'inconnu, au rêve qu'il y a peut-être quelque chose de beau de l'autre côté.

Kaila : **Beaucoup d'images de tes *Suites françaises I* nous montrent des lieux abandonnés, déserts. Pourquoi ?**

EB : Je voulais simplifier, j'ai donc photographié des immensités désertiques qui respirent d'elles-mêmes. Le monde est le théâtre d'un tel désordre, d'une si grande agitation visuelle... J'ai voulu en extraire des fragments intéressants et dans un certain sens significatifs.

Kaila : Ta façon de souligner la perspective centrale du plan de l'image me fait penser aux peintres de l'apogée de la Renaissance. Par exemple les garde-fous de tes ponts ou le bord de tes pelouses poussent le regard vers le point de fuite. En d'autres termes, ces objets deviennent les éléments d'une construction géométrique illusoire, à la façon des carreaux que nous ont légués tant de peintres des XIVe et XVe siècles.

EB : Tous ces éléments, qu'il s'agisse des parapets d'un pont ou des pavés d'une rue, étaient des objets « donnés » du paysage et c'est à peine si je les ai consciemment exploités à quelque fin théorique. Il n'empêche que j'ai toujours eu en tête de nombreuses peintures montrant de manière frontale et en profondeur un espace panoramique qu'il revient au spectateur de parcourir en empruntant un certain itinéraire.

Kaila : Dans ces images, et à la différence de *Das Mädchen sprach von Liebe*, tu fais reposer le tout sur une hiérarchie esthétique du sens. Prenons *Lyon* (1999), qui ne comporte aucune narration liée aux sujets photographiques traditionnels et se contente d'une tension chromatique dépouillée. De nombreuses photos de *Suites françaises I* présentent également des éléments « pittoresques » similaires. Je veux dire ici que si tes images sont encore figuratives, ce n'est plus le sujet sémiologiquement défini (pont, maison, cour) qui en constitue la dimension dominante, mais le rapport lumière-couleur-espace, lequel devient en même temps la référence intrinsèque et le « nouveau motif » décoratif.

EB : L'appareil photo est un excellent outil pour simplification esthétique. L'usage des appareils grand format contraint à de longs temps de pose qui tendent à simplifier ce qui se trouve dans le champ de l'objectif. Les mouvements – les branches oscillantes d'un arbre ou l'eau ondoyante par exemple – tendent vers des moyennes. Ce phénomène peut donner des résultats surprenants. En ce sens, l'appareil photo peut atteindre une réalité qui échappe à la perception visuelle ordinaire. Pour *Suites françaises I*, j'ai utilisé une vieille chambre. Je travaillais souvent le soir ou aux aurores. Par exemple, la durée d'exposition pour photographier une allée de platanes (Chalon-sur-Saône 6) a été de 15 minutes. Un pont Rouge (Lyon) m'a pris 5 minutes pendant la durée d'exposition, le pont a été traversé par beaucoup de monde, mais personne n'y est resté le temps nécessaire à l'impression de sa trace sur le film. Mais tous ces gens ne font-ils pas partie en principe de l'image, à l'instar des photos de Sugimoto dont les rectangles blancs contiennent tout un long-métrage !

Kaila : Le rapport de la photographie au temps est beaucoup plus complexe qu'on ne le pense en général. Toutes les photographies décrivent en effet la durée, donc une droite temporelle d'une certaine longueur, mais au lieu de traduire cette durée, les photographes cherchent généralement à la voiler, pour que les images paraissent « uniques », nettes et objectives. Les photographes du XIXe siècle rencontraient en l'occurrence d'énormes difficultés, considérées plus tard dignes d'intérêt, dues aux contraintes qu'imposait le matériel d'alors. Prenons Daguerre qui a photographié en 1838 de la fenêtre de son diorama un boulevard parisien bondé de monde et de voitures à cheval. Seuls les objets immobiles se sont fixés sur ses vues. Résultat : une ville déserte, fantasmagorique qu'égaie un homme qui s'était arrêté là le temps qu'on lui cire les chaussures.

Kaila : Il est étonnant que tu aies pu faire simultanément *Suites françaises I* et *Suites françaises 2*. Ces deux séries diffèrent en effet totalement. *Suites françaises 2* est plus traditionnellement narrative, tandis que *Suites françaises I* insiste sur l'esthétique, ce dont nous avons déjà parlé.

EB : *Suites françaises 2* renvoie au même arrière-plan autobiographique que *Das Mädchen sprach von Liebe*, mais le contenu essentiel de la série, avec sa problématique de la compréhension des langues étrangères, est ailleurs. Je vois plutôt *Suites françaises 2* comme une transition entre mes travaux anciens et nouveaux. Si l'on compare les matériaux de mes débuts, puissamment imprégnés d'histoire personnelle et les travaux actuels où les éléments autobiographiques ont quasiment disparu, *Suite française 2* se place à équidistance. La série partait certes de ma situation personnelle : je m'étais installée en France quasiment ignorante de la langue du pays. Beaucoup sont passés par là : sentiment d'extériorité, affreuse solitude et difficulté de communication au quotidien, sans parler des besoins intellectuels plus profonds. Pour s'en sortir, l'individu s'efforce de mettre de l'ordre dans le chaos conceptuel en donnant un nom aux choses. Il s'approprie ainsi son environnement et sa propre existence. En ce qui me concerne, il s'agissait d'une double appropriation, puisque la photographie est aussi une manière de s'emparer du monde.

Kaila : *Suites françaises 2* est assurément ton travail le plus politique. Avec ses immenses flux de réfugiés et d'émigrés, le monde est en effet en train de devenir un endroit où les êtres maîtrisant l'idiome dominant de leur lieu d'existence sont des privilégiés. Sous cet angle, la portée de *Suites françaises 2* réside aussi dans le fait que la série touche aussi aux questions universelles des cultures humaines, comme le rapport entre langue et êtres vivants ou bien entre image et texte. Tu présentes en effet en parallèle, sur le même plan d'image, deux possibilités rivales pour esquisser la « réalité » : l'image et le verbe. Tu touches ainsi à des questions pertinentes, à celle par exemple de l'existence ou de l'impossibilité de toute observation purement visuelle et non verbale. En d'autres termes, *Suites françaises 2* comporte des niveaux conceptuels ambigus liés à la question de savoir comment le sens que l'on donne aux choses prend généralement naissance.

EB : Il est intéressant de se pencher, après coup, sur ces différents niveaux sémiologiques. Je tiens pourtant à souligner que je suis très peu théorique quand je photographie : je m'en remets à mon regard et à mon intuition.

Kaila : Que tu sois partie de ton propre quotidien et que tu aies ouvert par ce moyen les niveaux conceptuels dont nous avons parlé plus haut, voilà qui, à mon sens, atteste tout l'intérêt humain et la cohérence de ton œuvre. C'est bien à ton vécu quotidien que renvoie le contenu plus ludique, voire plus humoristique des dernières images de *Suites françaises 2*. Tu as donc appris le français ?

EB : Oui, et de mieux en mieux. A vrai dire, je passe le plus clair de mon temps en France depuis l'automne 1999...

Kaila : Tu as baptisé ta dernière série, commencée en 2000, *The New Painting*, Pourquoi ?

EB : Tout a commencé l'été 2000 en Islande, où j'avais une exposition. Edda Jonsdottir, la directrice de la galerie, m'a lancé un soir « Photography is the new painting » (la photographie, c'est la nouvelle peinture). Ce qu'elle voulait dire, c'est un grand nombre de photographes actuels traitent des problèmes semblables à ceux qu'ont connus les peintres au fil des siècles. Pour moi, cette affirmation pertinente avait quelque chose de provocateur que je ne pouvais laisser passer. J'en ai fait le nom de travail de ma nouvelle série. *The New Painting* comporte des paysages et des images où apparaissent une ou plusieurs figures humaines. Mais j'y montre les gens, et moi en particulier, d'une manière qui diffère totalement des autoportraits de *Das Mädchen sprach von Liebe*. Je prends la figure humaine comme modèle à la manière d'un peintre, comme un objet dans un espace que l'on peut avant tout formellement examiner par rapport à la lumière et à l'espace. *The New Painting* examine des questions visuelles fondamentales ; il n'y a d'ailleurs pas d'autre thème.

Kaila : En évoquant *Suites françaises I*, nous avons déjà touché à l'existence chez toi d'une hiérarchie esthétique et d'un pittoresque. Pour ce qui est de ces niveaux, tu as pourtant franchi un nouveau pas avec les paysages de *The New painting*. Tu as remis en cause le parti-pris de l'appareil pour la perspective centrale en agençant les paysages en surfaces géométriques horizontales. Les diagonales orthogonales de tes paysages antérieurs, qui accentuaient la profondeur de l'espace, ont désormais disparu. Quand on observe ces nouveaux paysages, on ne sait plus très bien dans quels rapports de profondeurs les objets présents sont mutuellement localisés dans l'espace. Il s'ensuit que la relation topologique des images dans le style « ici une pierre, derrière une vallée... » cède la place à une recherche visuelle plus pure, à la couleur, à la lumière et à la forme. Si l'on pense que ta production et celle de nombreux autres photographes sont censées représenter un nouvel art pictural, on est amené à se demander si la photographie est un domaine qui a encore son mot à dire sur la visualité et l'approche esthétique de l'art. Plus d'un pense que le sujet a déjà été épuisé avec la peinture moderniste.

EB : A mon sens, la photographie diffère définitivement de la peinture en ce que la photo n'arrive jamais à se dégager entièrement du sujet. Même si mes études sur l'horizon se font de plus en plus abstraites à mesure que l'horizon descend, elles n'en restent pas moins les traces tangibles du passage du paysage réel sur le film. Les paysages de *The New Painting* relèvent plus de l'idéal de simplification que d'un besoin d'abstraction. Je veux des images dénuées de tout superflu. Cette simplification est aussi liée au désir de l'habitant des grandes villes qui veut faire l'expérience des vastes espaces apaisants dont les contours se réduisent à quelques lignes, non seulement sur le papier mais dans leur réalité même de paysages s'étendant à perte de vue et où l'on respire à pleins poumons.

Kaila : Que penses-tu donc du rapport de tes photographies islandaises à l'iconographie des cartes postales et des calendriers ? Tu as en partie photographié les mêmes sites...

Brotherus : Les paysages nous exposent toujours à la même problématique : en quoi mon travail relève-t-il de l'art et en quoi diffère-t-il des cartes postales et de la publicité touristique ? Si l'on s'avisait de les sortir de leur environnement purement artistique quel sort réserverait on à mes photographies ? Il m'est impossible de répondre explicitement à cette question. Le critère est peut-être la qualité, j'entends ici une certaine maîtrise de tous les aspects techniques de l'art photographique.

Kaila : Je voudrais encore revenir sur le rapport de ta photographie à la peinture. Certaines photographies de la série *The New Painting*, où apparaissent des figures humaines, ont été nommées d'après des peintures célèbres telles *Les Baigneurs* (2000) et *Femme à sa toilette* (2001). Cette franche reconnaissance de la tradition est en cela positive que le spectateur n'a plus à s'interroger sur la similitude de ta photographie avec quelque peinture connue. Il peut donc en toute tranquillité réfléchir à d'autres questions plus intéressantes, comme celle par exemple de ce qui distingue tes photographies des peintures du même nom. Autre point intéressant : bien que tu y soulignes jusqu'à une certaine sculpturalité l'importance de la figure, tes travaux n'en dégagent pas moins quelques chose de très quotidien et familier.

EB : Quand on a comme point de départ l'environnement concret, on est saisi par la puissance envoûtante de la réalité.

Extraits de l'entretien avec **Jan Kaila** et **Elina Brotherus**.

In *Decisive Days*, Elina Brotherus, photographies 1997-2001, Kustannus Pohjoinen, 2002.

Introduction à l'exposition par **Marc Donnadieu**

Elina Brotherus

Frac Haute-normandie

26 MARS - 15 MAI 2005

[...] Les thèmes qui traversent donc l'oeuvre d'Elina Brotherus s'inscrivent dans cette continuité de projets, tout en ouvrant nos approches sur d'autres perspectives tout à fait singulières, comme celle du rapport au tableau et à l'histoire de l'art, en particulier pour la série « The New Painting ». En effet, si une relecture de la peinture italienne du Titien ou l'influence du romantisme allemand, en particulier la figure de Caspar David Friedrich, puis celle des Anglais Whistler et Turner, est immédiatement perceptible dans son travail, une attention soutenue au Cézanne de la montagne Sainte-Victoire, au Vuillard des intérieurs à la lampe ou au Bonnard des nus au bain sous-tend également de nombreuses photographies d'Elina Brotherus. Un Bonnard qui, d'ailleurs, est venu s'installer à Vernon pour mieux se rapprocher de Monet alors à Giverny.

Pourtant cette figure du nu, au-delà de sa permanence dans l'histoire des arts, a considérablement évoluée au cours des âges, et l'oeuvre d'Elina Brotherus en témoigne paradoxalement et à rebours puisque son approche la plus ancienne se manifeste comme une lecture plutôt contemporaine, proche du documentaire social ou de la photographie du réel, et son approche la plus récente – celle de la série « The New Painting » – comme la plus empreinte d'un apparent classicisme. Ainsi, au cours d'une discussion avec Elina Brotherus, Jan Kaila se permet de remarquer : « Au risque d'exagérer un peu, on pourrait dire que les autoportraits des artistes femmes se rangent soit dans la catégorie des images de rôle "examinant" les représentations (Cindy Sherman), ou dans la catégorie des portraits traduisant l'être authentique de l'artiste, comme ces tableaux touchants qu'a peints Helene Scherfbeck il y a plus d'un siècle. Tes autoportraits de la série « Das Mädchen sprach von Liebe » (1997-1999), s'ils nous touchent par leur authenticité comportent aussi des niveaux plus symboliques, et en même temps plus sociaux, qui s'ouvrent facilement au spectateur. » Car, qu'en est-il de cette authenticité quand on est femme, donc sujet de l'art et du regard depuis des siècles et des siècles, et à la fois femme artiste se photographiant elle-même. De la pureté du corps des origines à la souffrance de la chair après le désir, la nudité a toujours été le symptôme de notre ambivalence face à l'image, et s'inscrit dans cet écart entre ce qu'il y a à voir et ce que l'on veut y voir.

Pour exemple, s'il le fallait, « L'origine du Monde » de Gustave Courbet et « Étant donné : 1. La chute d'eau, 2. Le gaz d'éclairage » de Marcel Duchamp, deux artistes qui ne nous sont pas tout à fait inconnus en Normandie. L'esthétique du nu est ainsi la sensualité même du regard. L'oeil qui n'est pas touché par un corps est aveugle en lui-même, même s'il pourrait sembler, au premier abord, que notre époque est celle d'un côté d'une nudité standardisée et offerte en pâture à la consommation, et de l'autre celle d'un corps interdit que l'on voile de haut en bas, muré contre tout regard hypothétique. Si l'oeuvre est dévoilement du regard, et l'acte artistique mise à nu de son auteur, double dévoilement au sein d'un même projet, quelles nouvelles relations au regard inscrit l'oeuvre d'Elina Brotherus, et à quelles expériences nous convie-t-elle ?

À celle, tout d'abord, de l'inscription du temps dans sa propre vie. « Les catégories de la vie, nous dit Gilles Deleuze, ce sont précisément les attitudes du corps et ses postures. (...) L'attitude quotidienne, c'est ce qui met l'avant et l'après dans un même corps, le temps dans le corps, le corps comme révélateur du terme. L'attitude du corps met la pensée en rapport avec le temps comme avec ce dehors infiniment plus lointain que le monde extérieur. » Elina Brotherus répond ainsi à Jan Kaila : « Ces autoportraits ont toujours été réalisés en situation réelle, quand il se passait vraiment quelque chose. Ce ne sont pas des reconstructions. Les « Wedding portrait » (1997) datent de mon mariage, « Divorce

Portrait » (1998) remonte à mon divorce, « I hate sex » (1998) traduit un sentiment que j'ai vraiment ressenti. Plutôt que de jouer à la manière "shermannesque" toutes sortes de rôles féminins, je me suis contentée de vivre ma vie tout en m'efforçant, dans mes photographies, d'en extraire quelque chose d'authentique et de réel. (...) En ce qui me concerne, je voulais que les images quittent le niveau personnel pour atteindre le plus général. L'art qui révèle trop l'intime, qui te déshabille, a quelque chose de repoussant. C'est pourquoi je m'efforçais de me confiner à un langage de forme volontairement ascétique et mesuré. (...) Des événements archétypiques. C'est pourquoi les gens peuvent les reconnaître, peut-être même s'y identifier, bien que les exemples soient extraits de ma propre existence. » Car, à chaque fois Elina Brotherus fait preuve d'une grande sensibilité. Elle est capable d'être à la fois dans l'image et devant la caméra. Simultanément, elle nous regarde et elle s'observe. « C'est sa force, la force de ses images. Elle nous montre son "moi" le plus intime, et en même temps elle arrive à s'en dégager pour nous laisser la place. (...) Elle devient notre miroir. » (Andrea Holzherr)

Puis, à celle d'inscrire le monde dans le visuel de la photographie plus qu'imprimer un visible sur le monde lui-même. Aussi, de ses photographies de paysages suivant, celles de la série « Suites françaises I » (1999) puis celles de « The New Painting » (2000-2005), nous dit-elle que « leur signification est et reste purement visuelle » et qu'ils sont « plus géométriques, voire plus abstraits que les tableaux précédents ». Et, même si dans la série « The New Painting », Elina Brotherus y est encore son propre modèle, ces œuvres-là n'ont absolument plus rien d'autobiographique ou de narratif en tant que tel. Elle ne nous parle plus ici d'elle-même ou de son rapport à l'autre, mais, pour certaines images, de la seule inscription d'une figure humaine au cœur paysage naturel comme au cœur du cadre pictural qui l'accueille, et cela dans la grande tradition de l'art occidental. « Je prends la figure humaine comme modèle, à la manière d'un peintre, comme un objet dans un espace que l'on peut avant tout formellement examiner par rapport à la lumière et à l'espace. » Son regard sur le "tableau" de la nature réinvestit ainsi l'esthétique du sublime de manière explicite.

Et la rigueur de la composition, la subtilité des couleurs et la douceur des lumières ainsi que le caractère éthéré de leur atmosphère y sont mises au service d'une émotion contenue, entre tremblement et fascination, présence et disparition... Un sentiment de sérénité ordinaire apporte également à ces paysages une proximité et une intimité troublantes, un caractère presque vivant au point où l'on pourrait en ressentir leur respiration paisible et pacifiée à travers chaque grain de la photographie. Et c'est sans doute pour cela qu'ils accueillent la figure humaine comme un écrin, sans heurt ni conflit, mais avec pas plus grandiloquence. Quant au symbolisme de la série, la présence de l'horizon est essentielle, présence qui n'est pas sans correspondre à celle du pont de la série précédente, « Suites françaises I », où celui-ci reconstruit, dans les images d'Elina Brotherus, la courbure de la terre et créé sa propre ligne d'horizon. « Mes ponts sont des courbes dont on ne voit pas l'autre extrémité. C'est le phénomène des collines courbes, ou de l'horizon, dont on ne voit pas l'au-delà parce que la terre est ronde. Ces perspectives m'intéressent, elles me font penser aux « confins de l'univers ». Les images se réfèrent à un espace situé au-delà de la ligne d'horizon, à l'inconnu, au rêve qu'il y a peut-être quelque chose de beau de l'autre côté. »

Lorsque l'art prend la mesure du monde, le monde réapparaît en lui sous une forme tout à fait singulière. Cette réapparition révèle l'authenticité de l'artiste. Et sans nul doute que cet autre côté où la beauté se situerait n'est, en fin de compte, qu'Elina Brotherus elle-même dans ce qu'elle est au plus profond. Pour reprendre les mots de son amie Andrea Holzherr : « Dès le début, ce qui m'a le plus frappé dans ces photographies, c'est Elina elle-même, sa personne, directe, honnête et sincère. L'oeuvre est le reflet même de l'artiste. L'une est l'autre, il n'y a ni faux discours ni histoire inventée. Et si, dans l'oeuvre, la personne Elina est capable de fonctionner comme un écran ou un miroir, c'est justement grâce à cette authenticité. Mais, avant tout, ce qui me touche profondément, c'est le courage de son auteur. » C'est aussi ce courage et cette authenticité là que nous avons voulu vous présenter aujourd'hui.

Elina Brotherus

Née en 1972 en Finlande. Vit et travaille entre Helsinki et Paris.
Représentée par la galerie gb agency à Paris.

Expositions personnelles

- 2010 Elina Brotherus, Bloomberg SPACE, in the 'Comma' series, Londres, Royaume-Uni
Time Series, Titanik Gallery, Turku, Finlande
Artists at Work, gb agency, Paris
Elina Brotherus, Retrospective, gb agency, Paris
- 2009 Model Studies, Wapping Project Bankside, Londres, Royaume-Uni
Artist and her Model, Martin Asbaek Gallery, Copenhague, Danemark
Elina Brotherus, Cur. René Block, ile de Moen, Danemark
Correspondances, Photography Gallery Hippolyte, Helsinki (with Rantala), Finlande
The New Painting, PF Photography Gallery, Poznan, Pologne(cat.).
- 2008 Elina Brotherus, YKY Gallery, Istanbul, Turquie
My Happiness is Round, The Wapping Project, Londres, Royaume-Uni
Etudes d'après Modèles, Danseurs, AMA Gallery, Helsinki, Finlande
Malga Valarica, (curator Giovanna Cavenzi), Commune di Spera, Trento, Italie
Roma Festival Photo, V.M.21 Artecontemporanea, Roma, Italie (cur. Lorella Scacco)
Elina Brotherus in Artist Files 2008, The National Art Center, Tokyo, Japon (cat.)
- 2007 Elina Brotherus, gb agency, Paris
The New Painting, Bleu du Ciel, Lyon
The New Painting, Oldenburg Kunstverein
The New Painting, Centre pour l'Image Contemporaine Saint-Gervais, Genève, Suisse
- 2006 The New Painting, Musée Nicéphore Niépce, Chalon-sur-Saône. (cat)
Galerie Wilma Tolksdorf, Berlin, Allemagne
Model Studies, Festival Les Boréales, Musée des Beaux Arts, Caen.
The New Painting, Journées photographiques de Bienne.
The New Painting, Temple Bar Gallery and Studios, Dublin, Irlande (cat)
The New Painting, Millesgarden, Stockholm, Suède(cat)
- 2005 The New Painting, The Finnish Museum of Photography, Helsinki, Finlande (cat)
Orpheus, Centrale Montemartini, Rome, Italie.
Open Space, Galerie Wilma Tolksdorf, Art Cologne, Allemagne
Brotherus, Tyttö, Finnish-Norwegian Cultural Institute, Oslo, Norvège
Jérusalem Theatre, Jérusalem, Israël
Galerie Wilma Tolksdorf, Frankfort, Allemagne
Centre d'Art Contemporain, Tinglado 2, Tarragone, Espagne
Frac Haute-Normandie, Rouen
Baigneurs, Lèche-vitrine, Maison de la culture, Amiens
Model Studies, gb agency, Paris
- 2004 Galleri Stefan Andersson, Umeå, Suède
Brotherus, Tyttö, Photography Gallery Hippolyte, Helsinki, Finlande
Fotografisk Center, Copenhague, Danemark
The New Painting, Espace photographique Château d'eau, Toulouse (cat.)
Les Baigneurs, Wapping Project, Londres, Royaume-Uni

- 2003 Elina Brotherus' video works, Kunsthalle Lophem, Bruges, Belgique
 The New Painting, Museum of New Art, Pärnu, Estonie
 Blue Horizon, Cassina, Tokyo, Japon
 Baigneurs, Istanbul Biennial side event, Istanbul, Turquie (cat.).
 Suites françaises 2, Image/Imatge, Orthez
 Festival Foto-Encuentros, Murcia, Espagne
 The New Painting, Liste 03, gb agency, Bâle, Suisse
 The New Painting, Espace Photographique Contretype, Bruxelles, Belgique
- 2002 The New Painting, Fiac Perspectives, gb agency, Paris
 International Contemporary Art Center, Bucarest, Roumanie
 Photo-Espana, Jardins Botaniques, Madrid, Espagne
 Orchard Gallery, Derry, Irlande du Nord
 Hämmeenlinna Art Museum, Hämmeenlinna; Västerås Art Museum, Västerås;
 Lund Art Hall, Lund, Suède
 Encontros da Imagem, Braga, Portugal
 The New Painting, INOVA, Institute of Visual Art, Milwaukee, Etats-Unis
- 2001 Spring, The Wapping Project, Londres, Royaume-Uni
 Suites françaises 2, gb agency, Paris
 The New Painting, Galleri Andersson, Umea
- 2000 Encontros de Fotografia, Coimbra, Portugal
 Suites françaises 1, Galerie Anhava, Helsinki; Galleri i8, Reyjavik, Islande
- 1999 Northern Photography Centre, Rantagalleria, Oulu, Finlande
 Finnish Museum of Photography, Helsinki, Finlande
 Dance Portraits, Galerie Anhava, Helsinki, Finlande
- 1998 Galleri Andersson, Umea; Galerie Anhava, Helsinki, Finlande

Expositions collectives récentes

- 2010 Cool Water, Korjaamo Gallery, Helsinki, Finlande
 Vom Dunkeln Gesluckt, Ars Auttoinen, Auttoinen, Finlande
 Billnäs Bruk, Raseborg, Finlande.
 Spazio, MAXXI Museo nazionale delle arti del XXI secolo, Rome, Italie
 Starter, ARTER, Istanbul, Turquie
 Helsinki10, Rogaland Art Museum, Stavanger, Norvège
- 2009 Identités, Ecole Supérieure d'Art, Le Havre
 Rencontres littéraires nordiques, Lieu Unique, Nantes. Wonderful, terrible Life, Etelä-Karjalan
 Taidemuseo, Lappenranta, Finlande
 Myth of Childhood, CCA Andratx, Majorque
 Nord, Nord-Ouest, gb agency, Paris
 Screening, Supernova, Riga, Latvia, Lettonie
 Mythos Kindheit, Centre Culturel, Majorque
 Ecology of Emotions, Mänttä Art Festival, Mänttä, Finland. Works, Deeds, Finnish Museum of
 Photography, Helsinki, Finlande
 La Ruche cité des artistes, Palais Lumière, Evian (cat).

Collections Publiques:

Artothèque d'Angers, France
Arken Museum for Moderne Kunst, Ishøj, Danemark
Amos Andersson Art Museum, Helsinki, Finlande
Apotekets Kulturförening, Stockholm, Suède
Centre National des Arts Plastiques (CNAP), France
Musée d'Art Moderne, Nice, France
Carnegie Award Collection, Stockholm, Sweden
Corcoran Gallery, Washington, USA
County Councils of Gävleborg, Halland, Jönköping, Skåne, Uppsala, ästerbotten, Sweden
Finnish State Art Collection, Finland
FRAC Alsace, Sélestat, France
FRAC Haute-Normandie, Rouen, France
Gothenburg Art Museum, Gothenburg
Gävle Konstcentrum, Gävle
Finnish National Gallery, Helsinki, Finland
Museum of Contemporary Art Kiasma, Helsinki, Finlande
Hasselblad Center, Gothenburg
Hämeenlinna Art Museum, Hämeenlinna
Kiasma Museum of Contemporary Art, Helsinki, Finlande
Malmö Art Museum, Malmö, Sweden
Moderna Museet, Stockholm, Sweden
Musée d'Art Moderne et Contemporain, Strasbourg, France
Musée de l'Elysée, Lausanne, Suisse
Musée Nicéphore Niépce, Chalon-sur-Saône, France
Museo da Imagem, Braga, Espagne
MAXXI, Museo Nazionale delle arti del XXI secolo, Rome, Italie
Collection Banque NSM Vie, Paris, France
Oulu Art Museum, Oulu
Saatchi Collection, Londres, UK
Saastamoinen Foundation, Finlande
Collection Lambert, Avignon, France
SOK Art Collection, Helsinki, Finlande
Swedish State Art Council, Sweden
Västerås Art Museum, Västerås
Tampere City Art Museum, Tampere, Finlande
The Finnish Museum of Photography, Helsinki, Finlande
Musée de l'audiovisuel, Luxembourg
Umeå municipality, Sweden

Selected Grants and Awards :

- 2010 2-year Artist's Grant, Arts Council of Finland
 - Book publishing grant (for *Artist and her Model*, work in progress), Arts Council of Finland
- 2009 Arts Council of Finland
- 2008 Finnish State Prize for Photography
- 2007 Grönqvist Stiftelse, Finland
- 2006 Ars Fennica 2006 nomination
- 2005 Prix Niépce, Gens d'images, France
 - Finnish Cultural Foundation
 - Book publishing grant (for *The New Painting*), Arts Council of Finland
- 2004 5-year Artist's Grant, Arts Council of Finland
- 2003 Carnegie Award 2004, Young Artist's Scholarship
 - The Best Books of the Year, Finnish Committee of Book Art (for *Decisive Days*)
- 2002 Carnegie Art Award 2002, shortlist
 - Citigroup Private Bank Photography Prize 2002, shortlist
- 2001 Prix Mosaïque, Centre National de l'Audiovisuel, Luxembourg
 - Fotofinlandia 2000 Award
 - 3-year Artist's Grant, Arts Council of Finland