



Focales

4 | 2020

Photographies mises en espaces

Photographes en résidence : quels portraits de lieu ?

Anne Reverseau

Éditeur

Presses universitaires de Saint-Étienne

Édition électronique

<https://focales.univ-st-etienne.fr/index.php?id=2691>

ISSN 2556-5125

Anne Reverseau, « Photographes en résidence : quels portraits de lieu ? », *Focales* n° 4 : *Photographies mises en espaces*, mis à jour le 18/05/2020, URL : <https://focales.univ-st-etienne.fr/index.php?id=2691>

© Focales, Université Jean Monnet – Saint-Étienne

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des règles de la propriété intellectuelle et artistique. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur.

Photographes en résidence : quels portraits de lieu ?

Anne Reverseau

Les résidences d'artistes, comme les résidences d'écrivains, ont vu leur nombre croître ces deux dernières décennies. Le guide publié par le Centre national des arts plastiques en 2016 dénombre par exemple « 223 résidences d'arts visuels en France [1] », dont 17 exclusivement réservées aux photographes. Les dispositifs plus larges d'accueil et de financement des photographes sont eux aussi plus nombreux et recoupent diverses commandes photographiques liées à tel ou tel territoire ou missions d'animation ou de médiation auprès de telle ou telle population.

Dans le cas de la photographie, la distinction entre résidence de création, résidence-mission ou résidence-animation, relevée dans les travaux menés notamment par Carole Bisenius-Penin sur ces « dispositifs de création et de médiation [2] », est particulièrement problématique en raison de la nature indicielle du médium photographique. En effet, quoi qu'ait photographié un artiste sur place et même si le travail personnel qu'il a poursuivi en résidence n'entretenait pas forcément de rapport avec le lieu d'accueil, ses images témoignent d'une expérience du lieu où il a été invité. Elles peuvent à ce titre être utilisées comme instrument de valorisation ou de médiation par l'institution hôte ou les collectivités territoriales. À la différence d'un écrivain qui, invité pour un mois à Copenhague, peut tout à fait, si l'institution en accepte le principe, passer l'intégralité de sa résidence à mettre la dernière main à son roman qui se situe à Casablanca ou sur Saturne, un photographe ne peut faire oublier le lieu où il se trouve lorsqu'il travaille, à moins qu'il utilise son temps de résidence pour travailler exclusivement en studio ou à la postproduction d'images existantes. Comment les photographes vivent-ils cet ancrage géographique en résidence ? Que font-ils de ce rapport aux lieux qui les accueillent ?

Du point de vue des institutions, maintenant, il faut noter que de plus en plus de résidences sont orientées vers la valorisation d'un territoire. Une résidence est souvent, en effet, une façon de redorer le blason d'une ville, de proposer un regard décalé sur une région ou de donner un coup de projecteur à tel ou tel pays. Mais pourquoi faire venir des photographes ? Qu'en attend-on ? Un décentrement du regard, une certaine densité de l'attention, une description augmentée [3] ? Un portrait de lieu qui soit le produit d'un regard singulier et d'une démarche explicitement artistique ? En caricaturant les choses, on pourrait dire qu'avec les résidences photographiques, certaines institutions ont trouvé le moyen de produire des images pour la

1. 223 *Résidences d'arts visuels en France*, édité par le Centre national des arts plastiques en octobre 2016 : < <http://www.cnap.fr/223-residences-darts-visuels-en-France> >.

2. Carole BISENIUS-PENIN dir., *Résidence d'auteurs, création littéraire et médiations culturelles ; À la recherche d'une cartographie et La Résidence d'auteurs : création littéraire et médiations culturelles ; Territoires et publics, Questions de communication*, Nancy, Éditions universitaires de Lorraine, 2015 et 2016.

3. Voir mes travaux traitant de cette question au sujet des résidences d'écrivains, mais aussi du recours aux écrivains dans les portraits de pays ou de ville : « La résidence d'écriture ou l'injonction tacite du portrait de lieu », in Carole BISENIUS-PENIN dir., *La Résidence d'auteurs : création littéraire et médiations culturelles*, op. cit., p. 147-162 ; « L'âge d'or de l'ambassade littéraire : la place de l'écrivain et de la littérature dans les portraits illustrés de la France des années 1930 aux années 1960 », in Danièle MÉAUX, Philippe ANTOINE et Jean-Pierre MONTIER dir., *La France en albums (XIX^e-XXI^e siècles)*, Paris, Hermann, 2017, p. 169-181.

communication qui ne soient pas des images de communication [4]. Ce moyen est, en outre, économiquement rentable puisqu'une résidence, où il s'agit d'assurer la subsistance d'un artiste pendant un temps donné, coûte moins cher qu'une commande ou une mission où l'artiste est rémunéré à la tâche ou à l'heure.

Il s'agit ici de réfléchir sur la façon dont les résidences photographiques se présentent comme des fabriques de portraits de lieu. Du côté des institutions, il s'agira d'abord de montrer que les résidences sont souvent présentées comme des instruments de valorisation d'un territoire, avant d'insister sur ce qui oppose les résidences aux commandes ou aux missions photographiques. Du côté des photographes, ensuite, il s'agira de comprendre comment s'articulent les attentes institutionnelles et le travail personnel à partir de trois expériences singulières, celles de photographes français nés dans les années 1970. Ce regard de l'intérieur sur les résidences photographiques permettra, enfin, d'éclairer plus largement le rapport actuel entre portrait de lieu et photographie contemporaine.

Du côté des institutions : valorisation de « territoires »

Les programmes de résidence ouverts aux photographes sont fort nombreux en France, particulièrement dans le Nord [5] où se déploie par exemple le programme « Photographie et territoire [6] ». Diaphane, le « pôle photographique en Hauts-de-France » propose aussi plusieurs projets, dont des ateliers encadrés par deux photographes en résidence-mission. « La Photo bat la campagne » est ainsi décrit comme « un projet territorial 2018-2019 », un « projet de découverte du territoire par le biais de l'image et de la photographie » où il s'agit d'« explorer son environnement, multiplier et partager les regards [7] ».

À parcourir rapidement les nombreuses offres de résidences proposées par la Fédération des Réseaux et Associations d'Artistes Plasticiens, on retrouve sans cesse les verbes « investir », « promouvoir » et « valoriser » appliqués au « territoire », qui apparaissent comme de véritables sésames de la photographie contemporaine. Les conditions de résidence y sont en outre souvent soumises au « degré d'implication sur le territoire [8] ».

4. Le phénomène se rattache ainsi à la « dépublicitarisation » analysée par Valérie Patrin-Leclère, Caroline Marti de Montety et Karine Berthelot-Guiet dans *La Fin de la publicité ? Tours et contours de la dépublicitarisation*, Lormont, Le Bord de l'eau, « Mondes marchands », 2014.

5. On trouve le même phénomène pour les résidences d'écrivains, très nombreuses dans le Nord de la France.

6. « Photographie et Territoire » est le programme de commande du Centre Régional de la Photographie du Nord-Pas-de-Calais qui a pris le relais de la « Mission Photographique Transmanche » depuis 2008.

7. < <https://lpublc.diaphane.org/> >.

8. Présentation de l'association le 3015 : « Nous concevons des projets sur mesure en prenant en compte la démarche des artistes, en corrélation avec les ressources de notre territoire : lieux à investir, partenaires, événements, projets territoriaux... » ; « Certains de ces projets donnent lieu à des résidences de format variable allant d'une à deux semaines sur place, à plusieurs séjours étalés sur deux exercices annuels. Le format des résidences est adapté en fonction de l'ampleur du projet, et du degré d'implication sur le territoire de l'artiste nécessaire à sa mise en œuvre. » : < <http://www.fraap.org/spip.php?page=recherche&recherche=3015> >.

Si l'on parcourt cette fois les résidences photographiques recensées par le CNAP, on ne peut que noter une même récurrence dans les « thématiques privilégiées » : la résidence de la Maison de l'image documentaire de Sète est par exemple une « carte blanche de photographie documentaire sur la ville de Sète » et le célèbre Centre d'art de Cherbourg, Le Point du jour, appelle à un « projet spécifique en lien avec le territoire ». Le centre photographique de l'Hôtel Fontfreyde propose même une « Résidence photographique de la Ville de Clermont-Ferrand » d'une durée de huit semaines qui porte de préférence sur « le territoire et les habitants de la cité clermontoise ».

Ce genre de vocabulaire est devenu omniprésent, des principales résidences photographiques françaises aux structures modestes quasi associatives. Ainsi, « tadlachance », fondée en 2002 à Cuges-Les-Pins par Françoise Rod et Madeleine Doré, « encourage et développe des projets relationnels et contextuels ou sur le mode de l'itinérance » et propose des « résidences d'artiste avec un atelier et un hébergement » pour développer des « interventions créatives ponctuelles liées au territoire, [ou des] événements inter associatifs ou en réseau comme des ateliers, des interventions urbaines [9] ».

Le phénomène est parfois présenté de façon ludique, comme le programme « Destination Europe » proposé par l'association Diaphane en Normandie : il s'agit de produire ce que la structure appelle des « portraits de villes [10] » pour autant de destinations accessibles à partir de l'aéroport *low cost* de Beauvais. « La règle du jeu est simple », affirme le texte de présentation : « une ville, trois jours, un photographe ».

L'enjeu n'est pas forcément de valoriser un lieu, d'en faire ressortir des aspects positifs entraînant des investissements industriels ou tertiaires ou l'envie d'y faire du tourisme. De façon plus complexe, il s'agit souvent de faire en sorte qu'un territoire devienne un « sujet », comme le formule Xavier Canonne au sujet des « missions photographiques » qu'il a créées à Charleroi [11]. La mise en place de résidences permet ainsi de produire des images de territoires peu photographiés. C'est le cas de la Belgique et singulièrement de Bruxelles, comme le remarque Danielle Leenaerts dans son étude sur l'image de la capitale belge en 2009 [12]. Son travail panoramique sur la photographie de et à Bruxelles montre notamment que le « renouveau des missions photographiques » s'inscrit en Belgique dans une longue histoire de photographie du paysage social, en particulier dans la tradition de représentation des anciens charbonnages [13].

9. < <http://www.tadlachance.com/> >.

10. < <https://www.diaphane.org/index.php/26-destination-europe/153-destination-europe> >.

11. Xavier CANONNE, « "Des livres qui donnent envie de voyager". Xavier Canonne évoque des portraits de pays et de villes », entretien avec Anne Reverseau, in Anne REVERSEAU dir., *Portraits de pays illustrés, un genre photo-textuel*, Paris, Garnier, 2017, p. 292-307. Il explique ainsi que les livres produits à partir de ces résidences sont « le témoignage documentaire d'un moment déterminé d'une ville » et ajoute : « Je ne suis pas sûr qu'il donnera envie aux gens de venir à Charleroi, encore que... C'est déjà important que Charleroi devienne un "sujet". »

12. Danielle LEENAERTS, *L'Image de la ville. Bruxelles et ses photographes des années 1850 à nos jours*, Bruxelles, CFP éditions, « Lieux de mémoire », 2009. Voir les pages p. 130-132 pour ce qui est de la création, dans les années 1990, des Missions et des résidences photographiques, en parallèle à l'institutionnalisation de la photographie et la création des deux musées, le Fotomuseum d'Anvers et le musée de Charleroi en 1987.

13. *Ibid.*, p. 102.

Commandes, missions ou résidences ?

La présentation du programme de résidences photographiques de Contretype, le centre pour la photographie contemporaine à Bruxelles, qui s'intitule « Résider/photographier à Bruxelles », permet de bien comprendre le discours double, qui, dénué de mauvaise foi, n'est pas un double discours, de bien des résidences liées à un lieu – ville, commune, région, voire pays –, lorsque ce lieu est à la fois le lieu d'accueil et la source de financement :

L'objectif de ces résidences est double : permettre à l'artiste de s'accorder un temps de réflexion sur son travail, de questionner le stade d'évolution atteint par sa recherche artistique. [...] Par ailleurs, sont prises en compte les spécificités du cadre géographique de création, soit la Région de Bruxelles-Capitale. De la rencontre de ces deux conditions d'existence, le photographe en résidence est amené à constituer des traces de son séjour [14].

Entre l'énoncé des deux objectifs, on trouve cette mise en garde formulée comme pour prévenir les critiques : « Cette investigation ne doit en aucun cas répondre à une commande : le projet développé dans le cadre de la résidence vise à s'inscrire dans la continuité du corpus et des préoccupations de l'artiste [15]. » Si les auteurs de cette présentation ont jugé bon de préciser les choses, c'est que nombreuses sont en effet les offres de financement présentées comme des résidences qui sont en réalité des commandes en vue de valoriser un territoire. C'est aussi que la conjonction des deux objectifs ne va pas de soi.

En effet, dans l'histoire de la photographie, la mission de valorisation d'un territoire semble portée davantage par des commandes précises que par des résidences aux contours plus vagues. C'est le cas de la commande photographique nationale des « Regards du Grand Paris » lancée en 2016, mais aussi d'un projet plus ancien, la « Mission Photographique Transmanche » qui s'étend de 1986 à 2006 [16]. Danièle Méaux, qui l'a étudié en détail, en conclut que ce projet porté par Pierre Devin a amené « de fait à une re-considération de la région » puisque le Nord-Pas-de-Calais « se trouve scruté à nouveau » et « revalorisé dans la mesure où il est désigné en tant qu'objet digne d'attention et d'appréciation » grâce, notamment à une « artialisation » des sites, créant un nouveau goût, qui s'accompagne d'un « sentiment de distinction », pour des sites fonctionnels et industriels jusque-là dépréciés.

On comprend à travers cet exemple que l'esthétisation des sites est une réponse efficace aux différentes crises que peut connaître un territoire aux yeux des pouvoirs publics. Le regard que posent les artistes sur une ville ou une région n'est ni anecdotique ni secondaire pour les responsables politiques. L'artiste joue à ce titre un rôle essentiel dans la « communauté interprétative », c'est-à-dire parmi « l'ensemble des gens qui fabriquent et utilisent une forme donnée de représentation » selon Howard S. Becker [17]. Danièle Méaux écrit ainsi que « ce n'est pas un hasard

14. < <http://www.contretype.org/residences.html> >.

15. *Ibid.*

16. Voir Danièle MÉAUX, « La Mission Photographique Transmanche. Défense et illustration d'un territoire », in Anne REVERSEAU dir., *Portraits de pays illustrés. Un genre phototextuel*, op. cit., p. 263-274. « Il s'agit pour les instigateurs de la Mission Photographique Transmanche de hisser l'image ternie de la région vers une considération renouvelée. » (p. 264.)

17. Howard S. BECKER, *Comment parler de la société. Artistes, écrivains, chercheurs et représentations sociales*, Paris, La Découverte, 2009, p. 81.

si la Mission Photographique Transmanche a été soutenue par la ville de Douchy-les-Mines, le Conseil Général et le Conseil Régional du Nord-Pas-de-Calais ». Cette question du financement est également incontournable pour ce qui concerne les résidences photographiques puisque les attentes de la puissance invitante sont souvent proportionnelles à l'argent qui est investi dans le dispositif d'accueil [18].

Danièle Méaux ajoute que le mouvement va croissant : « la conscience de cette importance des imaginaires et des affects dans l'appréciation des sites s'est pour ainsi dire aujourd'hui encore amplifiée [19] ». L'artiste agit alors comme un amplificateur ou un catalyseur de ce qu'Howard S. Becker appelle le « travail des usagers » dans l'élaboration d'un portrait de lieu, comme dans l'élaboration de tout sens. Dans le cas qui nous occupe, alors, comment les photographies de lieux prises en résidence sont-elles présentées ? Qui considère, et en utilisant quels outils (sérialité, légendes, paratextes, etc.), qu'il s'agit ou non d'un portrait de lieu ?

Du côté des photographes : l'enjeu de la commande implicite ou explicite

Pour comprendre comment s'articulent, chez les photographes eux-mêmes, la commande, plus implicite dans une résidence que dans une mission, et le travail personnel, il est utile de s'arrêter sur quelques expériences singulières de photographes contemporains ayant connu plusieurs types de dispositifs d'accueil et de financement.

Chantal Vey, artiste-photographe française installée à Bruxelles, a une grande expérience des résidences, notamment dans le Nord de la France. Ses expériences sont globalement positives, parce que, prend-elle soin de souligner, le rapport au lieu est central dans sa pratique artistique. Elle garde ainsi un bon souvenir d'une de ses premières résidences au Musée de l'Hospice Saint Roch où elle a pu travailler sur des lieux d'accueil et de soins comme les maisons de retraite, les maisons d'enfants et de handicapés. En résidence, Chantal Vey apprécie un temps suffisamment long de recherche et de tâtonnement et une grande liberté. Elle insiste sur la différence à faire et à maintenir entre « mission » et « résidence » : « mission veut bien dire mission... c'est loin de la résidence d'artiste qui est d'être dans une recherche dans son atelier pour réfléchir et créer ». À ses yeux, l'important est que la commande soit bien explicitée par les institutions d'accueil. Elle déclare par exemple que,

pour les résidences missions, on peut avoir parfois le sentiment d'être manipulé pour répondre à une demande que souhaite le commanditaire ! et pour finir devenir une sorte de médiateur culturel pour les habitants, or ce n'est pas le rôle de l'artiste [20].

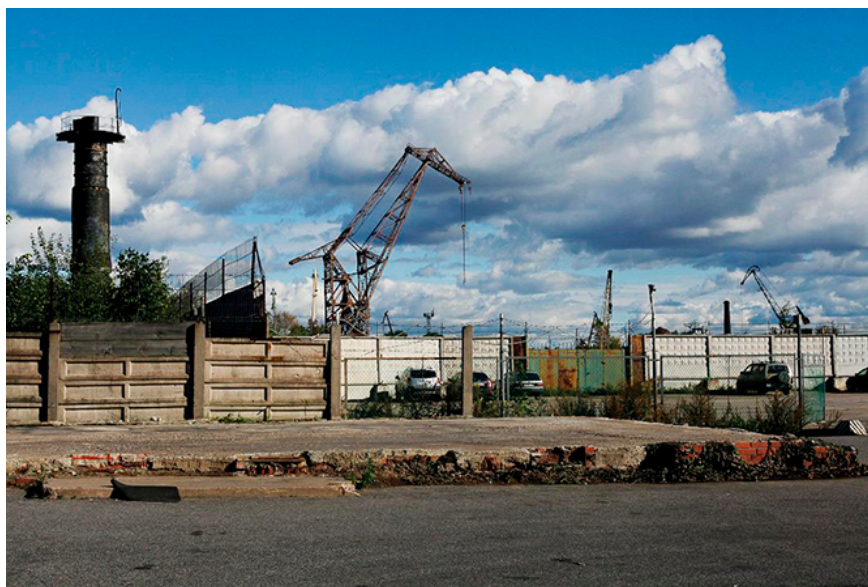
18. La photographe Carol Müller me faisait remarquer qu'à l'étranger, les résidences financées étaient beaucoup plus rares qu'en France, ce qui leur conférait souvent une autonomie beaucoup plus grande.

19. Danièle MÉAUX, « La Mission Photographique Transmanche. Défense et illustration d'un territoire », art. cit., p. 273.

20. Entretiens avec Chantal Vey en 2015 et en 2019.

Carol Müller, photographe française vivant à Paris, elle aussi familière de ce type de dispositifs d'aide à la création, définit quant à elle la résidence comme un « lieu où tu n'as pas à t'occuper du matériel et où on met à ta disposition de quoi faire une œuvre et la montrer ». Elle ajoute qu'il est normal qu'il y ait des attentes artistiques en résidence, mais que l'artiste ne doit pas être là pour « flatter l'ego d'un édile ou d'un pouvoir local. » Si elle ne s'est jamais sentie contrainte personnellement dans ses nombreuses expériences de résidence, elle trouve préoccupants les intitulés des résidences proposées ces dernières années en France, par exemple par la lettre des plasticiens envoyée par la FRAAP. Carol Müller parle même de « dérive » actuelle avec la multiplication de résidences où il ne s'agit que de « valorisation » qu'elle dit « politique ». Pour elle, comme pour Chantal Vey, il est primordial de bien distinguer résidence et commande. Elle se souvient d'une candidature à une résidence à Deauville où « clairement, le but était de constituer des archives de la ville », objectif pour lequel il faudrait, selon elle, payer un photographe 500 € la journée et non 1 000 € pour une « résidence » longue. Cette dérive se lit aussi selon elle dans la façon dont les artistes sont de plus en plus souvent sollicités pour créer des œuvres en plein air et deviennent « une sorte de prestataire de l'espace public [21] ».

Néanmoins, Carol Müller garde d'excellents souvenirs de ses résidences en Finlande, en Russie ou encore en Lettonie. Elle a beaucoup apprécié les rencontres avec d'autres artistes, le travail de mise en réseau fait par certaines structures, mais aussi la liberté, voire le désœuvrement que permet le fait d'être loin de chez soi dans l'approche d'un territoire. En Russie, par exemple, la résidence a donné lieu à un « portrait de ville », car, stupéfiée par Kronstadt qu'elle se représentait comme une ville active, portuaire, Carol Müller a essayé de dire quelque chose de la réalité qu'elle découvrait, à savoir celle d'une ville mourante et délaissée. L'errance permise par la résidence a, dans ce cas, donné lieu à ce qu'elle appelle une « sorte de documentaire lyrique ».



► Figure 1 : « Kronstadt-Hypothèses », 2013, prise de vue numérique, tirage offset sur papier rives 13 x 18 cm dans feuillet A4 avec légende « Chantier naval »
© Carol Müller, avec l'aimable autorisation de l'artiste.

21. Entretiens avec Carol Müller, en 2016 et en 2019.

Pour Charles Delcourt, photographe français basé dans le Nord de la France, la résidence est souvent l'occasion d'une expérimentation collective, en opposition avec le travail de commande, notamment la photographie de presse qu'il pratique souvent, mais aussi avec ses propres explorations au long cours. Une de ses résidences les plus heureuses avait pour cadre Saint-Denis de la Réunion : le projet « Fragments » visait à proposer un « regard photographique nouveau sur l'océan Indien » à travers des numéros de revue conçus lors de courtes résidences par quatre photographes, un écrivain et un graphiste [22]. Charles Delcourt raconte que plutôt que de faire « un portrait de la ville, comme on fait d'habitude – en se baladant et en trouvant un fil directeur », l'expérience de la résidence, en particulier le fait qu'il s'agisse de créer une œuvre collective et le temps court, l'ont obligé à réfléchir davantage à l'exercice et à choisir une forme propre au lieu. C'est ainsi que, pendant les deux semaines de résidence à la Réunion, Charles Delcourt s'est attaché à rencontrer des gens et à en faire des portraits inspirés de sa pratique du portrait de presse, posés et au flash, mais aussi très « composés » et « réfléchis ». Le fait d'appliquer ces codes de la presse à un projet artistique constitue selon lui un « risque » qu'il n'aurait pas pris dans son travail personnel. La résidence lui a ainsi permis d'« expérimenter quelque chose d'autre » en matière de portrait de lieu, démarche qui constitue pourtant le cœur de son travail personnel [23].



► Figure 2 : Charles Delcourt, « Christopher, fragments (La Réunion) », 2016, image numérique © Charles Delcourt, avec l'aimable autorisation de l'artiste.

Si aucun de ces trois photographes n'a eu le sentiment de se voir imposer de contrainte en matière de portrait de lieu lorsqu'ils étaient en résidence, ils ont su apprécier lorsque les attentes souvent implicites de la résidence ont été explicitées (c'est-à-dire lorsque la résidence devenait mission), autant que lorsque la plus entière des libertés leur était laissée (c'est-à-dire lorsque la résidence restait résidence). Dans ce cas, pourtant, ce sont bien souvent des portraits de lieux qui ont été produits, non parce qu'il s'agissait d'une commande, explicite ou plus implicite, mais bien plutôt parce que ce sont là trois photographes qui travaillent les problématiques territoriales, dont la démarche personnelle tend vers le portrait de lieu.

22. < <http://www.fragments.re/fragments-3-saint-denis/> >.

23. Entretien avec Charles Delcourt en 2019.

Projets personnels de portraits de lieu

De la même façon que le *Land Art* a pu profiter du tournant ethnographique de l'art, comme l'a remarqué Hal Foster dans son célèbre travail sur les « *site-specific work* » – les œuvres d'art faites pour un lieu [24] –, la configuration actuelle du milieu professionnel de la photographie et l'économie des images, dans son sens le plus large, favorisent les photographes aux démarches proches des sciences humaines, qui revendiquent une méthodologie de l'investigation, de l'enquête, comme les photographes autoproclamés du paysage ou du territoire.

L'engouement pour les résidences, également imputable aux difficultés économiques de la profession, va de pair avec un certain type de photographie qui se situe au croisement des sciences humaines et de l'art. Dans *Géo-photographies*, Danièle Méaux a commenté en ce sens la multiplication des commandes photographiques depuis 1980, à la fois « instrument de promotion, de reconnaissance et de valorisation identitaire [25] ». Ce phénomène a renforcé la dimension exploratoire de la photographie, sa dimension d'enquête, comme l'importance du protocole et du « projet », aisément formulable et transmissible dans le cas d'une réponse à un appel à projets comme d'une candidature à une résidence photographique. Il semble même que l'essor de ce type de dispositifs ait favorisé, chez les photographes eux-mêmes la conscience de l'efficacité de leurs travaux, ce que Danièle Méaux appelle leur « valeur performative [26] ».

Plus précisément, les trois photographes qui se sont prêtés au jeu de l'entretien se présentent volontiers comme des artistes du « paysage » ou du « territoire », étiquettes qu'ils se donnent eux-mêmes, comme une façon de s'identifier et de se faire identifier. Charles Delcourt estime en effet que « le portrait de lieu », il ne « fait que ça ! ». Il précise que l'objet de son travail est, depuis toujours, « l'interdépendance entre un lieu et des gens » et que sa démarche consiste à trouver « la bonne échelle », un village, un quartier, une île qu'on peut traverser à pied, comme dans son projet « *Isle of Eigg* » portant sur un petit territoire écossais partiellement autonome [27].

Chantal Vey se considère elle aussi comme une photographe du territoire. L'essentiel de son travail photographique consiste à faire des portraits indirects de lieux, en suivant la frontière d'un pays comme la Belgique dans son projet « *Around Belgium* » ou l'Italie par la côte, en prenant à rebours le chemin emprunté par Pasolini dans *La Longue Route du sable* (projet « *Controcorrente* »). Dans son cas aussi, c'est l'interaction entre la population et un territoire qui est le sujet de son œuvre, car, au cours de ses pérégrinations, Chantal Vey demande aux habitants qu'elle rencontre de lui faire découvrir leur territoire, souvent lié à leur histoire intime.

24. Hal FOSTER, « The Artist as Ethnographer », in *The Return of the real*, Cambridge, MIT Press, 1996, p. 171-203, notamment p. 182 et 184.

25. Danièle MÉAUX, *Géo-photographies. Une approche renouvelée des territoires*, Paris, Filigranes, 2015, p. 156.

26. Elle note par exemple : « les représentations – quelles qu'elles soient : dénotatives ou fictionnelles, documentaires ou artistiques... – nourrissent l'appréhension des sites », *ibid.*, p. 162.

27. Entretien avec Charles Delcourt en 2019. Voir < <https://www.charlesdelcourt.com/scotland-eigg> >.



► Figure 3 : Chantal Vey, « Foce Varano (Italie) », cc3, 2018, tirage numérique 30 x 45 cm
© Chantal Vey, avec l'aimable autorisation de l'artiste.

Quant à Carol Müller, elle reconnaît se servir des résidences pour approcher les territoires qui l'intéressent en tant que photographe. Pour sa dernière résidence en Islande, elle explique que « le lieu est la motivation essentielle ». Ce rapport à la géographie est inhérent à sa pratique, à sa perception des paysages et à son intérêt pour la lumière. Elle affirme même : « j'aime bien partir avec un projet assez large, la question du paysage, puis, intéressée par des problématiques plus littéraires ou géopolitiques : je marche, j'explore, etc. ».

Pour finir, il est important de noter que les images produites en résidence ne sont pas toujours utilisables dans une perspective de valorisation. D'abord parce qu'elles peuvent être perçues comme critiques ou négatives par les pouvoirs et la population locale. Plus profondément, les photographies de résidence ne sont souvent pas utilisables comme supports de communication par les pouvoirs locaux, comme le seraient d'autres types d'images plus directement commandées (parfois aux mêmes photographes), parce qu'elles sont équivoques, parce qu'elles prêtent au contresens, à la méprise, voire à l'incompréhension. C'est d'autant plus vrai que le résultat d'une résidence photographique se présente en général comme une série, que ce soit un livre de photographies, c'est-à-dire un agencement figé, ou un dispositif phototextuel plus souple, dont il n'est pas toujours possible d'extraire quelques images « efficaces [28] ».

Mais, sur le long terme, les villes ou les régions ayant accueilli de véritables résidences photographiques gagnent peut-être plus en termes d'images qu'avec des commandes explicites. Ce dernier point permet de suggérer que les lieux d'accueil auraient davantage intérêt à voir se

28. Voir le numéro 319 de la *Revue des Sciences humaines, Espaces phototextuels* (Danièle MÉAUX dir., mars 2015) qui porte sur « la manière dont les "dispositifs phototextuels" peuvent renvoyer à des lieux au travers desquels se construisent des identités individuelles ou collectives » (p. 8).

développer en résidence des projets personnels qu'à passer des commandes photographiques. Le portrait d'un lieu, quand il apparaît dans un projet personnel complexe ou de longue haleine, gagne en subjectivité, en densité, mais aussi, peut-être, paradoxalement, en efficacité communicationnelle. Ainsi, le portrait de lieu réalisé en toute liberté répondrait finalement davantage que la commande explicite aux attendus implicites de la résidence... De la même façon que les résidences favorisent en littérature les explorations de territoires et les pratiques de type ethnographique, les résidences photographiques favorisent les projets *in situ*, même si elles le font de façon plus implicite que les missions photographiques.

Du point de vue des institutions, il y a de plus en plus d'attentes en termes de retombée des résidences sur leur « territoire ». On pourrait ainsi reprendre une des affirmations du célèbre article de Hal Foster déjà cité : « les institutions artistiques peuvent utiliser les œuvres produites pour un lieu (*"site-specific work"*) pour le développement économique, social ou touristique, et à une époque de privatisation, cela passe pour nécessaire, presque naturel [29] ». À ceci près que dans les cas qui nous occupent, ce sont des structures publiques, des municipalités, des régions, des centres d'art subventionnés, etc. qui utilisent les œuvres liées à un territoire pour leur développement économique, social et touristique, et non des institutions privées.

Du point de vue des photographes, même s'il est rare d'avoir l'impression de répondre à une commande territoriale lorsqu'il ne s'agit pas explicitement d'une mission, les images produites en résidence forment souvent de véritables « portraits de lieux » qui dépassent le cadre de la résidence et se situent dans un projet artistique global et personnel. Ces « portraits de lieux », aussi originaux et subjectifs soient-ils, et peut-être parce qu'ils sortent des sentiers battus de la communication institutionnelle, peuvent être d'une redoutable efficacité en termes d'images pour les territoires qui accueillent aujourd'hui les photographes.

L'auteur

Chercheuse FNRS à l'Université catholique de Louvain en Belgique, Anne Reverseau est spécialiste des modernités poétiques et des rapports entre littérature et photographie. Outre la monographie tirée de sa thèse, *Le Sens de la vue. Le regard photographique de la poésie moderne* (SUP, 2018), elle a publié de nombreux ouvrages collectifs portant sur le portrait photographique d'écrivain, l'esthétique documentaire ou encore les livres illustrés que sont les portraits de villes et de pays. Elle est aussi commissaire d'exposition. Ses projets récents portent sur la carte postale et les murs d'images des écrivains (Projet ERC « Handling »).

29. Hal FOSTER, « The Artist as Ethnographer », art. cit., p. 197 : « *Art institutions may also use site-specific work for economic development, social outreach, and art tourism, and at a time of privatization this is assumed necessary, even natural.* » Je traduis.