

Résidence d'artiste et appartenir temporaire : Sabine Delcour à Abbadia

Shantala Lescot & Hélène Saule-Sorbé

Le paysage se forme concrètement lorsque nous le délimitons à nos yeux, en découplant la nature dans son infini symbolique¹

J'écris une histoire globale en associant les images entre elles qui composent une partition aux formes multiples, d'un site à un autre, tel un voyage intérieur à la lisière du monde.

Une écriture des mots (maux) de la terre²

L'expérience de l'art en résidence concerne l'appartenir, dans le sens où le lieu qu'elle met à profit représente une force créatrice, régénératrice pour l'artiste. Réciproquement, celui-ci va, perception et diverses décisions aidant, s'approprier ce nouveau lieu. Par ce mot, il faut entendre simultanément la structure d'accueil, l'atelier et leur environnement. Plus largement, c'est l'ancrage géographique de la résidence, c'est-à-dire le territoire où se combinent le paysage qui le singularise et le milieu naturel et humanisé qui s'y développe. En ce sens, une résidence d'art est au cœur d'une trilogie que le philosophe italien Rosario Asunto a fort bien définie. Brièvement, le concept de territoire revêt une signification presque exclusivement spatiale et une valeur plus extensive et quantitative qu'intensive et qualitative; il relève de délimitations politiques et administratives, géophysiques, linguistiques, historiques ou conventionnelles. Le concept de milieu quant à lui revêt deux significations: biologique et historico-culturelle; par ailleurs, il ne peut y avoir de milieu sans territoire. C'est un territoire +, c'est-à-dire «qualifié biologiquement, historiquement et culturellement». Il découle de ces deux définitions que le concept de paysage se définit comme la «forme» que le milieu, en tant que fonction et contenu, confère au territoire comme «matière». Le paysage est donc l'expres-

1 Ritter J., *Paysage. Fonction de l'esthétique dans la société moderne*, Besançon, Éditions de l'Imprimeur, Coll. «Jardins et Paysages», 1997, p. 25

2 Propos de l'artiste. Celui-ci et les suivants ont été recueillis par Shantala Lescot.

sion de l'unité synthétique du territoire et du milieu³. Le lieu de la résidence, par son caractère, ses extensions, ses propriétés diverses doit pouvoir offrir, dans le meilleur des cas, une source d'inspiration et des ressources – matérielles, humaines, culturelles, etc. La capacité du créateur quant à y développer un appartenir est alors corollaire d'une prise de racines temporaire dans ce temps et cet espace donnés. Il doit être à même, d'une résidence à l'autre, d'exercer un solide sens de la mise à l'épreuve, de mettre à profit une aptitude à nouer sans tarder une relation avec le milieu qui l'accueille et qu'il découvre.

Résidences en Aquitaine

Parmi les dispositifs d'aide à la création, le principe de la résidence d'artiste a été mis en place au début des années 1980 par une politique culturelle volontariste de la part de l'état, ce, dans le contexte de la décentralisation à partir des DRAC (Direction régionale de l'action culturelle) en concertation avec les collectivités territoriales. L'objectif est alors d'encourager la mobilité des artistes et la diffusion de l'art contemporain jusque dans les territoires ruraux les plus reculés de l'hexagone. Cet outil, emboîtant le pas à l'évolution des pratiques artistiques, concrétise une meilleure adéquation des aides de l'  tat. En effet, à la fin des années 1960, délaissant la ville et le musée, les land artistes américains et quelques européens avaient commencé à élargir considérablement le cadre et les moyens d'action de la pratique artistique en travaillant *in situ*. Avec de telles démarches, la dualité pays/paysage de la « nature esthétiquement présente »⁴ qui faisait tableau cédait le pas à la dualité lieu/site et au corps physiquement à l'oeuvre au sein d'environnements excentrés. L'art comme expérience sensible et physique, voire terrassiere, «    ciel ouvert »⁵, infirmait plus encore que ne l'avaient fait les impressionnistes la fonction de l'atelier comme antre exclusive de la gestation de l'oeuvre. En résidence, l'atelier n'a par conséquent de sens qu'avec le territoire environnant; il est à la jonction de plusieurs temporalités : celle, globale, de la présence déterminée de l'artiste sur le site, laquelle se départage entre le

3 « Paysage, milieu, territoire », in Asunto R., *Essais pour une philosophie de la nature 1976-1987*, textes réunis, traduits et présentés par Hervé Brunon, Besançon, Ed. de L'Imprimeur, coll. « Jardins et paysages », 2003, pp. 43-46.

4 *Ibid.*, p. 59

5 Domino Ch., *   ciel ouvert*, coll. Art contemporain, Paris, Scala, 1999.



Sabine Delcour, *Itsas Lurrak*, 2010

temps de la familiarisation et de l'appropriation auquel se superpose et fait suite celui de la gestation et de l'avènement de l'œuvre.

En Aquitaine, la naissance de la première résidence d'artiste, à Montflanquin dans le Lot-et-Garonne en 1991 offre, sur sélection, aux artistes de toutes nationalités et de toutes disciplines artistiques un véritable soutien. Suivront, pour n'en citer que quelques-unes, Ribérac avec le Lycée agricole départemental de Périgueux en Dordogne, Abbadia en Pyrénées-Atlantiques en 1997 – cas de figure que nous mettons en valeur ci-après –, Communauté de communes du Monpaziérois en 1998, Boulazac en 1999, etc. Chacune d'elles présente un support spécifique, une identité géographique et culturelle, une configuration et un fonctionnement qui lui correspondent. Il en est d'éphémères et d'autres qui perdurent. Au regard de cette dissémination des foyers de création, une résidence est avant tout un lieu que l'on a estimé apte à recevoir un artiste, sensé offrir les conditions requises ou idéales pour héberger un artiste et le mettre en contact avec un nouveau contexte. Qu'en est-il de la relation artiste/lieu ? Ce dernier bouscule-t-il ou conforte-t-il les certitudes de l'artiste ? Est-ce un bras de fer, ou cela tourne-t-il à l'idylle ?

Sabine Delcour, à pied d'œuvre

C'est ce que nous allons tâcher d'appréhender avec l'exemple de Sabine Delcour en résidence au Domaine Abbadia, situé aux abords d'Hendaye sur la côte basque. Mais auparavant quelques lignes sur le parcours de cette artiste s'imposent.

Née en 1968 et originaire de la Gironde, elle s'interroge, depuis une quinzaine d'années et au moyen de la photographie, sur les matrices du paysage. Il faut entendre par là que le « paysage est une empreinte, car il exprime une civilisation », mais que c'est aussi « une matrice, car il participe des schèmes de perception, de conception et d'action – c'est-à-dire de la culture »⁶. L'artiste elle-même parle d'« une histoire à ciel ouvert de la terre » et d'« une écriture des mots (maux) de la terre ». Qu'il s'agisse de sites bâtis ou de zones naturelles ou sauvages, c'est avec

6 Berque A., « Paysage empreinte, paysage matrice », in *Espace géographique*, Tome 13, n°1, 1984, pp. 33-34.

une chambre noire 4x5 *inch*, soit un « grand format »⁷, que cette artiste dialogue avec les sites que l'obtention de résidences, invitations ou commandes met à sa portée. Parmi elles a compté en 2000 la commande intitulée *Les Bâisseurs*, réalisée à Hérouville dans le Calvados en Basse-Normandie. De village modeste à la périphérie de Caen, Hérouville a dû accueillir sur son territoire au cours des années 1960 la construction d'une ville nouvelle. Sa population, multipliée par 13 en 20 ans, en a fait, à la fin du XX^e siècle, la seconde ville du département. Il est résulté de l'immersion de l'artiste une série d'images mettant en scène l'imaginaire des espaces et la perception des habitants de cette agglomération. « Le Café joua pleinement sa fonction d'épicentre d'un village démesuré » et ce qui s'est dégage des entretiens, que la photographe a eus avec eux de manière suivie, renvoie pleinement au phénomène et à la dynamique de l'appartenir. À qui s'intéresse de près aux pactes qui peuvent se nouer entre les individus et le lieu où ils vivent, ces témoignages parlés apprendront beaucoup, il suffit d'aller sur le site officiel de l'artiste et d'écouter tandis que défilent les images fixes⁸. Par exemple :

La ville est un lieu de rencontres, qui brasse plusieurs nationalités, plusieurs origines. Un Africain est bien placé pour ça, parce que dans notre conception de l'Histoire, la notion de frontière est une notion étrangère, ce sont les Européens qui ont construit les frontières chez nous, qui ont implanté cette notion. Nous, c'est les espaces. Il y a des espaces où les hommes vont et viennent, ce qui veut dire qu'on est presque préparé à un communautarisme d'instinct dans la mesure où on rencontre des gens qui viennent de toutes les directions. En Afrique, moi je suis d'une région climatique qui est la savane, donc des espaces ouverts qui se prêtent à des jeux de rencontres, de croisements, de mélanges. Alors venant ici et observant cela, mais j'étais complètement à l'aise et c'était le côté attachant de la ville.

On ne sera pas surpris d'apprendre que Sabine Delcour ait été invitée à parler de son expérience photographique du paysage et des milieux qu'elle investit par le CNRS dans le cadre du laboratoire de recherche ITEM⁹. En effet l'art et particulièrement la photographie possèdent, comme la poésie,

⁷ Il s'agit des dimensions du négatif, soit env. 10 x 12,5 cm, relativement à une pratique de la photographie argentique.

⁸ Consulter le site de l'artiste : <http://www.sabinedelcour.com/>

⁹ Institut des Textes et des Manuscrits modernes, CNRS-ENS, Paris.

ce pouvoir de condenser une réalité complexe en une « image » économique et claire, d'autant plus parlante qu'elle résonne en l'imaginaire de chacun. Ainsi y a-t-il une sagesse dans les épreuves de Delcour ; elles sont des clés de compréhension du paysage et du rapport que nous entretenons avec lui.

C'est à partir des quatre pages en quadrichromie que lui avait consacrées la revue *Urbanisme*¹⁰, que nous avons pris en 2001 connaissance de ce travail et conscience du paradoxe qui s'y jouait : la collusion entre un matériel de très grande précision et un regard qui cultivait le flou... À l'époque, ce flou affectait la totalité du premier plan, c'est-à-dire la moitié inférieure de l'image. Un vrai parti pris. Les édifices du second plan étaient d'autant plus saisissants que leur définition implacable leur conférait la soudaineté d'un mirage. Le sentiment de domination devait beaucoup au point de vue très bas, corollaire d'une contre-plongée et de la sensation d'écrasement. Rien ne pouvait mieux exprimer l'essence d'un paysage en train de surgir, *ex nihilo*. Le flou traduisait aussi à nos yeux le devenir incertain des zones vertes livrées à elle-mêmes – le brin d'herbe contre le géant de béton.

Par la suite, la mise à mal de la netteté a investi autrement l'espace des images issues d'une résidence d'artiste dans les Hautes-Alpes, à Gap en 2010-2011. Par où se frayer un chemin – à défaut de balises – à travers les convulsions de la roche, les ruptures de pentes et les nappes d'éboulis pour faire sienne cette montagne ? Par le jeu combiné, subtil et instinctif de la bascule horizontale et de la profondeur de champ, Delcour a alors « tracé », dans la confusion qui lui faisait front, une sente de netteté d'un bout à l'autre du cadrage. Cette voie-là, cernée de flous, est une illusion et n'a de réalité que dans la photographie. Elle est imaginaire, apprivoisement intérieur d'un environnement hostile.

Négocié avec l'Océan Atlantique

La résidence de création *Nekatoenea* – en basque, maison de la servante – fait partie du Domaine d'Abbadia sur la commune d'Hendaye et la Côte Basque. Elle s'insère dans un complexe patrimonial exceptionnel comprenant le Conservatoire du Littoral et le Château-Observatoire Abbadia¹¹, soit

10 *Urbanisme*, mars/avril 2001, n° 317, p. 42-45.

11 Fait partie des Monuments historiques depuis 1984.



Sabine Delcour, *Itsas Lurrak*, 2010

deux entités relevant du Patrimoine. Le nom de cet ensemble fait écho à celui de son propriétaire Antoine d'Abbadie, voyageur, ethnologue, et passionné d'astronomie du XIX^e siècle, membre de l'Académie des Sciences. C'est un lieu fort, chargé d'images aux sens propre et figuré, comme de symboliques aussi variées que les contrées qu'il explora. C'est un vrai château de contes de fées, de style éclectique, érigé au milieu d'une lande dévalant sur les falaises abruptes d'Hendaye battues par les vagues et les vents. Il fut construit entre 1864 et 1879, en partie sous la responsabilité d'Eugène Viollet-Le-Duc dont on connaît la passion pour l'âge médiéval.

Comment l'artiste a-t-elle composé avec ce nouvel environnement, frontalier avec l'Espagne, ruban côtier aux terres marines visibles et invisibles, solides et liquides, entre mer et terre, eau et ciel? En l'arpentant, en se mesurant à lui, en épousant ses temporalités – le rythme des marées –, en se cultivant et se familiarisant avec l'identité géomorphologique – structures et matières, – de l'endroit. C'est dans le va-et-vient d'une nature inlassablement instable et l'intermittence d'une pratique de l'observation (de *ob-servare*, être esclave de) que s'est construit, jour après jour un appartenir réciproque: l'œil aux aguets menant une cour assidue et ponctuelle, la nature offrant ses éclairages. Entre les deux, la chambre, scellant les instants d'une idylle discontinue. Corps à corps de l'artiste avec la nature certes, mais aussi avec la chambre noire et le trépied

aux poids conséquents. Travailler en grand format ne relève pas de la photographie instantanée : c'est une photographie posée, anticipée et mûrement réfléchie, qui requiert le déploiement de l'appareillage. À une question que nous lui avons posée lors de la restitution du travail réalisé en résidence sur les cimaises de la villa *Beatrix Enea* à Anglet, Sabine Delcour avait répondu dans un élan spontané : « mais la chambre, c'est mon corps ! » Pratiquer de la sorte suppose une imprégnation dans le temps. Il s'agit aussi d'une confrontation radicale, au sens plein de l'adjectif, soit « relative à la racine, à l'essence de la chose »¹². Ce qui peut vouloir dire : pénétrer l'intimité, la nature profonde de quelque chose, et cela l'objectif, prolongement investigateur de l'œil, le permet. Au point que nous pouvons parler d'un dialogue à trois, un pacte frappé du sceau de la lumière. Pacte au sens de « convention expresse ou tacite, en principe immuable, entre deux ou plusieurs parties ». Photographier, ici, revient à mettre en ligne de mire le corps physique de l'opérateur, le corps optique de la chambre noire, le corps mouvant d'une portion de littoral. Combien de retours et d'attentes aura-t-il fallu pour obtenir cette conjonction, cette « contingence pure¹³ » ? C'est par la connexion physique (contact avec l'appareil), optique (mise en visibilité du réel référent) mais aussi chimique (la lumière émise par le référent « a pour ainsi dire brûlé de part en part¹⁴ » le négatif) qu'advient une photographie : image à distance d'un lointain devenu proche¹⁵ approprié par le regard.

C'est à ce prix que, selon ses propres mots, Delcour œuvre à « révéler les rapports qui se tissent entre la nature et la nature humaine ». Il est évident qu'une telle quête du « motif » (au sens de sujet qui domine une œuvre mais aussi d'élément d'ordre mental qui incite à agir, de motivation) ne pouvait trouver meilleur port d'attache que la résidence *Nekatoenea*.

12 TLF informatisé

13 Barthes R, *La Chambre Claire. Note sur la photographie*, Paris, Cahiers du Cinéma-Gallimard-Seuil, 1980, p. 52.

14 Benjamin B., *Petite histoire de la photographie* (1931), Revue *Études photographiques*, Tirage à part n°1, novembre 1996, Société française de photographie, p. 11.

15 Référence à ces mots de Benjamin : « Qu'est-ce au fond que l'aura ? Un singulier entrelacs d'espace et de temps : unique apparition d'un lointain, aussi proche soit-elle. Reposant par un jour d'été, à midi, suivre une chaîne de montagnes à l'horizon, ou une branche qui jette son ombre sur le spectateur, jusqu'à ce que l'instant ou l'heure ait part à leur apparition – c'est respirer l'aura de ces montagnes, de cette branche », *op. cit. supra*.

Les épreuves d'un appartenir côtier

Le terme d'épreuve, ici, fonctionne au plein régime de son étymologie latine, *pro-bhos* « qui pousse bien droit » et des images. Oui, Sabine Delcour est au pied du mur, dominée par des falaises « écrasantes » qui font la curiosité de la côte basque entre France et Espagne. Épreuve au sens d'adversité surmontée par le corps et l'esprit. Épreuve photographique. Épreuve que vécutent les spectateurs confrontés aux vastes tirages Lambda, Diasac, de 148 cm de haut par 120 de large, accrochés bas et à hauteur d'homme.

Que nous offre, sous le titre générique d'*Itsas Lurrak*, la collecte de S. Delcour ? L'expression d'un nouveau rapport de force, cette fois-ci avec un lieu essentiellement instable, minéral et aquatique, soumis au rythme des marées et aux lumières mouillées de l'influence océanique. Elle est la preuve d'un apprivoisement réciproque. Les grands tirages couleur étalent le fait géologique et soulignent une exception paysagère qui participe de l'identité du territoire basque : le Flysch pyrénéen au profil dégagé par l'érosion marine soumet au regard une alternance étonnante de strates de calcaire ou de grès résistantes et de strates de schistes marneux plus tendres, des plissements en genou arborant des profils hérissés qui forcent l'imaginaire. La netteté faite sur certaines lames calcaires, voisine avec de larges plages de flou ; opportun, le temps couvert concourt à renforcer l'étrangeté hallucinatoire de la crique. « Tout disparaît quand il fait beau » nous confie la photographe, « je ne suis pas dans la captation, mais dans la transformation » ajoute-t-elle.

Poétique et Imaginaire, le génie du lieu ?

Mes images, dit-elle « sont le résultat d'une construction mentale en tension avec la réalité [...] C'est une expérience physique, une traversée de l'image, un cheminement de mon regard vers ce qui m'entoure et que je modèle. Je donne corps à un espace. [...] Il y a une part inscrite et empirique dans ma démarche pour réunir dans un même champ photographique une part d'imaginaire et un espace donné. »

Le mot est dit et il est difficile de ne pas citer Bachelard pour qui l'imaginaire est cette « faculté de *déformer* les images fournies par la perception, elle est surtout la faculté de nous libérer des images premières, de *changer*

les images. [...]. Si une image présente ne fait pas penser à une image absente, si une image occasionnelle ne détermine pas une prodigalité d'images aberrantes, une explosion d'images, il n'y a pas imagination »¹⁶.

Pour l'artiste, « tout est dans la perception des choses, là est toute la complexité de la photographie : la retranscription de la perception » ; le génie du lieu est tributaire selon elle d'« une espèce de décontextualisation qui crée inévitablement une concentration sur le lieu [...] Le génie est irrationnel et subjectif [...] le génie c'est arriver à le trouver, se l'approprier et le créer en fait ». Ces considérations rejoignent les propos d'un autre artiste, François Méchain, dont les travaux associent la plupart du temps résidence, paysage et photographie, lorsqu'il déclare : « Produire du sens quand on vient juste d'arriver dans un lieu que l'on ne connaît pas, oblige à faire table rase, à s'immerger dans l'inconnu. Pourtant c'est paradoxalement au prix de cet abandon des certitudes, de cette mise en danger qu'apparaissent les nouveaux liens et plus tard l'essence tant recherchée »¹⁷

En guise de conclusion

Nous ne saurions trop louer les vertus du cadre de la résidence et lui associer cette donnée plastique chère à Sabine Delcour : cet autre cadre qu'est le liseré noir. Ce dernier circonscrit le champ du plan film qui sera insolé, d'une part, et porte marginalement les repères relatifs au type de film employé – Kodak en l'occurrence – d'autre part. Celui qui fit de ce liseré sa signature est Cartier-Bresson récemment célébré à Beaubourg ; il affirmait de la sorte que l'image correspondait strictement à la prise de vue et au format du négatif à « l'instant décisif ». Chez Delcour, ce cerne ténébreux définit l'authenticité, non de la vue, mais de la perception visuelle, vue et vision condensées, à « l'instant propice ».

16 Bachelard G. *L'air et les songes, Essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, Librairie José Corti, 1943

17 Saule-Sorbé H, *François Méchain, Aller Simple*, Pessac, Cahiers d'ARTES-PUB, 2009, p. 15.