



Jean-Marc Bustamante, 7.17.79, 1979, tiré de la série *Tableaux*, 1978-1982, c-print, 103x130 cm

JEAN-MARC BUSTAMANTE

PAYSAGES – TABLEAUX PHOTOGRAPHIQUES

Nassim Daghighian

Jean-Marc Bustamante (1952, Toulouse, France ; vit à Paris)

Biographie

Né à Toulouse en 1952, Jean-Marc Bustamante entreprend tout d'abord des études d'économie, avant de s'initier à la photographie, notamment auprès de Denis Brihat, photographe de natures mortes, puis de William Klein dont il devient l'assistant au milieu des années 70. Formé dans le milieu de la photographie traditionnelle, il restera toujours attentif à la qualité technique de ses images, tout en introduisant ce médium au cœur de l'art contemporain.

A partir de 1978, il réalise des photographies couleur, de grand format, qu'il intitule *Tableaux*. Ce sont principalement des paysages, genre traditionnel descriptif, des images de sites sans qualités particulières, à la lisière des villes, dans le sillage des impressionnistes qui travaillaient à Argenteuil ou à Saint-Ouen.

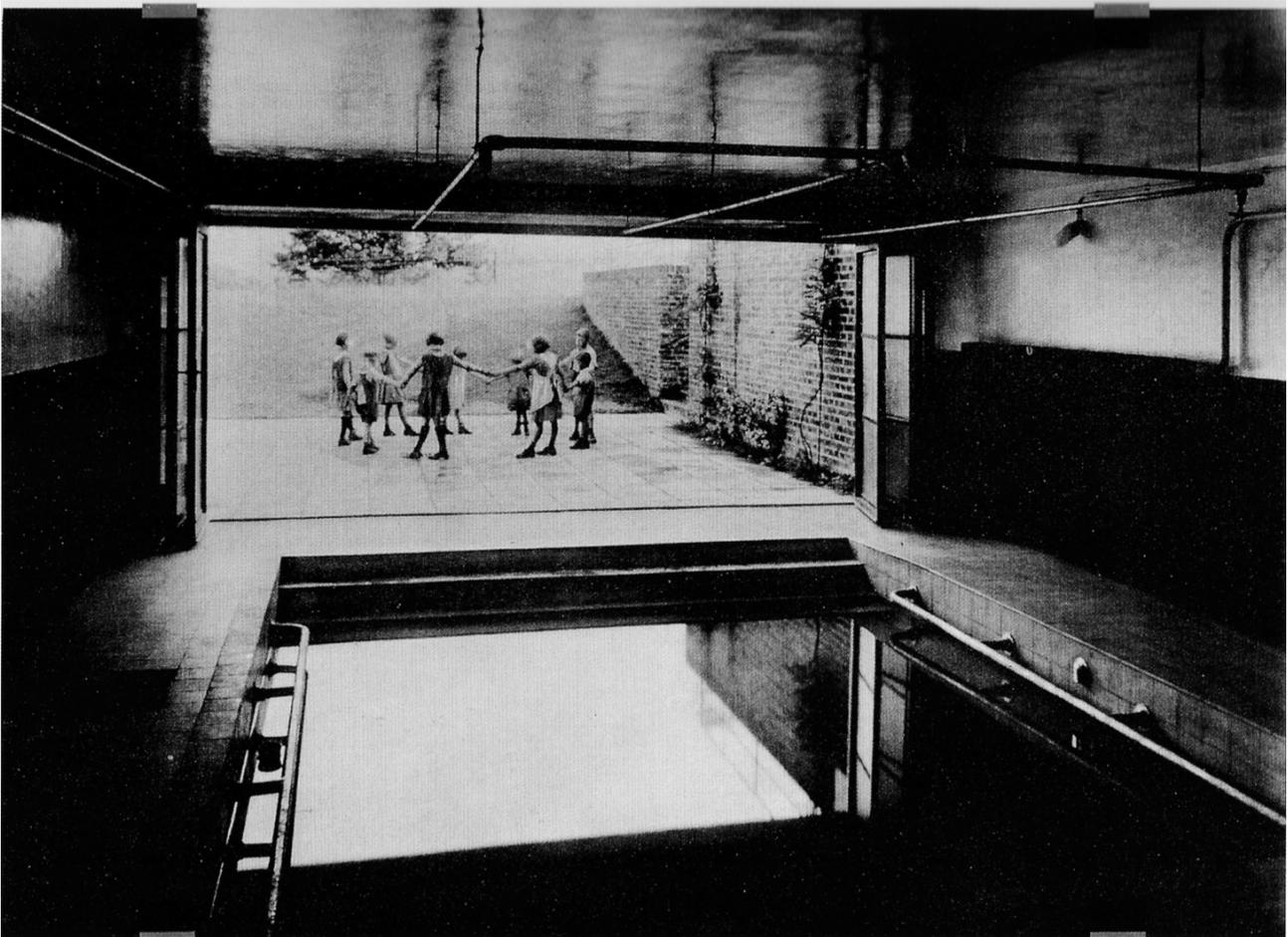
En 1983 il rencontre le sculpteur Bernard Bazile avec lequel il collabore pendant trois ans, sous le nom de BAZILEBUSTAMANTE, pour produire des objets relevant du champ artistique contemporain. Cette expérience le conduit à associer la photographie à la sculpture sous forme d'installations. Ainsi, certaines photographies de la série des *Stationnaires* (1990-91) sont présentées dans des caissons de bois, interrogeant le conditionnement de notre regard sur l'image.

Il travaille aussi sur la matière des supports d'impression photographique en jouant, par exemple, sur la transparence avec la série des *Lumières*, 1989-1990, composée de sérigraphies sur plexiglas.

De même, pour la Biennale de Venise 2003, où il représentait la France, il transforme l'espace du pavillon français en remplaçant les vitres des fenêtres par des glaces teintées. Il en fait ainsi une sorte de " boîte lumineuse " qui attire le spectateur par son mystère et l'amène à porter un regard neuf sur les photographies accrochées à l'intérieur.

Jean-Marc Bustamante enseigne actuellement à l'Ecole nationale supérieure des beaux-arts de Paris dans le département multimédia.

Source au 08 11 19 : <http://www.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-photocontemporaine/ENS-PhotoContemporaine.htm>



Jean-Marc Bustamante, *Lum.6.91*, 1991, tiré de la série *Lumières*, 1987-1993, sérigraphie n/b sur plexiglas, 145x185x4.5 cm



Jean-Marc Bustamante, *T.21A.79*, 1979, tiré de la série *Tableaux*, 1978-1982, cibachrome, 103x130 cm

Le titre apparemment énigmatique attribué à cette œuvre par Jean-Marc Bustamante, comme à la plupart de ses travaux, indique la nature du projet. Le « T » renvoie à « tableau », le numéro « 21 » correspond à l'ordre de la photographie au sein d'une série, le « A » mentionne la version et « 79 » est sa date de réalisation.

Bustamante entend produire des tableaux photographiques, l'équivalent de peintures avec l'outil photographique, comme en témoignent leur grand format et l'utilisation de négatifs en couleur.

Mais il les organise en série, comme s'il s'agissait d'enquêtes topographiques, ce qui procure à son travail un caractère de neutralité. Pour éviter tout effet de dramatisation, il intervient notamment quand le soleil est au zénith. Ce qui explique, dans ce tableau, l'éclatante blancheur de la maison et l'absence d'ombres portées. Heure inhabituelle pour un photographe, ce moment permet à l'artiste de gommer la matérialité des objets, comme si les paysages qu'il photographie étaient d'ores et déjà aussi minces que du papier.

Ici la maison, qui semble à peine terminée, s'élève sur la pente d'un terrain sablonneux en friche dont la couleur ocre contraste avec le bleu du ciel. Elle se situe dans une banlieue de Barcelone, lieu apparemment sans particularité, entre ville et campagne. Mais si rien ne semble y advenir, c'est là que la ville se développe et que se joue son avenir social, la banlieue étant ce territoire que se disputent les plus aisés et les plus défavorisés.

Bustamante utilise pour réaliser ses clichés une chambre de très grand format. Un matériel qui lui permet de capter une vue presque panoramique des lieux photographiés, mais dont le poids, proche des trente kilos, limite sa mobilité. Ainsi, une fois choisi son point de vue, tout changement devenant impossible, il est contraint d'accepter toutes les variations qui peuvent survenir dans son champ de vision. C'est pourquoi il appelle ses photographies des « instantanés lents » : des instantanés car il n'y a aucune manipulation de l'image ni arrangement des lieux, mais lents car, contrairement aux « images à la sauvette » que sont les instantanés, Bustamante prend le temps de la contemplation et ne vise aucun événement.

A l'opposé d'un regard mobile, qui se fixe tour à tour sur des objets précis et les isolent, le regard photographique qu'invente Bustamante enregistre, sans la hiérarchiser, la totalité de éléments qui se donnent à lui.

Bustamante photographe (Notes pour un portrait inachevé)

Jean-Pierre Criqui, in *Jean-Marc Bustamante. Œuvres photographiques 1978-1999*, cat. expo., 08.09.-01.11.1999, Paris, Centre national de la photographie, 1999, citations p.7-11, p.16-17

[...] C'est en 1978 que Bustamante, suite à quelques essais dans ce sens l'année précédente, entreprend la série – ouverte, non systématique, des photographies en couleurs de grand format qui se verront par la suite [fin p.7] désignées sous le nom de *Tableaux*. (Le caractère alors relativement inhabituel d'un tel format ne surprend plus aujourd'hui, la photographie en remontrant maintenant souvent à la peinture sur ce chapitre.) À la même époque, Cindy Sherman et Thomas Struth débutent également ; Jeff Wall, après un hiatus de plusieurs années, renoue avec la pratique artistique. Par-delà leur choix de la photographie comme médium, et sans mentionner les divers modes de présentation dont ils l'assortissent, ces artistes produisent des œuvres dont les présupposés et la logique s'avèrent fort différents. Il est arrivé à Bustamante, au gré d'expositions collectives, de se trouver associé à certains d'entre eux, Struth et Wall notamment. Mais, pour prendre l'exemple de ce dernier, à qui justement, on le sait, la notion de "tableau" importe tout particulièrement, il est évident que les images de ses caissons lumineux, élaborées et mises en scène de façon tellement minutieuse, selon un type de préparation s'apparentant à la réalisation cinématographique et avec un souci marqué de l'effet théâtral, répondent à une esthétique dont les photographies de Bustamante ne participent guère. Concernant Struth, il est en revanche loisible de rapprocher certaines de ses vues urbaines et les *Tableaux* (ou les photos que Bustamante regroupera plus tard avec le projet intitulé *Something is Missing*). Cependant, là encore, les idiosyncrasies me paraissent l'emporter de très loin sur les affinités.

Le monde auquel Bustamante appartient à la fin des années soixante-dix n'est pas vraiment celui de l'art contemporain. Arrivé à Paris depuis peu, il y travaille en tant qu'assistant photographe, entre autres pour William Klein [en 1975 ; travaille comme tireur pendant deux ans]. De manière significative, il s'éloigne de la capitale – qui est pourtant le port d'attache qu'il a choisi – afin de réaliser ses premières tentatives d'artiste (à savoir, pour reprendre une formule fameuse, comme quelqu'un qui "ne s'autorise que de soi-même"). À maintes reprises le voyage lui servira ainsi de déclencheur. Il convient donc tout d'abord de se représenter ceci : les alentours de Barcelone parcourus en automobile, sans destination déterminée. À l'arrière de la voiture, la lourde et imposante chambre de 20 x 25 cm, qu'il faut bien évidemment placer sur un pied avant la moindre prise de vue. Parlant avec Bustamante, j'essaie de saisir ce qui pouvait alors l'animer, mais c'est précisément une impression de vagabondage, un mélange de dérive et de disponibilité extrême, qui domine dans son souvenir. Je l'imagine l'esprit vacant, flottant, en train de tourner autour de quelque chose.

Le *Tableau* n°17, daté de 1979, montre en son premier plan une étendue de terre battue jonchée de cailloux et sillonnée de traces de pneus. Une mince route poussiéreuse est venue prendre fin là, bordée d'arbres, de broussailles et de quelques éléments de construction – parpaings, moellons – en attente d'on ne sait trop quoi. De part et d'autre de la bande de terre, deux maigres panneaux signalétiques annoncent "Avda De Catalunya". Au loin, des collines que surplombe le ciel. Contrastant avec le caractère peu grandiose de la scène, la précision des informations visuelles que livre cette photographie est remarquable. Un tel "piqué" fait osciller le regard entre afocalité et repérage de points discrets, le va-et-vient entre ces deux régimes supposant une durée qui excède de beaucoup la simple prise de [fin p.8] connaissance. Du fait même de l'absence de tout spectacle, de tout événement, il faut ici regarder longtemps. C'est ainsi que je comprends le mot de Bustamante qualifiant les *Tableaux* d'"espèces de snapshots lents"¹ : de l'instantané, l'image conserve l'idée cruciale de ne pas recourir à un quelconque arrangement de ce qui va être enregistré ; mais, de même qu'elle exige du photographe une suite d'opérations dont l'exécution ne peut nullement se comparer à un claquement de doigts, elle demande au spectateur qui désire lui rendre justice une attention extensive, développée dans le temps. Le temps que fige cette image, du reste, est sans commune mesure avec celui de l'instantané (il ne s'est rien passé qui doive en une fraction de seconde être arraché au réel), et suppose comme en parallèle un pareil approfondissement de notre perception. Un quart d'heure plus tôt ou un quart d'heure plus tard, la lumière aurait peut-être varié, tel nuage se serait à coup sûr déplacé, mais le lieu serait demeuré fondamentalement identique.

Dans le catalogue publié en 1994 pour accompagner une exposition itinérante d'un choix de *Tableaux*, le *Tableau* n°17 est le premier reproduit. On tourne la page, et un contraste saisissant s'instaure avec la deuxième photographie de l'ouvrage². Contraste que l'on perçoit vite plutôt en termes de complémentarité, car le *Tableau* n°43 (1981), articulé autour de cette clôture métallique

qui divise l'image en deux (en avant, un bras de gravier clair, comme une portion d'arène ; en arrière, retirées loin derrière ce rempart qui ne laisse émerger qu'une partie de leurs corps, une femme ou une jeune fille entourée de deux enfants, et une masse grisâtre de bâtiments disgracieux), forme avec celui qui le précède une sorte de diptyque où se résume tout le répertoire de motifs exploré par la série complète. Terrains vagues, zones de bordure, constructions inachevées ou en cours (en cours d'inachèvement), chemins engloutis, évanouis, culs-de-sac : partout la marque de l'homme, qui reste cependant à l'écart, en retrait, et n'apparaît que rarement, fondu dans un décor qu'il ne cesse de remodeler. De cette conjugaison paradoxale d'envahissement et d'abandon se dégage un fin sentiment de désastre.

L'intérêt pour les paysages désenchantés des banlieues, pour ces lisières incertaines où la ville et l'industrie se laissent deviner sous le moindre brin d'herbe, fait partie prenante de l'histoire du modernisme³. Dès le début des années 1870, il alimente régulièrement l'œuvre des meilleurs artistes. En 1872, un tableau de Sisley montre le pont de péage à Argenteuil, en arrière-fond d'un plan large qui brosse la semi-campagne environnante (deux ans plus tard, Monet s'attachera plusieurs fois au même sujet) ; en 1873, Pissarro peint une usine au bord de l'eau à Saint-Ouen-l'Aumône. L'art du XX^e siècle prolongera cet [fin p.9] intérêt de multiples manières. Que l'on songe au cinéma néo-réaliste italien ou, plus près de Bustamante encore, dans le temps aussi bien que par le médium, à des photographes américains contemporains tels que Lee Friedlander, Robert Adams ou Lewis Baltz. S'agissant de Friedlander, il compte parmi les admirations de Bustamante depuis ses années d'apprentissage, et il me semble qu'on peut repérer çà et là chez ce dernier quelques hommages obliques à son illustre aîné, notamment à son travail sur le thème du monument⁴ – voir par exemple la statue décapitée s'élevant au sein du fouillis végétal et minéral du *Tableau* n°27, de 1980, et son pendant quasi explicite, à des années de distance, avec l'image du buste commémoratif perdu sur un terre-plein arboré que l'on trouve dans *Something is Missing*. Quant à Adams et Baltz, leurs investigations touchant les effets diversement dévastateurs de l'activité humaine sur le territoire ne sont pas sans rencontrer des résonances dans les photos de Bustamante⁵.

Mais le thème prédominant des *Tableaux* n'est pas spécialement sociologique ou topographique (on chercherait sans succès dans leurs titres, qui se réduisent à une numérotation laconique, la moindre indication en ce sens, quoi que ce soit qui se rapproche de la légende), et tient bien plutôt au fait que ces images nous livrent les équivalents d'une certaine condition mentale du photographe. Au seuil de son œuvre, Bustamante enregistre les signes du commencement, de la construction, d'un mixte d'élan édificateur et de suspens indéfini, par lesquels le paysage fait écho à l'état d'esprit qui préside à son élection. Moments de la conscience tout autant que du monde, les *Tableaux* sont ainsi éminemment réflexifs. Néanmoins, la projection l'emporte en eux sur la réminiscence et les soustrait à cette " perspective albertinienne " que Roland Barthes, en un lapsus passé largement inaperçu, évoquait à propos de la photographie⁶. Car il s'agit en premier lieu ici d'élaboration, et non de disparition.

Comme l'immense majorité de leurs spectateurs, je ne reconnais donc rien dans ces vues, sinon quelques motifs iconiques ou quelques traits compositionnels insistants qui me permettent de supposer une disposition particulière chez leur auteur. Si celui-ci me propose bel et bien une sorte d'analogie de son propre essai d'autodéfinition, je dois alors en retour m'inventer en tant que regardeur de ses œuvres. (Bustamante fait fréquemment allusion au type de relation qu'il souhaiterait voir instauré par son travail : une relation non directive, fondée sur une forme d'indétermination féconde qu'il nomme " entre-deux " et qui placerait le spectateur en situation de devenir " également [fin p.10] responsable de l'œuvre ".) Une évidence s'impose : il y a beaucoup à voir dans ces photographies, et c'est d'abord au regard, à la contemplation, qu'il faut accorder ses pleins droits. Le titre de la série sert aussi d'indice à cet égard. Devant le luxe de matières, la densité de détails, la consistance chromatique – les verts, les ocres, les bruns – et la cohésion de surface que présentent entre autres le *Tableau* n°26 (1980), le n°45 (1982) ou le n°55 (1982) – quelques-uns de ceux auxquels je reviens périodiquement – il est loisible de se laisser absorber peu à peu par l'image, ou de la laisser monter lentement en soi à la manière d'un pur objet de vision. Sinon, qu'aurais-je à faire de ce coin de pinède non identifié (n°68, 1982) ou de ce très ordinaire pavillon échoué sur un remblai pelé (n°9, 1978) ? La force de telles œuvres réside pour une part appréciable dans la façon dont elles minorent leurs référents afin de solliciter notre œil en une expérience que l'on peut dire d'ordre pictural. Mais, outre qu'il paraît éloigné de ce que l'on entend traditionnellement par " pictorialisme " (la photographie que pratique Bustamante est des plus *straight* : pas de préparation en amont de la prise de vue, pas d'intervention sur le négatif, pas

de retouche par ordinateur), ce recours au modèle de la peinture ne cesse d'intriguer si l'on considère l'ensemble de la production plastique de l'artiste.
[...]

" Les hommes se sentent partout chez eux, dans leur pays aussi bien qu'ailleurs - ou que nulle part ", notait Kracauer en 1925 dans un essai où est déjà parfaitement analysé le goût actuel pour le voyage¹⁷. *Something is Missing*, le dernier en date des chantiers photographiques ouverts par Bustamante [dès 1995], soumis tout d'abord au public sous la forme d'un livre réalisé pour la Documenta X¹⁸, repose sur cette disponibilité – heureuse ou inquiète, on ne peut jamais vraiment savoir – du sujet contemporain. C'est une sorte d'anti-journal de bord, tenu un 24 x 36 à la main au long de pérégrinations en [fin p.16] Amérique du Sud, aux États-Unis, en Israël, en Espagne, et peut-être encore ailleurs (cet homme-là semble toutefois ranger son appareil dès qu'il se retrouve en France). Je cite ces contrées parce qu'il arrive à Bustamante de les mentionner, ou parce que certains détails de ses photos – panneaux publicitaires, plaques d'immatriculation – permettent de les identifier, mais aucune information n'est fournie au spectateur quant aux localités visitées. Le véritable motif, au double sens de " prétexte " et de " thème figuré ", est ici le déplacement, bien plus que tel ou tel point du globe dans ce qu'il peut avoir de distinctif. (Kracauer le disait en ces termes : " Le voyage en Italie de Goethe concernait le pays dont son âme était en quête ; l'âme aujourd'hui – ou ce qu'on appelle l'âme – est en quête du changement de lieu que le voyage lui offre. Le but du voyage moderne n'est pas son but avoué, mais tout simplement un endroit nouveau¹⁹.") Dès lors, le hors-champ perd toute importance et chaque image devient un électron libre, une surface irrémédiablement *désintéressée*, selon un principe que l'on énoncera comme suit : " La photographie place seulement toute chose devant nous, et n'explique ni ne déduit rien. – Puisque tout est étalé sous nos yeux, il n'y a rien à expliquer. Car ce qui est caché, par exemple, ne nous intéresse pas²⁰."

Something is Missing, que l'on doit selon moi considérer comme une seule et même œuvre se construisant progressivement devant nous, s'offre au regard en tant que blocs isolés pouvant comprendre, au moment où j'écris, jusqu'à douze photographies. Ces blocs n'articulent pas de récit, et n'instaurent aucune orientation de lecture (lors de son exposition à la Tate Gallery durant l'hiver 1998-1999, l'artiste, comme pour insister en ce sens, avait accroché la tête en bas l'un des éléments du plus grand bloc). Ce sont des archipels – ou bien des îles, lorsqu'ils ne comportent qu'une seule image. Que notre œil les balaie ou les scrute, que nous nous attardions devant eux ou que nous nous contentions de les croiser (à la manière de ces personnages " bougés ", pris en mouvement, que montrent souvent les vues d'exposition de Bustamante), ils ne font peut-être que nous suggérer ceci :

*Compte les amandes,
compte ce qui était amer et t'a tenu en éveil,
compte moi au nombre de tout cela*²¹.

Notes

1. "Fragments d'un entretien : Jean-Marc Bustamante, Jan Debbaut et Yves Gevaert" [1992], *Jean-Marc Bustamante*, Eindhoven, Stedelijk Van Abbemuseum, s.d., p.12

2. *Jean-Marc Bustamante : Tableaux 1978-1982*, Musée Départemental de Rochechouart / Frac Languedoc-Roussillon / Kunsthalle Bern, 1994, p.19 et 21.

3. Voir le livre de T.J. Clark, *The Painting of Modern Life. Paris in the Art of Manet and His Followers* (New York, Knopf, 1984), notamment le chapitre trois, "The Environs of Paris".

4. Lee Friedlander, *The American Monument*, New York, The Eakins Press Foundation, 1976.

5. Adams et Baltz figuraient tous deux dans l'importante exposition organisée en 1975 par William Jenkins, "New Topographics : Photographs of a Man-Altered Landscape" (Rochester, International Museum of Photography), où étaient aussi notamment présentés les travaux de Bernd et Hilla Becher.

6. Dans *La Chambre claire* (Paris, Cahiers du Cinéma / Gallimard / Seuil, 1980), Barthes, emporté sur la voie proustienne du souvenir et de la remémoration, emploie à deux reprises (p.126 et p.138) le terme de " perspective albertinienne " – et non pas simplement " albertienne " – pour désigner le dispositif spatial connu aussi sous le nom de *costruzione legittima*, faisant jaillir le personnage de la célèbre fugitive à la place du grand humaniste de la Renaissance italienne.

[...]

17. Siegfried Kracauer, "Le Voyage et la Danse" [1925], *Le Voyage et la Danse*, textes choisis et présentés par Ph. Despoix, trad. par S. Comille, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 1996, p. 24. Sur les thèmes du voyage et de la déambulation urbaine, voir également cet autre recueil de Kracauer : *Rues de Berlin et d'ailleurs* [1964], trad. par J.-F. Boutout, Paris, Le Promeneur, 1995.

18. Jean-Marc Bustamante, *Amandes amères / Bitter Almonds / Bittere Mandeln*, Londres, Phaidon, 1997.

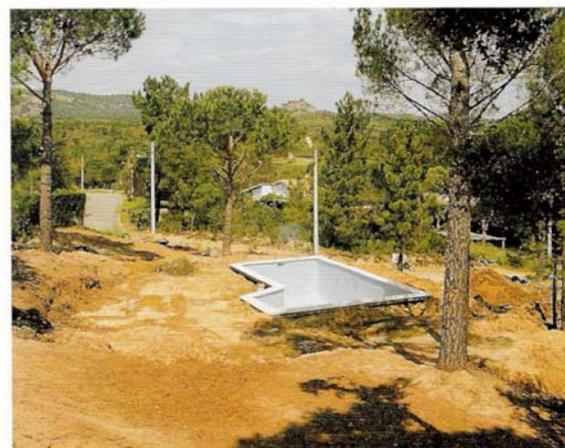
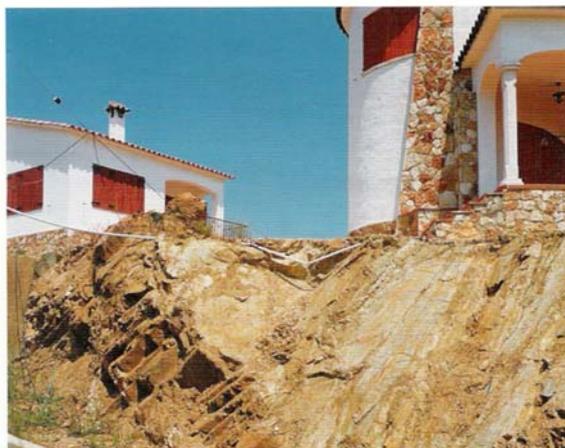
19. Kracauer, "Le Voyage et la Danse", op. cit., p. 23.

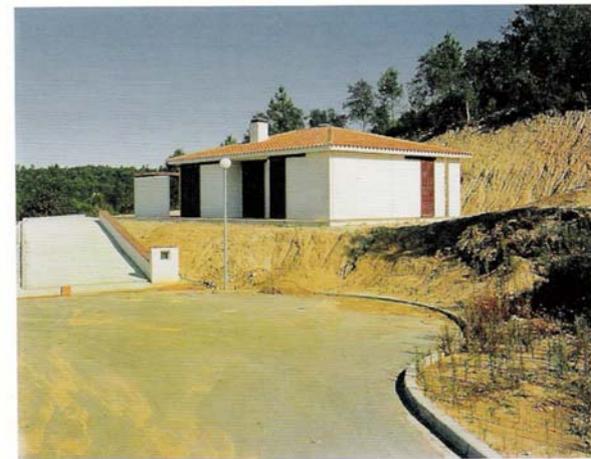
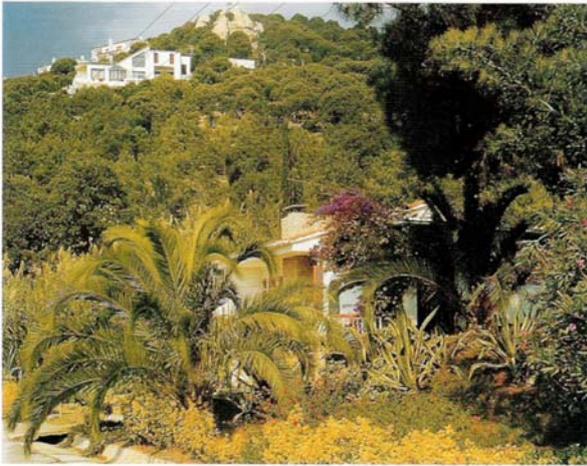
20. En remplaçant " photographie " par " philosophie " on retrouvera le paragraphe 126 de la première partie des *Investigations philosophiques* de Wittgenstein.

21. "Zähle die Mandeln, / zähle, was bitter war und dich wachhielt, / zähl mich dazu". Ce sont les premiers mots d'un poème sans titre du recueil de Paul Celan, *Pavot et mémoire [Mohn und Gedächtnis]*, qui date de 1952. Je les cite d'après l'ouvrage suivant : Paul Celan, *Choix de poèmes réunis par l'auteur*, trad. par J.-P. Lefebvre, édition bilingue, Gallimard, Paris, 1998, p.78-79. [fin p.17]

Tableaux, 1978-1982

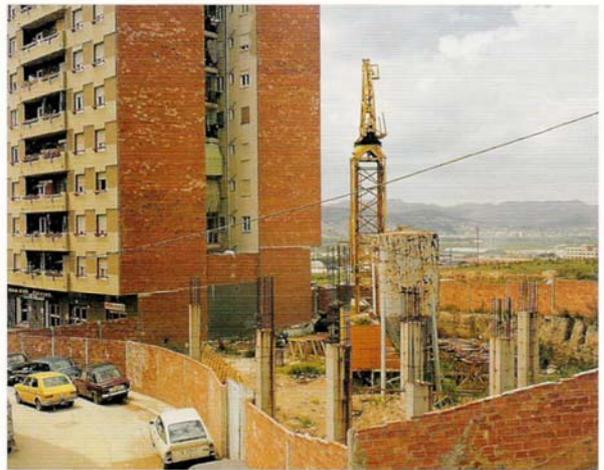
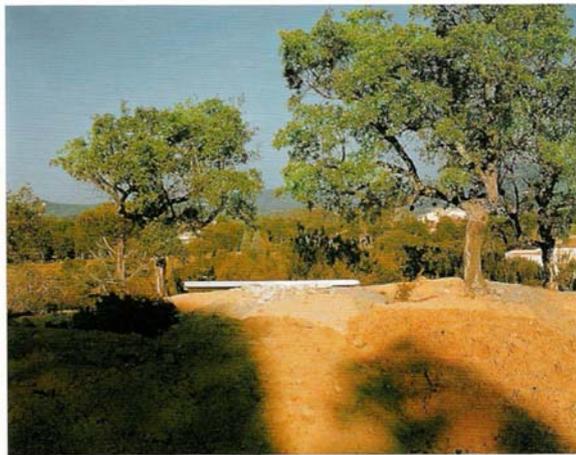
Photographies c-print ou cibachrome, 103x130 cm (non encadrées), édition unique. Les légendes des *Tableaux* se lisent de la manière suivante : T pour Tableau, suivi du numéro d'ordre (de 1 à l'infini pour chaque année), puis de l'année (78 pour 1978 par exemple). Les numéros manquant correspondent aux négatifs détériorés, en cours de restauration lors de la publication du livre (1999). Certains *Tableaux* existent avec une variante ; chaque version est alors identifiée par le numéro d'ordre suivi d'une lettre (A, B, C, ...). Un nombre limité d'études existe en plus petit format : 30x40 cm et 50x60 cm.





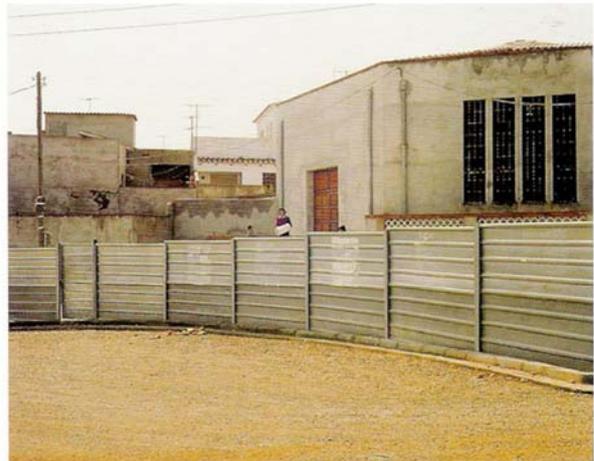
Bustamante Jean-Marc_Tableaux_1978_T.4.78, T.5.78, T.6A.78 (6B)_103x130cm.jpg

Bustamante Jean-Marc_Tableaux_1978_T.7.78, T.8.78, T.9.78_103x130cm.jpg



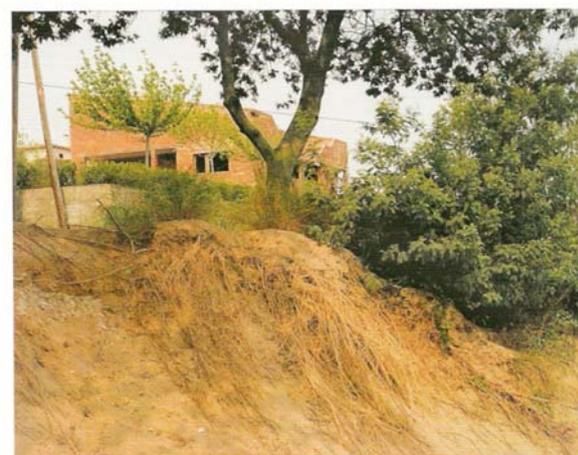
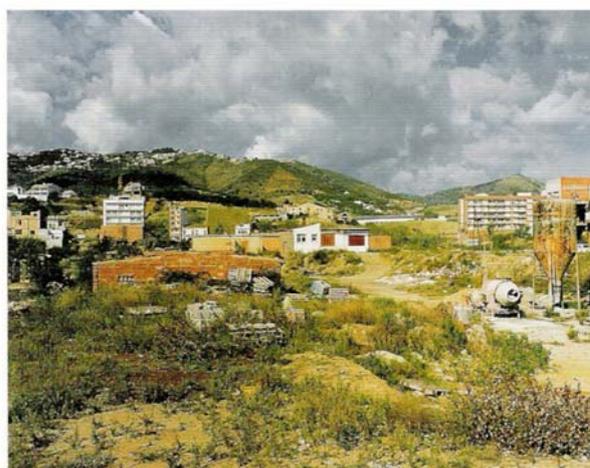
Bustamante Jean-Marc_Tableaux_1979_T.12.79, T.13A.79 (13B), T.14.79_103x130cm.jpg

Bustamante Jean-Marc_Tableaux_1979_T.15.79, T.16.79, T.17.79_103x130cm.jpg



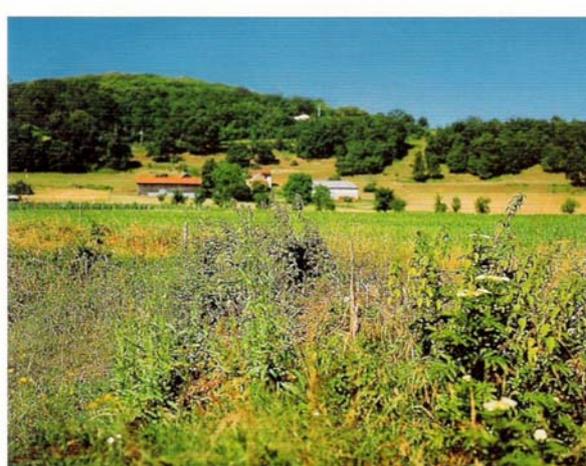
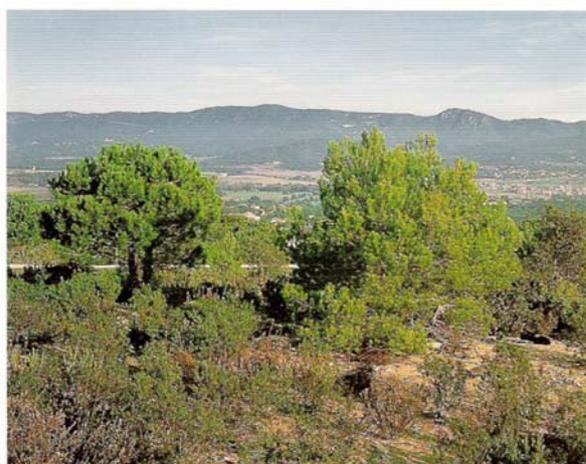
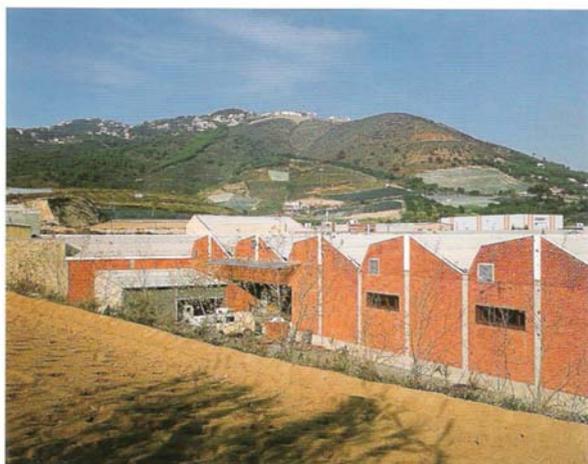
Bustamante Jean-Marc_Tableaux_1980_T.26.80, T.27.80, T.28.80_103x130cm.jpg

Bustamante Jean-Marc_Tableaux_1981_T.42.81, T.43A.81 (43B), T.44.81_103x130cm.jpg



Bustamante Jean-Marc_Tableaux_1981_T.53.81, T.54.81, T.45.82_103x130cm.jpg

Bustamante Jean-Marc_Tableaux_1982_T.54B.82 (54C), T.55A.82 (55B), T.56.82_103x130cm.jpg

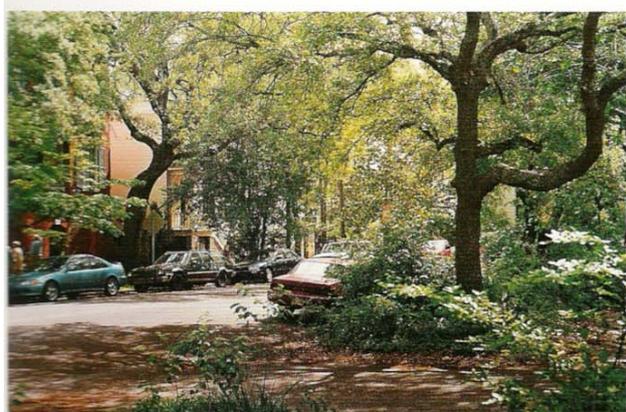


Bustamante Jean-Marc_Tableaux_1982_T.66.82, T.67.82, T.68.82_103x130cm.jpg

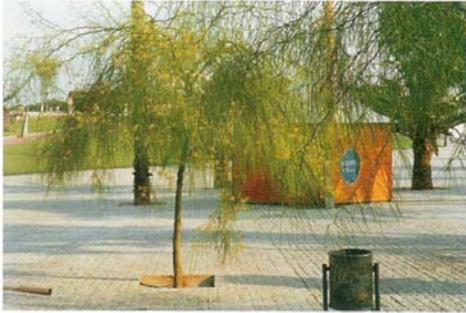
Bustamante Jean-Marc_Tableaux_1982_T.74.82, T.75.82, T.76.82_103x130cm.jpg

Something is missing, dès 1995

Groupes de photographies en couleurs (par 2, 3, ...), dimensions 30x40 cm (non encadrées). Certaines images sont tirées également au format 85x57 cm. Autres images sur : <http://www.sollertis.com/Bustamante2002index.htm>



Jean-Marc Bustamante, *S.I.M.8.97*, 1997, tiré de *Something is missing*, chaque image 40x60cm



Jean-Marc Bustamante, *S.i.M.* 9.97, 1997, tiré de *Something is missing*, chaque image 40x60cm