

Plaines et platitudes : les réinventions du paysage photographique dans les œuvres de Jean-Marc Bustamante et Joachim Brohm¹

Olga SMITH

Depuis les années dix-neuf cents soixante-dix, un nombre significatif d'artistes-photographes, provenant de différents contextes nationaux, se sont tournés vers le paysage et en ont fait l'un des motifs privilégiés de leur attention. De manière convergente, les lieux ordinaires et les configurations vernaculaires, leur description aussi bien neutre qu'impersonnelle, polarisèrent et structurèrent leurs pratiques. L'École Photographique de Düsseldorf, à laquelle appartiennent de artistes comme Thomas Struth et Andreas Gursky, constitue un des exemples des plus connus de cette approche. Dans le même temps, Ulrich Wüst et Michael Schmidt entreprenaient de documenter objectivement le développement urbain de Berlin et ses transformations historiques. En France, la Mission photographique de la Datar (1984-1988) commandait à des artistes la réalisation d'un état des lieux, sans concession, du territoire français. En Italie, Luigi Ghirri, Guido Guidi, Gabriele Basilico et Vittore Fossati, parmi d'autres, investissaient les aspects ordinaires du paysage, tout en s'attachant, sciemment, à formuler une vision alternative du *bel paese* telle qu'héritée des modèles visuels du Grand Tour. Ce fut d'ailleurs l'essor, dans la haute société, du tourisme dans l'Italie du XVIII^e siècle qui conduisit à l'émergence de la notion de pittoresque, laquelle déterminera deux siècles durant le genre paysager. Le remplacement du paradigme du pittoresque par des pratiques contemporaines fondées sur le détachement et la neutralité seront à l'origine d'une rupture définitive avec l'ancienne tradition picturale.

Dans le cadre de cet article, je chercherai ainsi à examiner le rôle de la photographie dans ce changement de paradigme, en interrogeant spécifiquement deux séries photographiques : *Tableaux* (1978-1982) de Jean-Marc Bustamante et *Ruhr* (1980-1983) de Joachim Brohm. Ce dernier (né en 1955), reconnu en Allemagne comme un

des pionniers de la photographie couleur, l'est également pour ses travaux sur les territoires marginaux dont il a décelé le manque d'attractivité et l'apparente vacuité. Cette approche, Brohm lui donnera toute sa profondeur dès *Ruhr*, alors qu'il était encore étudiant à l'université d'Essen. Quant aux *Tableaux*, ils appartiennent également aux premiers travaux artistiques de Bustamante (né en 1952) et participent tout autant d'une description paysagère du péri-urbain, de son caractère terne et anodin. Enfin, avec ses séries, composées de vues couleur et grand format, Bustamante renouvela parallèlement et en France les pratiques photographiques mises en œuvre à l'échelle nationale. Pour autant, les cheminements de ces deux artistes divergeront par la suite sensiblement : Brohm voyait sa reconnaissance photographique, en tant qu'artiste et en tant qu'enseignant à la Hochschule für Grafik und Buchkunst de Leipzig, se renforcer, tandis que Bustamante délaissait la photographie au profit de pratiques pluridisciplinaires alliant installation, sculpture et peinture qui lui apportaient une reconnaissance considérable. Pour autant, les spécificités nationales ayant nourri ces deux projets sont à ce point distinctes qu'elles dissuadent de les analyser selon une démarche d'ordre comparative. Au demeurant, l'objet de cet article sera davantage d'envisager comment le refus paradigmatique du pittoresque conduisit à l'élaboration de pratiques artistiques conscientes, d'une part, de l'objectivité et de la précision de l'enregistrement photographique, d'autre part, de sa capacité à générer des vues en deux dimensions – des tableaux. Dans ce cadre, le paysage sera entendu comme un espace profondément affecté par les activités humaines et empreint de la complexité de ses différentes dynamiques, artificielles et naturelles, spontanées et planifiées. Compte tenu de ce processus, il sera entendu que distinguer l'artificiel et le naturel, le spontané et le pla-

nifié s'avère compliqué et que, par conséquent, le paysage sera conçu comme un espace profondément affecté par les activités humaines.

*
* *

Comme son nom l'indique, *Ruhr* est composé de vues paysagères de la Ruhr, vallée qui fut au cœur de l'industrie allemande jusqu'au déclin des activités charbonnières et sidérurgiques au milieu du XX^e siècle ainsi qu'aux profondes restructurations économiques et sociales qui s'ensuivirent. Brohm en documenta les transformations structurelles dans les années 1980, donnant à voir leurs conséquences paysagères à partir d'une série de cinquante photographies, en moyen format et couleur². Avec elles, il imagea des sites industriels et des puits de mine appelés à devenir, après requalification, des aires de loisir, parkings et lacs artificiels, tout comme il représenta des lotissements en voie de construction (fig. 1). En ce sens, nombre de ses photographies, focalisées sur des chantiers en cours, véhiculent l'intensité et l'étendue apparentes de cette mutation : travaux d'excavation, creusement de tranchées, plantations d'arbres notamment. *Ruhr* renseigne également la rapidité avec laquelle le territoire fut renouvelé. Avant même que sa conversion ne soit achevée, Brohm montre avec quelle rapidité la vie quotidienne semble reprendre le dessus. Ainsi, *Bochum 1983* (fig. 2) représente un site de construction encore couvert de monticules de terre fraîchement creusée, mais d'ores et déjà adapté en aire de pique-nique et de parking.

Les territoires en mutation sont également au fondement des *Tableaux* de Bustamante, lequel réalisa la plupart des vues de cette série aux confins de la métropole barcelonaise, là où l'étalement suburbain s'alimentait de nouveaux lotissements. En définitive, *Tableaux* comprend cent trente-huit photographies faisant état d'un territoire en phase de transformation liminaire, car encore en transition au sein d'une situation périphérique. Cette série montre ainsi des terrains conquis sur la nature mais encore inoccupés : pistes franchissant des pâturages, câbles électriques au sein des pinèdes et de leurs branchages, maisons à l'état de simple fondation ou prêtes à l'habitation. Malgré la quasi absence de présence physique, les traces d'activité humaine traversent l'ensemble du territoire photographié, irrémédiablement altéré par l'expansion urbaine (fig. 3).

La photographie américaine des paysages anthropisés, telle qu'elle se structura dans les années 1970, influença sensiblement les modes de représentation territoriale que Brohm et Bustamante développèrent. Brohm releva en ce

sens que sa connaissance des travaux de Robert Adams, Lewis Baltz, William Eggleston et Stephen Shore l'aidèrent à définir sa propre pratique artistique³. Du reste, son intérêt pour la photographie américaine le conduisit à s'inscrire pour une année à l'université de l'Ohio et, à cette occasion, à documenter son expérience de l'étranger dans la série *Ohio* (1983-1984). Bustamante, quant à lui, exprima sa fascination pour Robert Adams et Walker Evans⁴ tandis qu'il estima que les travaux de Stephen Shore et Lewis Baltz le marquèrent profondément⁵. Un grand nombre d'artistes que Brohm et Bustamante admiraient étaient regroupés dans l'exposition « New Topographics: Photographs of a Man-Altered Landscape » (1975). Cette exposition s'était par ailleurs montrée comme un événement clé dans la recherche d'un nouveau langage pictural pour la représentation des paysages contemporains. Son importance tenait au fait qu'elle proposait une alternative cohérente à l'appréhension anciennement dominante du paysage conçu comme un espace naturel, à l'écart des activités humaines et agissant sur les spectateurs en faisant appel au sentiment du sublime.

Conformément au sous-titre de cette exposition, les « New Topographics » conçurent le paysage comme profondément affecté par les activités humaines, alors même que celui-ci était redéfini théoriquement comme une construction culturelle⁶. La notion même de « paysage » tendait d'ailleurs, dans cette exposition, à être remplacée par celle de « site topographique ». Il convient, en outre, de noter que Bustamante utilisa la notion de « site » afin de nommer sa série homonyme *Site* (1979-1980)⁷, tandis que Brohm intitula une de ses séries *Areal* (1999-2002), soit « site » ou « aire » en allemand⁸. Concevoir le paysage comme un site, s'affranchir en ce sens de son acception pittoresque en tant que physionomie particulière d'une région, reflétait ce que William Jenkins, le commissaire d'exposition des « New Topographics », entendait par l'idée de « l'anonymat stylistique⁹ ». Ultérieurement, alors que Jenkins s'était référé à cette absence de style comme à une des vertus intrinsèques de la photographie, des chercheurs réviseront cette interprétation en analysant « l'anonymat stylistique » comme le symptôme troublant de l'homogénéisation sociale et culturelle des environnements construits¹⁰.

En faisant du site leur espace de prédilection, les « New Topographers » furent à même de dresser un portrait de l'Amérique, d'en cartographier les territoires constitutifs tels l'État du Colorado pour Robert Adams et la zone industrielle d'Irvine en Californie, pour Lewis Baltz. De la même manière, le titre de chacune des photographies de *Ruhr* dit le lieu exact où les photographies furent réalisées,



Fig. 1. Joachim Brohm, *Bochum 1983*, série *Ruhr*, épreuve chromogène, 24 x 30 cm (© The Artist/VG Bild-Kunst).

soit le long de la vallée de la Ruhr : Bochum, Essen, Kettwig, etc. Avec cette série, Brohm renseigne également l'année au cours de laquelle il avait effectué les prises de vue. Il contextualisait en cela chacune des localités au sein d'une réalité temporelle déterminée. De la sorte, il nous engageait à considérer historiquement ses images, et spécifiquement, à les envisager au vu du basculement économique qui, de l'industriel au tertiaire, fut à l'origine des mutations paysagères de la Ruhr durant la décennie 1980. Dans le même temps, Brohm ne dénia pas l'ambiguïté fondamentale, socio-politique, écologique et culturelle, de ces transformations et se garda d'interpréter moralement leurs finalités et aboutissants. D'une part, les effets de la pollution issue de l'industrie lourde semblaient en phase d'éradication, tandis que les habitations nouvellement construites présageaient de meilleures conditions de vie que Brohm montre exclusivement par le biais des loisirs et des réjouis-

sances permis par la régénération économique. D'autre part, les zones de parking et terrains en chantier, tout aussi bien indistinctes que quelconques, paraissaient fondées sur les mêmes modes de standardisation que ceux qui avaient imprégné la photographie paysagère américaine marquée par « l'anonymat stylistique ». Chacune des images de loisir est, du reste, marquée par un processus d'homogénéisation faisant de toutes activités – pique-nique, détente et exercice physique – une action collective subsumant les choix individuels et les identités particulières. Brohm les documente en tant que motifs d'homogénéisation, qu'en tant que bénéfiques d'une régénération, sans toutefois les juger. Sa prévention contre tout type de jugement repose en partie sur l'adoption d'un point de vue surélevé et dominant : vues d'un point haut, ses photographies embrassent de vastes perspectives sans être polarisées par des détails singuliers. Accroissant la distance physique qui sépare l'appa-



Fig. 2. Joachim Brohm, *Essen* 1982, série *Rubr*, épreuve chromogène, 24 x 30 cm (© The Artist/VG Bild-Kunst).

reil de son sujet, sa photographie parvint à véhiculer une impression de détachement moral.

Ce sentiment de neutralité détachée est plus encore prononcé dans les *Tableaux* de Bustamante. L'artiste se dispense de rendre compte des conditions socio-économiques qui présidaient aux mutations territoriales. Il est, de surcroît, impossible de localiser distinctement, et avec certitude, les vues qu'il a réalisées. Chaque photographie comporte un intitulé se rapportant à la série elle-même et à sa propre genèse : elles sont une à une désignées au moyen de la lettre « T », pour « Tableau », d'un numéro renvoyant à leur position dans la série, puis sur la base de l'année à laquelle elles ont été effectuées. L'usage de numéros de série renvoie à l'intérêt que suscite les systèmes et autres dispositifs organisés au sein de l'art conceptuel et, plus particulièrement, à cette « attitude sérielle » qui, selon Mel Bochner, vise à produire de « multiples variantes » d'un même thème ou motif¹¹. Bustamante souscrivait, en ce sens, aux principes d'une photographie conceptuelle qui, conformément aux

thèses de H. D. Buchloch, s'astreint à une « esthétique de l'indifférence¹² » ; il en fit la motivation d'une élimination de tous les éléments narratifs et d'affects susceptibles de prendre part à ses *Tableaux*¹³.

Rien ne se passe dans ces vues de lotissements anonymes et de terrains inoccupés (fig. 4). Le choix de photographier ici plutôt qu'ailleurs semble arbitraire, presque dénué de volonté, comme si la caméra avait seulement servi à enregistrer, avec une précision mécanique, la topographie particulière d'une entité quelconque. L'indifférence du dispositif photographique correspond donc à l'indifférence première de la nature. Ce détachement, l'absence apparente de composition l'accentue encore davantage et conduit à l'élaboration d'images où tout semble fortuit, jusqu'à faire apparaître un état de nature qui ne serait que brut et immédiat. Il est néanmoins tacite que cette immédiateté résulte d'une mise en scène attentive et que la composition de ces photographies n'est aucunement arbitraire. Bustamante cadre patiemment ces prises de vue, prenant soin de main-



Fig. 3. Jean-Marc Bustamante, *T. 55A. 82 (55B)*, épreuve chromogène, 103 x 130 cm (© The Artist).

tenir une distance équivalente et intermédiaire vis-à-vis des objets photographiés, s'abstenant également de se focaliser sur les particularités du terrain. Il fait usage d'une chambre 20 x 25 montée sur trépied, et met ainsi en œuvre un dispositif requérant une longue préparation des prises de vue, faite de composition, d'exposition et de profondeur de champ progressivement ajustées. En choisissant de tels procédés techniques, Bustamante oppose l'urgente immédiateté du célèbre « instant décisif » aux « *snapshots* lents » qu'il décrit comme « des prises de vues instantanées mais ralenties, qui enregistrent des situations prises dans une métamorphose constante¹⁴ ». Il est ainsi important de préciser que la forme hybride des « *snapshots* lents » fut développée dans la perspective spécifique de décrire des paysages, dans leurs constantes évolutions.

Comme démontré précédemment, la neutralité émotionnelle de la série *Ruhr* de Brohm relève également d'une volonté délibérée d'organiser la composition par un dispositif photographique menant à l'extension de la distance focale séparant l'appareil et l'objet de la représentation. De plus, l'usage d'un point de vue surélevé aboutit à une composition tendant à niveler toutes polarités potentielles : les personnes, le trafic routier, les prairies et les arbres sont disposés et répartis selon un équilibre d'ensemble précisément déterminé. Bien que subtilement ordonné, ces éléments ne participent pas pour autant d'une composition précise, émanant manifestement d'une démarche d'auteur. De même, tandis que les traces d'interventions humaines traversent chacun des paysages photographiés, la présence d'individus est toujours finement intégrée, aidée en cela par



Fig. 4. Jean-Marc Bustamante, *T. 03. 78*, épreuve chromogène, 103 x 130 cm (© The Artist).

la vue en retrait et l'évitement de toute narration et sentimentalité.

De la même façon, l'usage de la couleur, chez Brohm, participe de cette recherche d'une harmonie générale. Brohm fut, en Europe, un des pionniers de la photographie couleur, dont les grands développements sont aujourd'hui mieux connus grâce aux travaux de Nathalie Boulouch¹⁵. Comme de nombreux photographes européens, il s'était familiarisé avec l'œuvre des coloristes américains, et spécialement celle de Stephen Shore dont la première exposition individuelle à l'étranger eut lieu à la Kunsthalle de Düsseldorf, en 1977¹⁶. Faisant référence à une série de paysages qu'il réalisa entre 1984 et 1988, Shore remarqua ainsi que l'usage de la couleur est d'autant plus

problématique dans la représentation paysagère qu'elle peut conduire à côtoyer les clichés du pittoresque. Selon lui, « il est difficile de faire un paysage en couleur sans qu'il apparaisse comme une image de calendrier¹⁷ ». Avec *Ruhr*, Brohm se préserva également de cet écueil, en utilisant un film Kodak Vericolor conçu pour modérer les contrastes et pour restreindre la saturation des couleurs. Davantage encore, comme Hans Liesbrock l'affirma, Brohm « recourt à la couleur dans le cadre d'un style dénué de tonalités éclatantes. Il élimine de ses images toutes les dimensions emphatiques qui composent le monde réel et y substitue des phénomènes inconséquents dans l'équilibre général¹⁸ ». En cela, c'est avec cette palette restreinte de couleurs que Brohm fut à même d'interpréter « le paysage de la Ruhr

comme un lieu où rien ne se passe, où la routine tend foncièrement à dominer¹⁹ ».

Territoire dépourvu de caractéristiques architecturales et naturelles, la Ruhr apparaît comme un sujet idéal pour une photographie libre de toute focalisation. L'appréhendant ainsi, Brohm emprunta le sillage d'Albert Renger-Patzsch et de Bernd et Hilla Becher qui, respectivement dans les années vingt puis les années soixante, produisirent un inventaire photographique de la région conformément aux principes esthétiques de l'école allemande de la « photographie objective ». Le système d'investigation que mirent en place les Becher, afin de dresser des « typologies » de l'architecture vernaculaire, fut clairement une référence pour Brohm, lequel donna le titre révélateur de *Typology* (1979) à l'une de ses premières séries conçue comme un inventaire des cabanes de jardinage. Avec *Ruhr*, Brohm fut par ailleurs en mesure d'attirer l'attention sur la platitude géographique de la Ruhr en adoptant un point de vue panoramique permettant de démontrer la vacuité et monotonie de ce territoire. À cet égard, il est pertinent d'évoquer les *Plains* (1964-1974) de Robert Adams. Explicitant cette dernière série, Adams décrivit comme suit les étendues vastes et sans borne que constituent la Grande Prairie :

« C'est en observant les cartes et en nous rendant compte combien il nous faut conduire pour trouver quelque chose – vers les montagnes de l'ouest ou les villes de l'est – que nous parvenons à comprendre à quel point l'absence définit les plaines²⁰. »

Comme telle, cette absence de frontières naturelles et de diversité architecturale, de même que cette faiblesse des points d'ancrage géographique et narratif, coïncident avec la platitude esthétique de ces vues. Du reste, en anglais, le nom et l'adjectif *plain* (correspondant à *plaine* et *ordinaire* en français) sont orthographiés à l'identique conformément à leur racine étymologique commune, le mot latin *planus*, qui signifie « plat, égal, sans aspérité ».

La recherche de la platitude constitue la ligne formelle la plus marquante du médium photographique selon Éric de Chassey. Dans *Platitudes : Une histoire de la photographie plate*, la notion de platitude est à même de signifier l'absence de profondeur, mais aussi l'absence d'intérêt narratif et symbolique²¹. La photographie plate se trouve alors en adéquation avec la représentation de l'ordinaire, en aplatisant toutes perspectives et toute profondeur, tout discours informatif, au profit d'une entreprise réflexive sur le statut de l'image en tant que représentation. Retraçant les développements de cette platitude, dès le XIX^e siècle, É. de

Chassey étudia plus particulièrement les œuvres de Lewis Baltz, Andreas Gursky, Thomas Ruff, Bernd et Hilla Becher, pour ce qui est de la période actuelle. Il commente aussi les images de Jean-Marc Bustamante comme un des cas les plus significatifs de la photographie contemporaine. L'argument d'Éric de Chassey repose spécifiquement sur la série *Cyprès* (1991) de Bustamante, série par laquelle l'artiste enquêta, de manière très systématique, sur le motif de la haie de cyprès. La haie, Bustamante la photographie de manière à la faire recouvrir la totalité du cadre, à éliminer toutes perspectives et dimensions narratives, à compresser l'information visuelle sur la surface même de l'image. Par conséquent, la photographie acquiert un statut autonome : « Autonome, l'image photographique devient un véhicule neutre et parfaitement plat, d'une platitude active, et pour ainsi dire, libérée des contraintes²² ». Dans son argumentation, Éric de Chassey se rapporte principalement à la série *Cyprès* sans toutefois omettre d'analyser les *Tableaux*. En ce sens, je souhaiterais préciser que cette inclination à la platitude, exacerbée au sein des *Cyprès*, était déjà manifeste dans cette dernière série²³. Pour ses *Tableaux*, Bustamante fit usage des plus grands formats de tirage alors disponibles à Paris, et il réalisa des pièces de 103 x 130 cm chacune. De même, sa prédilection pour des diaphragmes largement ouverts engendra des photographies dont la netteté et la profondeur de champ sont en tous points étendues. Cette capacité de focalisation extensive, combinée à la haute précision des tirages « fait osciller le regard entre afocalité et repérage des points discrets, le va-et-vient entre ces deux régimes supposant une durée qui excède de beaucoup la simple prise de connaissance²⁴ ». Ce procédé de lecture, tel que Jean-Pierre Criqui le décrit à propos des *Tableaux*, attire au demeurant l'attention quant au fait que ces images requièrent, de la part du spectateur, d'être amplement attentif : « L'absence de tout spectacle, de tout événement, il faut ici regarder longtemps²⁵. » Il n'y a en effet rien à voir dans ces images anodines, non seulement en raison de leur faiblesse informationnelle et narrative, mais aussi parce que l'œil oscillant entre flou et identification, ne parvient pas à s'affranchir de la surface de l'image, celle-là même où les informations visuelles, dans leur totalité, sont uniformément distribuées. Il n'y a rien à voir, hormis la surface de la photographie, délimitée par le cadre.

Cette insistance quant à la frontalité, autrement désignée par de Chassey sous le terme de « platitude », confirme que la photographie ne constitue pas une fenêtre ouverte sur la réalité, mais participe différemment d'une représentation bi-dimensionnelle – d'un tableau. La notion de

tableau, mise en évidence par le titre de la série de Bustamante, représente un concept clé de l'histoire récente de la photographie. Dans son acception originale, formulée par Jean-François Chevrier, la frontalité et l'accroissement de la taille des tirages photographiques représentent les principaux attributs de la forme *tableau* ; ils servent à produire « une expérience de confrontation » avec le spectateur²⁶. Ultérieurement, la taille du *tableau* sera considérée comme le principal vecteur de l'institutionnalisation de la photographie, de son déplacement des pages des journaux vers les murs du musée, déplacement qui fut amorcé à la fin des années 1970. Concevant la photographie comme un outil ou comme un moyen d'expression artistique, Chevrier n'a pas estimé, pour sa part, que grâce à la forme *tableau*, l'image photographique allait indéniablement acquérir le prestige de la peinture²⁷. Partie prenante du champ photographique hexagonal, il développa son analyse en réponse à des pratiques dont il fut le témoin de leur émergence : amorcées durant les années 1970-1980, ces pratiques étaient portées par John Coplans, Bill Henson, Craigie Horsfield, Suzanne Lafont, et plus encore, par Jeff Wall. Plus tard, Chevrier pensera la photographie de Bustamante selon les termes de la forme *tableau*²⁸.

Pour Bustamante, pouvoir « amener la photographie au *tableau* » dépendait de la suppression des dimensions narratives et sentimentales. Comme il l'affirme lui-même, il se donna pour défi de produire des images à partir de rien :

« cherchant à photographier, j'aimais avant tout m'arrêter en voiture dans des lieux où il n'y avait à la fois rien à voir, mais dont l'attractivité était, à mon avis, suffisante pour que j'y fasse une vue [...] Ce n'étaient que quelques arbres, une parcelle de terre, une maison en construction à l'arrière, etc. Je trouvais cela extraordinaire de faire une image de tout cela, de faire de ce rien une icône, une image unique²⁹ ».

Notes

1. Je tiens à exprimer ma reconnaissance à Joachim Brohm et Jean-Marc Bustamante pour leurs commentaires. Je voudrais aussi remercier Jordi Ballesta pour son aide dans la rédaction de ce texte.
2. Brohm a produit une édition de douze épreuves couleur mesurant 24 x 30 cm, et une édition de huit épreuves mesurant 50 x 60 cm.
3. Dans un entretien par email avec l'auteur le 28-07-2015. Dans un autre entretien, Brohm a précisé : « One of the first and most important books for me was Renato Danese's *American Images: New Work by Twenty Contemporary Photographers*, published in 1979. Studying the work of Robert Adams, Lewis Baltz, William Eggleston, Frank Gohlke and also John Gossage, Joel Meyerowitz, Nicholas Nixon, and Stephen Shore

Pour Bustamante, l'élimination des dimensions narratives et des positions subjectives contribue, de manière cruciale, à l'émancipation de la photographie en tant que forme autonome.

L'élimination de la narration fut pareillement essentielle dans l'émergence du paysage comme genre. Revenant sur l'histoire du paysage et de ses développements dans l'art occidental, Malcolm Andrews démontre que, jusqu'au XIX^e siècle, le paysage, dans ses représentations picturales était pensé comme le décor de scènes figuratives. Cette fonction, qu'elle ait été à proprement parler picturale ou à caractère cartographique, dénotait toujours « le statut subsidiaire, accessoire et périphérique du paysage³⁰ ». Le paysage fonctionnait comme *parergon* dans une représentation dont la composition reposait sur le ou les éléments constitutifs du sujet principal – l'*Argument*. Sans *Argument*, le paysage « se déverse hors marges, dans une assemblage d'éléments naturels informes et abstraits. Le paysage n'a rien à contenir ou à modeler, rien à entourer, rien à supporter et rien pour qui il devrait servir de décor³¹ ». Et pourtant, c'est précisément en ne devenant « rien » que le paysage fut à même de devenir le sujet primordial de la représentation. C'est seulement en ce cas qu'il peut être libéré du rôle subalterne qui lui fut attribué, et qui, plusieurs siècles durant, le plaça à l'arrière-plan dans la hiérarchie des genres. Certes, les artistes des « New Topographics » mirent en lumière le paysage, concrètement, objectivement et sur la base de modalités proprement photographiques. Toutefois, c'est avant tout dans leur sillage qu'une génération ultérieure d'artistes, à laquelle Bustamante et Brohm appartiennent, contribua plus avant au développement du paysage comme genre à part entière, en le dotant d'une capacité à ne « rien » représenter, en lui permettant aussi d'y parvenir sans ne rien amplifier ni ne rien diminuer de la placide vacuité.

allowed me to define and refine the criteria of my work. » Colberg Jörg M., *A Conversation with Joachim Brohm*, <http://cphmag.com/a-conversation-with-joachim-brohm/>. Consulté le 20-05-2015.

4. Interview avec GUÉRIN Michel, « Jean-Marc Bustamante, hors case », *Le Monde*, 15 juin, 2003, p. 14.
5. CRIQUI Jean-Pierre, « Bustamante photographe (Notes pour un portrait inachevé) », in *Jean-Marc Bustamante : œuvres photographiques, 1978-1999*, Paris, Centre national de la photographie, 1999, p. 10.
6. COSGROVE Denis et DANIELS Stephen (dir), *The Iconography of Landscape*, New York, 1988. COSGROVE Denis, *Social Formations and Symbolic Landscape*, Madison, 1984.
7. Quand Bustamante a exposé cette série au sein de la XI^e Biennale de Paris il emprunta le sillage de Stephen Shore : <http://archives.bien->

- naledeparis.org/fr/1980/commentaires/nuridsany.html. Consulté le 21.04.2015.
8. BROHM Joachim, *Areal, ein fotografisches Projekt 1992-2002*, Göttingen, Steidl, 2002.
 9. JENKINS William, *New Topographics: Photographs of a Man-Altered Landscape*, Rochester, International Museum of Photography at George Eastman House, 1975, p. 5.
 10. « Many of the New Topographics photographers recognised that broad economic shifts were changing the face of the land and they were interested in drawing attention to the bland, repetitive appearance of the results », ROHRBACH John, in FOSTER-RICE Greg et ROHRBACH John (dir.), *Reframing the New Topographics*, (cat. expo.), Chicago, 2010, p. XVII.
 11. BOCHNER Mel, « The Serial Attitude » (1967), in ALBERRO Alexander et STIMSON Blake (dir.), *Conceptual Art: A Critical Anthology*, Cambridge, Mass., 1999, p. 22-27.
 12. BUCHLOH H. D., « Conceptual Art 1962-69: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions », *October*, vol. 55, hiver 1990, p. 105-143.
 13. « Ce qui est important, c'est de supprimer le transfert, le côté expressif. Cela se rattache à l'art conceptuel, sans que je souhaite m'y enfermer », DURAND Regis, « Jean-Marc Bustamante : amener la photographie au tableau », *Art Press*, n° 76, 1983, p. 34.
 14. BUSTAMANTE Jean-Marc, *Lent retour*, Paris, Édition de la galerie du jeu de paume / Réunion des musées nationaux, 1996, p. 12.
 15. BOULOUCH Nathalie, *Le Ciel est bleu : une histoire de la photographie couleur*, Paris, Éditions Textuel, 2011, p. 161-170.
 16. *Stephen Shore - Fotografien*, Kunsthalle de Düsseldorf (19. 04-22. 05. 1977). Voir *Der Rote Bulli: Stephen Shore and the New Düsseldorf Photography* (Düsseldorf, 2010). Ce catalogue d'exposition retrace l'influence de Stephen Shore sur la photographie en Allemagne en 1970-80, et tout spécifiquement à Düsseldorf.
 17. SCHUMAN Aaron, « Interview with Stephen Shore », <http://www.aaron-schuman.com/shoreinterview.html>. Consulté le 22-05-2015.
 18. LIESBROCK Hans, « Topographies of Anonymity: Joachim Brohm's *Ruhr* Photographs », in *Joachim Brohm, Ruhr: Fotografien 1980-1983*, Göttingen, Steidl, 2007, p. 23.
 19. *Ibid.*
 20. « We tend to define the plains by what is absent, checking maps to find how far we have to drive before we get to something – to mountains in the West or cities in the East », cité dans ADAMS Robert, *Prairie* (1978), Denver, Denver art museum, 2011, n. p.
 21. CHASSEY Éric de, *Platitudes : une histoire de la photographie plate*, Paris, Gallimard, 2006.
 22. *Ibid.*, p. 171.
 23. Le détail dans *T. 25.78*, un *Tableau* représentant la haie de cyprès et son mur de pierre a servi de sujet pour *Cyprès*.
 24. CRIQUI J.-P., *op. cit.*, p. 8.
 25. *Ibid.*, p. 9.
 26. CHEVRIER Jean-François, « Les Aventures de la forme tableau dans l'histoire de la photographie », in *Photo-Kunst Arbeiten aus 150 Jahren. Du XX^e Siecle, Aller et Retour*, Stuttgart, 1989, 47-81, p. 49.
 27. *Ibid.*, p. 50.
 28. Dans son texte de catalogue accompagnant l'exposition personnelle de Bustamante à la *Renaissance Society* (université de Chicago) en 1993, Chevrier a écrit : « Within the stable frame and careful composition of an image conceived as *Tableau* (that is, a frontal, autonomous plane), he took account of the banality, disharmony, and hybridization of the contemporary landscape, refusing himself the escape route of a nostalgia for the sublime », « *The Image, the Place* », in *Jean-Marc Bustamante*, Chicago, University of Chicago, 1993, np.
 29. « Conversation between Jean-Marc Bustamante, Christine Macel and Xavier Veilhan », in LAGEIRA Jacinto, LOOCK Ulrich, MACEL Christine (dir.), *Jean-Marc Bustamante*, Paris, Flammarion, 2005, p. 178.
 30. ANDREWS Malcolm, *Landscape and Western Art*, Oxford, Oxford University Press, 1999, p. 29.
 31. *Ibid.*, p. 5.