



Focales

1 | 2017

Le photographe face au flux

Paysages du chaos. À propos de deux séries de Lewis Baltz

Danièle Méaux

Éditeur

Publications de l'Université de Saint-Étienne

Édition électronique

URL : <https://focales.univ-st-etienne.fr/index.php?id=422>

ISSN 2556-5125

Référence électronique

Danièle Méaux, « Paysages du chaos. À propos de deux séries de Lewis Baltz », *Focales* n° 1, *Le photographe face au flux*, mis à jour le 29/06/2018, URL : <https://focales.univ-st-etienne.fr/index.php?id=422>

© 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.

Paysages du chaos.

À propos de deux séries de Lewis Baltz

Danièle Méaux

Jusqu'aux années quatre-vingt-dix (époque à laquelle il se tourne vers de nouvelles investigations formelles ainsi que d'autres thématiques), le photographe américain Lewis Baltz [1] s'est continûment adonné à la représentation de paysages fortement anthropisés, qu'il a arpentés et auscultés sans concession, revendiquant une esthétique – qui est dans le même temps une éthique – de la neutralité, partageant aussi avec quelques-uns la volonté d'« utiliser la photographie » en tant qu'« artiste ». Dans les années quatre-vingt, ce sont plus particulièrement des terrains vagues, des espaces vides et déshérités, jonchés d'immondices que Lewis Baltz met en image. Les vues réunies dans deux de ses ouvrages – *San Quentin Point* [2] et *Candlestick Point* [3] – explorent avec insistance des sols vacants, parsemés des résidus usagés de la société de consommation. Ces territoires, proches du chaos, portent à son acmé l'impression du désordre et de l'abandon : les deux séries semblent transcrire une forme de « descente aux enfers », une plongée dans un monde entropique où l'homme n'a plus sa place. Elles font écho aux images que le photographe a réalisées non loin de Fos-sur-Mer, en France, dans le cadre de la Mission Photographique de la DATAR (1985) ; celles-ci montrent également des espaces vacants où une végétation erratique et pauvre côtoie des déchets variés [4].

L'itinéraire du photographe américain, jusqu'au moment où il s'attelle au traitement rigoureux de ce sujet, nécessite d'être succinctement retracé pour que puissent être appréhendés les enjeux tout à la fois plastiques et sémantiques de ces images particulières. Les vues rassemblées dans *San Quentin Point* ou *Candlestick Point* traduisent un désarroi et un vertige singuliers devant des sites engendrés par la civilisation industrielle, où tout se délite et se défait. En réponse aux visions sublimes proposées par Carleton E. Watkins, Eadweard J. Muybridge ou encore un peu plus tard par Ansel E. Adams, qui renvoyaient à une élévation de l'âme, Lewis Baltz donne à voir des paysages déchus, des sites en perdition ; en lien avec toute une culture américaine, ces images sonnent comme l'expiation des débauches d'une société.

1. Lewis Baltz : 1945-2014.

2. Lewis BALTZ, *San Quentin Point*, Millerton, Aperture, 1986.

3. Lewis BALTZ, *Candlestick Point* [1989], Göttingen, Steidl, 2011. Il s'agit d'une réédition. Les images ont été réalisées entre 1986 et 1989.

4. Baltz, Davies, Garnell, *Basilico. Fos, natures d'un lieu*, Marseille, Images en Manœuvre Éditions, 1997.

Un itinéraire

Lewis Baltz a suivi un enseignement en écoles d'art (au San Francisco Art Institut, puis au Claremont Graduate School). Ses premiers travaux – les *Prototype works* (1967-1976) ou les *Tract Houses* (1969-1971) – manifestent l'influence de courants artistiques immédiatement antérieurs. Avec le « Pop art », Lewis Baltz partage un intérêt pour le vernaculaire et les produits de l'industrie. Du minimalisme, il hérite un goût patent pour la géométrie, la frontalité, la littéralité et un effacement drastique de la subjectivité. Son attrait pour les espaces marginaux et dépréciés converge avec les préoccupations de certains land-artistes (Robert Smithson notamment). Le mouvement conceptuel lui a apporté une conscience des limites du médium, une attirance pour le document (dont on sait le caractère toujours partiel), une volonté de libérer la photographie de ses usages traditionnels, en particulier de la volonté d'expression.

Lewis Baltz exprime son admiration pour l'œuvre d'Ed Ruscha, *Every buildings on Sunset Strip* (1962) ou pour le « phototexte » *National City de John Baldessari* (1965-1966). Ses premiers travaux sont proches, par certains aspects, de la série *Homes for America* que Dan Graham réalise à partir de 1966 ; publiée dans *Arts magazine*, cette œuvre se présente comme un catalogue des habitations de la classe moyenne, qui se développent dans les « suburbs ». Les *Prototype works* montrent, quant à eux, des détails de l'urbanisme californien moderne, témoignant du fonctionnalisme et de l'homogénéisation des formes liée à la fabrication industrielle. En 1971, Lewis Baltz est le premier « artiste utilisant la photographie » exposé à la fameuse galerie Leo Castelli, à New York. Vingt-cinq ans plus tard, il déclare toujours : « Je ne me suis jamais considéré comme un photographe, je n'ai jamais vraiment aimé la photographie, je ne me sens pas lié à sa prétendue histoire et aujourd'hui encore je doute qu'elle ait vraiment une histoire [5]. »

Cependant – et quoi qu'ait pu en dire Lewis Baltz – son œuvre s'inscrit également dans une histoire de la photographie, telle qu'elle s'avère non entièrement assimilable aux tendances et aux évolutions de l'« Art ». Ses premières images très frontales rappellent avec force les travaux d'un Charles Sheeler ; on pense notamment à « *Side of white Barn* » (1915), vue remarquable pour ses lignes orthogonales et la frontalité de sa composition, pour sa « platitude » ainsi que l'a définie Éric de Chassey [6]. Ses travaux tiennent manifestement de l'œuvre de Walter Evans, tant pour leur sujet (l'architecture vernaculaire) que pour leur style (résolument documentaire [7]). L'exposition « *New Topographics: Photographs of a Man-Altered Landscape* », organisée en 1975 par William Jenkins à la George Eastman House de Rochester – à laquelle Lewis Baltz prend part aux côtés de Robert Adams, Bernd et Hilla Becher, Joe Deal, Franz Gohlke, Nicholas Nixon, John Scott, Stephen Shore ou Henry Wessel... – s'inscrit peu ou prou dans la filiation des missions topographiques antérieures [8], les fameuses surveys qui eurent par exemple pour vocation de rendre compte de l'avancée de la conquête vers l'ouest ou encore de servir des recherches géologiques. Dans les années soixante-dix, l'attraction pour ces premières missions photographiques

5. Propos extraits de Sylvain ROUMETTE, *Contacts* n° 4, Arte, 1996.

6. ÉRIC DE CHASSEY, *Platitudes. Une histoire de la photographie plate*, Paris, Gallimard, « Art et artistes », 2006.

7. Olivier LUGON, *Le Style documentaire. D'August Sander à Walker Evans, 1920-1945*, Paris, Macula, 2001.

8. William JENKINS, *New Topographics. Photographs of a Man-altered Landscape*, Rochester, International Museum of Photography at George Eastman House, 1975. Ce catalogue d'exposition a été repris dans *New Topographics*, Göttingen, Center for Creative Photography/University of Arizona/George-Eastman House/Steidl, 2010.

est puissante ; le « *Rephotographic Survey Project* » (1977-1980) amène un certain nombre de praticiens à retourner sur les traces des pionniers afin de mesurer les changements intervenus depuis lors : le relevé méthodique et systématique, auquel se sont livrés des photographes de la seconde moitié du dix-neuvième siècle, se présente alors comme un modèle. Les critiques s'accordent encore pour noter que Lewis Baltz hérite de Frederick Sommer un intérêt pour la matérialité grenue des sols et des déchets.

Dans les années 1970, des inquiétudes naissent devant un territoire de plus en plus façonné par les forces économiques ; les paysages se transforment à une vitesse accélérée : conformément à l'idéal américain de la maison individuelle, servi par un recours constant à l'automobile, les « *suburbs* » s'étendent sans limitation ; les constructions industrielles, génératrices de rebuts, se multiplient. Lewis Baltz confie :

Je suis né et j'ai vécu dans une région dont l'urbanisation fut la plus rapide du monde, la Californie du Sud, dans la période de l'après-guerre. Les choses changeaient à vue, c'était stupéfiant. Un monde nouveau était en train de naître, sans doute pas un monde très agréable, mais un monde qui était ce nouvel environnement américain, homogénéisé, qui se répandait dans tout le pays, et allait bientôt s'exporter partout [9].

Ce constat conditionne ses travaux qui tendent, pour partie, à documenter un état des lieux ; son œuvre rejoint là une des missions traditionnellement imparties au médium photographique.

L'œuvre de Lewis Baltz se situe donc au point de contact de deux histoires. Si ses travaux exemplifient singulièrement cette convergence, elle ne lui appartient pas en propre. Dans les années soixante-dix, l'intérêt du « monde de l'art [10] » pour la photographie est manifeste. Celle-ci s'offre progressivement comme le paradigme de démarches qui s'écartent des préceptes modernistes, ainsi que l'a développé Rosalind Krauss [11]. De nombreux artistes se mettent à « utiliser la photographie ». Comme l'a expliqué Harold Rosenberg [12], « l'artiste » ne se trouve plus défini par sa virtuosité dans un médium spécifique ; il peut en mobiliser plusieurs, de manière alternative, en fonction de ses desseins.

Les vues de la série *Prototype works* (1967-1976) sont frontales ; cadrées à moyenne distance de façon rigoureuse, elles exploitent les effets de la grille. Elles montrent des matériaux fabriqués de façon industrielle afin que la construction soit accélérée. Les fenêtres fermées paraissent opaques, comme si les bâtiments étaient de simples coquilles, privées d'espace intérieur.

Les images réunies dans le livre *The New Industrial Park near Irvine, California* [13] se caractérisent par un élargissement du champ ; elles conservent cependant le même formalisme, une attraction identique pour l'orthogonalité et la géométrie proposées par l'architecture industrielle.

9. Propos extraits de Sylvain ROUMETTE, *Contacts* n° 4, *op. cit.*

10. Howard BECKER, *Les Mondes de l'art* [1982], Paris, Flammarion, 1988.

11. Rosalind KRAUSS, « Marcel Duchamp ou le champ de l'imaginaire » [1980], in *Le Photographique. Pour une théorie des écarts*, Paris, Macula, 1990, p. 71 à 88.

12. Harold ROSENBERG, *La Dé-définition de l'art* [1972], Paris, Jacqueline Chambon, 1998.

13. Lewis BALTZ, *The New Industrial Park near Irvine, California*, New York, Castelli Graphics, 1974.

L'organisation des vues en séries a son importance : pour Lewis Baltz, une image, seule, ne peut parvenir à dépeindre la réalité, tandis qu'une suite de photographies est capable de s'en approcher – chaque vue étant comprise en fonction des autres [14]. L'élimination de la figure humaine, attestée dans ces travaux, restera une constante dans l'œuvre de Lewis Baltz jusqu'à la fin des années quatre-vingt – sa pratique se transformant alors de manière importante, puisqu'il se tourne vers la couleur, le grand format, l'installation et l'usage des nouveaux médias.

Les réalisations des années soixante-dix témoignent d'une volonté de neutralité, vigoureusement revendiquée par Lewis Baltz [15] : « Le document photographique idéal devrait apparaître dépourvu d'auteur et d'art [16] » déclare-t-il. Le retrait que les photographies manifestent travaille à leur conférer une dimension critique. Les vues de Lewis Baltz s'écartent drastiquement de la tradition américaine du sublime, qui célèbre la beauté des sites. En se tournant vers des espaces que les hommes se sont appropriés, qu'ils ont défigurés, il prend le contre-pied de cette iconographie. Les images proposées sont également étrangères à une conception du paysage comme « état d'âme » : c'est une réalité physique, douée d'historicité, qui est montrée ; cette dernière n'est pas offerte à la contemplation, mais portée à la connaissance. La littéralité même de la représentation fait son étrangeté. Lewis Baltz confie : « Je voulais que les images apparaissent comme si l'appareil photographique voyait par lui-même [17]. » C'est dire combien il souhaite l'éradication de toute subjectivité. L'extrême gradation des valeurs de gris, la très haute résolution travaillent à ce que tous les détails possèdent une égale importance. Les légendes se réduisent à la localisation exacte des espaces donnés à voir. Une telle neutralité s'assortit de distanciation à l'égard de la représentation ; douées de réflexivité, les vues ne sont pas exemptes d'ironie.

Park city : entre friche et chantier

Les images réunies en 1980 dans *Park City* [18] manifestent à nouveau l'intérêt de Lewis Baltz pour le paysage fortement anthropisé et les évolutions du territoire. Ces vues sont réalisées, non loin de Salt Lake City, dans l'ouest américain, sur le site d'une ville fondée en 1860 autour de gisements miniers d'argent, détruite par un incendie en 1898, puis reconstruite sans qu'elle ne retrouve jamais sa prospérité antérieure. Lorsque Lewis Baltz arpente les lieux en 1978-1979, la ville est encore fantomatique et abîmée, mais des travaux ambitieux s'y développent en vue de la construction d'une importante station de sports d'hiver. Les vues, réalisées au grand angle, montrent de vastes étendues dominées par l'absence et la vacuité, au sein desquelles des bâtiments inachevés jouxent des logements habités. Des matériaux de construction gisent épars sur la terre retournée, dans un désordre tel qu'on ne discerne pas la nature des

14. Lewis BALTZ, in Carol DI GRAPPA dir., *Landscape theory*, New York, Lustrum Press, 1980, p. 26.

15. *Ibid.*

16. Lewis BALTZ, in Robert ADAMS, « *Review of the New West* », *Art in America*, vol. 63, n° 2, mars-avril 1975, p. 41 : « *The ideal photographic document would appear to be without author or art.* » Je traduis.

17. Lewis BALTZ, in Wolfgang SCHEPPE, « *Lewis Baltz and the Garden of False Reality* », in Lewis BALTZ, *Candlestick Point*, *op. cit.*, p. 96.

18. Lewis BALTZ, *Park City*, Albuquerque, Artspace Press/New York, Castelli Graphics/Aperture, 1980.

travaux engagés, ni des aménagements à venir. Des tranchées ont été creusées ; des immondes jonchent le sol où peine une végétation poussive.

La ville est située en altitude et l'éclairage de la haute montagne rend les contours extrêmement nets. Dans une atmosphère raréfiée, même les objets les plus distants sont très distincts, comme si nulle brume atmosphérique ne venait les tamiser, comme si la clarté ne se trouvait nullement adoucie par la distance. Lewis Baltz emploie, de surcroît, des films de très haute résolution, capables d'enregistrer une quantité de détails qui confine à l'excès. Il recourt à une très faible ouverture du diaphragme et réalise ses prises de vue sur un pied, en vitesse lente. Ces choix lui permettent d'obtenir une définition maximale, sans qu'il ait à utiliser des négatifs de grand format [19]. L'abondance des détails figurés accroît l'impression du désordre. Les bâtisses, qu'elles tombent en ruine ou soient en cours de construction, présentent la même incomplétude ; elles sont béantes dans l'espace, mais également ouvertes sur un passé ou sur un futur. Les espaces représentés s'avèrent fortement « entropiques » – ce terme, issu de la thermodynamique, caractérisant les formes d'évolution de milieux complexes.

La notion d'« entropie » fut mobilisée de manière récurrente par Robert Smithson, qui tendait à l'appliquer à des sites prosaïques et industriels. C'est à ce type de lieux qu'ils s'intéressent dans « *A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey* [20] » ; ce court récit relate la manière dont Robert Smithson prend le train et s'arrête pour visiter différents « monuments », tels qu'un pont mobile en métal sur la rivière Passaic, des butées en béton supportant les bas-côtés d'une route en construction, des pavillons de banlieue construits avant et après la seconde guerre mondiale, une drague à succion reliée à un long tuyau, etc. Dans la relation qu'il propose de son bref voyage, l'artiste affirme découvrir « une sorte de monde de carte postale en voie d'autodestruction [21] ». Pour lui, ces sites contiennent « des ruines à l'envers [... soit] le contraire de la « ruine romantique », parce que les édifices ne tombent pas en ruine après qu'ils aient été construits, mais qu'ils s'élèvent en ruine avant même de l'être [22]. » Les constructions qui l'intéressent sont chargées d'une hésitation entre friche et chantier – qui est précisément au cœur des images de *Park City* de Lewis Baltz. La notion d'« entropie » se trouve également développée par Robert Smithson au sein d'autres textes [23]. Elle est thématifiée dans des œuvres telles que « *Partially Buried Wood Shed* » (1970), performance au cours de laquelle un bulldozer décharge, sous la direction de l'artiste, de la terre sur le toit d'une remise jusqu'à ce que la poutre faîtière de cette dernière fléchisse.

Quoi qu'il en soit, les photographies réunies dans *Park City* travaillent à l'évocation d'un étrange paysage en devenir. La terre y est meuble, ramassée en tas ou nivelée par les chenilles des machines. Parfois, on ne sait si elle est là pour recouvrir des décombres ou servir de fondement

19. Lewis BALTZ, in Carol DI GRAPPA dir., *Landscape theory*, op. cit., p. 26.

20. Robert SMITHSON, « *A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey* » [publié sous le titre « *The Monuments of Passaic* » dans *Artforum* en 1967], in Nancy HOLT éd., *The Writings of Robert Smithson*, New York, New York University Press, 1979, p. 52 à 57.

21. *Ibid.*, p. 54 : « *a kind of self-destroying postcard world* ».

22. *Ibid.*, « *the opposite of the "romantic ruin" because the buidings don't fall into ruin after they are built but rather rise into ruin before they are built* ».

23. Robert SMITHSON, « *Entropy of the New Monuments* » [*Artforum*, juin 1966] ou « *Entropy Made Visible. Interview with Alison Sky* » [*OnSite* 4, 1973], in Nancy HOLT éd., *The Writings of Robert Smithson*, op. cit., p. 9 à 18 et p. 189 à 196.

à un bâti ultérieur. Cette tension interne au lieu – dont les formes enregistrées demeurent confuses et désordonnées – désoriente l'observateur qui ne parvient pas à y projeter le moindre scénario connu d'évolution intelligible. Frappe en tout cas la violence destructrice des interventions humaines sur le paysage, qui se trouve complètement défiguré. Cet espace tourmenté, chamboulé et meurtri, paraît dès lors tout à la fois très concret et mental. Il revêt une allure quasiment métaphysique, amenant le spectateur à une forme de sidération face au désastre mis en images.

Une descente aux enfers

Au sein de deux séries – réalisées dans les années quatre-vingt et réunies dans les ouvrages *San Quentin Point* et *Candlestick Point*, respectivement publiés en 1986 et 1989 –, Lewis Baltz s'intéresse de façon spécifique au terrain vague. Les photographies réalisées montrent des sols abandonnés, jonchés des déchets liés à une économie orientée vers le profit. Les sites donnés à voir, dominés par le vide et la corruption, confinent au chaos. Lewis Baltz se livre là à un inventaire sans concession ; ses images vont somme toute jusqu'au bout d'une évocation de la désolation.

La première série a été réalisée entre 1982 et 1984, à la pointe de San Quentin qui est située à côté d'un comté notoirement aisé et bourgeois de Californie. La proximité d'une prison a ralenti la spéculation immobilière dans cette zone. L'ensemble des photographies de Lewis Baltz propose une exploration minutieuse de cet espace inoccupé, qui a longtemps servi de décharge publique. Parmi les vues rassemblées, quelques plans d'ensemble montrent la terre délaissée, émaillée de rebuts et d'herbes tenaces poussant au milieu des cailloux. Un sentiment de vacuité domine : les intervalles situés entre les objets s'imposent au regard. Le site semble en lui-même résister à ce que des formes marquées puissent se dégager. Entre les sols vacants, les détritiques et les végétaux, il n'est aucune hiérarchie. Une grande portion du champ se trouve réservée au sol, le ciel étant ramené à une portion congrue. Aucune ligne de fuite ne vient structurer l'espace représenté. L'œil du spectateur bute sur un fouillis confus, un désordre d'éléments dispersés qui résiste à la projection de tout schéma formel préexistant. Tous les détails se valent, comme en un *all-over*. Les figures centrales, comme les points focaux, sont évités. Les déchets épars dans le champ se présentent comme les résidus fossilisés d'un usage passé – le terrain photographié donnant à voir toute une stratigraphie de l'abandon dans la société industrialisée. Ces paysages semblent être le résultat d'un désastre que l'on peine à nommer puisqu'il relève de la consommation ordinaire. Des premières séries réalisées au tout début des années soixante-dix jusqu'à *San Quentin Point* (ou encore *Candlestick Point*), Lewis Baltz semble être allé de l'ordonnancement épuré des choses à la figuration du chaos, du privilège donné à la géométrie à la prise en compte du désordre et de l'informe.



› Lewis BALTZ, *San Quentin Point*, 1982 © Successors of Lewis Baltz. Used by permission. Courtesy Galerie Thomas Zander, Cologne.

Pour Claude Lévi-Strauss, plus une société est complexe et avancée, plus elle produit de l'entropie [24]. Dans *Tristes Tropiques*, l'auteur note même : « [...] nous serions tentés de voir la chance qu'a notre univers de survivre, si sa fonction n'était de produire ce que les physiciens appellent de l'entropie [...] ». Et de poursuivre : « Plutôt qu'anthropologie, il faudrait écrire "entropologie" le nom d'une discipline vouée à étudier dans ses manifestations les plus hautes ces processus de désintégration [25]. » Les photographies des espaces abandonnés et corrompus – que présentent *San Quentin Point* ou *Candlestick Point* – invitent à une méditation sur les mœurs des hommes capables de les engendrer. Certains critiques de l'époque déclarèrent que les photographies de Lewis Baltz semblaient avoir été réalisées par quelqu'un qui vivait « dans un monde conscient de la perspective qu'en aurait un extra-terrestre [26] ». Des théoriciens ont d'ailleurs soutenu que les vues faites de la terre depuis l'espace avaient profondément modifié le regard que les humains portaient sur leur propre planète – une certaine vulnérabilité lui étant dès lors nouvellement conférée [27].

24. Georges CHARBONNIER, *Entretiens avec Claude Lévi-Strauss*, Paris, Plon/Julliard, 1961, p. 38.

25. Claude LÉVI-STRAUSS, *Tristes Tropiques*, Paris, Plon, 1955, p. 495-96.

26. Mark HAWORTH-BOOTH, in Lewis BALTZ, *San Quentin Point*, *op. cit.*, p. 68.

27. Michel LUSSAULT, *L'Avènement du monde. Essai sur l'habitation humaine de la terre*, Paris, Seuil, « La couleur des idées », 2013, p. 15 à 21.



› Lewis BALTZ, *San Quentin Point*, 1982 © Successors of Lewis Baltz.
Used by permission. Courtesy Galerie Thomas Zander, Cologne.

Dans *San Quentin Point*, au côté des vues d'ensemble, figurent des plans beaucoup plus serrés, voire des gros plans sur des plantes ou des débris – desquels le photographe s'est approché. L'œil mécanique semble permettre de cerner les choses avec une granularité toujours plus importante. L'espace paraît dès lors se désintégrer en une foule de micro éléments, à la manière de ce que proposent les images fractales. Cette impression est servie par l'extrême définition des vues de Lewis Baltz. Il semble possible d'aller vers toujours plus de détails, par un jeu sans fin de loupes de grossissement [28], de sorte que le regard perd tout repère : l'échelle n'est plus discernable. L'importance accordée aux détails – susceptibles eux-mêmes d'une extrême complexité – fait obstacle à l'émergence d'une perception totalisante [29] ; en proportion même de l'hypostase d'éléments de petite taille, le tout paraît se dérober et le chaos s'instaure. Par le biais d'une mise au point maîtrisée (pratiquée sur le premier, le second ou l'arrière-plan), certaines images orchestrent d'ailleurs une alternance du flou et du net, dans la profondeur même de l'espace représenté ; ce jeu sur la définition des objets, s'étagant dans l'épaisseur du champ, manifeste pour le spectateur la capacité optique de l'appareil à aller toujours plus loin dans le détail des choses, jusqu'à des motifs extrêmement petits. La série des photographies réunies dans *San Quentin Point* travaille de la sorte à l'évocation d'un monde infiniment complexe et désordonné.

Sur les sols parsemés de débris qui se craquent ou se dissolvent, pousse une végétation peu dense, mais têtue. Les artefacts abandonnés et les plantes se côtoient, parfois s'entremêlent.

28. Jean-Claude CHIROLLET, *La Question du détail et l'Art fractal (à bâtons rompus avec Carlos Ginzburg)*, Paris, L'Harmattan, 2011, p. 6.

29. Érika WICKY, *Les Paradoxes du détail. Voir, savoir, représenter à l'ère de la photographie*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2015, p. 19.

Alors que les rebuts pourrissent et se délitent sous l'effet du temps et des intempéries, les herbes et les arbustes trapus poursuivent leur croissance anarchique, s'inscrivant dans une temporalité inverse de celle de la désagrégation des objets fabriqués par l'homme [30]. La matérialité concrète des substances minérales, végétales ou artificielles ressort dans les vues étonnamment définies de Lewis Baltz. Parfois l'usure lente des choses, qui perdent peu à peu leur cohésion, et le développement végétal se conjuguent pour aboutir à l'émergence d'agglomérats compliqués – où l'on ne discerne plus très bien la nature exacte des éléments pris dans un mécanisme de transformation indéfinie. Comme l'écrit Gilles Clément dans *Le Jardin en mouvement* :

À peine achevées, les constructions de l'homme s'engagent dans un processus de dégradation irréversible. Leur inaptitude à évoluer les condamne, tôt ou tard à la ruine. Lorsqu'une œuvre est achevée, elle est morte.

La nature, au contraire, n'achève jamais rien. Elle endosse les ouragans, interprète les cendres d'un feu, invente un processus de vie sur les bases, chaque fois nouvelles, d'un bouleversement [31].

Les deux processus – inverses – se rencontrent et se combinent dans les images de Lewis Baltz en un même devenir informe et incontrôlé.



› Lewis BALTZ, *San Quentin Point*, 1982 © Successors of Lewis Baltz. Used by permission. Courtesy Galerie Thomas Zander, Cologne.

Ceci fait écho aux préoccupations actuelles de la science, plus précisément aux théories de la morphogénèse selon lesquelles le mouvement et la transformation se trouvent inscrits dans

30. Voir à cet égard Gilles CLÉMENT, *Le Tiers Paysage*, Paris, Sens & Tonka, 2014. Les écologues apprécient les terrains vagues et les friches comme des espaces extrêmement propices à la bio-diversité.

31. Gilles CLÉMENT, *Le Jardin en mouvement*, Paris, Pandora éditions, 1990, p. 22.

les choses elles-mêmes, entraînées dans une évolution contingente et indéterminée [32]. Les scientifiques cherchent aujourd'hui à comprendre les formes dans leur complexité, avec leurs accidents et leur changement inexorable. La morphologie des choses paraît dès lors inséparable de la matière, prise dans une continuelle altération, une inéluctable corruption. À ces travaux scientifiques, les images de Lewis Baltz font indubitablement écho ; elles renvoient de la sorte à un paysage en devenir, dont l'homme ne possède plus la maîtrise.

Les vues réunies dans *Candlestick Point* ont été réalisées entre 1986 et 1989. Elles montrent une zone laissée à l'abandon, située près de San Francisco, près de l'aéroport et d'une ancienne usine de construction aéronautique. L'espace est réputé dangereux. Dans cette série, nul plan rapproché ; Lewis Baltz s'en tient à des vues d'ensemble qui permettent quelques fois de situer le terrain vague par rapport à un contexte plus vaste : on discerne par exemple, par-delà les terres abandonnées, la mer, des zones industrielles ou des habitations à l'arrière-plan. Les vues sont prises à hauteur d'homme debout, de sorte que le ciel est plus présent que dans les images de *San Quentin Point*. La ligne d'horizon arrive à mi-hauteur des images. La profondeur de l'espace qui va du lieu où se tenait le photographe jusqu'à l'endroit où la terre touche le ciel suggère une marge de progression de l'opérateur dans le territoire : comme y a insisté Michel Collot, la ligne d'horizon est en effet toujours rapportée à la position dans l'espace d'un sujet doué de mouvement [33]. Parfois même un vague chemin suggère, dans l'image, une trajectoire possible. Tous ces éléments travaillent à construire l'évocation d'un espace arpenté, d'une distance parcourue par le biais de la marche (ou en tout cas susceptible de l'être).



► Lewis BALTZ, *Candlestick Point*, 1989 © Successors of Lewis Baltz. Used by permission. Courtesy Galerie Thomas Zander, Cologne.

32. Alain BOUTOT, *L'Invention des formes. Chaos - Catastrophes - Fractales - Attracteurs étranges*, Paris, Odile Jacob, 1983.

33. Michel COLLOT, *L'Horizon fabuleux*, tome 1, Paris, José Corti, 1988, p. 12.

À cela s'ajoute le fait que les images de format paysage, placées en vis-à-vis, souvent se répondent pour suggérer une continuité : le spectateur tend à franchir du regard la césure blanche qui sépare les vues pour imaginer une étendue englobante. Parfois même, les pages du livre se déplient afin de permettre la juxtaposition de quatre photographies : c'est dès lors presque un panorama qui s'étale sous les yeux de l'observateur, un *continuum* spatial qu'il faut du temps pour parcourir du regard – comme il faudrait du temps pour l'investir de son corps. Les photographies réunies dans *Candlestick Point* prennent, en tout cas, sens les unes par rapport aux autres, pour travailler à l'évocation d'un espace unifié au sein duquel l'opérateur peut progresser, une continuité spatio-temporelle telle que le cinéma sait la convoquer. Lewis Baltz déclare d'ailleurs : « Ma solution personnelle à la question de la véracité de la photographie est de faire de la série, non de l'image singulière, l'unité du travail. L'aptitude d'un tel ensemble de photographies à décrire un sujet est comparable à celle d'un film non-narratif [34]. » C'est particulièrement manifeste dans *Candlestick Point*.

L'ouvrage contient soixante-douze vues en noir et blanc, mais aussi douze images en couleur – qui sont proposées à la fin du livre. À cet égard, *Candlestick Point* marque un tournant dans l'œuvre de Lewis Baltz – qui s'orientera en effet ensuite vers la couleur et le grand format ; c'est par exemple le cas dans l'installation *Ronde de nuit* (1992) ; il ira jusqu'à utiliser des images de vidéo-surveillance au sein de dispositifs diversifiés, ne masquant pas son attirance pour les réflexions d'un Paul Virilio au sujet d'une « esthétique de la disparition [35] » ; on peut dire que Lewis Baltz manifeste, là encore, une singulière porosité aux préoccupations sociétales de son époque. À la fin de *Candlestick Point*, la couleur favorise en tout cas la transcription du foisonnement et de la complexité ; elle met également en valeur les tonalités subtiles de la végétation. Peut-être est-il aussi possible de considérer qu'elle permet à l'ouvrage de se clore sur une note moins sombre.

Au sein d'une œuvre qui manifeste une attention marquée aux paysages et à leurs transformations, les deux séries *San Quentin Point* et *Candlestick Point* – sans doute préparées d'ailleurs par l'exploration singulière de l'entropie proposée dans *Park City* – travaillent à la présentation de terrains vagues comme espaces de déréliction. Les sites s'offrent comme des étendues où s'imposent le vide et le chaos. Les prises de vue sans concession évoquent une forme de « chute » (au sens biblique du terme) vers la désagrégation et le pourrissement. L'éthique n'est pas absente de ces travaux : les déchets éparpillés au sein de ces territoires se présentent comme les reliquats d'une société, affolée, propulsée dans la course de la production et de la consommation.

Ces photographies renvoient à un imaginaire de la faute et de la punition (très présent dans la culture américaine). Aux antipodes du sublime, elles témoignent d'une fascination pour la déchéance – d'où pourrait naître une forme de rachat. C'est un peu comme s'il s'agissait de « toucher le fond », de façon cathartique [36]. De fait, ainsi que le note Gilles Clément, la « friche

34. Lewis BALTZ cité dans Carol DI GRAPPA dir., *Landscape : theory, op. cit.*, p. 26 : « My own solution to the problem of the veracity of photographs is to make the series, not the single image, the unit of the work. The ability of such a group of photographs to describe a subject is comparable to that of a non-narrative film. » Je traduis.

35. Paul VIRILIO, *Esthétique de la disparition*, Paris, Galilée, 1989.

36. Est-ce d'ailleurs un hasard si, à ce moment-là, Lewis Baltz fait table rase et se prépare à une phase nouvelle de son travail photographique ?

[il en va de même du terrain vague] est un état essentiellement dynamique [37] » et, dans les images de Lewis Baltz, la poussée continue de la végétation le signale. À la déréliction des artefacts industriels, qui se désagrègent, se conjuguent la croissance tenace des végétaux, suggérant somme toute une certaine aptitude à la reprise.

Je tiens à remercier les successeurs de Lewis Baltz et la galerie Thomas Zander, à Cologne, de m'avoir autorisée à reproduire ici quatre photographies de Lewis Baltz.

L'auteur

Professeur d'esthétique et sciences de l'art à l'Université de Saint-Étienne, spécialiste de la photographie contemporaine, Danièle Méaux dirige le CIEREC – EA 3068. Récemment, elle a coordonné le numéro 319 de la *Revue des Sciences Humaines : Espaces phototextuels* (2015) et le numéro 32 de la revue *Figures de l'art : L'Art et la machine* (2016). Elle est l'auteur de *Voyages de photographes* (Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2009) et de *Géo-photographies. Une approche renouvelée du territoire* (Filigranes, 2015).

37. Gilles CLÉMENT, *Le Jardin en mouvement*, op. cit., p. 39.