



**HAL**  
open science

## La photographie comme expérience politique du paysage.

Arianna Lodeserto

► **To cite this version:**

Arianna Lodeserto. La photographie comme expérience politique du paysage.: À propos de Lewis Baltz et de Michel Foucault. Philippe Bazin; Orazio Irrera; Manola Antonioli. Ce que Michel Foucault fait à la Photographie, Éditions Sétrogran, 2016, Ce que Michel Foucault fait à la Photographie, 9782955244456. hal-01415813

**HAL Id: hal-01415813**

**<https://hal.science/hal-01415813>**

Submitted on 16 Dec 2016

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

# La photographie comme expérience politique du paysage. À propos de Lewis Baltz et de Michel Foucault

par Arianna Lodeserto

*Il paesaggio comune è un abisso che non provoca né orrore né ammirazione.*  
Lewis Baltz, *Sugli Spazi*

*Une grande œuvre d'art moderne apparaît toujours comme synthèse, clôture,  
obstacle définitif ou seuil indépassable.*  
Bernard Lamarche-Vadel, *Lewis Baltz*

C'est la fin des années Soixante et Lewis Baltz commence à prendre des photos à partir d'une évidence générale et pourtant bien spécifique : le paysage qui l'entoure, ces bourgades du Sud de la Californie égarées parmi les oranges et le désert, qui devenaient après la deuxième guerre mondiale une région de plus de 4 millions d'habitants, la plus exposée à un changement massif, « affreux et en même temps intrigant ». De cette transformation du paysage excessivement rapide, radicale et pourtant ordinaire, d'un monde qui n'était pas caché mais qui pourtant restait hors de la scène (« off the scene »)<sup>1</sup>, comme une obscénité ignorée et en même temps manifeste, il fallait produire « une image précise », avec un art presque « machinique, sans fioritures »<sup>2</sup>.

Qu'est-ce que la photographie ? La « notation visuelle » la plus simple et la plus directe, qu'un « anthropologue venu d'une autre galaxie » pourrait utiliser pour accomplir la tâche d'enregistrer des lieux, ou mieux « ce qui se passe devant sa caméra », dans ses images ensuite recomposées sous forme de série.

Malgré cette apparente simplicité de l'intention, la perspective politique de cette anthropologie visuelle est déjà en action. Ce n'est pas « la chose elle-même » qui va séduire les yeux de Lewis Baltz, ni la simple beauté formelle d'une peinture de lumière en noir et blanc, ni, enfin, l'horreur ou la

---

<sup>1</sup> « That was my intention, though the politics I was addressing were not parochial but, I hoped, something more general: the line that we draw between the 'clean' and the 'unclean'. I was interested in the literal idea of the obscene: what was permissible to view and what must be kept out of sight, out of mind, out of consideration. Object or conditions that had become culturally invisible, not through concealment but because they were perceived (or not perceived) as being beneath concern ». JEAN-PIERRE GREFF ET ELISABETH MILON, « Interview with Lewis Baltz – Photography is a Political Technology of the Gaze (1993) », mise en ligne le 11.03.2011 (<http://www.americansuburbx.com/2011/03/interview-interview-with-lewis-baltz.html>). En 2006-2007, Baltz avait aussi organisé un laboratoire sur l'obscénité à l'Université IUAV de Venise.

<sup>2</sup> Baltz cité par REGIS DURAND, dans « La force de l'ordinaire », *Architecture aujourd'hui*, n°. 395, 2013, page 120.

simple monstruosité de l'énième paysage à regarder (quoique laid ou décomposé, peu importe : le « pictorialisme post-industriel » nous apprend à savoir tout contempler, à savoir accepter que *Die Welt ist schön*). Ce qu'il cherche, c'est au contraire le phénomène engendré par ces lieux, c'est-à-dire les effets qu'ils provoquent, comme il aurait déclaré dans le bel épisode que la série d'ARTE « Contacts » lui consacre. Il voudrait examiner « l'effet de ce genre d'urbanisation, de ce genre de mode de vie, de ce genre de constructions. Quelle sorte de gens allait sortir de cela ? Quelle sorte de nouveau monde était en train de naître ici ? Était-ce un monde dans lequel les gens pourraient vivre, vraiment ? »<sup>3</sup>. Ou encore : Était-ce une ville ? Était-ce une communauté ? Était-ce un discours urbain qui aurait bientôt été traduit ailleurs ? Et enfin, était cet aménagement de l'espace métropolitain qui avait provoqué une solitude majeure de celle trouvée à l'époque de la conquête de l'Ouest, comme écrit notre photographe à propos d'un portrait de Robert Adams<sup>4</sup> ?

Se situant face à face aux bâtiments, sans commentaire ni exégèse, le photographe s'efforce de rendre visible « ce qui n'est invisible que d'être trop à la surface des choses »<sup>5</sup>, aurait dit Foucault, effort que dans l'action photographique permet l'investigation de l'étalement urbain, de cette Amérique homogène, banale, dégoutante, périssable, de cette « sous-architecture » qui n'intéressait personne à l'époque et pourtant formait le 99% de l'environnement visuel du citoyen américain, et qui était l'énoncé principal du palimpseste dont le photographe va repérer dans les années '70 les points plus significatifs. Comme s'il fallait décrire non pas l'intimité des villes, des logements, des habitants, mais cette surface même des maisons les plus communes, les façades des lotissements et des fabriques qui tout en étant bâties en matériel faible devenaient d'une certaine manière plus épaisses, comprenant parmi leurs strates un *modus habitandi* qui était en train d'émerger, et qui se serait ensuite constitué en tant qu'évidence, produit-maison dans un produit-paysage prêt à l'exportation globale.

Ici, comme dans les pages de *Surveiller et punir* (livre que Baltz citera presque trente ans après), le goût de l'architecture n'est pas forcément nécessaire. Il faut plutôt connaître, voir, lire et essayer d'interroger la « coupe des pierres »<sup>6</sup>, l'architecture sans étoiles qui est condition de possibilité de l'habiter, en tant qu'agent de transformation sociale liée aux changements économiques ancrés dans l'histoire de l'Amérique du Nord. Les **Tract houses**, segments des maisons presque identiques, des centres commerciaux et des complexes résidentiels, lorsqu'elles apparaissent dans les paysages « marquent des places et indiquent des valeurs »<sup>7</sup>, même si cet espace analytique n'est pas voué à l'obéissance mais à la gestion de l'explosion démographique. Toute cette sous-architecture des classes moyennes, dès *balloon frames*<sup>8</sup> des zones pavillonnaires inachevées jusqu'aux zones

<sup>3</sup> *Contacts* : Lewis Baltz de SYLVAIN ROUMETTE (1998) 13 mn 02/12/2000 (ARTE).

<sup>4</sup> « The city as metaphor of interpersonal relationships, which must also obey the laws of expediency and the demands of transience. It is as though habitation and development have made the vastness of the American land even emptier and lonelier than it was before we arrived ». LEWIS BALTZ, « Konsumerterror: Late-Industrial Alienation », *Aperture* n. 96, 1984, p. 5.

<sup>5</sup> MICHEL FOUCAULT, « Michel Foucault explique son dernier livre », *Dits et écrits I, 1954-1975*, Paris, Quarto Gallimard, 2001, p. 800.

<sup>6</sup> Maréchal de Saxe, *Mes rêveries*, t. I, *Avant-propos*, p. 5 (cité par MICHEL FOUCAULT dans *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975, p. 164).

<sup>7</sup> Ivi, p. 173.

<sup>8</sup> « Les maisons à ossature de bois (les célèbres "Ballon Frames"), faites de montants de 5x10 cm et espacés de quarante centimètre, soutenaient des murs unis de placoplâtre construits à la hâte par des ouvriers souvent peu qualifiés. Le style était en rapport avec le prix de chaque unité. Les jardins dépourvus d'arbres, étaient recouverts de gazon afin que les habitants pussent créer des paysages à leur convenance. La plupart furent conçus pour des travailleurs indépendants, appartenant aux classes moyennes, et qui, paradoxalement, voulaient tous que leurs univers se ressemblent ». JEFF RIAN, *Lewis Baltz*, London, Phaidon, 2001, p. 7.

industrielles modernes et immaculés de Irvine, s'inscrit dans un champ spécifique de transformation économique du tissu urbain et des rapports sociaux qui vont se territorialiser dans cet espace.

Au moment où le paysage se déploie pour un client « multiple et solitaire » et non seulement pour le spectateur<sup>9</sup>, c'est-à-dire au moment où il devient, d'après la féconde expression de Marvin Heiferman, le paysage comme propriété immobilière (*Landscape as a real estate*), ces rapports sociaux peuvent toutefois rester opaques, invisibles même à l'observateur plus attentif. Et alors le sagace adversaire qui était Allan Sekula aurait bien pu remarquer, à l'égard du nouveau genre de photos qui composaient *The New Industrial Parks near Irvine, California*, qu'elles ne nous disent rien sur ce qui se passe à l'intérieur de ces fabriques<sup>10</sup> (utilisant la célèbre observation brechtienne reprise par Walter Benjamin dans la *Petite histoire de la photographie*). Mais là c'était justement l'intentionnel « rien à dire » et « rien à montrer » que Baltz veut consciemment décrire, ce rien à montrer d'une nouvelle civilisation symbolisée par des enseignes et des noms qui mystifient l'objet du service offert, en nous disant pas s'il s'agit de la fabrication du temps libre ou de la cybernétique.

« Les bâtiments d'Irvine étaient destinés à être camouflés, à se ressembler. Ils avaient tous un petit trottoir, une petite pelouse, et certains arbustes. Mais personne ne marche sur les trottoirs et personne n'utilise la porte d'entrée ; ils vont à l'arrière, où les livraisons sont effectuées. C'est un peu au-delà de la confusion ; ils sont destinés à être source de confusion et de non-offensive, et de se soustraire à toute curiosité sur ce qui se passe à l'intérieur. Ils ne sont pas chers à construire et tout peut aller à l'intérieur »<sup>11</sup>.

Plus tard, dans des analyses très célèbres, Mike Davis aurait décrit le prototype de la ville californienne. Composée d'une myriade de sous-unités, de cette ville étalée dont on ne peut pas saisir ni l'identité du « résident moyen », ni, dans la majorité des cas, l'autorialité de l'architecte. D'ailleurs, la meilleure qualité d'une marchandise c'est d'être adaptable à des fonctions différentes, afin d'être toujours vendable, ou revendable : « when one firm failed, a new could easily move into its featureless facilities, changing only the sign »<sup>12</sup>. Paradoxalement, cette épouvantable opacité n'est pas trop différente de la mer en tant que chaîne de montage, longtemps investiguée par Allan Sekula (elle aussi domestiquée, soumise sans retour à une containerisation qui cache toute marchandise dans des conteneurs identiques au contenu toujours inconnu).

C'est cette « vision » qui lui est offerte à Park City : un paysage immobilier qui devient peu à peu la texture et la géométrie de l'espace visible, un paysage qui devient rentable, qui devient *resort*, ressource et village touristique, qui devient valeur d'échange, mais aussi risque, dette, manque ou privilège. C'est cette domestication du paysage que Baltz va décrire, qui n'est pas un anti-paysage (étant donné que, comme écrit Gus Blaisdell dans son commentaire à Park City<sup>13</sup>, on ne serait pas trop bien à quel autre paysage on devrait s'opposer) mais une expérience inédite à laquelle on doit se confronter. Cette domestication nous rend impossible de percevoir la nature comme un territoire

<sup>9</sup> Cfr. Le livre-catalogue BERNARD LAMARCHE-VADEL, qui, outre à une description du devenir-client de l'homme, offre une puissante esquisse du rapport Baltz-Foucault (*Lewis Baltz*, Paris, Éditions de la Différence, 1993, p. 25).

<sup>10</sup> ALLAN SEKULA, « Défaire le modernisme, réinventer le documentaire : notes sur une politique de la représentation », *Écrits sur la photographie*, Paris, Beaux-Arts de Paris Éditions, 2013, p. 157. Bien évidemment, la remarque.

<sup>11</sup> JEFF RIAN, « Last interview of Lewis Baltz with Jeff Rian », mise en ligne le 01.01.2015 (<http://www.loeildelaphotographie.com/en/2015/01/01/article/26709/last-interview-of-lewis-baltz-with-jeff-rian/>).

<sup>12</sup> BRITT SALVESEN, « Introduction », *New Topographics*, Gottingen, Steidl & Partners, 2009, p. 42.

<sup>13</sup> GUS BLAISDELL, « Skeptical Landscapes », *Park City*, Gottingen, Steidl, 1980.

ininterrompu. Même dans ses zones de suspension ou d'indécidabilité (« **Park City** était une station de ski en train d'être construite, ou en train d'être détruite ? » on se demande encore et toujours en regardant ces photos) la subdivision de cette zone de montagne de l'Utah dans un réseau de lignes qui délimitent les propriétés à vendre et à gérer est évidente, et la nature ne peut plus être que « what's left over after every other demand has been satisfied »<sup>14</sup>.

Le contrepoint des lotissements pavillonnaires et des parcs industriels, qui n'est pas leur contradiction, est représenté par des lieux déstructurés, sans aucune construction, les terrains vagues (*wasteland*) où Baltz réalise des projets dans les années '80, comme dans les séries **Nevada**, **Candlestick Point**, **Saint Quentin Point**. Des décharges, des morceaux de bois, des métaux rouillés, des résidus d'incendie, des parpaings, des ordures, ou même des souvenirs cinématographiques, ce désert de déchets de la San Francisco Bay est également causé par la construction qu'il défie. Tiers paysage sans manifeste, Baltz expose ce qui n'était pas encore devenu ni objet de jouissance ni un symbole de résistance, en déclenchant une sorte d'impensé visuel, « le ventre du sublime »<sup>15</sup>.

A la fin des années '80, dans l'année trop symbolique du 1989, d'autres interrogations photographiques vont s'imposer dans le travail de Lewis Baltz. Avec ses **Generic Night Cities**, Baltz fournit une anticipation visuelle du concept de *ville générique* exposé quelques années plus tard par Rem Koolhaas dans le recueil *S, M, L, XL*. Les constellations américaines de villes qui ne sont pas de villes mais des villes satellites, des maisons juxtaposées<sup>16</sup> où le sentiment communautaire se forme à travers les cotations immobilières<sup>17</sup>, nous aidaient probablement à repérer la matrice d'une « ville fractale, qui répète à l'infini le même module structurel élémentaire », à la fois esthétique et politique<sup>18</sup>, matrice qui nous rappelle le prototype de la maison générique photographiée par Baltz sous le nom de *tract house*. Ce produit d'importation, cette grille californienne de rectangle-maison et rectangle-structure enregistrée par Baltz dans sa région natale, avait-elle été exportée si tôt dans les centres historiques au cœur de l'Europe ? Si la fureur de Koolhaas demandait surtout si, éliminée l'identité des villes, on aurait célébré une libération où plutôt déclaré une perte<sup>19</sup>, Baltz, qui résiste à la séduction de la ville générique pendant qu'il la révèle, se dit plutôt intéressé à une enquête « plus sociale ». Inspiré par l'installation de Bruce Nauman *Get Out of My Mind, Get Out of This Room*<sup>20</sup>, il avait probablement déjà entendu dans ses oreilles les voix multiples du fantôme sécuritaire.

Il fallait alors rentrer dans ces bâtiments industriels, dans ces façades à l'apparence similaire, dans ces sites de la technologie universelle lieu d'émergence de la culture numérique qui nous entoure, ne s'arrêtant pas dans ses bureaux là, où en tous cas « il y a rien à voir », mais en construisant à partir

<sup>14</sup> LEWIS BALTZ, « Notes on Park City », *Texts*, Göttingen, Steidl & Partners, 2012, p. 45.

<sup>15</sup> GUS BLAISDELL, *Skeptical Landscapes*, cit., pp. 228-231.

<sup>16</sup> DENIS BAUDIER, « Lewis Baltz : La désagrégation en acte », *Ligeia. Dossiers sur l'art*, nn° 105-106-107-108, *Ruines, photo & histoire*, XXIVe années, p. 123.

<sup>17</sup> MIKE DAVIS, « La rivoluzione urbana », *Millepiani*, n° 10, *Geografia dell'espressione. Città e paesaggi del terzo millennio*, Milano, Mimesis, 1997, p. 11. Cfr. aussi KENNETH JACKSON, *Crabgrass Frontier: The Suburbanisation of the United States*, New York, Oxford University Press, 1985.

<sup>18</sup> REM KOOLHAAS, « Generic City », *S, M, L, XL*, New York, Monacelli Press, 1995, p. 1250 (*La ville générique*, trad. par Catherine Collet, *Guide*, 1994).

<sup>19</sup> Ivi, p. 1248.

<sup>20</sup> « In 1968, a work that exists purely as sound, he recorded himself repeating the title in different ways: 'I yelled it and growled it and grunted it.' The work both invites and rejects the audience as they enter a public space yet are told immediately to leave; a conflict of information found in much of the artist's work ». Bruce Nauman – *Make Me Think Me: Exhibition guide: Room 2: Get out of this room*, d'après le site de la Tate Gallery (<http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-liverpool/exhibition/bruce-nauman-make-me-think-me/bruce-nauman-make-me-think-me/bru-0>). L'installation a été reproduite au Palais de Tokyo du 19/10/2014 au 10/01/2015, au sein de l'exposition INSIDE.

de « l'énigme de la technologie » analysé dans le projet *Sites of Technology*, une trilogie visuelle du pouvoir de surveillance.

\*\*\*

S'il y a un progrès ou un chemin progressif qui ne peut pas être nié, c'est celui du devenir-camera de nos yeux, que ça soit dans la forme des caméras de surveillance, de webcams ou des caméras-piétons qui vont bientôt se multiplier par milliers<sup>21</sup>. L'héritage de l'œuvre de Michel Foucault se rend ici manifeste dans le choix du contenu et des titres des installations dont on va parler, mais il faudrait également se diriger vers d'autres réflexions, plus récentes et plus spécifiques, consacrées à l'hyper-surveillance de la société engendrée non seulement par le superpanopticon, c'est-à-dire par les *database*, mais aussi à la spectacularisation de la surveillance : Gilles Deleuze, Jean Baudrillard, Paul Virilio, mais aussi Mark Poster, David Lyon, Oscar Gandy, et enfin reculer vers Orwell, Ballard, Pynchon et une certaine littérature dystopique et prémonitoire que Baltz admire et lit avec voracité. Dans son *Database as discourse*, Mark Poster parle de superpanopticon électronique pour indiquer une machine de la classification extrêmement flexible<sup>22</sup>. La base de données, c'est-à-dire le discours de la société contemporaine, conduit le panopticon hors de la prison. On a ainsi le superpanopticon, qui reconfigure la constitution du sujet. Et si le dispositif panoptique produit des individus qui veulent améliorer leur vie, en revanche le superpanopticon multiplie les identités parce que, à l'heure actuelle, on peut bien être piégés dans plusieurs panopticon, par un "réseau polycentrique de surveillance" qu'on peut appeler précisément superpanopticon. Le rêve de l'omniscience se fait encore plus ambitieux. Alors que le prisonnier confiné dans une seule cellule est individualisé et immédiatement identifiable, le citoyen ordinaire enregistré dans la base de données, contrôlé dans sa consommation et même dans ses voyages de plaisir, est un individu qui ne peut même pas savoir comment et combien de fois par jour il est surveillé. En outre, si l'intention de Bentham était de réformer le criminel, dans la cible de l'œil électronique il y a plutôt des « cas de risque », ou même des citoyens ordinaires, des consommateurs habituels, des hommes quelconques.

Les trois installations réalisées par Baltz dans les années '90 racontent en trois chapitres d'extrême exactitude ce discours de la surveillance qui, dans le même geste de sa décliné et de son imposition ininterrompue, donne forme et matière aux sujets surveillés. Dans la description en forme de montage de ce discours on voit, quasiment pour la première fois, apparaître des corps humains dans l'œuvre du photographe américain. Mais à quel prix ? Au prix de nous voir disparaître, bien identifiés mais désormais génériques nous aussi, notre seule visibilité étant celle filtrée par le mécanisme de la caméra, par sa façon spécifique de nous enregistrer, de fixer nos mouvements, nos tonalités devenant celles, kitsch et excessives, portraiturées par ses objectives, notre peau, des pixels. Visages de sable, en tout cas.

**Ronde de nuit** se compose par douze panneaux d'images dérobées aux caméras du système de surveillance de Roubaix, banlieue industrielle de Lille. En s'inspirant à l'enfer dantesque, Baltz se perd dans l'obscur forêt des relations incorporelles, ce bâtiment formé des codes, des câbles géants, des inestimables bases de données et fragments d'images vidéos, en rendant (presque) visible l'infrastructure qui soutient les ambients sociaux et technologiques de la modernité à travers un jeu

<sup>21</sup> DONALD WALTHER, « Les caméras embarquées des policiers empêcheront-elles les bavures ? », mise en ligne le 04.12.2014 ([http://www.lemonde.fr/societe/video/2014/12/04/les-cameras-embarquees-des-policiers-empacheront-elles-les-bavures\\_4534093\\_3224.html#o3yMziflp5P1Tgbm.99](http://www.lemonde.fr/societe/video/2014/12/04/les-cameras-embarquees-des-policiers-empacheront-elles-les-bavures_4534093_3224.html#o3yMziflp5P1Tgbm.99)).

<sup>22</sup> Mark Poster, « Databases as discourse, or electronic interpellations », *The second media age*, Cambridge, Polity Press, 1995, pp. 78-94.

de miroirs. L'installation se compose par des images en haute résolutions et des images floues, produit d'un agrandissement policier. Pour la regarder, on doit donc accepter son mécanisme, en s'avancant et en se reculant sans un point de repère, sans un lieu de rédemption. Soumis à un avertissement continu, le spectateur, autant que le photographe, est producteur et récepteur de surveillance.

Notre identité n'étant plus considérée comme qualité intrinsèque, mais plutôt comme un donné toujours re-inventable et contingente, comme discours informatique produit par un sombre contrôle social devenu activité routinière<sup>23</sup>, même le corps qui résultera de la caméra, comme le corps du soldat traversé par le codage instrumental, apparaît alors comme un corps fictif, disponible à devenir une pièce comme une autre de la machine multi segmentaire qui, encore dans le signe de la « garde à vue », le fouille, le désarticule. Mais (cette fois) la machinerie du pouvoir rarement nous recompose, en nous rendant plutôt *dividuels*, vendables dans archives numériques hétérogènes et acteurs dans différents rapports de signalisation<sup>24</sup>, comme dans l'installation ***Politics of bacteria***, où le sujet est pris entre la dialectique de la posture désinvolte mais menaçante de gardiens de sécurité (du Ministère de l'Économie et des Finances de Paris-Bercy) et le lieu caché de la dissidence publique.

Mais c'est dans les hôpitaux équipés de haute technologie médicale que le corps est encore plus docile, plus exposé. Et il le sera irrémédiablement, parce que l'extrême vulnérabilité de la maladie peut générer une confiance totale, aveugle. « What amazed me, though, was the degree to which people trust their doctors. I'd asked permission, and they could say no, but whenever the doctor say, "Mr Baltz is in the room taking pictures, is that OK with you?" they'd ask if it was OK with the doctor. He'd say yes, and that was that. They trusted him implicitly. The doctor has their life in their hands. So they want to make the doctor happy »<sup>25</sup>. Ainsi, dans l'installation ***Docile Bodies***, Baltz examine l'intrusion la plus extrême de la caméra, celle qui pénètre à l'intérieur même du corps humain. Il affirme de vouloir montrer « la condition de dépendance, de vulnérabilité et de docilité totale du patient face au pouvoir absolu de la science et de la technologie médicale. Tout cela est absolument bénin, les vies sont sauvées, les personnes sont guéries, mais en même temps, et du moins avant qu'on trouve un moyen de lire directement dans le cerveau humain, c'est une des procédures la plus agressive qu'on peut imaginer. Elle est au service d'un bien, mais peut-on imaginer qu'elle soit au service d'une fin moins bénigne »<sup>26</sup>. À disposition du dispensateur de santé, « the health provider » comme Baltz l'appelle, le corps doit se fier du regard médical et technologique engagé dans la gestion de la vie, qui, dans l'horizon biopolitique, est toujours une arme à double tranchant, qui prend en charge le corps malades dans une visibilité permanent, là où la technologie, en promettant la santé, se rapproche à nouveau du rêve de la « descriptibilité totale »<sup>27</sup>, et la douleur est encore le plus loquace de tous les spectacles<sup>28</sup>.

C'est à cette occasion que Baltz déclare sa dette envers la troisième partie de *Surveiller et punir*, mais il faut aussi c'est rappeler que c'est dans le cours sur le pouvoir psychiatrique que le quadrillage disciplinaire faisait sa première apparition, dans ces machines à guérir où le corps devait être encore

---

<sup>23</sup> Confronte aussi *What does possession means to you?*, texte dans lequel Baltz décrit l'angoisse étasunienne pour la perte de notre propre âme, angoisse exorcisée dans le cinéma, par exemple dans le célèbre *Invasion des profanateurs*, du 1956.

<sup>24</sup> Tandis que dans les « sociétés disciplinaires » ça ne comptait que le rapport du maître de discipline à celui qui lui est soumis. MICHEL FOUCAULT dans *Surveiller et punir*, cit., p. 195.

<sup>25</sup> « Last interview of Lewis Baltz with Jeff Rian », cit.

<sup>26</sup> *Contacts : Lewis Baltz*, cit.

<sup>27</sup> MICHEL FOUCAULT, *Naissance de la clinique : une archéologie du regard médical*, Paris, Puf, 1963, p. 117.

<sup>28</sup> Ivi, p. 124.

plus docile, plus utilisable, plus vulnérable, dirait Baltz, soumis à une technique thérapeutique qui est aussi un dispositif de pouvoir. Ainsi, dans cette installation, « les câbles de fibre optique semblent interconnecter les corps et les instruments qui veillent sur eux, comme si le corps lui-même était devenu un paysage que l'on scrute »<sup>29</sup>.

La même année qu'il commençait cette trilogie, dans *Scandiano - Giochi di Simulazione* (laboratoire de photographie organisé en 1991 dans une petite ville de l'Emilia Romagna, en Italie), Baltz avait en effet déjà photographié « des corps ». Et pourtant, même s'installant ici dans un contexte extrêmement différent (à savoir l'ambiance communautaire d'une assemblée générale organisée pendant un festival estival dans une ville de longue tradition gauchiste, au moment où l'on discute de problèmes de santé, de la qualité de l'eau et des droits des femmes), Baltz avait déjà filtré les corps et les visages photographiés à travers les yeux hyper technologiques d'une caméra de surveillance. Ici encore, le visage était le résultat ambigu des jeux des pouvoirs, notre corps étant déjà et partout une partie consubstantielle du paysage technologique qui nous inspecte, et qui marche avec nous.

\*\*\*

Après les projets sur les sites technologiques, Baltz ne réalise plus des œuvres purement photographiques. Comme dans les installations qu'on vient de décrire, dans les laboratoires dirigés en tant que professeur et dans ses interventions européennes des années '90, Baltz s'appuie et intègre d'autres techniques, tel que l'enregistrement sonore, le montage des vidéos, le texte-image, les essais critiques, le matériel d'archive, afin de mettre en scène des narrations, ou même des faits divers. La formulation des tactiques d'intervention encore plus critiques et complexes afin d'affronter différentes questions dans un contexte plus large, plus publique, plus ouvert du contexte muséal, comme dans ses projets *site-generated*, respecte aussi une conviction toujours présente chez Baltz : la photographie ne suffit pas. Et il s'agit d'un spectre qui hante beaucoup de photographes à un certain moment de leur carrière, autant que le spectateur, désormais pris par un excès de description, tous les deux piégés par une inévitable « sensation de fatigue de la représentation », du « trop plein d'images »<sup>30</sup>.

S'il avait décrit en tant que « *pièces à conviction* » ses premiers prototypes<sup>31</sup>, les derniers se font toujours plus opaques. Qu'il s'agisse des photos d'un tribunal judiciaire ou d'un centre de recherche technologique, l'enjeu est toujours une évidence qui nous échappe. La même inquiétude embrasse l'énigme des portraits de sites technologique et l'énigme d'un projet narratif du 1989, intitulé ***Deaths in Newport*** et dédié au plus long et plus médiatisé procès criminel de l'histoire judiciaire américaine. « Nous apprenons tous les faits mais nous les apprenons des sources différentes et à la fin rien ne peut être vraiment rassuré. Il n'y a pas de vérité à trouver. (...) Plus il y a à voir, moins on révèle. La vérité, si vérité il y a, est inaccessible et hors d'attente »<sup>32</sup>, déclare l'auteur à propos de la trace d'archive qui appartient à ces deux projets, à leur évidences infranchissables, qui nous montrent jamais les vrais coupables.

S'il y a une leçon à tirer, de Newport Beach au megaordinateurs français et japonais, mais probablement même à partir dès ses premiers parcs industriels à l'intérieur énigmatique, ça serait,

<sup>29</sup> JEFF RIAN, *Lewis Baltz*, cit., p. 102.

<sup>30</sup> Notre connaissance de la surface du monde est devenue excessive, déclarait Baltz en 1988.

<sup>31</sup> CLAIRE GUILLOT, « Lewis Baltz, le passe-muraille », mise en ligne le 30.05.2014 ([http://www.lemonde.fr/le-magazine/article/2014/05/30/lewis-baltz-le-passe-muraille\\_4427945\\_1616923.html#7r17oIIY4Qj2jVvK.99](http://www.lemonde.fr/le-magazine/article/2014/05/30/lewis-baltz-le-passe-muraille_4427945_1616923.html#7r17oIIY4Qj2jVvK.99)).

<sup>32</sup> *Contacts* : Lewis Baltz, cit.



donc, celle qui nous dit que l'évidence n'est jamais donnée, qu'elle est toujours insuffisante, d'une transparence qui nous dit rien, ou en tout cas pas ce qu'on voudrait, ce qu'on attend de savoir.

Mais on pourrait également affirmer, avec Foucault, que la vérité de nos bâtiments, de nos discours, et même de nos crimes, est toujours un produit qui « n'est pas donnée d'avance ; elle est produite comme un événement »<sup>33</sup>, comme le résultat d'une lutte difficile et complexe, qui implique des méthodes différents, des stratégies en devenir, des moyens imparfaits, des opacités nécessaires. Il n'y a aucun doute que Baltz, avec beaucoup d'autres photographes de sa génération si prometteuse, a contribué à donner une forme à cette vérité, à définir et comprendre les traits spécifiques de notre paysage. S'il a réussi à faire ça, c'est parce qu'il a su considérer « le photographique » comme l'arme d'une enquête critique et non comme un simple dispositif de représentation<sup>34</sup>, une critique qui, lorsqu'elle se construit, sait et doit toujours remettre en discussion ses mêmes instruments, une critique qui nous oblige à nous confronter avec l'obscénité de nos expériences collectives. Avec la conscience de n'être qu'un « regard typique » parmi d'autres, Baltz a joué « dans, avec, contre les pouvoirs de l'image »<sup>35</sup>, en utilisant le moyen photographique pour « décrire le rideau »<sup>36</sup> de notre ville moderne, dans le moment où sa dissimulation devenait peut-être plus essentiel de la « scène » même. Un de ses héritages majeures est probablement l'intensité de la contradiction entre sa description précise, nette, formelle du paysage contemporain, paysage qu'on habite et « qui nous habite », et la conscience qu'aucune description sera jamais une preuve suffisante, qui exprime aussi la contradiction entre le désir de voir, de savoir et de percevoir nous-mêmes et le désir de se défendre de la « maladie des images »<sup>37</sup>.

## Livres, articles, catalogues

**Adams 1981** Robert Adams, *“Truth and landscape”*, in *Eadem, Beauty in photography: essays in defense of traditional values*, New York, Aperture, 1981, pp. 13-20.

**Baltz 1980 (1978)** Lewis Baltz, *Park City*, Albuquerque / New York, Artspace Press / Castelli Graphics, 1980.

**Baltz 1984** Lewis Baltz, *Konsumerterror: Late-Industrial Alienation*, in “Aperture” n. 96, 1984, p. 5.

**Baltz 1990** Lewis Baltz, *Rule without exception*, catalogo della mostra (Des Moines, the Des Moines Art Center, 1990), Albuquerque, University of New Mexico Press / Des Moines Art Center, 1990.

**Baltz 1991** *Scandiano - Giochi di Simulazione*, catalogo della mostra (Scandiano, Mulino Gandini, 1991), Milano, Arcadia, 1991.

---

<sup>33</sup> MICHEL FOUCAULT, *Leçons sur la Volonté de savoir. Cours au Collège de France. 1970-1971*, Paris, Seuil-Gallimard, 2011, p. 190.

<sup>34</sup> PAOLO COSTANTINI, « Identificazione di un paesaggio, Nuovo paesaggio americano », *Dialectical Landscapes. Nuovo paesaggio americano*, Milano, Electa, 1987, p. 12.

<sup>35</sup> MICHEL FOUCAULT, « La peinture photogénique », *Dits et écrits I, 1954-1975*, cit., p. 1578.

<sup>36</sup> « Que tout soit toujours dit, à chaque époque, est peut-être le plus grand principe historique de Foucault : derrière le rideau il n'y a rien à voir, mais il était d'autant plus important chaque fois de décrire le rideau, ou le socle, puisqu'il n'existe rien derrière ou dessous ». GILLES DELEUZE, *Foucault*, Paris, Les Éditions de Minuit, (1986) 2004, p.61.

<sup>37</sup> Baltz parle de « disease of images » dans « City Limits (or has this been used before ? ) », à p. 103 de l'édition anglaise de *Texts*, citant une phrase du film *Bis ans Ende der Welt* de Wim Wenders.

- Baltz 1995 (1994)** Lewis Baltz, *Les morts de Newport Beach*, catalogo della mostra (Valenciennes, Galerie de l'Ecole des Beaux-Arts, 1994) Valenciennes, l'Aquarium, 1995, ora in *Eadem, The deaths in Newport*, Paris, Onestarpres, 2003.
- Baltz 1998** Lewis Baltz, *The politics of bacteria, docile bodies, ronde de nuit*, catalogo della mostra (Los Angeles, Museum of Contemporary Art, 1998), Santa Monica, Ram Publications, 1998.
- Baltz 2001 (1975)** Lewis Baltz, *The New Industrial Parks near Irvine, California - Das neue Industriegelände in der Nahe von Irvine, Kalifornien*, Santa Monica / Gottingen, RAM Publications / Steidl, 2001.
- Baltz 2005 (1976)** Lewis Baltz, *The prototype works - Die Prototyp-Studien*, catalogo della mostra (Washington, Art Institute of Chicago and the National Gallery of Art, 2005), Gottingen, Steidl, 2005.
- Baltz 2005 (1971)** Lewis Baltz, *The tract houses - Die Siedlungshäuser*, catalogo della mostra (New York, Whitney Museum of American Art, 2005), Gottingen, R.A.M. Publications / Steidl, 2005.
- Baltz 2007** Lewis Baltz, *89-91 Sites of technology*, a cura di Antonello Frongia, catalogo della mostra (Modena, Galleria civica, dal 15 settembre al 18 novembre 2007), Gottingen, Steidl, 2007.
- Baltz 2014 [2012]** Lewis Baltz, *Scritti*, Johan & Levi, Milano, 2014 [ed. orig. inglese *Texts, Göttingen, Steidl & Partners, 2012*]
- Baudier Denis Baudier**, *Lewis Baltz: La désagrégation en acte*, in "Ligeia. Dossiers sur l'art", nn. 105-108, *Ruines, photo & histoire*, XXIVe années, p. 123.
- Costantini / Fuso / Mescolo 1987** Paolo Costantini / Silvio Fuso / Sandro Mescola (a cura di), *Dialectical Landscapes. Nuovo paesaggio americano*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Fortuny, 1987) Milano, Electa, 1987.
- Davis 1997** Mike Davis, *Geografia dell'espressione. Città e paesaggi del terzo millennio*, "Millepiani", n. 10, Milano, Mimesis, 1997.
- Deleuze 2004 (1986)** Gilles Deleuze, *Foucault*, Paris, Les Éditions de Minuit, (1986) 2004.
- Durand 2013**, Régis Durand, *La force de l'ordinaire*, in "Architecture aujourd'hui", n. 395, 2013, pp. 118-123.
- Foucault 1998 (1963)** Michel Foucault, *Nascita della clinica. Una archeologia dello sguardo medico*, Torino, Einaudi, 1998 [ed. orig. francese 1963].
- Foucault 1993 (1975)** Michel Foucault, *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*, Torino, Einaudi, (1976) 1993 [ed. orig. francese 1975].
- Foucault 2001** Michel Foucault, *Dits et écrits I, 1954-1975*, Paris, Quarto Gallimard, 2001.
- Foucault 2015 [2011]** Michel Foucault, *Lezioni sulla volontà di sapere. Corso al Collège de France 1970-1971. Seguito da Il sapere di Edipo*, Torino, Feltrinelli, 2015 [ed. orig. francese 2011].
- Greff / Milon 2011** Jean-Pierre Greff e Elisabeth Milon 2011, *Interview with Lewis Baltz - Photography is a Political Technology of the Gaze* (1993), 11 marzo 2011, in <<http://www.americansuburbx.com/2011/03/interview-interview-with-lewis-baltz.html>> (19.09.2016).
- Guillot 2014** Claire Guillot, *Lewis Baltz, le passe-muraille*, 30 maggio 2014 <[http://www.lemonde.fr/le-magazine/article/2014/05/30/lewis-baltz-le-passe-muraille\\_4427945\\_1616923.html#7r17ollY4Qj2jVvK.99](http://www.lemonde.fr/le-magazine/article/2014/05/30/lewis-baltz-le-passe-muraille_4427945_1616923.html#7r17ollY4Qj2jVvK.99)> (20.09.2016).
- Herz / Latarjet 1989** Bernard Latarjet / François Hers (a cura di), *Paysages photographies. En France les années quatre-vingt. La mission photographique de la Datar 1984-1988*, Paris, Éditions Hazan, 1989.
- Jackson 1985** Kenneth Jackson, *Crabgrass Frontier: The Suburbanisation of the United States*, New York, Oxford University Press, 1985.
- Koolhaas 2006 [1995]** Rem Koolhaas, *La città generica*, in *Eadem, Junkspace. Per un ripensamento radicale dello spazio urbano*, Macerata, Quodlibet, 2006 [ed. orig. inglese 1995].

- Lamarche-Vadel 1993** Bernard Lamarche-Vadel (a cura di), *Lewis Baltz*, catalogo della mostra (Paris, Musée d'Art Moderne, 1993), Paris, Éditions de la Différence, 1993.
- Nauman 2006** Bruce Nauman, *Make me think me*, catalogo della mostra (Liverpool, Tate Liverpool, 2006), a cura di Laurence Sillars, Liverpool, Tate Liverpool, 2006.
- Poster 1995** Mark Poster, “*Databases as discourse, or electronic interpellations*”, in *Eadem, The second media age*, Cambridge, Polity Press, 1995, pp. 78-94.
- Rian 2001** Jeff Rian, *Lewis Baltz*, London / New York, Phaidon, 2001.
- Rian 2015** Jeff Rian, *Last interview of Lewis Baltz with Jeff Rian*, 1 gennaio 2015, in <<http://www.loeildelaphotographie.com/en/2015/01/01/article/26709/last-interview-of-lewis-baltz-with-jeff-rian/>> (19.09.2016).
- Sekula 2013** Allan Sekula, “*Défaire le modernisme, réinventer le documentaire : notes sur une politique de la représentation*”, in *Eadem, Écrits sur la photographie*, Paris, Beaux-Arts de Paris Éditions, 2013, pp. 143-174.
- Salvesen 2009 (1975) Britt Salvesen (a cura di)**, *New Topographics: Photographs of a Man-Altered Landscape*, catalogo della mostra (Rochester, International Museum of Photography, 1975, ed esibizione itinerante nel 2009-2012), Gottingen, Steidl & Partners, 2009.
- Walther 2014** Donald Walther, *Les caméras embarquées des policiers empêcheront-elles les bavures ?*, 4 dicembre 2014, in <[http://www.lemonde.fr/societe/video/2014/12/04/les-cameras-embarquees-des-policiers-empecheront-elles-les-bavures\\_4534093\\_3224.html#o3yMzjflp5P1Tgbm.99](http://www.lemonde.fr/societe/video/2014/12/04/les-cameras-embarquees-des-policiers-empecheront-elles-les-bavures_4534093_3224.html#o3yMzjflp5P1Tgbm.99)> (19.09.2016).

## Films

- Roumette 1998**, Sylvain Roumette, *Contacts : Lewis Baltz* (1998) 13 mn 02/12/2000 (ARTE).