



HAL
open science

Topographie du chantier : à propos de Park City de Lewis Baltz

Danièle Méaux

► **To cite this version:**

Danièle Méaux. Topographie du chantier : à propos de Park City de Lewis Baltz. Photographier le chantier, 2019. hal-03366719

HAL Id: hal-03366719

<https://hal.science/hal-03366719>

Submitted on 5 Oct 2021

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.

TOPOGRAPHIE DU CHANTIER
À PROPOS DE *PARK CITY* DE LEWIS BALTZ

Au XIX^e siècle, de nombreux photographes s'attellent à la mise en images d'importants travaux urbanistiques, exhibant ainsi de gigantesques « ateliers » à ciel ouvert. Sont alors proposées des représentations de chantiers qui s'inscrivent dans une tension vers la construction et le progrès. En pleine période d'essor économique, les vues sont le plus souvent réalisées à l'instigation des commanditaires des travaux, dont elles célèbrent la puissance ainsi que la vision prospective. Fréquemment, les prises de vue restituent les étapes successives de la progression du chantier – dont l'intelligibilité même est recherchée ; l'enchaînement des épreuves se rapproche ainsi d'une narration dont le bâti constituerait le personnage principal¹ – le micro-récit proposé renvoyant peu ou prou à une relation plus ample, celle du progrès industriel sous l'égide d'un pouvoir politique.

En France, Auguste Hippolyte Collard, photographe de l'administration des Ponts et Chaussées à partir de 1860, se spécialise dans la réalisation de grands reportages qui retracent l'évolution des chantiers de construction d'importants ouvrages d'art. Une série produite entre 1863 et 1865 se trouve, par exemple, consacrée à l'édification d'un pont-viaduc sur la Seine au Point-du-jour à Paris². Cet ouvrage d'art gigantesque se présente comme la réunion d'un pont ordinaire destiné à la circulation des automobiles et des piétons (à hauteur des quais projetés sur les deux rives) et d'un viaduc, établi dans l'axe du pont, portant le chemin de fer de ceinture. Quatorze photographies sont réunies en un portfolio de 50 sur 67 cm, précédées d'une page d'explications, d'un plan de masse et de plusieurs plans de coupe. Le texte liminaire détaille les caractéristiques du pont-viaduc ; il livre sa situation précise, ses dimensions, les procédés techniques employés pour sa réalisation ; les légendes des photographies sont également posées en préambule ; on sait que la première vue représente « la fondation de la première pile et le battage des pilotis de la culée », que la suivante montre « le coulage du caisson de la quatrième pile » ; puis vient « la fondation de la quatrième pile »... et ainsi de suite jusqu'à « une vue générale du pont-viaduc terminé » et des

¹ On pense ici à l'ouvrage de Maylis de Kerangal, *Naissance d'un pont*, Paris, Gallimard, « Verticales », 2010.

² Auguste Hippolyte Collard (1812-1893), *Chemin de fer de ceinture de Paris. Album photographique du Pont-viaduc sur la Seine au Point-du-Jour*, 1865.

épreuves correspondant à divers aspects de la construction achevée. Les photographies, chronologiquement ordonnées, permettent de suivre les différentes étapes de l'édification ; ce sont toujours des plans d'ensemble au sein desquels figurent parfois les silhouettes minuscules des contremaîtres et des ouvriers au sein des échafaudages de bois, des voutes et des culées peu à peu bâties. Si les légendes précisent les opérations techniques effectuées, les photographies permettent, en elles-mêmes, d'identifier une progression du chantier, du creusement des fondations à l'achèvement de l'édifice. Les épreuves s'inscrivent dans une consécution temporelle manifeste – dont l'apothéose finale s'impose. La séquence ainsi constituée revêt une dimension épique, dans la mesure où l'aventure paraît collective : la multiplicité des petits personnages émaillant les épreuves en témoigne. Le portfolio exhale les progrès techniques qui ont rendu une telle réalisation possible, ainsi que le pouvoir centralisé qui en a procuré les moyens financiers. L'ouvrage se clôt d'ailleurs sur une reproduction recto/verso de la médaille venue commémorer la construction : côté pile, figure la silhouette du pont-viaduc ; côté face, le profil de Napoléon III. La pièce est reproduite en gros plan, de sorte que les dimensions de l'effigie de l'empereur confinent à celles du pont sur les photographies précédentes ; ce portrait se présente, dans le portfolio, comme l'emblème d'un pouvoir dont les proportions sont à la hauteur des réalisations matérielles qu'il promeut.

Bien d'autres chantiers importants ont ainsi été suivis et exaltés par la photographie. On pense, par exemple, aux images réalisées à partir de 1861 par Louis-Émile Durandelle, venant illustrer (au sens étymologique, « mettre en lumière ») l'édification de l'Opéra Garnier à Paris. Viennent aussi à l'esprit les nombreuses vues stéréoscopiques de la progression du chemin de fer fendant le territoire américain d'Est en Ouest, effectuées par Alfred A. Hart dans les années 1960 alors qu'il est photographe officiel du « Central Pacific Railroad ». Si ces réalisations témoignent d'une sensibilité au motif du chantier comme à ses formes, elles fournissent une vision euphorique de la construction en cours, la version « apollinienne » pourrait-on dire d'un processus d'édification tendu vers le progrès. De telles représentations s'enracinent dans un climat de confiance en l'expansion industrielle ; elles sont reliées à des enjeux géopolitiques. Si elles montrent des sols chamboulés, un paysage méconnaissable, « en travail » comme on le dit d'une femme en passe de mettre au monde, c'est – suppose-t-on – dans la perspective d'un futur meilleur pour la collectivité dans son ensemble – de telles images étant manifestement liées à des enjeux territoriaux³.

C'est à une tout autre approche du chantier que les photographes de la seconde moitié du vingtième siècle convient le spectateur⁴. Parmi les premiers, Lewis Baltz investit le sujet, avec les images de *Park City* réalisées en 1978-1979. Au sein de cette série consacrée au chantier de

³ André Rouillé, *L'Empire de la photographie 1839-1870*, Paris, Le Sycomore, 1987.

⁴ Angèle Ferrère, *Du chantier dans l'art contemporain*, Paris, L'Harmattan, « Eidos », 2016.

construction d'une gigantesque station de sports d'hiver, toute perspective de progrès fait défaut – l'attention portée aux terres bousculées ou à la matérialité même des gravats l'emportant sur la mise en évidence de structures capables de préfigurer une organisation ultérieure. L'investigation topographique prend le pas sur la dimension narrative, les « grands récits » n'étant manifestement plus de mise. Se trouvent pointés les aspects destructeurs de la mutation en cours, à une époque où les ressources de la planète s'avèrent menacées par les hommes.

Arpentage

Les images de *Park City*⁵ manifestent l'intérêt, déjà assidûment affirmé par Baltz au sein de réalisations antérieures, pour les évolutions contemporaines du paysage et l'urbanisation croissante du territoire américain. La série des *Prototype works* (1967-1976) se trouve consacrée aux détails de l'urbanisme californien, témoignant du fonctionnalisme et de l'homogénéisation formelle liée à la fabrication industrielle des composants utilisés. Les *Tract Houses* (1969-1971) figurent les façades de béton et les mornes structures de l'habitat pavillonnaire en pleine expansion. Si les images de *The New Industrial Park near Irvine, California*⁶ manifestent une tendance à l'élargissement du champ, elles traduisent une semblable attention portée aux formes simples du bâti standardisé par l'industrie. Au sein de l'exposition « New Topographics : photographs of a Man-Altered Landscape » organisée en 1975 à la George Eastman House de Rochester⁷, Baltz expose certaines de ses photographies. En 1996, il 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 partout⁸.

L'anthropisation galopante du paysage focalise l'attention du photographe, de ses débuts jusqu'à la fin des années quatre-vingt – avec les séries *San Quentin Point*⁹ ou *Candlestick Point*¹⁰ qui montrent des terrains abandonnés, dominés par le vide et la corruption, confinant presque au chaos¹¹. À partir de ce moment, les travaux de Baltz prennent une tout autre tournure : l'artiste utilise la couleur et le grand format, recourt aux installations et aux nouveaux médias.

⁵ Lewis Baltz, *Park City*, Albuquerque, Artspace Press / New York, Castelli Graphics / Aperture, 1980.

⁶ Lewis Baltz, *The New Industrial Park near Irvine, California*, New York, Castelli Graphics, 1974.

⁷ Jenkins W., *New Topographics. Photographs of a Man-altered Landscape*, Rochester, International Museum of Photography at the George Eastman House, 1975.

⁸ Propos extraits de Sylvain Roumette, *Lewis Baltz, Contacts* n° 4, Arte, 1996.

⁹ Lewis Baltz, *San Quentin Point*, Millerton, Aperture, 1986.

¹⁰ Lewis Baltz, *Candlestick Point* [1989], Göttingen, Steidl, 2011.

¹¹ Danièle Méaux, *Enquêtes. Nouvelles formes de photographie documentaire*, Trézélan, Filigranes, 2018.

Les photographies de *Park City* participent de cette volonté insistante de scruter les transformations du territoire, tout en portant à son acmé la traduction de l'impermanence des configurations spatiales. Les images de cette série sont réalisées sur un vaste plateau montagneux, 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 ; cette dernière fut détruite par un incendie en 1898, puis rebâtie sans qu'elle ne retrouve jamais sa prospérité antérieure. Quand, à la fin des années soixante-dix, Baltz arpente les lieux, le site est encore abîmé et jonché de déchets miniers, mais un chantier ambitieux s'y développe en vue de la construction d'une gigantesque station de sports d'hiver. La période est à la création de grands complexes touristiques. Le photographe suit l'évolution des travaux pendant plus de deux années, durant lesquelles il explore opiniâtrement le territoire en mutation. Les images, réalisées au grand angle, montrent de vastes étendues dominées par la vacuité, au sein desquelles des tas de gravats et des monticules de terre remuée jouxtent des logements inachevés ou fraîchement bâtis. Des matériaux divers gisent épars sur le sol retourné, dans un désordre tel qu'on discerne mal la nature et l'organisation des aménagements projetés. Domine le sentiment d'une violence faite au paysage. Des tranchées ont été creusées ; des déchets parsèment le terrain où peine une végétation poussive.

Le livre, publié en 1980, comprend cent-deux photographies : soixante-et-une images montrent le plateau complètement chamboulé par le chantier ; les quarante suivantes donnent à voir l'intérieur de bâtiments en construction jonché d'outils et de débris, tandis qu'une dernière vue reproduit le plan d'un lotissement, ponctué de punaises colorées qui renseignent sur l'avancement des travaux comme des procédures de transaction immobilière. Les photographies réalisées en extérieur retiennent tout particulièrement l'attention : elles sont spectaculaires dans la mesure même où elles se focalisent sur le terrain meurtri et bousculé du site ; sous un ciel livide, le sol retourné fait penser à la surface craquelée d'une planète inhabitée, tant la matière remuée paraît inhospitalière et ses configurations inintelligibles. Mais, si au sein des images s'imposent les monticules de terre, les gravats dispersés et la texture du sol labouré de sorte qu'il est difficile de discerner une progression compréhensible des travaux, le plan placé à la fin de l'ouvrage énonce, quant à lui, clairement les enjeux financiers qui sont ceux d'une telle entreprise immobilière.

Les légendes qui précèdent la succession des cent-deux images indiquent la localisation précise des lots représentés ainsi que la direction adoptée par le photographe pour chaque prise de vue ; on trouve ainsi : « Between West Sidewinder Drive and State Highway 248, looking West » ; « Between West Sidewinder Drive and State Highway 248, looking Southwest » ; « Between West Sidewinder Drive and State Highway 248, looking Northwest »... La relative précision de la référence cartographique et la mention de l'orientation retenue travaillent à conférer à la série une

allure de rigueur et de scientificité. Les six premières images sont réalisées à partir d'une position de léger surplomb, tandis que les suivantes sont faites à hauteur humaine, l'étendue représentée découlant de la progression pédestre du photographe et de la façon dont il a pivoté sur l'axe vertical de son corps. L'espace figuré s'affiche alors comme entièrement relatif à la position occupée par l'opérateur au sein du territoire qu'il arpente¹².

L'ouvrage *Landscape: Theory*, réalisé en 1980 par Carol Di Grappa, regroupe les considérations de dix photographes préoccupés de représentation paysagère (dont Robert Adams, Paul Caponigro, Harry Callahan, Hamish Fulton...) ; le livre compte en particulier quelques pages où Baltz décrit le protocole élu pour les prises de vue de *Park City* : « [...] je me suis simplement résolu à mettre l'appareil photographique au niveau de l'horizon, puis à faire une photographie, tourner de quelques degrés, en faire une autre, et ainsi de suite ; ce qui fut effectivement réalisé, au moins dans le cas des dix-neuf premières images de la série¹³. » Sans doute, dans les faits, le photographe prit-il quelques libertés avec la systématisme de la procédure, comme l'indique Jordi Ballesta¹⁴... Il n'en reste que les images et les légendes qui les escortent traduisent la volonté d'une transcription exhaustive et systématique du territoire en mutation. Il s'agit manifestement pour l'opérateur d'explorer le site, minutieusement, sans rien laisser de côté – la méthode affichée faisant pleinement partie de l'œuvre et conditionnant sa portée sémantique. Baltz compare le protocole adopté à la méthode automatique qui fut celle des robots de la NASA à la surface de la planète Mars¹⁵. Les gestes du photographe se trouvent ainsi assimilés aux mouvements d'une machine, ce qui va à l'encontre de toute notion de subjectivité ou de hiérarchisation du regard. Au sujet d'une autre série, Baltz confie d'ailleurs : « Je voulais que les images apparaissent comme si l'appareil photographique voyait par lui-même¹⁶. » Cependant la comparaison de la méthode adoptée pour les images de *Park City* avec le protocole retenu pour les robots de la NASA a aussi pour conséquence d'opérer un rapprochement entre la terre et une planète lointaine, si bien que l'importance de notre planète se trouve relativisée ; elle semble désormais petite et fragile au sein de l'immensité interstellaire. Le rapprochement introduit somme toute à une prise en considération de la précarité de la terre et de ses paysages¹⁷.

¹² Philippe Bazin, « Lewis Baltz, un arpenteur muet » [2015], in *Pour une photographie documentaire critique*, Paris, Créaphis Éditions, 2017, p. 277-296.

¹³ Lewis Baltz, in Carol di Grappa dir., *Landscape theory*, New York, Lustrum Press, 1980, p. 25. Je traduis ce passage comme tous les autres tirés de cet ouvrage.

¹⁴ Jordi Ballesta, « *Park City* de Lewis Baltz : entre topo, topio et géo-graphies », in *Les Carnets du Paysage* n° 24, 2013, p. 215-229.

¹⁵ Lewis Baltz, in Carol di Grappa dir., *Landscape theory*, op. cit., p. 25.

¹⁶ Lewis Baltz, in Wolfgang Scheppe, « Lewis Baltz and the Garden of False Reality », in Lewis Baltz, *Candlestick Point*, op. cit., p. 96.

¹⁷ Michel Lussault, *L'Avènement du monde. Essai sur l'habitation humaine de la terre*, Paris, Seuil, « La couleur des idées », 2013, p. 15-21.

Figure 1 : Lewis Baltz, *Park City*, 1980 © Lewis Baltz Trust.

Au sein de l'ouvrage, le regard du lecteur/spectateur est amené à passer d'une vue à l'autre, comme par glissement latéral. Les images – dont la composition n'est pas fermée, mais ouverte sur un large continuum – paraissent s'enchaîner, comme en un panorama ou un *travelling*. La translation du regard est d'autant plus aisée que les verticales ou les frontières latérales susceptibles de l'arrêter sont quasiment absentes. Devant les pages du livre (de format paysage), l'observateur est peu ou prou amené à se projeter au milieu d'un territoire qui l'environnerait. L'œil tend à errer à la surface des images qui ne comportent presque aucune ligne de fuite (qui solliciterait une progression dans la profondeur du champ). Dans la plupart des cas, les tas de terre et les monticules, ou encore les monts alentour, viennent masquer la ligne d'horizon – qui est absente¹⁸ : l'espace donné à voir paraît exempt de perspective, englobant et fermé. Faut-il voir là la métaphore d'un avenir peu engageant ou peu perceptible ? L'imaginaire cinématographique se trouve en tout cas convoqué par l'artiste :

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. Quand une image isolée peut être plus intéressante ou attractive qu'une autre, chaque photographie a ici une égale importance et requiert le contexte de l'ensemble du travail pour être pleinement comprise. Comme les plans d'un film, les photographies extraites de la série ne sont que fragments¹⁹.

Deux processus viennent somme toute se conjuguer, au sein de *Park City*, de façon à bloquer toute narrativité au profit d'une appréhension topographique du chantier : 1. La quasi absence d'éléments capables de convoquer l'idée d'une progression intelligible des travaux, alors que s'impose la confusion de la matière ; 2. La réalisation des images selon un protocole systématique de « couverture » de l'espace, qui ramène la perception à une affaire de positionnement empirique de l'opérateur au sein d'une étendue peu ou prou appréhendée comme homogène.

Le discernement d'étapes du chantier qui permettraient de reconstituer une chronologie des opérations n'est guère possible : les bâtiments en construction jouxtent des terres meubles, les résidus anciens voisinent des sols fraîchement retournés. D'une vue à l'autre, des changements de saisons sont observables : ici les montagnes apparaissent sous un manteau neigeux, là elles sont recouvertes d'herbe. L'étendue seule importe, comme si les strates temporelles se trouvaient littéralement confondues avec l'espace. L'organisation des images confinant au *travelling* ou au

¹⁸ Jordi Ballesta, « *Park City* de Lewis Baltz : entre topo, topio et géo-graphies », art. cit.

¹⁹ Lewis Baltz in Carol di Grappa dir., *Landscape theory*, op. cit., p. 26.

panorama, le lecteur/spectateur occupe fictivement la position qui était celle du photographe au sein du plateau, au fil d'un patient arpentage du terrain.

Le chantier – qui à la fin du XIX^e siècle se trouvait abordé par le biais de la chronologie d'un accomplissement intelligible – se trouve ici étalé dans l'espace ; il constitue un environnement concret, en devenir mais peu compréhensible. Dès lors, frappe le désordre des matériaux, des terres et des déchets intriqués. La réalisation finale paraît lointaine, hors de portée, quand la série fait durer – dans l'espace – l'impermanence, suspendue sous le regard de l'observateur.

Le tumulte de la matière

Le plateau arpenté par le photographe est situé en altitude ; les ciels blafards sont quasiment aveuglants et l'éclairage de la haute montagne fait que les contours des choses sont extrêmement nets, voire aigus. Dans une atmosphère raréfiée, même les objets les plus distants sont distincts, comme si aucune brume atmosphérique ne venait tamiser la perception, comme si les formes et les valeurs ne se trouvaient nullement adoucies par la distance. Les tirages sont très contrastés de sorte que les photographies présentent des noirs profonds et des blancs éblouissants (au côté d'une gamme de gris étendue). Les terres grenues, les cailloux et les gravats se détachent dans une ambiance cristalline, une clarté métallique – qui rappelle à certains égards celle des premiers daguerréotypes. Pour le lecteur/spectateur qui tourne les pages de *Park City*, la mise en présence avec l'espace tourmenté du chantier s'avère brutale : la réalité figurée se fait presque intrusive.

Baltz a eu recours à des films de très haute résolution, capables d'enregistrer une quantité de détails qui confine à l'excès ; il a opté pour une très faible ouverture du diaphragme et réalisé ses prises de vue sur un pied, en vitesse lente : l'ensemble de ces choix lui ont permis d'obtenir une définition maximale – sans avoir à utiliser des négatifs de grand format, comme il l'explique dans *Landscape Theory*²⁰. L'abondance d'éléments distincts, pris en compte par les photographies, accroît la sensation de désordre, peu ou prou inhérente au sujet lui-même. Résidus miniers, détritiques, monticules de terre retournée, sols labourés, fondations à peine creusées, murs fraîchement bâtis rivalisent de présence au sein des images, et de la série dans son ensemble. Les détails les plus restreints s'imposent avec acuité, et l'extrême définition de chaque partie ne peut que contrarier la perception des grandes masses du paysage pris dans son ensemble. L'importance accordée aux fragments – très nets, et donc en eux-mêmes susceptibles de complexité – fait obstacle à l'émergence d'une perception globalisante²¹ : en proportion même de la précision des éléments de

²⁰ Lewis Baltz, in Carol di Grappa dir., *Landscape theory, op. cit.*, p. 26.

²¹ Érika Wicky, *Les Paradoxes du détail. Voir, savoir, représenter à l'ère de la photographie*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2015, p. 19.

petite taille, l'attention se trouve distraite de l'appréhension du tout. Le paysage se trouve pour ainsi dire fracturée en une complexité cristalline, un peu comme une configuration d'ensemble se scinde en infinies granularités au sein des images fractales²². Les agencements susceptibles de structurer les représentations se dérobent à l'attention : ne reste que la concrétude des choses, le grain de la matière dans son impermanence.

Figure 2 : Lewis Baltz, *Park City*, 1980 © Lewis Baltz Trust.

La netteté est identique dans toutes les portions du champ, de sorte que les vues confinent à des *all-over*²³ : chaque zone figurée paraît d'égale importance et le plateau de montagne, aux volumes meurtris et bousculés, semble s'étendre bien au-delà de chaque découpe photographique. Les épreuves sont exemptes de lignes fortes – verticales, horizontales ou obliques capables de guider le regard et d'organiser l'espace. Les photographies rendent ainsi perceptible que le champ ne découle pas tant d'une opération de cadrage, au travers du rectangle de l'objectif, que d'un processus d'arpentage et d'orientation – l'espace retenu se présentant somme toute à chaque fois comme la conséquence du positionnement adopté. La subversion du cadrage et de la composition tient aussi pour partie au sujet figuré : le territoire exploré par Baltz est, en lui-même, déstructuré, éclaté, dominé par le désordre et l'informe ; les choix opérés par photographe ne font que renforcer l'impression du chaos. L'état des lieux, faisant échec à toute tentative d'ordonnancement, laisse le lecteur/spectateur perturbé et désorienté.

Figure 3 : Lewis Baltz, *Park City*, 1980 © Lewis Baltz Trust.

Le territoire chaotique et mouvant du chantier s'avère fortement « entropique » – au sens que l'on prête à ce terme dans le domaine de la thermodynamique, afin de caractériser les modes d'évolution de milieux complexes, leur degré de désorganisation et la déperdition d'énergie qui accompagne leur transformation de sorte que « les solides eux-mêmes ne sont que des particules qui s'organisent autour des flux²⁴. » La notion d'« entropie » fut mobilisée de façon récurrente par

²² Jean-Claude Chirollet, *La Question du détail et l'art fractal (à bâtons rompus avec Carlos Ginzburg)*, Paris, L'Harmattan, 2011, p. 6.

²³ Lewis Baltz a suivi un enseignement en écoles d'art (au San Francisco Art Institut, puis au Claremont Graduate School). Il ne se revendique pas « photographe », mais « artiste utilisant la photographie ». À de nombreux égards, sa pratique se montre conditionnée par sa familiarité avec l'art de son temps.

²⁴ Christine Buci-Glucksmann, « L'œil entropique », in *L'Œil cartographique de l'art*, Paris, Galilée, « Débats », 1996, p. 99.

Robert Smithson, qui tendit à l'appliquer à des sites prosaïques et industriels – somme toute peu éloignés de ceux qu'a photographiés Baltz.

C'est à des lieux de ce type que Smithson s'intéresse dans « A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey²⁵ », court récit où l'artiste raconte un bref voyage en train, au cours duquel il a visité un certain nombre de « monuments » ordinaires – tels un pont mobile établi sur la rivière Passaic, des butées en béton supportant les bas-côtés d'une route en construction, des pavillons de banlieue construits avant ou après la seconde guerre mondiale, une drague à succion reliée à un long tuyau, etc. Dans la relation qu'il propose de cette excursion, Smithson affirme découvrir « une sorte de monde de carte postale en voie d'autodestruction²⁶ ». Les sites que l'artiste traverse contiennent à ses yeux « 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'être²⁷. » Ils sont d'emblée marqués par la mouvance et la désorganisation.

À l'instar des lieux visités par Smithson, les espaces retenus par Baltz dans *Park City* sont chargés d'une tension entre friche et chantier : sur le plateau montagneux, voisinent déchets miniers et manifestations des travaux en cours – les uns et les autres se caractérisant par une semblable incomplétude, une insuffisance intrinsèque qui manifestent qu'ils sont pris dans un devenir qui les excède. Au sein des photographies, la terre meuble est ramassée en tas ou nivelée par les chenilles des machines : on ne sait si elle est là pour recouvrir des décombres ou servir de fondement à un bâti ultérieur. Cette tension interne au lieu – dont les configurations demeurent informes et désordonnées – déstabilise l'observateur qui se trouve lui-même pris d'une sorte de vertige. La matière en mouvement semble prendre le pas sur toute configuration statique, Baltz rompant ici avec le relatif formalisme de ses premières séries consacrées au bâti standardisé par l'industrie.

Les êtres humains sont responsables de ce tumulte : ils ont pratiqué une extraction minière dont les conséquences et les déchets sont encore visibles ; ils ont planifié un chantier qui chamboule et détruit tout un écosystème. Pour Claude Lévi-Strauss, plus une société est complexe et avancée, plus elle produit de l'entropie²⁸. Dans *Tristes tropiques*, il note : « [...] 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

²⁵ 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 dir., *The Writings of Robert Smithson*, New York, New York University Press, 1979, p. 52-57.

²⁶ *Ibid.*, p. 54 : « *a kind of self-destroying postcard world* ».

²⁷ *Ibid.* : « *the opposite of the "romantic ruin" because the buildings don't fall into ruin after they are built but rather rise into ruin before they are built* ».

²⁸ Georges Charbonnier, *Entretiens avec Claude Lévi-Strauss*, Paris, Plon / Julliard, 1961, p. 38.

processus de désintégration²⁹.» Les vues de *Park City* pointent la violence destructrice des interventions humaines sur le paysage. Mais les transformations opérées paraissent ensuite déborder toute possibilité de maîtrise. Le tumulte déclenché par l'homme est devenu celui de la matière qui poursuit ses métamorphoses : sur les sols abîmés par l'exploitation minière, la pluie ruisselle ; le vent soulève et emporte les terres retournées du chantier. Certains équilibres ont été détruits, mais les effets dépassent les actions initiées : les lois du changement paraissent dès lors être celles de la matière, devant lesquelles les humains sont dépassés. Les photographies, qui sont exemptes de tout figure, le montrent : le territoire défiguré paraît avoir été victime d'une catastrophe naturelle, d'un cataclysme ou d'un raz de marée.

Le paysage de *Park City* – chamboulé et meurtri – est tout à la fois très concret (en raison de l'attention portée au désordre physique du terrain) et relativement mental. Il signe la petitesse des êtres devant un processus qu'ils ont déclenché, mais qui désormais les dépasse. Revêtant une allure presque apocalyptique, les photographies amènent le spectateur à une forme de sidération face au désastre dont elles attestent. Le chantier est proche de Salt Lake City, mais les marqueurs d'identité territoriale étant faibles, il pourrait être ailleurs. La série s'élève à la mesure du mythe, emblématisant l'extrême violence faite aux ressources de la planète, sous les pressions d'une économie dérégulée.

Danièle Méaux

²⁹ Claude Lévi-Strauss, *Tristes tropiques*, Paris, Plon, 1955, p. 495-96.