

ETC



L'architecture de la photographie

Lewis Baltz, *Les nouveaux parcs industriels près de Irvine, Californie*, conservatrice Louise Désy, Centre Canadien d'Architecture, Montréal. 18 avril - 29 septembre 2002

Danielle Schwartz and Christine Dufresne

Number 60, December 2002, January–February 2003

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/35316ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (print)

1923-3205 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Schwartz, D. & Dufresne, C. (2002). Review of [L'architecture de la photographie / Lewis Baltz, *Les nouveaux parcs industriels près de Irvine, Californie*, conservatrice Louise Désy, Centre Canadien d'Architecture, Montréal. 18 avril - 29 septembre 2002]. *ETC*, (60), 61–64.

Tous droits réservés © Revue d'art contemporain ETC inc., 2002

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

<https://www.erudit.org/en/>



Lewis Baltz, Mur sud, Mazda Motors, 2121 East Main Street, Irvine. Élément n° 40 tiré de *The New Industrial Parks near Irvine*, California, 1974. Épreuve argentique à la gélatine; 15, 2 x 22, 8 cm, Collection Centre Canadien d'Architecture, Montréal. © Lewis Baltz

ACTUALITÉS/EXPOSITIONS

Montréal

L'ARCHITECTURE DE LA PHOTOGRAPHIE

LEWIS BALTZ : LES NOUVEAUX PARCS INDUSTRIELS PRÈS DE IRVINE, CALIFORNIE

Lewis Baltz, *Les nouveaux parcs industriels près de Irvine, Californie*, conservatrice Louise Désy, Centre Canadien d'Architecture, Montréal. 18 avril – 29 septembre 2002

L'exposition *Lewis Baltz : Les nouveaux parcs industriels près de Irvine, Californie* (1974), au Centre Canadien d'Architecture (CCA), est une entreprise de séduction. Une série rythmique de 51 photographies en noir et blanc y montrent des bâtiments industriels à un étage et des détails d'architecture. Glanées dans un parc industriel, ces photographies invitent le visiteur à se régaler de la précision de lignes nettes, à savourer des compositions savantes. Comme les sirènes, ces images nous attirent : elles sont d'une exquise beauté et présentées avec grande élégance. En déambulant le long des trois rangées de 17 images, des fenêtres de la grosseur d'un petit écran de télévision s'ouvrent sur des bâtiments neufs et impeccables. Inspirée de l'installation originale de l'exposition *New Topographics : Photographs of a Man-altered Landscape* présentée à la George Eastman House en 1975, la scénographie de Louis-Charles Lasnier reprend avec force les stratifications de sens présentes dans la série photographique de Baltz. L'accrochage oblige le spectateur à affronter de plein-pied la nouvelle ville industrielle aseptisée. Elle l'oblige également à se poser la question qu'a soulevée Baltz en photographiant le parc industriel : comment montrer ce qui n'est pas vu ?

Entreprise d'assainissement qui génère saleté et pollution, le parc industriel produit des gadgets qui demeureraient invisibles aux consommateurs, de même qu'au photographe et au spectateur. Lieu de l'industrie légère, le parc industriel a fusionné des pratiques manufacturières autrefois urbaines, comme la production fordiste, avec la planification urbaine et l'architecture préfabriquée suburbaine.

Uni par la tonalité et l'échelle, le résultat, au premier abord, se lit plus comme une brochure publicitaire pour la nouvelle ville industrielle que comme une critique de l'esthétique du camouflage. La scénographie de l'exposition nous invite à y regarder de plus près, à sentir avec plus d'acuité une certaine frustration, à mesurer que la force irrésistible de ce campus industriel rationalisé prend forme, mais refuse de nous décrire ses activités ou de nous montrer les gens qui y travaillent. Marvin Heiferman a décrit ainsi cet aspect conflictuel des photographies de Baltz : « (...) quiconque pourrait détonner comme un passif-agressif; l'image qui a l'air formidable devant vos yeux pourrait détonner dans votre tête. »¹

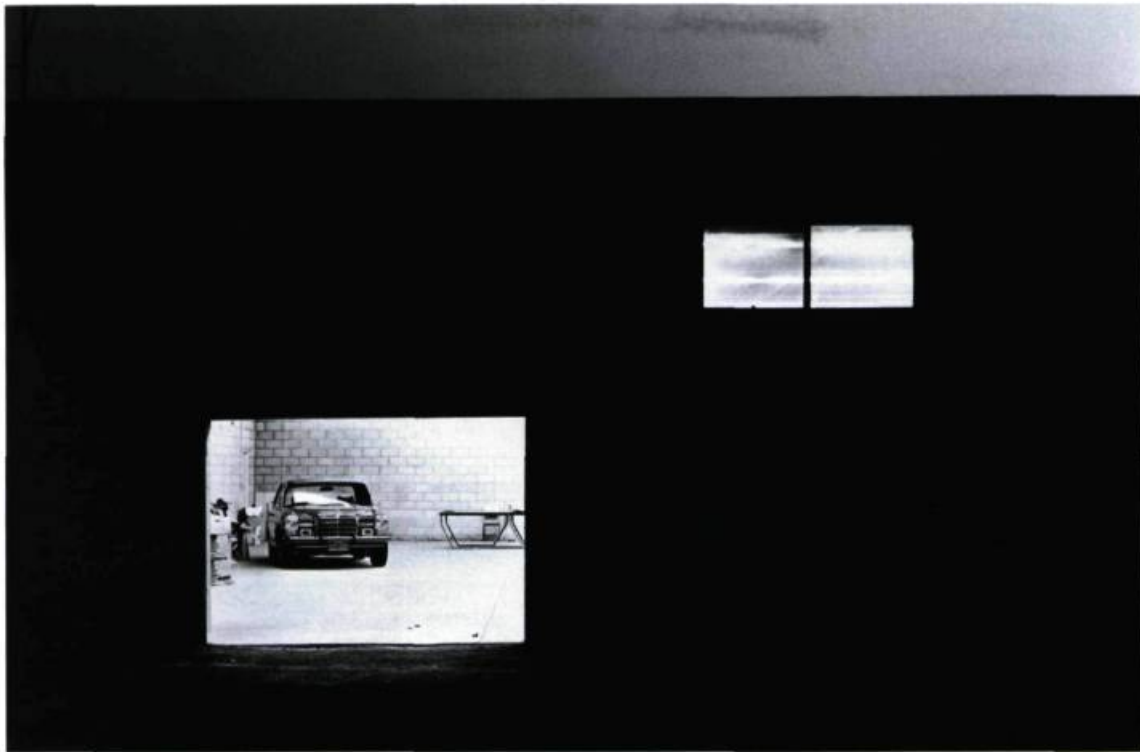
Organisée par Louise Désy, conservateur associé de la collection de photographies, cette exposition marque une importante acquisition. L'œuvre de Baltz, tout en

évoquant certains des photographes représentés dans la collection du CCA, sape, comme certains des travaux qu'elle côtoie maintenant, la notion même de genre sur laquelle une collection est construite. Si l'on peut évoquer des liens avec, pour ne prendre que quelques exemples, le formalisme des *New Topographers* que sont Bernd et Hilla Becher ou encore celui de Catherine Wagner, avec le traitement de l'architecture vernaculaire de Walker Evans ou celui de Gabor Szilasi, avec la saisissante documentation des transformations urbaines de Berenice Abbott, Baltz se démarque comme un innovateur et un visionnaire. Ce portrait, brossé en 1974, de l'envers du monde industriel désincarné et de son architecture rationalisée, annonçait les débats actuels sur les excès de la mondialisation. La pseudo-fonctionnalité de l'œuvre, qui nous fournit la carte et la légende d'un parc industriel, que nous ne verrons probablement jamais, constitue un clin d'œil ironique. Baltz, toutefois, refuse la distanciation froide du post-modernisme et opte plutôt pour l'attitude de participation du situationniste qui nous invite à vivre l'émotion aliénante. Le photographe a lui-même fait l'expérience de ce paysage, comme il l'expliquait récemment dans une conférence donnée au Centre Canadien d'Architecture. Natif du sud de la Californie, il a pu observer la transformation rapide de cet immense terrain vague en un complexe industriel alors considéré comme l'un des plus vastes du monde en dehors de l'Union Soviétique. S'il avait adopté la perspective distante du photographe documentariste, on ne pourrait s'en rendre compte, mais il pratique la vérité comme un genre, celui de la documentation scientifique de l'observateur objectif. Les photographies de Baltz reflètent l'esthétique visuelle de ces usines opaques, symbolisées par des électrons, alors que le travail réel y demeure invisible et abstrait. De cette manière, le paysage qu'il nous présente est en apparence aussi naturaliste et indépendant des facteurs historiques et politiques que le serait, par exemple, la transformation radicale de ce paysage situé à une soixantaine de kilomètres au sud de Los Angeles en un complexe industriel gigantesque. Toutefois, quand Baltz fait mine de nous faire visiter un parc industriel, ce qu'il fait en réalité, c'est nous donner à observer une forteresse. Comme c'est le cas pour les bâtiments fonctionnels aux lignes nettes qui abritent les nouvelles manufactures, la forme, ici, n'est que surface. Ces images obsessionnelles qui nous présentent le superficiel avec force détails ne répondent jamais à la question brûlante : mais que peuvent-ils bien faire là-dedans ? Ironiquement, la photographie, autrefois encensée pour sa capacité à nous révéler la vérité, ne peut plus rien nous dire. Réduit à faire le relevé de détails sans signification, de façades banales, le photographe en vient à produire une chronique du non-vu, dans un style qui ne se prive pas d'évoquer la grandeur de l'Ouest américain.

L'étendue du parc et les images magnifiques qui en sont tirées semblent conférer une monumentalité aux structures cubiques minimalistes. Mais tout en repre-

nant leur esthétique formelle et leur ligne pure, les images détruisent cet idéal d'harmonisation entre l'industrie et la nature que représente le parc industriel. Ce dernier, qui a vu le jour dans l'Amérique de l'après-guerre, offrait aux entreprises une solution aux divers problèmes que devait affronter la production traditionnelle en milieu urbain – conflits de travail, pollution et transport –, en lui permettant d'exploiter de vastes terrains bon marché, accessibles à une force de travail mobile et isolés des quartiers suburbains. En reproduisant l'ampleur du projet de Baltz, la scénographie de l'exposition respecte la stratégie détonante de l'artiste. Les images distinctes sont disposées comme un tout cumulatif sur un seul mur où le concept de Baltz – celui d'un bloc massif de trois rangées de 17 photographies chacune – peut prendre place. Cette stratégie suscite d'abord l'admiration et l'enthousiasme du visiteur qui, à mesure que s'accroît le nombre des photographies, éprouve plutôt un sentiment d'aliénation et de peur. Le design épuré, les photographies espacées à intervalles réguliers, présentées de façon identique, l'éclairage fluorescent bas, la petite quantité de texte, la salle autrement vide, tout cela reprend le minimalisme des bâtiments montrés (et dont la construction a aussi été influencée par le minimalisme) et est d'abord pris en compte par le visiteur pour son élégance. L'éclairage fluorescent, par exemple, semble d'abord purement utilitaire, jusqu'à ce que l'on s'aperçoive qu'il est une citation de l'une des photographies. Il est suspendu à des câbles discrets, mais dangereusement fins et, après réflexion, nous semble inconvenant, étranger à l'esthétique du CCA; il est dérangeant et dur, introduit un élément sinistre dans l'espace pur du musée, habituellement distancé des signifiants bruts de la production industrielle.

On peut dresser encore d'autres parallèles entre l'architecture représentée, la série photographique, l'installation et l'architecture du musée. La cloison qui surgit du plancher de la salle octogonale rompt avec violence l'intégrité de l'espace, et perturbe l'entrée des visiteurs qui doivent lire le texte d'introduction à la fin de la série, pour être ensuite bousculés vers l'autre côté, afin de commencer au début. Tout comme les parcs industriels ont coupé l'industrie de ses origines urbaines, nous nous trouvons déplacés dans l'espace et le temps, désorientés et départis de notre rôle habituel de spectateur regardant des photographies. Notre regard se pose habituellement au rythme d'une déambulation lente permettant la contemplation passive d'une image unique. Ici, même nos attentes de spectateur sont troublées, car le plaisir de notre contemplation est perturbé de plusieurs façons. La première image de la série est, de manière appropriée, le terrain de stationnement. Toutefois, nous nous apercevons bientôt que nous ne quitterons jamais le stationnement, qui est une image récurrente de l'exposition. Nous poursuivons et essayons de trouver une porte d'entrée, mais la plupart des portes sont verrouillées et les fenêtres bloquées. Baltz dérange ainsi, doucement mais avec insistance, notre plaisir de



Lewis Baltz, Mur nord, Automated Marine International, 1641 Mc Graw, Irvine. Élément n° 16 tiré de *The New Industrial Parks near Irvine, California*, 1974. Épreuve argentique à la gélatine; 15, 2 x 22, 8 cm. Collection Centre Canadien d'Architecture, Montréal. © Lewis Baltz

contemplation. Ses images d'une grande précision technique détruisent l'illusion d'harmonie, comme dans ce gros plan d'une boîte d'interrupteurs aux fils apparents, mais dont les deux interrupteurs sont hors-circuit, ou cette image d'une porte d'usine qui s'ouvre sur une Mercedes Benz plutôt que sur une chaîne d'assemblage, trompant ainsi nos attentes et contrant nos désirs.

Nous invitant à participer à ce projet de fabrication du sens que la série photographique ridiculise, Baltz nous fournit même des légendes, avec noms, listes de bâtiments et adresses, mais l'on ne sait toujours rien. Oui, nous sommes bien dans un parc industriel, et son nom orwellien est aussi terrifiant que son projet, qui consiste à cacher l'industrie derrière une façade suburbaine, mais nous pourrions aussi bien être n'importe où. S'ils reflètent la grande diversité de l'industrie légère des premiers parcs industriels (l'alimentaire, l'électronique et la métallurgie), les noms sont souvent aussi vagues et étranges que les bâtiments (comme *Automated Marine International*). La disposition des images en une série numérotée joue aussi avec notre désir d'une succession narrative, mais tout comme la planification du parc et les noms de rue génériques (*Sante Fe* ou *Airport Loop Drive*), cette disposition est arbitraire et interchangeable. Il n'y a d'ailleurs aucune raison de nommer ces rues, si ce n'est ce besoin d'humaniser la zone industrielle, de suggérer un lien historique ou encore un rapport entre l'humain et le paysage. De la même façon, les produits assemblés ici n'ont pas de lien avec le site, mais sont constitués au hasard, comme les images. Dans ce sens, le parc industriel et sa reproduction visuelle réalisent le rêve de ce type de planification urbaine d'éliminer tout aspect du design qui ne serait pas conforme au langage de la machine. Cette élimination passe principale-

ment par la négation de l'humain, réduisant ainsi le paysage à un théâtre d'efficacité. La circulation urbaine, furieux mélange de véhicules et de piétons, est réduite ici au périphérique, dont la seule fonction est de faire entrer et sortir les travailleurs de la zone.

Baltz nous invite à faire l'expérience des bâtiments en tenant différents rôles : celui du fonctionnaire de la ville s'assurant que l'on respecte le règlement – il nous offre alors le gros plan de la boîte d'interrupteurs, dont les fils apparents suggèrent une infraction au code –, celui du visiteur, essayant de repérer le lieu exact d'une entreprise, celui de l'intellectuel cherchant un modèle, des thèmes récurrents, un lien narratif entre les images, considérées horizontalement, verticalement ou en grilles étroites. Et essayez donc pour voir. Il n'y a aucun dialogue entre les façades silencieuses de ce parc planifié et sa localisation. Il n'y a aucun récit, seulement des bâtiments produits artificiellement et les images qui nous les montrent.

De la même façon, les signes du travail humain, symbole de la fabrication manufacturière, sont étrangement absents. En donnant une place prépondérante à ce qui est absent, Baltz nous révèle les caractéristiques fondamentales du parc industriel, son emphase sur l'apparence et le traitement du paysage. On ne peut glaner que des renseignements superficiels de ces images, comme les noms des compagnies qui, au bout du compte, ne nous renseignent aucunement. Ces bâtiments répétitifs demeurent aussi anonymes que les produits qu'on y fabrique ou que les gens qui y travaillent. Les chétifs arbres et buissons qui entourent les bâtiments, et dont les ombres s'allongent sur les façades planes, le coup d'œil occasionnel jeté à l'angle d'un bâtiment ou la vue en perspective du paysage semblent offrir des indices, mais ils sont formels plus qu'ils ne sont révélateurs. On se demande d'abord si



Lewis Baltz, Mur ouest, Semioca, 333 McCormick, Costa Mesa. Élément n° 39 tiré de *The New Industrial Parks near Irvine, California*, 1974. Épreuve argentique à la gélatine; 15, 4 x 22, 9 cm. Collection Centre Canadien d'Architecture, Montréal. © Lewis Baltz

Baltz inclut ces allusions à la nature afin de souligner le contraste avec le monde de l'industrie, mais quand on observe de plus près ces plantations génériques, on se dit qu'il veut peut-être souligner l'ironie de ce « parc » dont les arbres sont aussi malingres que le nom.

Par son emphase sur le développement urbain, cette série, tout comme *Tract Houses, Maryland, Nevada* et *Park City*, qui constituent un commentaire sur la transformation du paysage en Amérique, a été apparentée au mouvement de la *New Topography*, qui met aussi l'emphase sur la production d'une esthétique objective s'inspirant des valeurs marchandes de l'industrie, et qui est associée à l'œuvre de Bernd et Hilla Becher. La série, où l'on ne discerne aucun personnage et aucun contexte, a effectivement beaucoup de choses en commun avec les typologies de structures industrielles des Becher.

Mais, comme pour toutes les œuvres de Baltz, il ne faut pas se fier aux apparences. Si le photographe partage l'attitude conceptualiste des Becher, on peut aussi faire un lien avec les paysages lyriques décrivant les excès du monde moderne d'Edward Ruscha. Le paysage de l'Ouest américain, avec son soleil de plomb, ses grands espaces, l'attitude de chercheurs d'or de ses spéculateurs, a constitué une métaphore puissante de l'utilisation industrielle de la nature et de l'esthétique contemporaine du faux qui caractérisent le paysage post-industriel. En présentant une architecture du banal produite en série tout en préservant l'individualisme caractéristique de l'idéologie américaine, les photographies de Lewis Baltz peuvent se lire à la fois comme des portraits et comme des photos signalétiques. Dans ce sens, Baltz, comme Walker Evans, devient le photographe ambulant à la recherche du vernaculaire américain.

Walter Benjamin décrit le rapport de parenté entre la photographie et le portrait comme un vestige de sa valeur cultuelle, la photographie ayant retenu l'aura

du visage humain¹. La mélancolique et incomparable beauté des images de Baltz provient de cet attachement aux origines spirituelles de l'art. À mesure que la valeur rituelle de la photographie a été remplacée par sa valeur de présentation, exigeant une contemplation déambulatoire plutôt qu'une catharsis émotive, le médium est devenu le moyen d'établir une preuve, comme dans le travail d'Eugène Atget (également représenté dans la collection du CCA). Baltz emprunte à ces traditions photographiques, misant sur le pouvoir émotif de l'image tout en refusant de le matérialiser par des légendes explicatives. Il exploite plutôt le pouvoir de la série photographique tout en niant sa force narrative, afin de nous obliger à regarder différemment. Baltz, de même que le CCA, qui a fait l'acquisition de son œuvre, reconnaît à l'architecture le pouvoir de modifier l'expérience et au photographe celui de nous faire voir de manière différente. Après avoir regardé ces 51 images, nous nous rendons compte que l'imagerie monotone, le conditionnement bâclé et toute cette fausse nature ont déteint sur le photographe et sur nous. Brillamment conçue, cette œuvre à la fois belle et terrifiante déconstruit l'architecture rationalisée. Comme beaucoup d'autres œuvres de la collection du CCA, elle engage un dialogue avec l'architecture en encapsulant, en mettant à plat et, jusqu'à un certain point, en rendant étrange les murs et les bâtiments qui nous entourent.

DANIELLE SCHWARTZ

TRADUIT PAR CHRISTINE DUFRESNE

NOTES

¹ Marvin Heiferman, « Great Pictures, Mean World », dans *Rule Without Exception: Work of Lewis Baltz*.

² Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique », dans *Poésie et révolution*, Paris, Denoël, 1971, p. 185.