

Archipel, travaux d'approche Claude Reichler¹

Compositions

Ces paysages urbains qu'Olivier Christinat présente en grand format, on pense y voir des tableaux plutôt que des photographies. Rectangle de vision susceptible de se répéter à l'infini, la ville sans bords ni périphérie semble être née de l'imagination d'un peintre de l'étrange : agglomérats d'immeubles de toutes tailles, galaxies de tours, poussières de maisons basses, alignements de balcons en tous sens – et dans la nuit, ça et là, des trous noirs... Les arrangements improbables d'objets, de formes et de lumières, les équilibres et plus fréquemment les déséquilibres exhibés, rappellent la tradition pictorialiste, version fantastique. Des procédés *de métier* attirent eux aussi les œuvres du côté de la peinture, une peinture qui se serait approprié, comme l'hyper-réalisme, l'extrême minutie caractéristique de la photographie : les vastes espaces représentés s'apparentent aux panoramas peints ; les contrastes presque effacés et le fondu des teintes font penser à l'aquarelle ; les effets de lumière, très étudiés, vont des nuances sombres d'un nocturne aux éclairages obliques nimbés de brume et aux éblouissements d'un soleil éclatant.

Pourtant, si nous pouvons nous croire face à des peintures, c'est par une référence au second degré. L'attestation de présence, constitutive de l'opération photographique, reste première et définit la technique à deux crans que pratique Christinat : les photos sont prises d'abord de très loin, avec un téléobjectif puissant, puis visionnées et recadrées devant l'écran d'un ordinateur. Mais prenons le mot « tableau » dans un

autre sens, qui pourra nous guider ici : le sens de l'adjectif *tabulaire*, désignant une surface où les objets mis en présence selon les deux axes d'un plan construisent des rapports, des rythmes, des ressemblances et des oppositions. Construisent, en somme, des *compositions*. Autant que des peintures, les grands paysages urbains rappellent les partitions graphiques des compositeurs contemporains : à l'examen des structures spatiales sur la page, l'exécutant est invité à se saisir d'instruments, à produire des rapports de sons, des tessitures, des *tempi*... De même, celui qui regarde les paysages urbains d'Olivier Christinat s'immerge dans les formes de l'espace, les objets qui s'y trouvent, les lumières qui s'y déploient – et ouvre aussi un jeu de correspondances entre le sens visuel et le sens auditif, entre les images et la musique.

Pourtant l'impression qui nous saisit d'abord est le désarroi. Tout comme certaines partitions graphiques n'indiquent ni notations conventionnelles ni sens de lecture obligé, les villes se donnent à voir ici sans géométrie ni perspectives régulières. Prises en vue plongeante et de très loin, les photos ne permettent pas de déterminer le point de vue, d'étager des plans dans la profondeur, de tracer des lignes de fuite. Quartiers, immeubles, tours, terrasses, toits sont disposés dans le désordre. On ne distingue presque jamais d'avenues, de places ou de carrefours. Pas de plan d'urbanisme, de hiérarchie du monumental ; nul principe organisateur émanant de modes de circulation ou de prévalences symboliques. De ces mégapoles labyrinthiques du Japon moderne, les

photographies de Christinat ne nous donnent à voir que des fragments prélevés par l'opération de cadrage, chacun d'eux gardant son étrangeté. Ces espaces ne se rejoindront jamais pour former un tout, ni ne nous permettront d'entrer dans une compréhension en profondeur que nous pourrions en vain. La ville japonaise est approchée en archipel, dans une succession d'essais liés par des isthmes qui resteront toujours inexplorables. Tout se passe comme s'il n'y avait pas à chercher d'accords entre les lieux de ces territoires morcelés. L'œil s'y sent désapproprié de ses jalons comme l'oreille l'est dans les musiques qui ont rejeté la tonalité.

Naissance de la lumière

Mais ce dont l'image nous prive, elle nous le rend d'autre manière en nous apprenant à voir sans l'aide des repères connus. Ayant abandonné cette sorte d'omniscience qu'apportent l'observation d'en haut et le dispositif panoramique, et renoncé à un mode de connaissance auquel des siècles de vues urbaines nous avaient formés, nous voyons apparaître des juxtapositions et des ruptures, des symétries, des dissonances inédites. Des rapports se tissent, rapports de masses, de hauteurs, de couleur, de proximité ou d'éloignement. Des entités géométriques se révèlent et se répondent : droites, angles, parallèles, figures. On est placé tout en même temps face à une ville et devant une composition abstraite.

Dans son approche à la fois exaltée et raisonnée d'un objet qui se donne et se dérobe tour à tour, le photographe nous communique

une connaissance émotionnelle intense par le moyen d'une construction esthétique. Dans la série des photographies d'Osaka, il me fait découvrir non seulement une ville inconnue, mais une expérience de la lumière *au pays du Soleil-Levant*. Tout commence par un nocturne qui m'atteint comme l'image d'une nécropole immense [¹ p. 223]. Au centre, sur le gris cendré où des traits pâles découpent les silhouettes des buildings, une procession de tours semble avancer comme de noirs fantômes. À l'arrière, des motifs quasi abstraits, un quadrillage de bandes foncées ou de taches, par quoi la ville se continue dans la nuit. Dans un autre nocturne [¹ p. 224], des gris plus clairs s'affirment par la grâce de la clarté naissante, et les hauts immeubles couleur charbon dispersés sur la page – l'un d'eux troué comme une ruine antique – découpent des vallées où les pâleurs du jour non advenu se répandent d'un plan à l'autre. Ailleurs, en un moment plus tardif, quand les rayons de l'astre touchent les pentes obliques des toits de verre comme des griffures aiguës, des stridences ponctuent l'image à travers les brumes de l'aube [¹ p. 042]. D'autres images jouent des effets de brume dans une lumière mieux affirmée ; elles créent des rythmes et des contrastes mesurés, des accords pressés jusqu'à l'éclat d'un unisson. Enfin, dans la clarté gagnée, une admirable photo montre la ville apaisée et laisse deviner l'artiste comblé. L'image semble avoir acquis un équilibre nouveau dans des séquences et des tourbillons où les formes architecturales plus lisibles et les couleurs apparues composent une symphonie de roses nacrés, d'ocres pâles, d'oranges clairs, de

gris allant vers le bleu. Cette grande photographie forme une moire délicate et diaprée, douceur perceptible à l'œil patient, *pianissimo* [^{> p. 181}].

Jeux d'espaces

Les grandes compositions paysagères montrent une ville en renouvellement permanent, dont la connaissance géographique nous reste inaccessible. D'autres séries de photographies décrivent l'espace urbain en vision rapprochée, quoique le Japon de Christinat, même vu de près, garde son mystère. Nous y percevons une sorte d'étrangeté que nul ne prétend nous expliquer ; elle est là, sur la surface, accessible à l'œil mais sans résolution, comme si la question d'une révélation, ou d'une pénétration, avait perdu toute pertinence.

Le photographe s'attache à déceler (ou à construire) des logiques spatiales déroutantes. On peine parfois à distinguer le haut du bas, l'horizontal du vertical, la superficie de la profondeur, l'intérieur de l'extérieur. Vus d'en haut, les toits des maisons basses se confondent avec les cours intérieures, les passerelles avec les rues. Il arrive qu'on prenne une paroi pour une terrasse, un rideau métallique pour un passage, ou de ne pas pouvoir distinguer du fond le premier plan. Ces perplexités peuvent aller jusqu'au malaise, au vertige engendré par l'abîme qu'ouvre une vue plongeante prise du sommet d'un building. Une forme humaine minuscule semble perdue, là tout en bas, sur un trottoir. Une autre est accrochée à un mur vertigineux – mais non ! il s'agit d'un ouvrier qui se tient penché sur un carré de béton, à l'étage d'une tour en construction [^{> p. 169}]. Ce jeune couple qui

marche dans une travée appartenant peut-être à une salle d'attente ou à une terrasse, avec ses bancs et son affiche touristique (une grande photo de mer en été, est-ce le sillage d'un bateau ?), il me semble que je pourrais les rejoindre et leur parler, examiner de plus près l'affiche devant laquelle ils passent – mais en regardant mieux, je constate qu'une espèce de tranchée sépare la barrière du premier plan où prend appui mon regard, du fond de l'image où évolue le couple : une rue ou une ligne de chemin de fer, dont on ne voit pas le sol ni même les parois [p. 101].

Écriture fuguée

Un dispositif particulier, toujours renouvelé, occupe les images et dynamise le regard. Je l'appellerai le *graphisme*. La ville japonaise est partout dessinée, écrite, dans ses rues, ses parcs, ses gares, ses toits... Partout elle tire des lignes, parallèles ou divergentes, régulières ou brisées, qui forment en se croisant des angles diversement ouverts, des figures indéfiniment variées. En se combinant et se recomposant, les carrelages de toutes dimensions, les pierres taillées, les plaques qui recouvrent les parois des immeubles ou le sol des allées, les tuiles alignées sur les toits des maisons basses, déploient toutes les formes du damier ou du peigne. Les jardins urbains et les places de jeu mêmes s'y conforment. Très belle est cette image du coin d'un terrain de football où se multiplient les lignes peintes, rectilignes ou obliques, quelques-unes courbes ; sur le sol partagé entre le vert tendre du gazon et l'ocre des allées, elles forment en se coupant des parallélogrammes

multipliés [p. 277]. La photo est prise en fin de journée : un haut treillis invisible projette sur le sol sa structure quadrillée, de même que la cage des buts et les barrières mobiles sont dédoublées par leurs ombres, selon une géométrie rigoureuse et fantasque à la fois.

Dans son approche du Japon, Christinat se garde de photographier les motifs traditionnels et de nous livrer un set de cartes postales touristiques. Certes il n'ignore pas les jardins minéraux aux dessins méditatifs, les poutres rectilignes et les portiques recourbés des sanctuaires, les allées des parcs chaque jour balayées, les résidences où les lames des parquets, les lambris des parois et les lambourdes des seuils harmonisent la géométrie de leurs lignes, où les portes coulissantes composent des variations de rectangles courts ou allongés, transparents ou opaques. En portant son regard vers le graphisme quotidien, il nous montre que celui-ci est imprégné des pratiques et des formes de la culture religieuse et aristocratique. Ses photographies nous font comprendre que les dispositifs de la culture ancienne ennoblissent la banalité de l'espace urbain et lui confèrent une beauté qui semble réfléchie. Elles rappellent à notre regard étranger (et au sien d'abord) les figures de la grande esthétique japonaise, comme une écriture fuguée toujours suggérée et toujours reportée. Elles y ajoutent le tremblement délicat de l'inachevé, du hasard, la poésie de l'instant.

Ainsi le carrelage de cette place où un jeune homme à demi couché semble jouer avec un chien, tous deux posés là comme sur une portée musicale aux lignes allongées et tendues dans une courbe

élégante [> p. 158]. Ainsi ce jardin urbain où la main courante des barrières, les lames et les carreaux du sol, les poteaux minces des réverbères, les piquets et la chaînette distendue de la clôture basse, les volumes allongés des bancs et le profil de l'escalier, tout compose une géométrie gracieuse qui semble s'inscrire en *concerto* avec la végétation – gazon, buissons fleuris, arbustes, bouquets des jeunes troncs. Un garçon faisant le poirier, quelques promeneurs placés là par un hasard savant, apportent le point et le contrepoint d'une chorégraphie de l'immanence [> p. 180].

Peu d'humains dans ces images (les foules sont ailleurs). Ceux qu'on voit sont disposés dans l'espace comme pour créer des échos mais gardent leur mystère. Un homme, solitaire au pied d'un building commercial, attend sur un dallage aux tommettes d'un roux clair, dont les carrés forment des entrecroisements au charme indéfinissable [> p. 134]. Une jeune femme en tailleur gris sort d'un immeuble par une arcade immense donnant sur un escalier ; la tête penchée et le regard posé sur l'écran de son téléphone portable, elle semble à la fois présente et absente, requise par une communication qui nous échappe [> p. 077]. Sa silhouette élégante et mince donne une mesure et un rythme aux plaques de grès d'un gris beige qui ornent, en des formats d'une géométrie rigoureuse, la façade de l'immeuble, et contraste avec l'immense réverbère d'un gris plus sombre qui occupe le côté droit de l'image, comme un dieu shintô dont on ne sait s'il est menaçant ou protecteur. Ailleurs, sur une petite place, le sol présente des structures de céramique complexes

2. *Troisième sonate, formant 3 : Constellation-Miroir*, partition manuscrite autographe polychrome, 350 cm x 40,5 cm, exposition Pierre Boulez, Philharmonie de Paris, 2015.

3. Cf. Véronique Mauron, texte d'introduction à l'exposition *Nouveaux souvenirs*, EPFL, Lausanne, 2013, à consulter à l'adresse : <http://www.olivierchristinat.com/photographie/serie/nouveaux-souvenirs>.

– symétries, ruptures, répétitions ; deux personnes qui s’y croisent semblent se parler, quatre pigeons picorent les graines que leur jette une vieille dame assise sur un banc [[>] p. 274] ; une autre femme est là, un peu lourde, une fleur dans la main, qui semble effectuer un geste de Tai Chi. Minuscule interaction, énigme sans profondeur.

Toute métaphysique est absente de ces petites scènes, et leur singularité esthétique s’en trouve magnifiée. « S’accorder avec la résonance », notait Pierre Boulez sur la partition d’une sonate². Sans faire appel à une intellection conceptuelle ou abstraite, les formes et les objets de la ville s’accordent avec les vibrations que le visible éveille. Le chromatisme très étudié où dominent les couleurs claires et les nuances du blanc, les teintes délicates et les contrastes adoucis qui orchestrent des rappels d’un objet à un autre, rendent plus limpide encore le jeu des résonances. Elles accompagnent subtilement ce qui nous émeut dans ces images.

Visages

Parler aussi de ces visages de femmes où je me perds, dans la proximité desquels je me perds.

Présentés de très près et la plupart de face, le cadrage serré qui les isole de leur environnement m’offre l’intimité d’êtres qui n’ont pu ni se donner ni se défendre. Sous la diversité des traits, les yeux et la bouche focalisent l’attention parce qu’ils sont les vecteurs de l’expression, porteurs d’un sens. Les cheveux aussi attirent le regard : mobiles, ils gardent la trace d’un mouvement, d’une émotion ; immobiles, ils figurent un hiératisme. Tel visage

au fard léger, à la paupière bordée d’un rose peu appuyé qui se retrouve, plus affirmé, sur les lèvres belles et fines – une longue mèche le balaie qui laisse paraître un œil de songe, mélancolique, indiquant une souffrance peut-être [[>] p. 091].

D’autres visages de femmes, parfois de jeunes filles, me regardent droit dans les yeux, comme cherchant réponse à une question dont je ne sais rien ; certains ont quelque chose de trouble qui évoque l’amour, celui qu’on vient de faire ou celui qu’on attend. Tel portrait de jeune fille, pris de trois quart gauche, d’un contour exquis, peu fardé, les lèvres ourlées à l’expression déterminée, possède un regard clair, droit, réfléchi et comme tourné vers le dedans [[>] p. 092].

Christinat a fait de sa technique à « deux crans » une méthode de travail qu’il ne dissimule pas. Il explique qu’il a photographié des foules denses au sortir du métro ou dans une gare, et qu’il a ensuite choisi certains visages à l’écran. Mais il n’isole pas toujours le motif (la femme qu’il capte) comme il le fait dans les portraits. Il lui arrive, en cadrant plus largement, de laisser une portion de la foule dans le flou pour opérer la *définition* sur un seul visage [[>] p. 255]. Il réintroduit ainsi la distance que le téléobjectif avait abolie, jouant de l’éloignement et de la proximité³. Je dirais même, dans une formulation paradoxale : faisant paraître la proximité comme un éloignement.

À une passante

On appelle « faire le point » cette opération qui consiste à déterminer la profondeur de l’espace où l’on veut que l’image soit nette. Les visages

de femmes sont des *points* dans le flou intercalaire, apparus comme des notes isolées dans le bruit sourd et continu du monde. On ne cessera plus d'entendre ces notes aiguës ou graves, charnelles, tristes ou gaies, banales ou belles à couper le souffle. La méthode de Christinat est ici encore riche d'implications, car il choisit – ou découvre – ce qu'on nomme depuis Roland Barthes le *punctum* de ses photos, en les visualisant sur l'écran de l'ordinateur⁴. En isolant à l'écran un détail tiré de son contexte, il *fait le point* sur lui. De note en note, point contre point, se dessine une mélodie tissée de singularités surprenantes.

Le floutage qui masque l'environnement et matérialise l'éloignement du sujet n'est pas la seule technique utilisée pour faire apparaître une focalisation. Souvent le photographe extrait un corps de la foule – et non seulement un visage – en lui assignant une place dans un groupe, créant une sorte de ballet duquel émergerait une danseuse étoile, comme dans cette chorégraphie d'hommes qui entourent une jeune femme vue en buste sur laquelle tombe une lumière dorée qui exalte sa beauté^[> p. 109]. Dans un autre groupe, une jeune fille est rêveuse, une autre préoccupée, une troisième sourit à ses pensées ; et de chacune le corps mince, juvénile et gracieux devient tour à tour le motif central de l'ensemble au sein duquel il semble évoluer^[> p. 183]. Ce goût des beautés féminines aperçues en passant et aussitôt disparues rapproche le photographe du flâneur baudelairien que la grande ville fascine, et qui sait débusquer dans la foule mille histoires ébauchées.

4. Dans *La chambre claire*, Roland Barthes propose de nommer *punctum* tel ou tel détail particulier, subjectif, qui retient l'attention dans une photographie, qui *point*, qui est poignant.

5. Charles Baudelaire, « À une passante », « Tableaux parisiens », dans *Les Fleurs du mal*.

« Fugitive beauté dont le regard m'a fait soudain renaître », écrivait Baudelaire dans un des plus beaux poèmes des « Tableaux parisiens », dont le dernier vers nous émeut encore :

« Ô toi que j'eusse aimée, ô toi qui le savais !⁵ »

Contrairement à Baudelaire, Christinat ne raconte pas de rencontre, même avortée, mais seulement des *approches*. Il n'aura vu ces jeunes femmes et n'aura été touché de leur regard, de leur beauté, que *sur l'écran*, puisque sa méthode est celle de la distance, non de la flânerie. Deux fois approchés, deux fois éloignés, ces jeunes corps sont des *fantasmes*, des plaisirs offerts à l'œil et à la rêverie, et n'ont d'histoire que celle qui nimbe brièvement leur apparition.