

Les décors de la mélancolie : fantômes industriels et traces sculpturales dans les photographies de Patricia Boucharlat

Participant à la fois des champs de la sculpture et de la photographie, les œuvres de Patricia Boucharlat interrogent notre présence au monde, sur les modes négatifs de l'absence et du silence.

Dire l'absence

Les œuvres de Patricia Boucharlat, installée à Marseille depuis une dizaine d'années, ne rendent pas compte de la solarité de la ville. C'est ce dont témoigne en tout cas, sa réinterprétation du motif du baigneur, dans la série de photos numériques *Dérive*. Plutôt, cet ensemble donne à voir une figure de noyé contemporain, successivement coulant à pic, puis les bras en croix. Plus Géricault que David Hockney, cette scène interroge doublement la notion de « naufrage ». D'un point de vue individuel, d'abord, par le cadrage serré sur une figure isolée, mais sur un mode collectif également, par la lointaine réminiscence d'un chromatisme, restreint mais néanmoins, rouge, blanc, bleu. Pur hasard ou symbole d'un naufrage identitaire ou républicain, l'interprétation ne se livre pas pleinement.

Sans visage, cette photographie de corps enseveli, entré dans un espace transitoire, littéralement en instance de disparition, témoigne de l'exploration, sous des modes technique et thématique, d'une angoisse structurante dans l'œuvre de Patricia Boucharlat, celle, existentielle, de la disparition. C'est précisément en cela, que cette série de 2011, vaut pour emblème de l'œuvre.

La photographie à l'heure du postindustriel

Le processus même de l'œuvre fonctionne selon une logique du dessèchement, comme si la disparition menaçait d'engouffrer l'œuvre en permanence, et que les différentes séries manifestaient ponctuellement une ultime résistance contre ce phénomène entropique. Le choix du médium photographie, dès lors, s'impose comme une réflexion autour de la technique la plus apte à suggérer la vanité du monde. L'œuvre photographique, alors, semble se positionner en aval de la catastrophe, et accuser de manière aiguë le passage du temps dont parle Barthes, à travers le noème du « Ça a été », l'artiste interrogeant, partant, de manière réflexive, la condition temporelle de la photographie. L'absence, dans ces œuvres, se trouve suggérée selon différentes figures, dont le trope de « l'absence-présence », par la capture d'instant de calme au sein de zones réputées agitées, à l'instar des vues de la série *Les Echoués*.

Depuis Baudelaire et sa critique de la photographie, les relations entre ce médium et la modernité avaient été frappées d'anathème, au nom de la crainte de la mécanisation et de la destruction de l'imagination. Alors qu'elle donne à voir des zones typiques de cette nouvelle cartographie post-industrielle, ayant produit en masse friches et cités, l'artiste les relifte sous la forme de ruines contemporaines. En dépit de son adhésion au numérique, elle semble toutefois exprimer une certaine nostalgie romantique et préindustrielle, ce qui la place dans une situation limite.

Une théâtralisation du documentaire

Les contradictions se résolvent toutefois dans le jeu des références stylistiques, qui semblent alors revendiquées par l'artiste, celle-ci puisant dans les canons du modernisme et dans l'impulsion du documentaire. À travers les portraits d'objets dérisoires - benne, bidon, barrière, container - issus de vues de chantiers désertés par l'homme, que compose la série *Les Echoués*, il s'agit pour l'artiste de rendre leur beauté à ces objets. En cela, elle en appelle doublement aux figures tutélaires d'Ernd et Hilla Becher, tant par leur statut partagé de photographes qui s'attachent à rendre des silhouettes de contenants (cf. la série des *Silos* des Becher), que par leurs sujets : des paysages industriels autour du complexe minier Zollern II, situé dans le bassin de la Ruhr pour les Allemands, des friches industrielles arlésiennes pour l'artiste, dans la série *Idées d'espace*.

Le nombre limité de clichés de l'artiste marseillaise et le caractère expérimental qui les anime, empêchent la photographe de s'indexer pleinement sur un art totalement objectif. Marquée par son détour dans le domaine du théâtre, en tant que décoratrice, notamment, elle conçoit ses photographies à partir de cette expérience, en travaillant à diminuer l'écart qui sépare le documentaire et le fictionnel, l'objectif et le spectaculaire, le non-lieu et le baroque. La notion de mise en scène, jamais loin, sert ainsi à brouiller définitivement la position de l'artiste au sein des cartographies nouvelles des pratiques contemporaines, aux frontières désormais nécessairement poreuses, tant sur le plan des médiums, -Patricia Boucharlat déploie sa pratique du théâtre à la photographie-, que du point de vue des registres, situés au carrefour du documentaire et du fictionnel.

Entracte paysager

La formation d'une pratique s'enracine toujours dans une culture visuelle. La typologie spatiale que Patricia Boucharlat s'efforce d'explorer sous la forme des figures de l'absence, et des espaces définis comme des non-lieux, ne saurait se comprendre sans être éclairée par une série de tirages numériques réalisés, en 2004, sur l'île de Chiloe, au Chili. Fonctionnant sur la dialectique nature/culture, l'artiste avait interrogé sa propre place en tant que témoin de la beauté d'un paysage semblant préexister à sa venue, en réalisant à partir du même point de vue un ensemble de photos selon des zooms successifs dévoilant un paysage animé de deux, puis d'une vache et qui rendaient compte du malaise de la contemplation.

La série est aussi celle par laquelle s'était opérée une réflexion sur le devenir du genre du paysage, et notamment sur son mode photographique. L'artiste devait s'en approprier les codes iconographiques, *via* la simple présence de la vache qui la rattache définitivement à l'École de Barbizon, mais dans le sens d'un renouvellement du genre. Un tel projet de redéfinition s'affirme aujourd'hui pleinement, en effet, par la recherche d'instances de légitimation pour un genre *a priori* mineur comme la photographie de paysage urbain, ce dont témoigne un traitement fondé par l'intégration en photographie de multiples références théâtrales et picturales, qui sont revendiquées comme modèle, au nom de leur supposée supériorité hiérarchique.

La sculpture à l'épreuve de la photographie et vice versa

En contrepoint de cette première tension qui structure l'œuvre de l'artiste, que celle-ci décrit comme une « scénographie du vide », il faudrait souligner un second mouvement dans l'œuvre, dans la relation qui se tisse entre les différents modes d'expression. C'est en effet presque en autodidacte que Patricia Boucharlat occupe actuellement le champ de la photographie. L'artiste, qui revendique un champ d'action déployé sur un ensemble de médiums, suivant Rosalind Krauss, qui avec son analyse du « champ élargi de la sculpture » théorise la dissolution des catégories disciplinaires, a en effet reçu une formation en sculpture à l'École des Beaux-arts de Marseille, sanctionnée par un diplôme obtenu dans l'atelier de la néo-formaliste Anita Molinero et du très new wave Patrice Carré. C'est à partir de cette expérience qui lui a forgé une vision haptique de l'art, plus qu'optique, et celle, conjointe, des problématiques théâtrales autour du lien au spectateur, que Patricia Boucharlat a cherché à développer une intermédialité spécifique, axée sur le passage du volume à l'image, et la mise en œuvre d'une esthétique du contact, comprise dans son sens relationnel et en lien aux techniques d'impression/empreinte. « La mise en image » du volume l'occupe à présent. Dans la série de photographies numériques *Idées d'espace*, elle se traduit par la démonstration des qualités de « brillant » notamment, raccourci de la ruine de chantier, qui de manière synesthésique, renvoie à la froideur du métal et appelle au toucher.

Mais cette recherche, au-delà de la synesthésie, se cristallise par une réflexion sur le *paragone*, ou *parallèle entre les arts* qu'elle intègre à sa propre pratique. Ici, le long débat entre les arts qu'avaient lancé les théoriciens de la Renaissance, en essayant de statuer sur la supériorité de tel ou tel médium, tourne au règlement de compte, ou au massacre. Chez Patricia Boucharlat, les relations entre photographie et sculpture sont pour le moins tendues. La pièce *Composition* peut se lire comme une allégorie caricaturale de la sculpture contemporaine, avec son armature de bois de guingois, ses poutres exposées et sa composition centrifuge, dont le drame se trouve magistralement mis en scène par un éclairage zénithal. Enfin, dans une série de « dessins » de 2011, le motif sculptural du drapé se trouve métaphoriquement rendu présent, par l'empreinte d'un mouchoir imbibé d'amidon, pressé sur une planche de bois qui lui sert de support. Image-miroir autant que motif autoréflexif des conditions de possibilité de la pratique de la sculpture, la démarche s'apparente à une opération de soustraction du drapé, dont il ne reste que la trace, en d'autres termes, son propre retrait en tant que médium. Silence de la sculpture, au profit d'une esthétique du contact, décidément cette œuvre renforce la présence de Patricia Boucharlat, n'en déplaise à Baudelaire, dans les rangs des nouveaux et talentueux « adorateurs du soleil ».

Marine Schütz
Octobre 2011

Marine Schütz est chargée d'études et de recherche à l'INHA, au sein du domaine de recherche Histoire de l'art contemporain XX^e-XXI^e siècles. Elle poursuit une thèse sur le dessin et le *pop art*, sous la direction de Pierre Wat à l'Université de Provence, depuis 2009-2010.