

« Semer et laisser advenir »

Souvent, l'image photographique est associée à l'idée de prélèvement, de retrait, de soustraction. On parle de « prise de vue », on dit « c'est dans la boîte » ou encore « prendre une photographie ». À contre-courant, il existe comme un principe d'équivalence chez Pauline Boucharlat qui voudrait que, pour faire image, il faille rendre quelque chose, comme si l'image relevait du don <sup>1</sup>.

*Contrechamps* (2019) est une série de cartes postales qui questionne les attentes du spectateur sur la notion de paysage. Imagerie populaire par excellence, la carte postale a pour vocation de s'échanger et de se diffuser. Apparue à la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle en même temps que l'expansion du tourisme, elle va connaître son âge d'or à la Belle époque et va façonner notre regard sur l'environnement et notre conception du paysage. Ces images vernaculaires véhiculant des représentations idéalisées ont en partie conditionné nos attentes : je sais ce que je veux voir si je me rends à Chamonix, à Étretat ou sur la Dune du Pilat. Suis-je attiré.e par les éléments eux-mêmes ou bien par leur potentiel de faire image ? Que se passe-t-il si je retourne mon appareil pour en photographier le contrechamp ? C'est cet envers du décor qui est à l'œuvre dans cette série, laissant apparaître les infrastructures du paysage, les réalités sociales qui échappent au cadrage de la carte postale. En cela, Pauline Boucharlat renoue avec une tradition de la carte postale sociale qui documente les luttes et les conflits de la première moitié du XX<sup>ème</sup> siècle. Laissant ces cartes postales à la disposition du public, l'artiste perpétue une certaine histoire de l'image photographique au cœur d'un processus d'échanges, de passages d'informations parfois triviales et parfois plus critiques.

Ainsi, Pauline Boucharlat cherche à valoriser le pouvoir de transmission et de partage inhérent à l'image reproductible : ses dispositifs créent des mises en réseau qui nous immergent dans une dynamique de partage. Dans la série *Points de Passages* (2018-2020), l'artiste se rend sur les zones de passages clandestins de la frontière franco-suisse sous l'occupation allemande (1940-1944). Comment montrer l'invisible ? Comment rendre compte de la mémoire de ces passeurs de frontière et de ces survivants de la persécution nazie qui agissaient en toute discrétion sans laisser de traces ? Après un travail

---

<sup>1</sup> Marcel Mauss, *Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques*, Presses universitaires de France, 2007 (1925).

d'enquête à la recherche de témoignages sur ces « points de passages », Pauline Boucharlat se rend sur les lieux pour confronter ces récits à la réalité du présent, munie d'une pierre obsidienne aussi appelée « œil céleste ». C'est le reflet de cette pierre vitreuse qu'elle porte à bout de bras que l'artiste photographie, nous invitant pour quelques instants à regarder en arrière comme dans un rétroviseur temporel. L'image qui en découle revêt un caractère mystérieux et le paysage y apparaît de façon évanescence dans le noir bleuté de la pierre. Exposées sous forme de *Tondo*, ces images s'apparentent à d'anciennes projections comme la lanterne magique, renforçant encore un peu plus leur caractère fantomatique. Ce phénomène, propre au miroir noir, l'historien de l'art Arnaud Maillet le relate en ces termes :

*« Cet effet de fascination qu'exerce le miroir noir provient de ce que ce trou noir attire et aspire le regard qui finit par s'y perdre et s'y abîmer. Selon l'expression d'Éliphas Lévi, le miroir du Potet est un « espace négatif » : l'espace s'y définit dans son retrait même. »<sup>2</sup>*

Contrairement à un monument commémoratif, ces images agissent comme des apparitions qui nous questionnent sur la mémoire des lieux que nous habitons. Une vidéo accompagne cette installation, dans laquelle l'artiste a incrusté les témoignages recueillis dans les archives sur les images réalisées. Cette dernière vient redonner un ancrage historique à l'installation et nous surprend quand à la précision des souvenirs de ces passeurs qui, par l'apport de détails visuels et topographiques, rendent tangible l'expérience du souvenir. Le territoire porte donc le poids d'un passé tumultueux dont la mémoire qui sommeille réapparaît à travers les reflets d'un paysage fantomatique, presque englouti ou « en creux » selon Raphaëlle Bertho :

*« Il ne s'agit pas de critiquer l'affect ou le sensationnalisme liés aux représentations de presse, mais d'opérer un retour au présent. Ils ne se retirent pas, mais font une photographie de l'après. Le « creux » n'est pas une représentation de l'absence ou de la disparition, mais du manque, celui de traces visibles de l'événement. »<sup>3</sup>*

---

<sup>2</sup> Arnaud Maillet, *Le miroir noir, enquête sur le côté obscur du reflet*, Paris, Éditions Kargo et l'Éclat, 2005, p. 176

<sup>3</sup> Raphaëlle Bertho, « Retour sur les lieux de l'événement : l'image « en creux » », *Images Re-vues* [En ligne], 5 | 2008, mis en ligne le 01 septembre 2008, consulté le 04 août 2020.  
URL : <http://journals.openedition.org/imagesrevues/336>

La mémoire est donc la matière vivante de l'histoire en constante mutation et Pauline Boucharlat invente des dispositifs propices à faire surgir ces mémoires et à les faire cohabiter, tout comme dans *Esquisse du XXème siècle* (2019-2020), lorsqu'elle demande à des personnes d'horizons divers de dessiner leur premier souvenir d'une image médiatique. En fonction des âges et des origines culturelles de chacun, les réponses diffèrent, du naufrage de l'Amoco Cadiz à la Chute du mur de Berlin, de la Guerre d'Algérie à la Guerre du Golfe. C'est une version à la fois collective et fragmentaire de l'histoire qui nous est livrée ici, faite des imprécisions du dessin et de la mémoire et passée au crible des médias et de leur images choc.

Cette confrontation des mémoires est également à l'œuvre lorsque l'artiste demande à des théoriciens de l'art, de la musique, de la littérature etc. de venir rebondir en image sur la notion de voyage et d'errance. *Ces Vagabondages* (2018) constituent une constellation de ricochets, une pensée toujours en déplacement. Ces créations de synergies impliquent une présence de l'artiste, une façon de se rendre disponible à la parole de l'autre, à l'histoire et à la mémoire de l'interlocuteur pour en récolter les bribes dans une relation de confiance et de partage. Comme, lorsque équipée d'un studio d'enregistrement ambulant, elle demande aux résidants de différents quartiers de chanter une chanson qui leur a été transmise. Berceuses, chansons d'amour, chants de résistance, dans toutes les langues se dessine ainsi un maillage d'histoires personnelles, intimes, souvent émouvantes et qui nous invite à penser les chemins souvent sinueux de la transmission et de l'héritage. Sur la place publique il s'agit d'abord d'un premier contact : les gens passent, s'interrogent, le regard amusé, puis timidement s'approchent avec le sentiment que leur histoire compte et qu'ils ont quelque chose à faire passer.

De cette méthodologie participative résulte des dispositifs évolutifs à l'issue incertaine, une pensée collective en ricochet provoquant souvent surprise et émotion.

Temps, mémoire, transmission, en quoi ces notions sont-elles paradigmatiques de l'image photographique ? Tout un pan de la démarche de Pauline Boucharlat semble vouloir trouver des éléments de réponse à cette question fondamentale. Cette quête amène l'artiste vers une démarche plus conceptuelle et ontologique autour des possibilités du médium. Et derrière la réalisation, c'est aussi le procédé qui est donné à voir, nous invitant à adopter une posture d'observateur davantage que de spectateur. Dans la série *Ciels* comme dans l'installation *Héliodon*, il s'agit de remonter le cours de l'image pour en atteindre la source : la lumière.

Dans le premier cas, il s'agit d'un bas-relief blanc de forme trapézoïdale. Comme hérité de l'abstraction géométrique, celui-ci prend forme sur un mur blanc de façon quasiment imperceptible. L'artiste joue avec les paramètres du *white cube* moderniste, qui par sa neutralité, dévoile un espace sensible aux variations de luminosité. Dans un premier temps le spectateur ne remarque rien jusqu'à ce que furtivement, du coin de l'œil et de manière rasante, il distingue une ombre sur le mur. Cette apparition quasi imperceptible et qui se manifeste par la seule contingence de la lumière crée un réel sentiment d'étrange-té, comme si le mur s'éveillait. L'installation tente de représenter l'insaisissable : la lumière est tout d'abord source de toute image. Celle-ci rend perceptible le réel, en délimitant ses contours et ses volumes. Pourtant, aucune lumière brute ne saurait être perçue directement sans prendre le risque d'y laisser sa vue et quelques plumes. Paradoxalement, c'est donc dans son négatif, dans l'incidence de son ombre qu'elle se laisse appréhender. L'œuvre fonctionne comme un cadran solaire faisant apparaître les effets de la lumière et du temps intrinsèquement liés. Faire surgir une ombre, c'est faire émerger la condition même du visible : la lumière et le temps. *Héliodon* apparaît alors comme la matrice de toute image. Ce n'est donc peut-être pas un hasard si Pline l'ancien fait démarrer son histoire de la représentation plastique par une histoire d'ombre :

*« Le premier ouvrage [en ce genre] fut fait en argile par Dibutade de Sicyone, potier à Corinthe, à l'occasion d'une idée de sa fille, éprise d'un jeune homme qui allait quitter la ville : celle-ci arrêta par des lignes les contours du profil de son amant sur le mur à la lumière d'une chandelle. Son père plaqua ensuite de l'argile sur le dessin, auquel il donna relief, et fit durcir au feu cette argile avec les pièces de poterie. Ce premier type de la plastique fut, dit-on, conservé à Corinthe, dans le temple des Nymphes »<sup>4</sup>*

Mémoire, intersubjectivité et lumière : Pauline Boucharlat donne forme aux liens ténus qui sous-tendent notre rapport au réel et qui nous connectent au monde des images. Ces éléments insaisissables et fragiles constituent pourtant le ciment de toute forme de présence au monde. La série *Ciels* en est un parfait exemple : que représentent ces photographies monochromes en dégradé de bleus ? Sont-ce des vues du ciel ? Pauline Boucharlat met en crise le référent à la faveur d'une démarche ontologique dans la lignée d'artistes conceptuels tels que Ugo Mulas, Jan Dibbets ou encore John Hilliard. Comme eux, elle interroge nos réflexes d'observateur qui voudrait qu'une photographie représente un objet directement puisé dans le réel. Et comme eux, elle remet en question la transpa-

---

<sup>4</sup> Pline L'ancien, *Histoire Naturelle* XXXV, 43, in Victor I. Stoichita, *Brève histoire de l'ombre*, Genève, Éditions Droz, 2000, p.11

rence inhérente au médium photographique qui fait oublier sa matérialité au profit d'un référentiel connu : elle s'engage alors dans une démarche méta-photographique.

Chaque élément de la série est composé de vingt-quatre feuilles de coton qui sont apprêtées avec une émulsion sensible aux ultraviolets. Chaque feuille est exposée à la lumière naturelle pendant 3 minutes, chaque heure sur vingt-quatre heures. Telle un nuancier du temps, la coloration bleutée varie selon l'intensité lumineuse du jour et de la nuit. Ainsi le doute s'installe car les photographies de *Ciels* ne « montrent » pas, elles réagissent comme des entités vivantes aux variations de lumière. Employant la technique du cyanotype qui ne nécessite aucun appareillage, l'artiste nous invite à remonter le cours de l'image dans sa matérialité et sa temporalité. Ces images indirectes sont en fait des représentations de l'effet du ciel, des photographies d'atmosphère en somme. S'emparer du ciel, c'est se confronter à l'un des motifs les plus représentés dans l'histoire de l'art et l'un des plus retords également car cela nécessite de représenter le mouvement et le temps dans d'innombrables variations. Pauline Boucharlat propose une alternative : plus de référence directe au réel, l'image n'est plus une représentation mais un support de variation. Faire image n'est dès lors plus le reflet d'un regard posé SUR le monde mais la tentative de composer AVEC le vivant. On dépasse ici le prélèvement et le registre de la soustraction pour une démarche de la mise en relation et du « faire avec ». Ainsi, Pauline Boucharlat sème, puis cueille et recueille des manifestations du vivant atmosphérique, social ou encore végétal comme c'est le cas avec la série *Saxifrages* (2020). Plus communément appelés « brise béton », les saxifrages sont des « mauvaises herbes » qui finissent toujours par pousser malgré tout et contre tout. Symbole même de la résistance et de la résilience, sous leur allure frêle elles résistent et se soulèvent inlassablement.

*« Confiants en la floraison des pensées et des gestes qui n'ont pas besoin de terre pour y enfoncer leurs racines. Nous nous solidarisons avec ces plantes sans racines et nous nous reconnaissons en elles quand elles s'implantent envers et contre tout, là où tout semble hostile et réfractaire à leur souplesse et à leur fragilité. Les saxifrages fleurissent là où le vent les a poussées, là où elles ont pu placer leur attache et leur point de départ, dans la fissure de la roche, de la dalle ou du pavé qui donne appui à leur poussée. Les saxifrages ont l'humilité des herbes et la puissance des arbres. »<sup>5</sup>*

---

<sup>5</sup> Marie-José Mondzain, *Confiscation : des mots, des images et du temps*, Paris, Les liens qui lièrent, 2017, p.12

Pauline Boucharlat récolte l’empreinte de ces végétaux sans jamais les arracher, par contact direct ou encore par le biais de leur ombre en plaçant la surface photosensible à l’arrière de la plante. Les contrastes de l’image se renforcent et s’atténuent en fonction de l’heure et de la luminosité. Ainsi, l’image fusionne avec le végétal, tous deux sensibles à la lumière et respirant à l’unisson. L’image devient alors le lieu d’une fusion entre le contenant (la photographie) et le contenu (la plante). En résulte un herbier d’ombres fugaces et spectrales à l’image de cette plante qui se laisse oublier sans jamais disparaître.

*« Interroger les plantes, c’est comprendre ce que signifie être-au-monde. La plante incarne le lien le plus étroit et le plus élémentaire que la vie puisse établir avec le monde. L’inverse est aussi vrai, elle est l’observatoire le plus pur pour contempler le monde dans sa totalité. Sous le soleil ou les nuages, en se mêlant à l’eau et au vent, leur vie est une interminable contemplation cosmique, sans dissocier les objets et les substances, ou, pour le dire autrement, en acceptant toutes les nuances, jusqu’à se fondre avec le monde, jusqu’à coïncider avec sa substance. Nous ne pourrons jamais comprendre une plante sans avoir compris ce qu’est le monde. »<sup>6</sup>*

Ainsi, comme le laisse comprendre le philosophe Emanuele Coccia, la plante est une cosmogonie en soi, un condensé du monde, une intelligence de la fusion et la métamorphose. Il y a quelque chose de cette présence au monde à l’œuvre dans tout le travail de Pauline Boucharlat qui pourrait se résumer dans le terme de disponibilité. Être disponible, c’est ouvrir des issues possibles, induire des potentialités, laisser faire et recueillir la lumière, le temps, la mémoire, les personnes, les plantes : la vie en somme.

Claire Boucharlat

---

<sup>6</sup> Emanuele Coccia, *La vie des plantes, une métaphysique du mélange*, Paris, Payot et Rivages, 2016, p.18