Beloussovitch, Ransonnet, sous l'image...

A priori, ce qui relie l'oeuvre de Jean-Pierre Ransonnet et le travail en cours de Léa Beloussovitch ne saute pas aux yeux. Différences d'âge et de trajectoire, de parcours et d'univers, de fins et de moyens. Le premier, inlassable peintre des forêts ardennaises (en ce sens qu'il n'a jamais cessé de s'en éloigner, pour toujours y revenir) a jeté, dès les années septante et quatre-vingt, les bases d'un rapport nouveau, non conventionnel, à la photographie en même temps qu'à la notion de document, autobiographique ou non. La seconde, jeune « déracinée » aux origines multiples et fraîchement diplômée de La Cambre, parcourt la jungle des instantanés médiatiques et de leur indéchiffrable violence pour les recontextualiser, les questionner, en percer ou en approfondir le sens. Nommer, envisager ou dévisager.

Chez **Ransonnet,** les présences sont vagues mais les noms précis; l'usage de l'image et du langage, simple et singulier à la fois. À une époque, les années quatre-vingt, où la théorie de la photographie insistait sur la dimension de trace — ou d'indice — de ce médium, sur sa capacité d'attestation, d'authentification ou de désignation, certains artistes déjà (et notamment publiés aux éditions Yellow Now), dont Ransonnet, prenaient au contraire la tangente: signalant plutôt la labilité de ce signe pourtant réputé (selon Roland Barthes) « intraitable », rendant la photographie aussi poreuse et malléable que la mémoire, aussi insaisissable que la poésie, aussi fragile que le végétal, aussi polysémique que l'écrit, avec lequel (trait ou mot) elle se mettait d'ailleurs, dès lors, à former de troublants assemblages. Lieux de l'enfance et tout ce qui nous y rattache... souvenirs sensitifs ou affectifs... ambiances, lumières, gestes, paroles... Procédant dès lors (un peu comme chez Modiano, au fond) à des inventaires incertains, ayant recours à la puissance d'évocation de l'objet, à la tentation vertigineuse du détournement ou de l'énumération sans fin, à l'obsession (et plus particulièrement au « l' », de l'obsession comme de l'objet!), la démarche de Ransonnet affirmait ainsi tranquillement son profond anachronisme. Ni du côté de la reconquête ontologique de la photographie, ni du côté de son extrapolation plasticienne, il continuait à raconter ses histoires, à parcourir des souvenirs ou des sous- bois, à croiser ses contemporains réels ou fictifs, sur le mode, comme qui dirait, de la promenade. Cueillant les trouvailles comme on le ferait de champignons, ne cherchant ni à plaire ni à convaincre, mais avant tout à comprendre et à partager, à brasser la complexité du vécu, à bonne distance des doctrines, en bonne méfiance des clichés... Du fouillis contenu de ses Ardennes peintes dans une pâte parfois consistante, à la surface plate de ses photographies rayées d'un mot, d'un nom, d'une lettre, toute la profondeur et l'épaisseur des images de Ransonnet, traduisent à leur manière notre rapport au monde, riche et incertain, conquis ou désemparé.

Bien « loin » de là, **Léa Beloussovitch** traite, pour sa part, l'image documentaire et l'information, questionne leur origine et leur mode de réception. Ses origines culturelles multiples et peut-être, vis-à-vis de l'image, contradictoires (Nord et Sud, Orient et Occident), son itinérance personnelle influent-elle, au bout du compte, sur le traitement paradoxal qu'elle y applique?... Mêlant dessin et photographie, elle soulève du bout du crayon, de façon feutrée, de douloureux problèmes de société, de trop brûlants faits d'actualité, des événements dramatiques: fusillade au Bangladesh, attentat au Pakistan, scènes de guerre en Syrie, débarquement de réfugiés sur l'ile de Lesbos, explosion d'une bombe en Somalie... L'image originelle, reportée par un travail de dessin à main levée, au crayon de couleur, sur des feutres industriels

blancs découpés, laisse place à de nouvelles formes et apparaît floue, méconnaissable ou peu identifiable, portant toutefois les empreintes d'une horreur sous-jacente: plaies et rixes, tiraillements, fragments de corps nus, maltraités, fragilisés... Le drame semble relégué sous la surface de l'oeuvre, pris dans la matière même de son support, atténué tout autant qu'étouffé. La scène s'évapore en halos de couleur, altérée ou éthérée jusqu'à l'abstraction, rendant impossible par le jeu sur le format, le recadrage, le floutage, toute tentative de mise au point et ce qu'en optique — en matière d'éthique aussi, peut-être — on désignerait comme la juste distance d'*accommodation*: il est des images dont il est impossible de s'accommoder.

Le brouillage des repères et du contexte laisse à l'imaginaire du spectateur, pire que la réalité peut-être, mais aussi nourri, dévoyé par elle, le soin de compléter ou d'interpréter. La gamme chromatique utilisée et la touche particulière du feutre sous le crayon, ne sont d'ailleurs pas sans évoquer le pixel et la « matière » (ou antimatière) même de nos images par téléphone, trash et approximatives, véhicules de plus en plus fréquents de ce type de clichés douteux. L'artiste ne prend pas position face à la violence du monde mais la met à distance, convoque un regard attentif, à rebours de celui, obtus, des médias et de la consommation de l'information. L'intention rejoint en cela le geste de sa série antérieure « Facepalm », d'après des images anonymes tirées de l'actualité des tribunaux américains d'il y a un siècle, dont elle transposait la dureté sur une matière paradoxale, mélange de chic et de vaporeuse instabilité, voile tombé ou flottant, indécis. Dans ce report, à nouveau, la main efface, gomme et protège à la fois d'une vision insupportable, ou d'une insoutenable exhibition. Sans compter avec l'infamie: est-elle du côté de ce(lui) qui est vu, ou de celui qui regarde? Surtout, se peut- il même qu'elle ne soit que d'un seul côté?... Cette résilience et cette réélaboration sont un rempart à la banalisation, à l'obscénité dominante, à la voracité galopante; à la perte du *lien* tout simplement avec ce qui nous parle ou ce que nous voyons. Ce qui, par des chemins détournés, ramène ses préoccupations bien près de celles de Ransonnet.

Dans un cas comme dans l'autre, chez Léa Belooussovitch comme chez Jean-Pierre Ransonnet, la main complète l'oeil, et l'image n'est pas le but ultime mais le moyen; elle est vecteur et transaction, et non réponse définitive; ses à-côtés, ses couches supposées, sa part d'imaginaire et les mots qui le formulent enrichissent notre rapport à elle. L'enjeu est ici ni plus ni moins que de redonner à l'image l'épaisseur même de l'expérience vécue, de nous inviter à elle dans un dialogue actif et non une réception passive, de mettre en doute aussi son pouvoir d'assertion, au fil d'un discret détournement et d'un patient renouvellement des apparences. Travail de deuil ou de mémoire, inachevé ou sans cesse recommencé! Plus personnel et narratif, intimiste, chez l'un; plus conceptuel ou universel, chez l'autre; encore que...

Deux artistes, avant tout, attentifs à l'humain. À sa sensibilité et à sa fragilité. Perdu dans le flux oppressant des images et des émotions, et à qui il faut laisser du temps pour retrouver qui il est, savoir ce qu'il voit et vit — et atteindre, sous la fugacité agressive du cliché, la profondeur apaisante du lien, en prenant le temps d'y mettre les formes.

Emmanuel d'Autreppe, décembre 2017