

Léa Belousovitch

Un atlas trouble

Par Léa Bismuth

« Malgré toute la maîtrise du photographe, malgré l'attitude composée de son modèle, le spectateur se sent forcé malgré lui de chercher dans une telle photo la petite étincelle de hasard, d'ici et de maintenant, grâce à laquelle le réel a pour ainsi dire brûlé un trou dans l'image »

Walter Benjamin, *Petite histoire de la photographie*

Juste après avoir tué son frère Abel, Caïn se cache le visage de la main. Il ne peut supporter la vue du crime qu'il vient de commettre. Car regarder, c'est faire exister. Il faudrait ajouter : regarder les yeux dans les yeux, c'est donner toute sa force d'impact à un événement ; c'est d'une certaine manière accepter l'inacceptable. Caïn est devenu un mythe, l'incarnation du premier criminel, nécessairement fratricide, de l'humanité. Car tuer, c'est toujours tuer son frère, sa sœur, son semblable. Caïn apparaît dans une sculpture de 1896, réalisée par Henri Vidal, que Léa Belousovitch photographie au Jardin des Tuileries, à Paris : ici, le cadre est resserré sur le geste de la main qui cache ; le visage est dérobé sous un voile de culpabilité horrifiée, nappé d'ombre, enfoui dans la noirceur immémoriale. Léa Belousovitch analyse techniquement ce geste, pour en retracer la généalogie psychologique et judiciaire : elle précise que l'on parle, depuis les années 2000, de *Facepalm*, cette paume de la main recouvrant le visage, pour ne pas voir, et aussi pour ne pas être vu. Le geste, elle le retrouve dans les archives du *Chicago Tribune*, et focalise son attention sur des visages de femmes déjouant les flashes des journalistes à la sortie du palais de justice, après qu'elles aient été jugées par l'Etat lors des procès perpétrés pendant la Prohibition. Là, les femmes se cachent de honte : elles font ce simple geste de la main pour ne pas faire coïncider le crime pour lequel elles ont été jugées avec leur identité. L'artiste cadre au plus près dans le cliché d'archive, pour mieux scruter l'invisible fragilité de l'accusée. Parfois, un œil reste, derrière le coin d'un mouchoir ou un col de fourrure. L'œil qui reste manifeste une hantise, au sens fantomatique du terme. Cet œil-là ne peut s'empêcher un regard caméra, qui, cent ans plus tard, garde toute sa force de présence. Dans la série *Perp Walk* (l'expression est empruntée au vocabulaire américain, et qualifie une pratique policière consistant à faire parader en public un suspect entravé devant des journalistes), aux mains qui cachent, s'ajoute le voile ou la capuche qui dissimule entièrement les corps traqués par l'objectif inquisiteur. Léa Belousovitch déjoue cette mise en accusation photographique en imprimant ces images retravaillées sur du velours. Sur certaines d'entre elles, devenues sculpturales, un drapé apparaît, renvoyant aux étoffes baroques qui, chez Le Bernin par exemple, dissimulaient *a contrario* le désir dans les plis.

Le corpus constitué ici, série après série, détaille un *atlas* contemporain, au sens que lui donne Gerhard Richter (ou encore avant lui, bien sûr, Aby Warburg), en une pratique de la collecte d'images, pour un ordonnancement signifiant, toujours à vocation politique. Ainsi, Léa

Beloousovitch est à la recherche — dans les médias, et plus particulièrement dans les images de presse publiées sur internet — de véritables *symptômes* de notre actualité la plus dramatique : scènes de lamentations sur des corps encore chauds, de deuil, d'attentats, d'incendie ; scènes de conflit ou de panique. Une opération de requalification des sources s'enclenche alors : les images subissent un véritable *traitement*, par un acte de recadrage, puis par la mise en dessin de ces scènes sur du feutre au moyen de crayons de couleur. Les millions de pixels de l'image numérique originelle se chargent d'une force d'incarnation matérielle nouvelle. Et qu'obtient-on ? Des surfaces colorées, floutées, des halos atmosphériques, des enveloppes auréolées, laissant à peine deviner les volumes et les mouvements alertes et alertés de l'image-source. Et si le feutre est utilisé, c'est pour ses propriétés plastiques renvoyant la lumière tout en l'absorbant, mais aussi et surtout pour ses capacités d'isolation. Ce dont il faut s'isoler c'est de la charge traumatique contenue dans les images du monde, tout en en prenant acte, et en la métabolisant dans la chair feutrée. La perte de l'aura que Walter Benjamin a analysée eu égard aux progrès techniques de reproductibilité de la photographie dès la fin du XIXe siècle, est ici, pour ainsi dire, récupérée : l'aura remonte des tréfonds par le trouble. Face au manque de netteté, l'œil accuse le coup de l'impuissance à agir, mais dans le même temps gagne en puissance consolatrice. Dans une œuvre sculpturale récente intitulée *Entropie* (2022), Léa Beloousovitch poursuit son travail de réparation à partir du verre brisé récolté après un accident de voiture. Si l'entropie qualifie le désordre et la perte énergétique, il s'agit alors de redonner forme à ce qui a été détruit : cela va plus loin que le simple geste de « recoller les morceaux », car la sculpture qui en découle devient un bloc compact, laissant visible les morceaux manquants, les cicatrices de ce qui ne peut pas être réparé. D'ailleurs, on parle bien, d'un « jour », de cette mince ouverture laissant passer de la lumière dans une structure ; et c'est cela qui compte, l'infrance de la blessure qui persiste.

Dans les propos de l'artiste, un mot revient souvent : celui de *vulnérabilité*. Ce mot dit l'atteinte faite au corps déjà fragilisé. Il dit aussi la blessure potentielle, ce qui fait qu'à tout moment, un être puisse être anéanti. S'approcher au plus près de cette vulnérabilité, c'est se tenir à l'écoute de ce qui chuchote derrière les cris, et c'est prendre soin de l'irréparable.

Docteure en théorie de l'art de l'EHESS, Léa Bismuth est autrice, critique d'art et commissaire d'exposition indépendante.