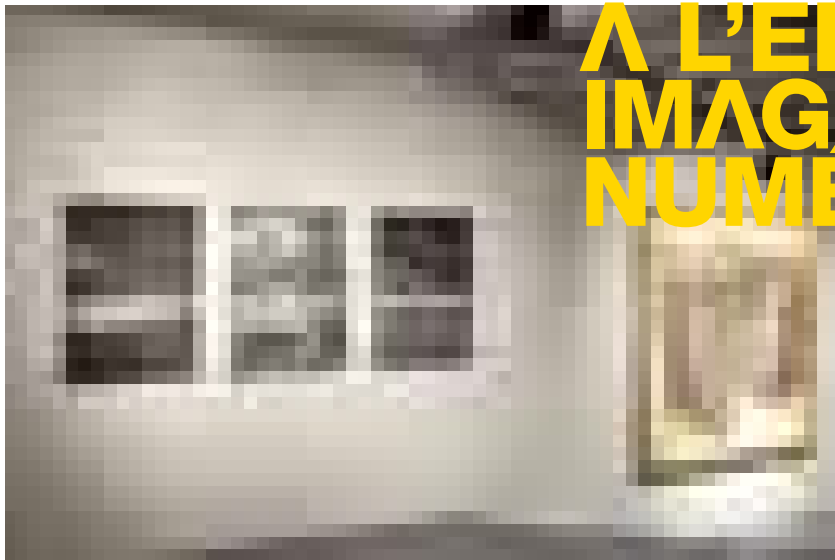


L'écueil du didactisme devant le thème de la croyance dans les images était grand. Anne-Françoise Lesuisse, directrice de la Biennale de la Photographie de Liège (BIP), est non seulement parvenue à le déjouer, mais aussi à donner à ce thème générique une véritable densité. Le fil rouge de la croyance en l'image permet en effet d'en dérouler quantité d'autres, plus ou moins mêlés, plus ou moins nouveaux, que la programmation de cette biennale a répartis en 12 expositions – on pourrait dire en 12 propositions –, dont nous retiendrons ici les aspects saillants.

VOIR ET CROIRE À L'ÈRE DES IMAGES NUMÉRIQUES



Vue d'installation Alexandre Christiaens (exposition BIP2014 *Idoles* au BAL, Liège), de gauche à droite :

1. De la série "Mer", Océan Atlantique Salvador de Bahia, Brésil 2007
 2. De la série "Mer", Mer Méditerranée, 2009
 3. De la série "Mer", Océan Atlantique Salvador de Bahia, Brésil 2007
- Tirages N&B sur papier Ilford baryté brillant /
contrecollés sur aluminium, 90 x 90cm
© Alexandre Christiaens

Préambule

Depuis l'avènement des techniques d'enregistrement que sont la photographie et le cinéma, la relation de la représentation au réel observé ne se pose plus dans les mêmes termes que ceux qui avaient jusque-là prévalu, lorsqu'ils qualifiaient les images faites de la main de l'homme. La qualité d'empreinte des images photographiques, lorsqu'elles étaient encore analogiques, les a souvent fait considérer comme de purs reflets de leur référent, bien qu'à ces images indicelles continuaient de s'associer des intentions et une manipulation des paramètres de l'outil photographique. Ces éléments auraient dû/devraient nous permettre de dissocier ces images du réel qu'elles représentent... si la procédure d'enregistrement et la ressemblance possible — mais pas systématique — des photographies au réel n'étaient pas venues nous détourner de cette évidence: l'image n'est pas le réel, mais bien sa représentation construite.

Ce sont précisément les moyens de cette construction que la technologie numérique est venue démultiplier, en particulier en facilitant et généralisant les opérations de retouche et en rendant celle-ci imperceptible. Au point de favoriser le glissement entre retouche et trucage, c'est-à-dire entre l'intervention sur la qualité esthétique du rendu photographique et celle sur le contenu du cliché lui-même. Glissement qui conduit, selon André Rouillé, à ce qu'il qualifie d'*ère du soupçon généralisé*. D'autant que, dans le même temps, la nature de l'image photographique s'est trouvée profondément modifiée, passant de l'empreinte physico-chimique au code informatique.

Ce changement de paradigme, qui s'est progressivement imposé depuis les années 1990, redéfinit le cadre non seulement de la pratique de la photographie, mais aussi de sa réception. Comme y insiste Rouillé, [...] *c'est à cause de son caractère "perpétuellement variable", infiniment flexible, que l'image numérique est en proie au soupçon. La [photographie argentine] première était extrêmement rigide, les trucages et retouches toujours longs, difficiles et nécessairement limités; la seconde est toujours-déjà retouchée, les appareils numériques étant d'ailleurs vendus avec des logiciels de traitement d'images, c'est-à-dire de retouche. En photographie, de l'argentine au numérique, l'ère du soupçon succède à une longue période de croyance en la vérité des images.*¹

Prendre à bras le corps cette question de la relation entre le voir et le croire, de sa survivance à l'ère du numérique apparaît aussi nécessaire qu'abyssal, tant ses ramifications sont nombreuses et lourdes de conséquences. Avec finesse, la programmation de la BIP en a circonscrit les plus prégnantes, à l'aide d'œuvres emblématiques, réunies autour de mots-clé :

Idoles (O. Hartung, R. Boyd, C. Porchet, P. Chancel, C. Morris, C. Lutz, E. Baudelaire, B. Kropilak).

À travers le thème du pouvoir des images et de leur rapport aux différents pouvoirs (politique, économique, religieux), cette exposition aborde la photographie à la fois dans son instrumentalisation par les puissances qui usent de sa force de conviction, et aussi comme formidable outil de mise en évidence de ce phénomène d'idolâtrie. L'effet de sidération exercé par l'allocation de Barack Obama sur les recrues de West Point (Christopher Morris), l'omniprésence de l'effigie des Al Assad en Syrie (Oliver Hartung), ou encore la mise au pas de la population en Corée du Nord (Philippe Chancel²), apparaissent avec une implacable clarté une fois mises en images, re-présentées. En contrepoint, la censure photographique est illustrée par un ensemble de clichés du Suisse Christian Lutz. Les visages des plaignants qui se sont retournés contre le photographe sont barrés par les arguments qu'ils ont fait valoir, transposant la notion de pouvoir de l'image à l'échelle individuelle et aux enjeux du droit à l'image. Cette mise en relation du collectif et de l'individuel (également à l'œuvre dans la vidéo de l'Américain Robert Boyd, qui laisse



sans voix) trouve dans la Cité Miroir, qui accueille l'exposition, un véritable amplificateur. Dédié à la citoyenneté et la culture, ce nouveau lieu accueille également les Territoires de la Mémoire, association qui a pour objet la mémoire historique, en particulier celle des deux guerres mondiales.

Îcônes (J-C. Moschetti, S. Langohr, T. Devaux, L. Golda Holterman, R. Mamedov, A. Chritiaens, S. et J. Sucher, C. Vionnet, T. Cartron, T. Demand, M. Pinckers, M. Wolf, D. Hustinx, F. Fouillet, M. Brambilla, D. Claerbout, M-J. Lafontaine, L. Meotti, A. Tchen-Fo, B. Leveaux, R. Grigoletto, et une proposition curatoriale de Michel François et Guillaume Desanges).

Le parti pris du Musée des Beaux-Arts de Liège (BAL) de mêler les œuvres du BIP à celles de ses propres collections peut donner, à première vue, l'impression d'une sorte de solution de facilité, faisant une place à la photographie parce qu'il le fallait bien, ou pour faire montre de bienveillance devant une forme artistique que les institutions muséales ont longtemps discriminée. Or, on comprend que ce n'est pas tant par défaut que par réelle volonté de faire dialoguer les œuvres que ce choix a prévalu, à la faveur d'un parcours enrichi par ces confrontations. L'accrochage permet en effet de réévaluer notre rapport aux expressions artistiques et leurs spécificités, autant qu'il crée des rapprochements fructueux et parfois inattendus. Autour de la représentation du corps, mais aussi des différents genres artistiques et des conséquences du modernisme sur la recherche plastique. Celle-ci aboutit, dans les dernières salles, à la dématérialisation de la photographie elle-même, sous la forme de projections et de sa mise en mouvement par la vidéo. Ce parcours évite ainsi la linéarité chronologique, au profit d'une conception intégrative des formes artistiques, à l'encontre des catégories souvent inopérantes instituées par les formes les plus académiques de l'histoire de l'art.

Mirages (R. Cooper, S. Bianchini, B. Melhus, D. Loriot-Mélia, S. Reuzé, D. Janssens, R. Dagonnier, M. Gafsou).

Si l'intégration particulièrement réussie des œuvres aux lieux qui les accueillent nous semble un des éléments clé de cette Biennale, c'est en particulier le cas pour le Musée d'Ansembourg, logé dans un hôtel particulier du 18^{ème} siècle au décor certes fané, mais à l'aura saisissante. L'effet du lieu sur la perception des œuvres joue indéniablement un rôle, que celles-ci viennent littéralement s'y inscrire (Djos Janssens) ou seulement s'y projeter. Elles y créent des liens entre le tangible et l'illusion, le statut du religieux et la place des écrans/de ce qui fait écran dans notre rapport au monde, en soulignant la vanité de toute entreprise humaine au regard de la brièveté de la vie. L'installation de Samuel Bianchini, commentée par l'artiste lors du vernissage de la Biennale, nous semble en outre cristalliser la plupart des enjeux de celle-ci. Partant d'images préexistantes, issues d'agences, figurant d'une part des traders, de l'autre des manifestants, il redéfinit leur matière photographique en lui

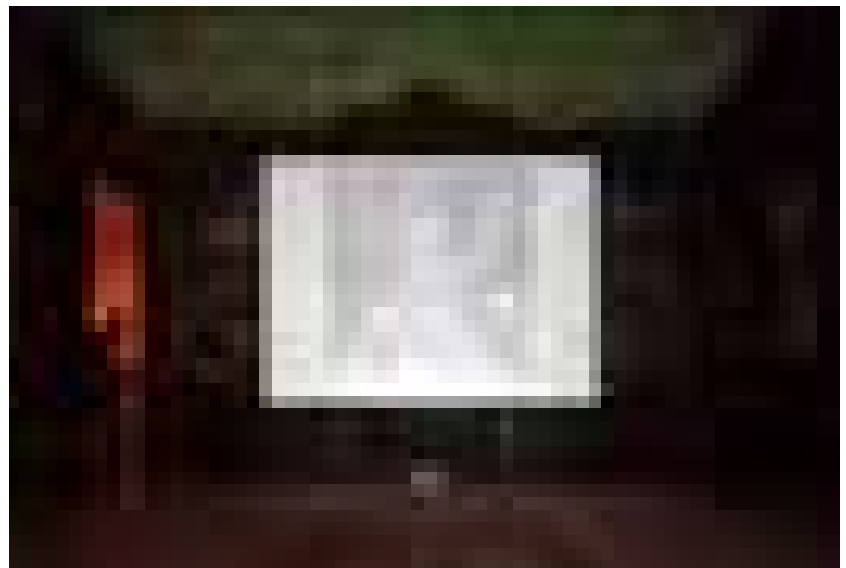
substituant une suite de chiffres correspondant aux fluctuations boursières, en temps réel, des cours des monnaies les plus fortes. Sorte de comble de la numérisation, cette installation invite aussi le spectateur à interroger ce dont les images médiatiques sont les symptômes et à les décrypter. En quelque sorte à voir pour ne plus croire.

Vues de l'esprit (collections particulières: Surnateum, Musée de la Littérature, Museum Dr. Guislain, Institut für Grenzgebiete der Psychologie und Psychohygiene; artistes contemporains: G. Bouschet et N. Hilbert, E. Decam, B. Deramaux, M. Docher, F. Goffin, C. Lambermont, Capitaine Longchamps, J. Nepper, P. Pierart, A. Rivière, M. Sordat, A. Takizawa, S. Van Marcke).

Sous le commissariat des Brasseurs, *Vues de l'esprit* présente deux volets: l'un composé d'images historiques et contemporaines, de sources et d'usages divers, l'autre exclusivement actuel et artistique. Le premier aborde la photographie dans sa capacité à donner corps à l'imaginaire aussi bien qu'à accompagner la recherche scientifique, en enregistrant des phénomènes observés. Entre ces deux pôles se déclinent toute une série d'œuvres qui permettent de renvoyer dos à dos le recours à la photographie comme preuve, dans sa valeur d'attestation, mais aussi comme outil de recherche, dans sa valeur exploratoire, et enfin comme outil de représentation des croyances humaines, associée à la mise en scène... non sans une certaine dérision. Le second volet, en se repliant sur la création artistique, prive le spectateur de la poursuite de ces dialogues entre art et sciences (ou pseudo-sciences), là où on aurait souhaité les voir se poursuivre à l'aune des enjeux actuels.

Ces quatre expositions phares ne doivent pas masquer celles, de plus petite taille mais pourtant d'envergure, à commencer par celle de Patrick Everaert (voir infra). Notamment *Prescience*, qui réunit les Français Yves Gellie et Vincent Fournier autour de l'utopie technologique. Ou encore *OMG*, présentée par le MAD Musée, investissant la chapelle Saint-Roch par une collection de cartes postales et des images de Mario del Curto qui témoignent du rapport entre croyance et photographie dans les arts différenciés. Le site de la Biennale renseignera le visiteur sur l'ensemble de la programmation, y compris la BIP.OFF, et les manifestations qui viendront tout au long alimenter cette édition résolument incontournable.

Danielle Leenaerts



Robert Boyd, *The Man Who Fell To Earth (TOMORROW PEOPLE, Part 2)*, 2009. Installation vidéo en triptyque, 9'20". Vue de l'installation. Crédit photo : © Robert Boyd

1 André Rouillé, *La photographie. Entre document et art contemporain*, Paris, Gallimard, 2005.

2 Voir également l'exposition *Datazone*, regroupant deux séries de Philippe Chancel (*Emirates Project* et *DPRK*), à l'Académie Royale des Beaux-Arts.

Samuel Bianchini, *All Over*, 2009 (vue d'installation). Réalisation informatique : Oussama Mubarak. Production : Jeu de Paume – en partenariat avec Corbis France. Crédit photo : © Christophe Bustin