



Focales

8 | 2024

Photographie contemporaine et anthropologie

« Qui désormais dira le réel ? » : *The Book of Veles* de Jonas Bendiksen

Nathalie Dietschy



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/focales/3864>

DOI : 10.4000/11r5e

ISSN : 2556-5125

Éditeur

Presses universitaires de Saint-Étienne

Référence électronique

Nathalie Dietschy, « « Qui désormais dira le réel ? » : *The Book of Veles* de Jonas Bendiksen », *Focales* [En ligne], 8 | 2024, mis en ligne le 01 juin 2024, consulté le 31 mai 2024. URL : <http://journals.openedition.org/focales/3864>

Ce document a été généré automatiquement le 1 juin 2024.



Le texte seul est utilisable sous licence CC BY-NC 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont « Tous droits réservés », sauf mention contraire.

« Qui désormais dira le réel ? » : *The Book of Veles* de Jonas Bendiksen

Nathalie Dietschy

- 1 Dans son ouvrage de synthèse retraçant l'évolution de la photographie, *Après la photographie ? De l'argentique à la révolution numérique*, Quentin Bajac termine sur ces mots¹ :

Il n'est pas impossible que nous soyons en train d'assister au retour à une phase « pré-photographique », où plus aucune technique n'est là pour spécifiquement attester la réalité. On peut s'en réjouir et voir dans cette évolution une émancipation de la photographie, débarrassée, à l'instar de la peinture au XIX^e siècle, de sa fonction documentaire et jouissant désormais d'une large autonomie. On peut aussi s'en inquiéter : qui désormais dira le réel ?²

- 2 Publié il y a plus de dix ans, l'ouvrage pose la question du rapport que le médium photographique entretient avec le réel dans un contexte de développements technologiques. Le projet photographique *The Book of Veles* du norvégien Jonas Bendiksen (1977-), qui travaille pour l'agence Magnum, réitère la question posée par Bajac. Sa série, qui porte sur la ville de Vélès où de nombreuses *fake news* ont été créées en 2016 lors de l'élection présidentielle américaine, est elle-même un faux reportage, puisque les personnes photographiées ont en réalité été fabriquées sur ordinateur et que les textes du livre sont aussi obtenus grâce à un programme informatique.
- 3 Nous souhaitons interroger la démarche de Bendiksen à l'aune de la question posée par Bajac. La génération d'images rendue possible par les progrès récents, renouvelle la question du lien entre réel et image photographique et les attentes sous-jacentes en ce domaine, problématique d'actualité à l'ère de la « post-vérité » et de l'essor des *deepfakes*.

Récit d'un faux

- 4 Le projet de Jonas Bendiksen, *The Book of Veles*, a été entrepris entre 2019 et 2020. Le photographe apprend que Vélès, en Macédoine du Nord, ville de 50 000 habitants, a été

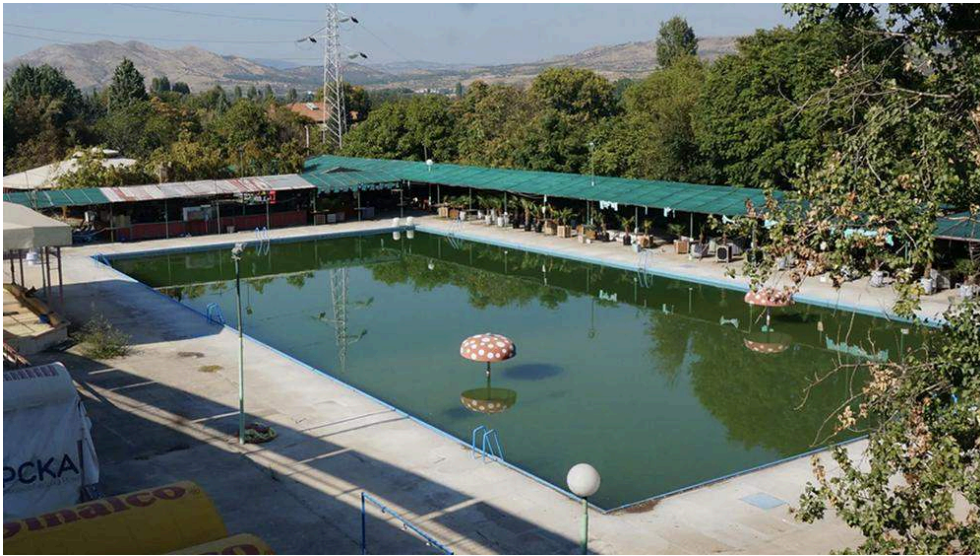
l'épicentre de la production de *fake news* en 2016, lors de l'élection présidentielle américaine opposant Hilary Clinton à Donald Trump. Des centaines de faux sites d'information sur la politique américaine avaient été alors créés, faisant de Vélès une véritable industrie des *fake news*³. Ces fausses informations étaient diffusées par les algorithmes de Facebook et de Twitter, qui les faisaient largement circuler sur les réseaux sociaux. Intrigué par cette ville où de jeunes gens ont produit de fausses informations contre rémunération, Bendiksen se renseigne et apprend l'existence d'un texte slave prétendument ancien, rédigé sur des planches de bois mystérieusement mises au jour au début du xx^e siècle, le *Vlesova kniga* ou « Livre de Vélès » (sa traduction anglaise est publiée sous le titre *The Book of Veles* en 1966)⁴. Considéré comme un faux⁵, le texte fait le récit fantaisiste de la protohistoire des Slaves⁶, de « la religion païenne dans ses rapports avec le “védisme”⁷ ». Dans le livre qu'il publie chez GOST Books en 2021, Bendiksen reproduit des pages de la traduction anglaise du *Livre de Vélès* (plus précisément de l'édition traduite par Victor Kachur datant de 1973), dont il reprend le titre, ainsi que ses propres prises de vue de la ville actuelle, lieu de la production de désinformation. L'ouvrage inclut également des citations issues de sites Internet dédiés à la présidentielle américaine qui diffusent de fausses informations, ainsi qu'une préface.

Jonas Bendiksen, « Sans titre », photographie extraite du livre *The Book of Veles*, 2021



© Jonas Bendiksen.

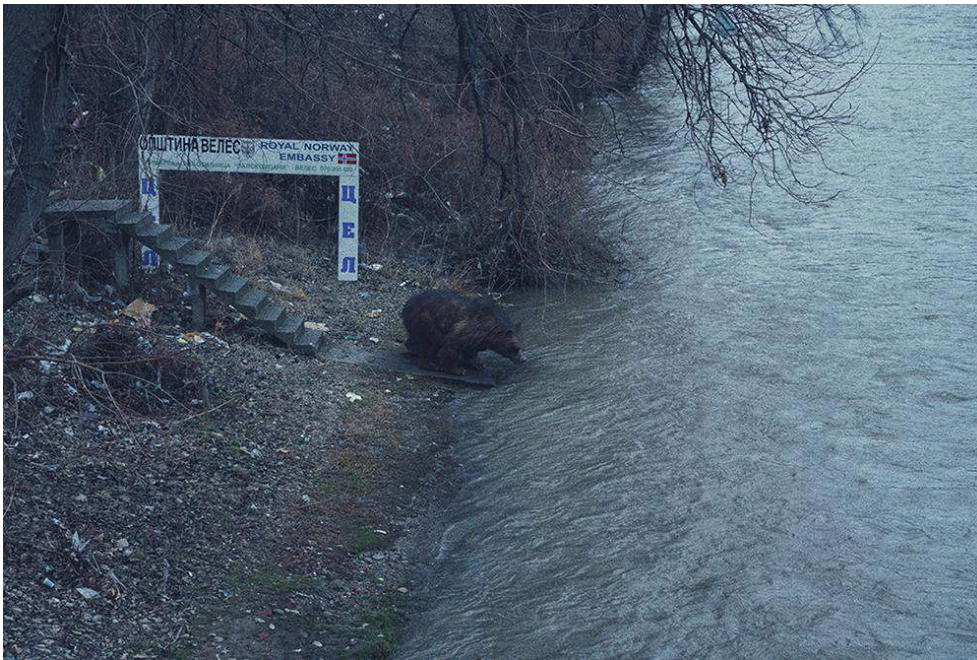
Photographie de Robin Willows-Rough, « An abandoned swimming pool in Veles », publiée dans l'article d'Oxenham Simon, « "I was a Macedonian Fake News Writer" », *BBC*, 29 mai 2019 : < <https://www.bbc.com/future/article/20190528-i-was-a-macedonian-fake-news-writer> >



© Robin Willows-Rough.

- 5 Les photographies de Bendiksen montrent des vues d'une ville sans grand intérêt, où la population vit dans une atmosphère terne et monotone. La comparaison de sa photographie de la piscine abandonnée de Vélès avec la prise de vue de Robin Willows-Rough, publiée dans l'article de la BBC de 2019 au sujet des activités de désinformation de la ville de Vélès, est éclairante⁸. L'angle choisi par Bendiksen insiste sur le délabrement des installations sur fond de ville industrielle traversée par des camions, où dominent cheminées d'usines et pylônes électriques. Le ciel est gris et l'eau verte de la piscine contraste avec quelques bouées gonflables en forme de flamand rose ou de palmier. La scène est sombre chez Bendiksen, alors que la vue de Robin Willows-Rough est baignée de lumière, même si l'eau verte de la piscine indique clairement que personne n'y plongera. L'étonnement provient surtout des deux figures présentes dans la photographie de Bendiksen : que fait cette femme sur une bouée en forme de licorne au milieu de cette eau qui a tourné ? Et que fait cet homme au bord de la piscine, dans ce lieu en ruine ?

Jonas Bendiksen, « Sans titre », photographie extraite du livre *The Book of Veles*, 2021



© Jonas Bendiksen.

Jonas Bendiksen, « Sans titre », photographie extraite du livre *The Book of Veles*, 2021



© Jonas Bendiksen.

- 6 La présence d'un ours brun sur plusieurs photographies surprend également. Des ours vivent-ils si proches d'une ville ? Le plantigrade est aussi représenté sur un tableau accroché au mur d'un bureau dans un autre cliché ou sur une tapisserie reproduite en fin d'ouvrage - où la structure du tissu rappelle étrangement l'image numérique de basse qualité et donc très pixellisée. Cet ours renvoie au dieu « Vélès » qui prend

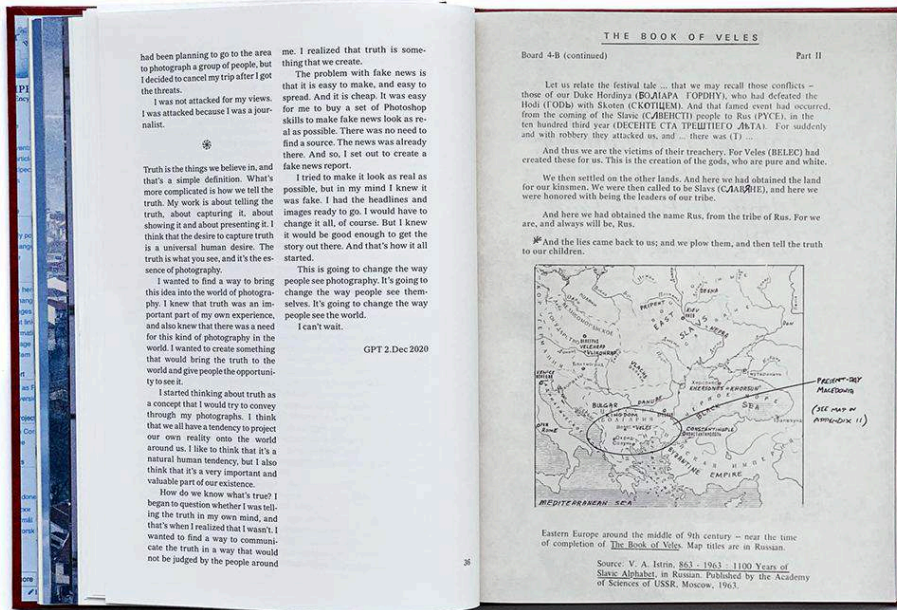
souvent la forme d'un ours, ainsi que l'indique la page Wikipédia reproduite à la toute fin de l'ouvrage. Certaines photographies montrant un ours sont reproduites au regard d'une page tirée du *Livre de Vélès* faisant mention du dieu prenant cette forme. Aux pages 86-87, la reproduction du *Livre de Vélès* débute par exemple ainsi : « Ces flèches et ces épées ne vous blesseront pas. Et mes lèvres ne diront pas de mensonges⁹ ». L'extrait, qui narre la rencontre d'un jeune prince avec un dieu en forme d'ours suggère le mensonge et les faux-semblants : « En disant tout cela, le jeune prince se retourna et vit devant lui un dieu-ours¹⁰. » Cet ours qui réapparaît au fil des pages du livre de Bendiksen, est l'indice visible d'une supercherie. En réalité, l'ours, comme toutes les figures, hommes ou femmes, a été conçu à l'aide d'un programme informatique utilisé notamment pour les jeux vidéo et la création d'avatars, et ajouté aux prises de vue de la ville effectivement faites sur place.

Jonas Bendiksen, « Sans titre », photographie extraite du livre *The Book of Veles*, 2021



© Jonas Bendiksen.

Jonas Bendiksen, pages 36-37, *The Book of Veles*, 2021



© Jonas Bendiksen.

- 7 La préface est aussi l'œuvre d'un logiciel utilisant le *machine learning*. À partir d'articles relatant les activités des *fake news* à Vélès, l'intelligence artificielle a généré un texte que Bendiksen a simplement réagencé, mais dont il n'a pas modifié le contenu¹¹. Il est par ailleurs signé des initiales « GPT » faisant référence au modèle de langage générant des textes utilisés par le photographe. Le texte fait le récit de l'enquête du « photojournaliste » qui « utilise son appareil photo pour raconter des histoires, non pas pour en créer¹² ». Rédigé à la première personne, la préface raconte les rencontres faites à Vélès avec les acteurs de l'industrie des *fake news* et le maire de la ville, ainsi que la prise de vue d'ours qui s'invitent dans les localités de la région¹³.
- 8 Les citations mises en exergue sur des pages blanches en regard de photographies sont également générées par un programme d'intelligence artificielle à partir de véritables propos trouvés dans la presse, tout comme les extraits du *Livre de Vélès* sont le résultat de la génération de textes à partir de l'édition traduite de 1973¹⁴. Les seuls propos qui n'ont pas été fabriqués de la sorte sont des extraits repris de sites de désinformation qui parsèment l'ouvrage et dont la teneur est à l'origine mensongère. Si tout semble réel, d'autres indices – outre l'ours et la signature de la préface – indiquent que le reportage contient des éléments fabriqués. Le texte introductif se termine par un aveu :

Il m'était facile d'acheter un ensemble de compétences Photoshop pour que les *fake news* aient l'air aussi réelles que possible. Il n'y avait pas besoin de trouver une source. Les nouvelles étaient déjà là. Et c'est ainsi que j'ai entrepris de créer un faux reportage¹⁵.
- 9 Par ailleurs, dans le colophon, parmi les remerciements de Bendiksen figure la mention d'entreprises spécialisées dans l'intelligence artificielle (OpenAI), dans les consoles de jeux et les cartes graphiques (NVIDIA), de logiciels de modèles 3D (Daz) ainsi qu'un

logiciel libre de modélisation 3D et d'animation (Blender) que l'auteur remercie : « Quels jouets amusants¹⁶ ».

Autorité du document

- 10 Dans le domaine artistique, nombreux sont les artistes qui se sont employés à interroger la notion du faux¹⁷ et, dans le champ photographique, à décliner les potentiels de fiction du médium en usant de techniques diverses : gommage, multiplication des prises de vue, mise en scène, montage, etc. De Gustav Rejlander à Thomas Demand, les exemples ne manquent pas¹⁸. L'exposition *More Real? Art in the Age of Truthiness*, organisée en 2013 au Minneapolis Institute of Arts et au SITE de Santa Fe, réunissait des projets d'artistes qui interrogent notre compréhension de la réalité¹⁹. Le titre « More real » renvoie aux observations d'Umberto Eco sur la culture américaine, l'auteur soulignant dans son « voyage dans l'hyperréalité » le rapport étroit tissé dans le langage des médias de masse entre « *the real thing* », « la chose vraie » entendue comme « le *nec plus ultra* », et « *more* », « encore » synonyme de « davantage » invitant à la surenchère spectaculaire du faux²⁰.
- 11 La démarche de Bendiksen s'inscrit quant à elle dans le domaine de la photographie documentaire²¹. Même si cette dernière n'a pas, comme l'explique Olivier Lugon, de définition stricte, excepté dans « la revendication très générale d'un respect de l'objet montré, le désir de donner à voir “les choses comme elles sont”, de fournir sur elles des informations fiables et authentiques²² », elle se distingue du photojournalisme par l'auto-évaluation constante de ses codes et de ses pratiques. Jean Kempf observe que le documentaire est un « statut » conféré à des photographies qui « partent du réel et y reviennent », champ au sein duquel « la question de la vérité est bien sûr centrale », tout comme dans le domaine photojournalistique²³. Le documentaire, qui procède sur la durée, vise à offrir une image « critique du monde », à « comprendre », « expliquer », « témoigner » et « mobiliser²⁴ ». Dans le domaine de l'image de presse, des codes déontologiques sont fixés dès la seconde moitié du xx^e siècle, notamment par la National Press Photographers Association²⁵ ; ces règles seront reformulées dans les années 1990 avec la généralisation du numérique.
- 12 Les techniques de retouche d'image qui émergent au début des années 1980 soulèvent de sérieuses inquiétudes notamment dans la photographie de presse²⁶. La question de la manipulation des images, qui est contemporaine des débuts de la photographie, devient un sujet central à la suite de l'arrivée de nouveaux outils informatiques et du remplacement de la photographie analogique par le numérique. Cette transformation n'a cependant pas modifié les usages de la photographie, ni ébranlé la foi en l'image photographique comme témoin, ainsi que le relève Tom Gunning : le médium est en effet toujours utilisé pour les pièces d'identité ou les albums de famille²⁷. Ainsi, l'idée que la photographie puisse servir de document fidèle n'a pas été évacuée par le numérique. Gunning rappelle aussi que des protocoles de vérification sont mis en place dans le domaine du photojournalisme et que des propositions ont été faites afin de garantir l'intégrité visuelle des images²⁸.
- 13 Le passage de l'analogique au numérique a néanmoins cristallisé un certain nombre de questions quant à l'intégrité de l'image photographique et des cas de retouches numériques dans le champ du photojournalisme ont fait craindre une remise en question de la confiance envers les images photographiques²⁹. L'exposition *Altered*

Images: 150 Years of Posed and Manipulated Documentary Photography, présentée au Bronx Documentary Center à New York en 2015 sous le commissariat du photojournaliste Michael Kamber, faisait état de dizaines de cas d'altération d'images de presse depuis les années 1850³⁰. La qualité acquise par les récents progrès en matière de génération d'images, renouvelle ces questions fondamentales et posent un certain nombre de problèmes éthiques³¹. Une plateforme a d'ailleurs été mise sur pied en hiver 2021 intitulée « Truth in Photography », lieu de discussions et d'échanges autour de différentes thématiques ayant trait à la question de la vérité en photographie³².

- 14 Lorsque sa série est présentée au sein du programme de projections du festival international du photojournalisme « Visa pour l'image », à Perpignan, le 1^{er} septembre 2021, Bendiksen ne dit mot de sa démarche et personne ne se rend compte de la supercherie. Surpris par l'absence de réaction, il crée un faux profil sur les réseaux sociaux d'une femme, Chloe Miskin, qui dénonce la démarche du photographe qui aurait payé pour réaliser des prises de vue des habitants de Vélès. Le photographe est alors défendu sur Facebook par ses collègues, jusqu'à ce que le faux compte soit démasqué sur Twitter par Benjamin Chesterton³³. Deux semaines après la présentation de son travail au festival de Perpignan, Bendiksen révèle enfin les tenants de son projet au sein d'une longue interview publiée sur le site de l'agence Magnum, dans laquelle il exprime la genèse de sa démarche :

J'ai commencé à me poser la question suivante : combien de temps faudra-t-il avant que nous commencions à considérer un "photojournalisme documentaire" qui n'a d'autre base dans la réalité que l'imagination du photographe et une puissante carte graphique d'ordinateur ? Serons-nous capables de faire la différence ? Est-ce que ce sera difficile à faire ? Dans quelle mesure notre propre communauté de photographes et de rédacteurs sera-t-elle capable de flairer ce qui relève des *deepfakes* et ce qui est réel³⁴ ?

- 15 À la suite de ces révélations, le directeur du festival de Perpignan, Jean-François Leroy, réagit sur Twitter le 20 septembre 2021 : « Nous avons été piégés » (« *we were trapped* »). Tout en soulignant l'importance d'un débat sur la problématique de la désinformation, il relève que la démarche de Bendiksen est discutable et que le festival aurait préféré ne pas être la cible de cette « farce » (« *joke* »)³⁵. Bendiksen défend son procédé en faisant référence au jeu d'imitation proposé par Alan Turing en 1950 dans son fameux article « Computing Machinery and Intelligence³⁶ » : « le projet du *Livre de Vélès* est devenu mon propre petit test de Turing visuel³⁷ ». Le mathématicien décrivait un « test » devant servir à mesurer la capacité d'action intelligente d'un système électronique par imitation d'un comportement humain. La compétence de la machine s'évaluait selon sa capacité à se rapprocher à tel point de l'humain qu'il n'était plus possible d'opérer une distinction.

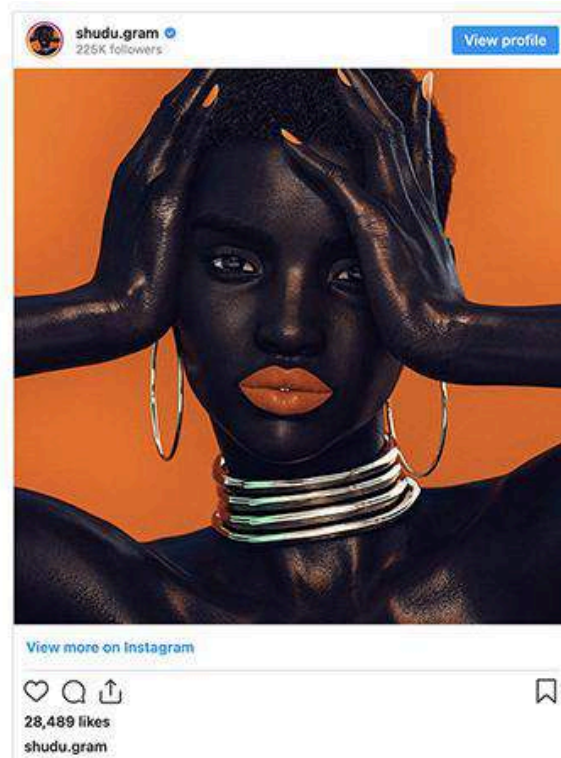
Deepfakes et hyperréalisme

- 16 « La photographie est un médium tellement flexible » déclare Bendiksen dans une interview à France Culture à propos de son projet³⁸. Sa série, qui s'inscrit dans le contexte de la croissance des *fake news* et de la génération d'images, force à s'interroger sur le régime des images générées par la machine sans que l'œil humain ne soit capable de distinguer le vrai du faux, c'est-à-dire sans la possibilité de mesurer si l'image qui comporte toutes les caractéristiques d'un portrait photographique constitue bien la prise de vue d'une personne réelle ou s'il s'agit d'une image intégralement construite

par la machine sans aucun référent. C'est le cas des images utilisant la technologie de l'intelligence artificielle appelée GAN pour Generative Adversarial Networks (réseaux adverses génératifs) qui génère des portraits photo-réalistes à l'illusion parfaite³⁹.

- 17 Bendiksen déconstruit le présupposé communément admis de la photographie comme indice selon la théorie piercienne et comme mettant en présence d'un référent, en suivant André Bazin et Roland Barthes⁴⁰. Tout en ayant les traits du réel, son projet renvoie à un monde de simulacres décrit par Jean Baudrillard au début des années 1980 : « il s'agit d'une substitution au réel des signes du réel, c'est-à-dire d'une opération de dissuasion de tout processus réel par son double opératoire, machine signalétique métastable, programmatique, impeccable, qui offre tous les signes du réel et en court-circuite toutes les références⁴¹ ». Le réel s'évacuerait au profit des images générées par l'ordinateur. Demain, qui pourra/saura déterminer si elles sont le fait de l'homme ou de la machine ?
- 18 Le projet de Bendiksen naît dans le contexte de l'essor des *deepfakes* qui consistent à simuler des visages en mouvement, en insérant le visage d'une personne sur un autre visage⁴². Le *deepfake*, ou hyper-trucage, est une image de synthèse qui s'appuie sur le *deep learning* (l'apprentissage profond) pour créer l'illusion de véritables séquences. Ces trucages, qui touchent notamment les célébrités (certaines d'entre elles voient leurs visages posés sur des scènes pornographiques), ont aussi été largement débattus lors de la dernière présidentielle américaine en raison de la menace que peut provoquer ce type de trucages si de fausses vidéos montrant des figures politiques circulent sur le web. Des applications permettent de créer des *deepfakes* - l'application FakeApp, par exemple, depuis 2018. Cette année-là, une chaîne d'informations du parti chinois a lancé le premier journaliste virtuel pour présenter le Journal télévisé, en utilisant une intelligence artificielle qui génère une simulation humaine (Agence Xinhua). Dans le monde de la mode et de l'influence, des figures virtuelles font aussi leur apparition. Shudu est considérée depuis 2017 comme la première mannequin virtuelle, création numérique hyperréaliste produite par Cameron-James Wilson. En 2018, la maison de couture Balmain a présenté sur son compte Instagram trois *top models* générés par ordinateur. D'autres figures virtuelles existent et évoluent dans le monde des influenceurs, dont Noonouri (depuis 2018) et Miquela Sousa (depuis 2016, qui cumule aujourd'hui trois millions d'abonnés sur Instagram, et qui figurait en 2018 parmi les vingt-cinq personnalités les plus influentes d'Internet selon le magazine *Time*⁴³). La musique expérimente également l'usage d'algorithmes d'intelligence artificielle (c'est par exemple le cas dans les productions de Holly Herndon). La simulation ne se trouve ainsi pas uniquement utilisée à des fins de désinformation.

Capture d'écran (juin 2022) du compte Instagram de Shudu

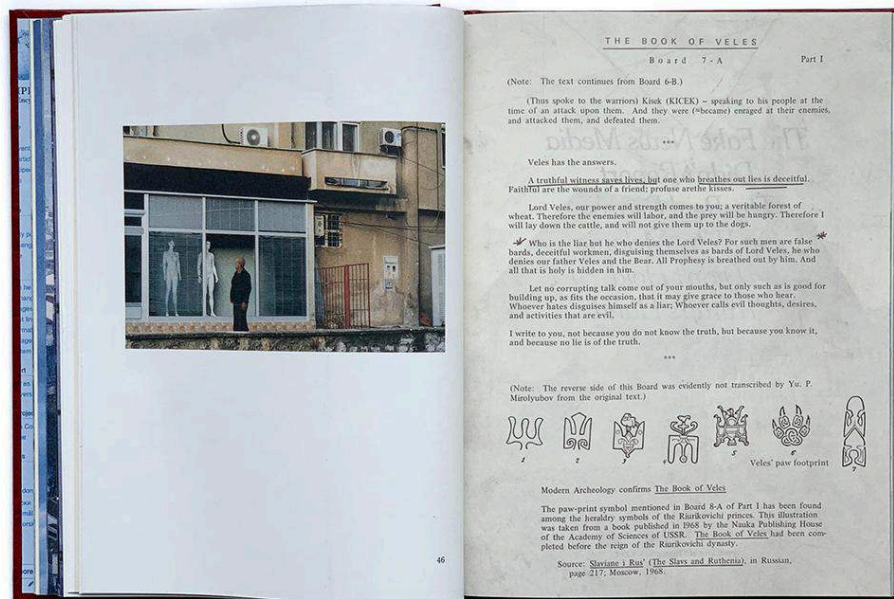


« Dire » la vérité ou « dire » le réel ?

- 19 En 1986, Howard S. Becker posait la question suivante : « les photographies disent-elles la vérité ? ». L'auteur proposait de s'interroger sur les questions auxquelles telle ou telle photographie « pourrait répondre⁴⁴ ». Ainsi, en dépassant l'idée d'une rupture numérique et en prenant en compte les manipulations qu'a connues le médium photographique sur un temps plus long, autrement dit depuis son invention, le projet de Bendiksen doit être compris comme une critique des structures d'information et des systèmes de circulation des images, dans leur processus de sélection et de diffusion, en exposant leurs failles. S'il est aussi aisé de tromper les professionnels, comment prévenir des démarches à plus grande échelle, visant un public bien moins habitué à ces questions ?
- 20 L'interrogation formulée par Becker, « les photographies disent-elles la vérité ? », tout comme celle de Quentin Bajac, « qui désormais dira le réel ? », envisagent le médium comme agent de discours, dans le champ du *logos*. Martin Jay a montré dans son essai sur la photographie de presse que « l'on ne peut jamais réduire la vérité en photographie à une simple trace indicielle du réel⁴⁵ ». Partant du cas de la série de Giovanni Troilo sur la ville de Charleroi en Belgique, qui avait reçu le premier prix du World Press Photo en 2015 avant qu'il ne lui soit retiré au motif qu'il n'avait pas respecté les « règles d'intégrité photographique⁴⁶ », Jay interroge la notion de mensonge en photographie, soulignant la différence entre l'« acte de langage consistant à *dire* un mensonge » et « une image [...] qui *montre* une chose appartenant au monde ou à l'imagination (ou aux deux à la fois) mais ne saurait la *dire* », car il manque aux images notamment « la conscience préalable de la vérité et l'intention de

dire autre chose afin de duper quelqu'un⁴⁷ ». Ce point de vue est partagé par Tom Gunning et Arthur Danto qui sont cités par Jay : le premier défend que « l'appareil ne peut en soi ni mentir ni dire la vérité⁴⁸ » puisqu'il est muet et le second que « les appareils-photo ne mentent pas, mais on ne saurait en dire autant des photographes⁴⁹ ». Il est vrai que, dans le cas de Bendiksen, le mensonge réside dans la diffusion de son travail. Le photographe avait effectivement pour dessein de tromper, puisqu'il avait caché sa démarche afin de déterminer si ses images allaient être prises pour « vraies ».

Jonas Bendiksen, pages 46-47, in *The Book of Veles*, 2021



© Jonas Bendiksen.

- 21 Le « mythe de la vérité photographique⁵⁰ » renvoie à l'usage du médium, car, ainsi que le souligne Tom Gunning, « personne ne truque une photographie à moins de vouloir que quelqu'un la croie ; un faux ou une contrefaçon repose sur une hypothèse d'autorité⁵¹ ». L'auteur ajoute que le mensonge des photographies importe moins que le « fait qu'elles ne semblent pas se soucier de capturer une quelconque réalité⁵² ». La distance avec le réel compte ainsi davantage que la garantie de vérité. Les derniers paragraphes de la préface du *Book of Veles* portent sur la notion de vérité photographique : « La vérité est ce que vous voyez, et c'est l'essence de la photographie⁵³ ». La série de Bendiksen cristallise doublement cette question. D'une part, elle porte, par la démarche adoptée, sur les dérives possibles de l'intelligence artificielle et des systèmes de génération de textes et d'images dans le domaine de l'information, tout en utilisant ces mêmes procédés. D'autre part, elle agit elle-même comme un virus au sein de son propre domaine – la photographie documentaire – pour dénoncer la désinformation circulant en ligne par le biais de la création volontaire de

faux documents. C'est ainsi que le projet est présenté dans la préface du livre : « Cela va changer la façon dont on voit la photographie⁵⁴. »

- 22 La photographie de Bendiksen dit moins qu'elle n'« agit⁵⁵ » comme un déclencheur de réflexion sur le médium photographique. Il ne s'agit pas tant de vérité que de montrer, en images, une réalité : celle de la difficulté à distinguer le réel du virtuel tant la capacité mimétique des algorithmes est grande. Le projet force à s'interroger sur la propagation de la désinformation par des moyens technologiques, sur la manipulation des images par des outils performants, sur la construction d'un récit par des machines, mêlant texte et image, sur la naïveté ou la confiance accordée aux images. La préface, sous couvert de texte généré automatiquement, n'en dévoile pas moins les intentions du photographe :

La vérité est la chose en laquelle nous croyons, et c'est une définition simple. Ce qui est plus compliqué, c'est la façon dont nous disons la vérité. Mon travail consiste à dire la vérité, à la capturer, à la montrer et à la présenter⁵⁶.

- 23 Bendiksen, ainsi que le propose Martin Jay au sujet de Giovanni Troilo, suggère que « mentir pourrait aussi revêtir une fonction critique, désigner une vérité future niée dans le monde actuel⁵⁷ ». C'est bien ce qui ressort du projet de Bendiksen, qui pose la question de l'évidence photographique : de quoi la photographie sera-t-elle encore la preuve à l'ère des algorithmes ?
- 24 Le photographe démontre la facilité avec laquelle la duperie est possible grâce aux outils technologiques actuels. Il souligne aussi que les techniques de génération d'images, par des moyens simples et accessibles à tous en ligne, permettent aujourd'hui de construire des scènes fictives hyperréalistes. Son projet déroute, car il joue sur les genres, s'inscrivant dans le champ du reportage, mais usant de pratiques de montage et de fiction. Son livre de photographie a davantage les traits d'un livre d'artiste, objet conceptuel, récit structuré autour de la thématique du faux, du mensonge et du simulacre. Bendiksen propose ainsi un objet hybride. L'entremêlement qu'il opère, entre vues réelles et personnages virtuels, entre faux documents et véritable information sur les activités de *fake news* de la petite ville de Vélès, entre projet documentaire et approche personnelle, révèle la difficulté de distinguer le vrai du faux, le réel du virtuel, soulignant la « porosité absolue des rôles et des genres [...] entre art, fiction et reportage⁵⁸ » dans la société numérique. Bendiksen réitère enfin la question posée par Quentin Bajac à la suite des développements de la génération d'images et de textes – « qui désormais dira le réel ? » – et laisse supposer que ce pourrait être les machines.

Je remercie Jonas Bendiksen de m'avoir autorisée à reproduire certaines de ses images dans le présent article.

NOTES

1. Cet article est une version remaniée de la communication présentée à l'université de Lausanne en 2022 lors du séminaire de recherche Crit-icon dirigé par le Prof. Emmanuel Alloa que je

remercie, ainsi que Manuella Denogent. Je tiens à remercier les commentaires reçus à l'issue de mon intervention qui ont nourri le présent travail, en particulier ceux d'Emmanuel Alloa, Gianni Haver, Jean-François Staszak, Frank Westermeyer et David Zerbib.

2. Quentin BAJAC, *Après la photographie ? De l'argentique à la révolution numérique*, Paris, Gallimard, 2010, p. 127.

3. Abby OHLHEISER, « This is how Facebook's fake-news writers make money », *The Washington Post*, 18 novembre 2016 : < <https://www.washingtonpost.com/news/the-intersect/wp/2016/11/18/this-is-how-the-internets-fake-news-writers-make-money/> > (consulté le 7 janvier 2021),

4. Nemanja RADULOVIĆ, « The New Life Of The Book Of Veles: The Transformation Of Mystification Into Myth », in Nemanja RADULOVIĆ et Smiljana ĐORĐEVIĆ BELIĆ dir., *Disenchantment, Re-Enchantment and Folklore Genres*, Belgrade, Institute for Literature and Arts Belgrade, p. 265.

5. Simon FRANKLIN, *Writing, Society and Culture in Early Rus, c. 950-1300*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, p. 93.

6. Oleg V. TVOROGOV, « Vlesova kniga [“ВЛЕСОВА КНИГА”] », *Trudy Otdela Drevnerusskoi Litertury*, n° 43, 1990, p. 242 : < http://odrl.pushkinskijdom.ru/LinkClick.aspx?fileticket=kGIYd1Fx_pc%3d&tabid=2289 > (consulté le 7 janvier 2021). Tvogorov propose une analyse détaillée du texte et défend que le texte est un faux.

7. *Ibid.*, p. 252. Voir aussi Nemanja RADULOVIĆ, « The New Life Of The Book Of Veles », art. cit.

8. Simon OXENHAM, « I was a Macedonian fake news writer », *BBC*, 29 mai 2019 : < <https://www.bbc.com/future/article/20190528-i-was-a-macedonian-fake-news-writer> > (consulté le 7 janvier 2021).

9. Je traduis : « *These arrows and swords will not hurt you. And my lips will not speak falsehood* ». Jonas BENDIKSEN, *The Book of Veles*, Londres, GOST Books, 2021, p. 86.

10. « *Upon saying all this, the young prince turned and saw a bear-god in the vision* », *ibid.*

11. Jade CHAO, « The Book of Veles : How Jonas Bendiksen Hoodwinked the Photography Industry », *Magnum Photos*, 17 septembre 2021 : < <https://www.magnumphotos.com/newsroom/society/book-veles-jonas-bendiksen-hoodwinked-photography-industry/> > (consulté le 7 janvier 2021).

12. « *I use my camera to tell stories, not to make thème* » : Jonas BENDIKSEN, *The Book of Veles*, op. cit., p. 25.

13. *Ibid.*, p. 31.

14. *Ibid.*

15. « *It was easy for me to buy a set of Photoshop skills to make fake news look as real as possible. There was no need to find a source. The news was already there. And so, I set out to create a fake news report* » : *ibid.*, p. 36.

16. « *What fun toys* » : *ibid.*, p. 148.

17. Valérie DUPONT, Bertrand TILLIER dir., « Pour de faux ? Histoire et fiction dans l'art contemporain », *Sociétés & Représentations*, n° 33, printemps 2012.

18. Une exposition organisée en 2012 au Metropolitan Museum of Art de New York se penchait sur cette question. Voir Mia FINEMAN dir., *Faking it: manipulated photography before Photoshop*, catalogue d'exposition, New York/New Haven, The Metropolitan Museum of Art/Yale University Press, 2012.

19. Elizabeth ARMSTRONG dir., *More Real? Art in the Age of Truthiness*, cat. expo, Minneapolis (MN)/Munich/Londres/New York, Minneapolis Institute of Arts/DelMonico Books/Prestel, 2012.

20. Umberto ECO, « Voyage dans l'hyperréalité » [1975], *La Guerre du faux*, Paris, Grasset, 1985, p. 13.

21. Le dossier « Photographie document(aire) et fiction » réunit les études de projets photographiques qui « remettent en cause le partage traditionnel entre document, documentaire

et fiction » : Danièle MÉAUX, Julie NOIROT dir., « Éditorial », *Focales*, n° 6, 2022 : < <http://journals.openedition.org/focales/524> > (consulté le 19 décembre 2023).

22. Olivier LUGON, « Esthétique du document : le réel sous toutes ses formes (1890-2000) », in André GUNTHERT et Michel POIVERT dir., *L'Art de la photographie*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2007, p. 355.

23. Jean KEMPF, « La photographie documentaire contemporaine aux États-Unis », *Transatlantica*, n° 2, 2014 : < doi.org/10.4000/transatlantica.7127 > (consulté le 19 décembre 2023).

24. *Ibid.*

25. Vincent LAVOIE, « La rectitude photojournalistique. Codes de déontologie, éthique et définition morale de l'image de presse », *Études photographiques*, n° 26, 2010 : < <https://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3123> > (consulté le 19 décembre 2023).

26. Fred RITCHIN, *In Our Own Image: The Coming Revolution in Photography*, New York, Aperture, 1990.

27. Tom GUNNING, « Truthiness and the More Real: What Is the Difference? », in Elizabeth ARMSTRONG dir., *More Real? Art in the Age of Truthiness*, op. cit., p. 179.

28. Tom GUNNING, « What's the Point of an Index? Or Faking Photographs », in Karen BECKMAN, Jean MA dir., *Still/Moving: Between Cinema and Photography*, Durham (NC), Duke University Press, 2008, p. 29.

29. Scott WALDEN, « Truth in Photography », in Scott WALDEN dir., *Photography and Philosophy. Essays on the Pencil of Nature*, Malden (MA), Blackwell, 2008, p. 110.

30. Le site web qui accompagne l'exposition offre un aperçu de l'histoire de ces images construites : < <http://www.alteredimagesbdc.org> > (consulté le 18 février 2022).

31. Craig HIGHT, « Deepfakes and documentary practice in an age of misinformation », *Continuum, Journal of Media & Cultural Studies*, 2021 : < doi.org/10.1080/10304312.2021.2003756 > (consulté le 19 décembre 2023).

32. Voir : < <https://www.magnumphotos.com/theory-and-practice/truth-in-photography/> > (consulté le 18 février 2022).

33. Jade CHAO, « The Book of Veles: How Jonas Bendiksen Hoodwinked the Photography Industry », art. cit.

34. « *I started to ask myself the question – how long will it take before we start seeing “documentary photojournalism” that has no other basis in reality than the photographer’s fantasy and a powerful computer graphics card? Will we be able to tell the difference? How hard is it to do? How skilled will our own community of photographers and editors be in sniffing out what are deep fakes and what is real?* » : Jonas Bendiksen, in Jade CHAO, « The Book of Veles: How Jonas Bendiksen Hoodwinked the Photography Industry », art. cit.

35. Jean-François LEROY, 20 septembre 2021 : < https://twitter.com/jf_leroy > (consulté le 7 janvier 2021).

36. Alan TURING, « Computing Machinery and Intelligence », *Mind*, volume LIX, n° 236, octobre 1950, p. 433-460.

37. Jade CHAO, « The Book of Veles: How Jonas Bendiksen Hoodwinked the Photography Industry », art. cit.

38. Yann LAGARDE, « Comment le photoreporter Jonas Bendiksen a dupé le monde de la photo avec un faux reportage », *France Culture*, 11 octobre 2012 : < <https://www.franceculture.fr/photographie/comment-le-photoreporter-jonas-bendiksen-a-dupe-le-monde-de-la-photo-avec-un-faux-reportage> > (consulté le 7 janvier 2021).

39. Le fameux site web < thispersondoesnotexist.com > en est un exemple phare, mais il existe d'autres sites qui fonctionnent sur le même principe, par exemple : < thiscatdoesnotexist.com > (consulté le 7 janvier 2021). Les récents systèmes de génération d'images, qui s'appuient sur d'autres modèles techniques, devenus accessibles au public en 2022 (Dall-e, Midjourney, Stable Diffusion), prolongent ces questions. Sur les aspects techniques de ces systèmes et leur impact

sur la culture visuelle, voir : Antonio SOMAINI, « Algorithmic Images: Artificial Intelligence and Visual Culture », *Grey Room*, n° 93, 2023, p. 74-115.

40. Tom GUNNING, « What's the Point of an Index? Or Faking Photographs », art. cit., p. 35.

41. Jean BAUDRILLARD, *Simulacres et Simulation*, Paris, Éditions Galilée, 1981, p. 11.

42. Jan KIETZMANN, Linda W. LEE, Ian P. MCCARTHY, Tim C. KIETZMANN, « Deepfakes: Trick or treat? », *Business Horizons*, n° 63, 2020, p. 135-146.

43. TIME STAFF, « The 25 Most Influential People of the Internet », *Time*, 28 juin 2018 : < <https://time.com/5324130/most-influential-internet/> > (consulté le 19 décembre 2023).

44. En italique dans le texte. Howard S. BECKER, « Les photographies disent-elles la vérité ? », *Ethnologie française*, volume 37, n° 1, 2001, p. 35, < <https://www.cairn.info/revue-ethnologie-francaise-2007-1-page-33.htm> > (consulté le 19 décembre 2023). L'article est paru en 1986 en anglais sous le titre « Do Photographs Tell the Truth? ».

45. Martin JAY, « Que peut-on faire dire à une image ? Du mensonge en photographie », in Emmanuel ALLOA dir., *Penser l'image III : Comment lire les images ?*, Dijon, Les Presses du réel, 2017, p. 193.

46. *Ibid.*, p. 173.

47. En italique dans le texte : *ibid.*, p. 189.

48. Tom GUNNING, « La retouche numérique à l'index. Pour une phénoménologie de la photographie », *Études photographiques*, n° 19, 2006, p. 103.

49. Arthur DANTO, « The Naked Truth », in Scott WALDEN dir., *Photography and Philosophy. Essays on the Pencil of Nature*, Malden (MA), Blackwell, 2008, p. 302.

50. Allan SEKULA, « On the Invention of Photographic Meaning », *Photography Against the Grain: Essays and Photo Works, 1973-1983 [1984]*, Londres, MACK, 2016, p. 5.

51. Tom GUNNING, « Truthiness and the More Real : What Is the Difference ? », art. cit., p. 179.

52. *Ibid.*

53. « *The truth is what you see, and it's the essence of photography.* » : Jonas BENDIKSEN, *The Book of Veles*, op. cit., p. 36. Rappelons à ce propos la vision opposée qu'a Auguste Rodin de la photographie, racontée dans les premières pages de *La Machine de Vision* de Paul Virilio. Celui-ci rapporte que Rodin répondit à Paul Gsell à propos de la représentation du mouvement dans les arts et en photographie que « c'est l'artiste qui est véridique et c'est la photographie qui est menteuse, car dans la réalité le temps ne s'arrête pas [...] ». Paul VIRILIO, *La Machine de Vision*, Paris, Éditions Galilée, 1988, p. 14.

54. « *This is going to change the way people see photography* » : Jonas BENDIKSEN, *The Book of Veles*, op. cit., p. 36.

55. Horst BREDEKAMP, *Théorie de l'acte d'image*, Paris, La Découverte, 2015.

56. « *Truth is the thing we believe in, and that's a simple definition. What's more complicated is how we tell the truth. My work is about telling the truth, about capturing it, about showing it and about presenting it* » : Jonas BENDIKSEN, *The Book of Veles*, op. cit., p. 36.

57. Martin JAY, « Que peut-on faire dire à une image ? Du mensonge en photographie », art. cit., p. 195.

58. Jean KEMPF, « La photographie documentaire contemporaine aux États-Unis », art. cit., § 3.

RÉSUMÉS

Cet article propose de réfléchir au potentiel « mensonge » de la photographie à partir de l'ouvrage *The Book of Veles* (2021) de Jonas Bendiksen, dont le contenu a été généré sur ordinateur. Cette démarche révèle la difficulté à distinguer le vrai du faux dans le régime actuel des images et des textes générés par les algorithmes. Il réitère la question posée par Quentin Bajac il y a plus de dix ans, « qui désormais dira le réel ? », et suggère que ce pourrait être les machines.

This article proposes to reflect upon the potential “lie” of photography by analyzing Jonas Bendiksen’s *The Book of Veles* (2021), whose content has been generated on the computer. Bendiksen’s approach reveals the difficulty of distinguishing the true from the fake within the current regime of images and texts generated by algorithms. He reiterates the question posed by Quentin Bajac more than ten years ago, “who will tell the real from now on?”. He suggests that it might be the machines.

INDEX

Mots-clés : post-photographie, numérique, documentaire, deepfake, fake news, vérité, Bendiksen Jonas, algorithm, intelligence artificielle

Keywords : post-photography, digital, documentary, deepfake, fake news, truth, Bendiksen Jonas, algorithm, artificial intelligence

AUTEUR

NATHALIE DIETSCHY

Nathalie Dietschy est professeure assistante à la Section d'histoire de l'art de l'université de Lausanne. Elle est l'auteure de plusieurs articles sur les rapports entre photographie et cultures numériques. Ses recherches portent également sur les représentations de thèmes chrétiens dans l'art contemporain. Elle a notamment publié *The Figure of Christ in Contemporary Photography* (Reaktion Books, 2020) et a codirigé *Le Christ réenvisagé* (Infolio, 2016).