

## UNE PHOTOGRAPHIE MANIFESTE

Claude Iverné 7 septembre 2023

Cet essai revêt un format décousu à l'image de la succession des réflexions et contradictions qui l'ont nourri. Sa forme est donc vouée à évoluer, changer à mesure du temps. Mais il y a un temps pour tout. Penser, mûrir les révélations, tenter de les formuler, se confronter, échouer et recommencer jusqu'à un propos clair et assumé, assez limpide et évident pour savoir le partager. Vient donc celui de la publication. Sorte de couperet temporel, il semble figer le point de vue, ce à quoi je rechigne à me résoudre, car la pensée varie selon bien des critères. J'affectionne avant tout le brouillon, ou ce qu'en dessin on nomme l'esquisse. Je demeure très attaché à l'idée du brouillon en tout. A son aspect vivant. Malheureusement la part de ce que j'écris sur un clavier écarte cette possibilité que préserve l'écriture manuscrite. Certaines idées reviendront tout au long de cette compilation, lui conférant par ces retours et détours une allure de brouillon, plutôt que les merveilleuses ratures qui rendent les carnets si vivants. L'essai reprend également des conversations publiques ou privées, transcrites dont les références figureront en appendice, dès l'exercice clos et publié.

D'ultérieures publications et un ouvrage en cours compileront prochainement des amendements, correctifs, réemplois, à la façon de Walter Benjamin ou de l'ouvrage *Des Américains* de Robert Franck, dont la seconde édition présente de nouveaux choix et agencements des images.

Du latin *manifesto*, ce qui est palpable, que l'on peut tenir par la main, dont la nature tangible, l'authenticité sensible, s'imposent avec évidence (Larousse)

En langue anglaise, Manifest : Certified list of a ship's cargo. L'emploi du mot certified agit de lui-même sur le propos.

La loi française définit l'œuvre originale telle une oeuvre de l'esprit, une création qui porte l'empreinte de la personnalité de l'auteur. L'œuvre fausse est celle dont on le laisse croire.

La photographie manifeste cultive le caractère d'évidence propre à l'art depuis ses origines, volontairement éludé par l'art contemporain de surcroît conceptuel et par essence absent de toute implication d'iA (Créations assistée par iA ou productions générées par iA). Une ère post conceptuelle se profile, sorte de brèche ouverte par l'arrivée de l'iA, et d'une situation morose, post covid et de manque de perspective, qui profite naturellement aux mouvements. La photographie manifeste profite de ce contexte, qui la rend plus visible, sans l'avoir cherché, ni rien changé de ses habitudes.

*Les mauvais artistes copient, les bons artistes volent* affirmait Pablo Picasso. L'iA s'impose avec fracas dans l'univers de l'image, mais n'invente pas. Elle copie, arrange, agglomère, bidouille ; c'est-à-dire reproduit tout ce que comprend l'activité artistique d'appropriations du passé, interprété selon le caractère propre d'un humain, mais dépourvu de ce qu'est l'humain. À défaut de créer des photographies, elle génère des images artificielles et fort heureusement en réaction, un malaise, nourrit un repli. L'effet papillon ? Ce contexte, amplifié par la décrue de l'art contemporain conceptuel, rend visible une pratique auparavant aussi discrète qu'éprouvée, une activité que je partage avec d'autres et nomme photographie manifeste, connaît un intérêt croissant au-delà même des cercles classiques du médium.

La photographie manifeste n'est pas tout à fait un mouvement car le phénomène de son engouement ne naît pas subitement aujourd'hui et elle se caractérise par une attitude spontanée et une pratique déjà installée. Il s'agit donc plutôt d'un phénomène. Ses racines

puisent dans l'histoire continue du médium. Elle émerge aujourd'hui plus qu'hier à la faveur de l'essoufflement de l'art contemporain conceptuel et surtout du braquage prétendu, annoncé à grands roulements de tambours, du temple de la création artistique par l'intelligence artificielle.

L'intelligence artificielle est-elle vraiment artificielle ? A chacune des deux extrémités de la chaîne de codes demeurent des humains. En amont, une nourriture constituée de photographies originales, en aval un pilote. Le quantique ouvrira-t-il la voie à une intelligence artificielle autonome ?

Une base d'Éthymologie : Photographie = Ecrire avec des Photons, donc de la lumière. Or l'IA ne génère rien avec la complicité de la lumière mais avec des bits, le long des méandres de circuits imprimés enfermés dans l'obscurité d'ordinateurs. Un énième remake du mythe de la caverne se joue dans l'ombre. Pouvons dès lors encore parler de photographie ou attribuer à ses productions le mot image voire image artificielle ? Le débat s'en trouve déplacé. La place qu'occupe ma pratique demeure celle du champ photographique, de surcroît par la conjugaison de plusieurs critères.

La nature tangible de la photographie que je pratique, tient à plusieurs facteurs. L'ensemble dresse un cadre, un cadre lâche. Le mot manifeste induit le caractère manuel de l'activité (ce que l'on peut tenir avec la main) La main et par extension le corps est engagé sur les lieux de l'activité et applique les opérations physiques nécessaires à produire une photographie.

Un ancrage au réel, mais avec une corde lâche. S'il n'est pas question ici d'abstraction pure, le réel demeure à la source de l'image, la photographie procède d'une objectivation.

J'emploie le mot tangible à escient pour me rapprocher du mot modelé, ou rendu, appliqué en peinture et sculpture mais également employé par les membres du groupe F64 aux états unis Pour la photographie. Le modelé désigne cette capacité à imiter le réel au point d'en éprouver les matières représentées. Les voiles de Michel Ange, le velours du vêtement de Castiglione semblent si vrais qu'on éprouve la sensation de pouvoir les toucher pour autant qu'ils soient aussi plats que la toile. Le génie de ces deux artistes consiste entre-autre à maintenir une distance avec le réel propre à ouvrir l'imaginaire, que les toiles hyperréalistes parfaites tuent instantanément.

Car il s'agit toujours d'un leurre. Rien n'augmente le réel. Mais ici on flirte avec lui de près car un art manifeste renoue avec le caractère d'évidence absent par définition de toute production générée ou assistée par IA, préalablement abandonné par l'art contemporain conceptuel.

Ce qui me plaît dans la ressemblance, c'est quand elle devient très légèrement trouble, à peine décalée de la vraisemblance. La meilleure période selon moi à exprimer cette position proche mais distante à la fois, la juste distance au réel, demeure sans équivalent la renaissance. On s'accordait dit-on à considérer que le coup de pinceau de Raphaël pouvait donner chair et vie à toute chose de la plus complexe théologie jusqu'à la coquine fille d'un boulanger.

Je reste persuadé que c'est l'infime distance, celle qui retient la toile d'un réalisme parfait, sa retenue donc, qui fait œuvre, ou du moins, qui en ouvrant l'imaginaire, permet au regardeur de s'y projeter, qui fait œuvre, voire chef d'œuvre. S'y ajoutent des mystères aussi impénétrables que le léger déséquilibre, qui rend l'harmonie vivante.

Le réel n'est donc ni le but ni l'usage visé. Au contraire, ces fragments du réel, agissent non pas comme preuves mais plutôt des ponts, des seuils à franchir grâce à notre imaginaire pour atteindre l'évocation du réel traduit en représentations parcellaires.

Image et imaginaire. Ces deux mots sont si proches. J'aime répéter que c'est entre les lignes que germe l'imaginaire. Il en va de même avec une image photographique. Elle est réussie si elle permet à son lecteur de prolonger la lecture en autonomie, avec son imaginaire propre, entre les gris et les tons.

L'usage du noir et blanc règle la question mais en augmente le propos. En effet, la nature existe en couleur du moins pour la vision humaine. Certains animaux voient en noir et blanc ou en une seule couleur. Ainsi représenter le monde en noir et blanc signe d'emblée la distance.

L'extrême modelé de la photographie au large format réduit cependant la distance et procède à cet aller-retour permanent, un peu comme pour tout art figuratif le regard de l'artiste à l'œuvre voyage entre l'objet et son interprétation en cours.

En couleur, le processus ne diffère que peu de celui engagé en noir et blanc, il est plus léger cependant. Je me contente de réduire fortement la saturation, de régler l'équilibre sur les deux axes chaud-froid et vert-rouge, de travailler en sur exposition et sous-développement pour affaiblir ou décaler très légèrement les couleurs et ainsi me détacher du réel juste ce qu'il faut, juste ce qui me convient. J'affectionne cet exercice de funambule : Trop ou trop peu de couleur ou plutôt de contraste et saturation projettent immédiatement l'image dans un maniérisme diamétralement opposé à mon propos. Je dois viser juste.

Le punctum cher à Paul Valéry ou l'aura de Walter Benjamin vivent une nouvelle épreuve avec les écrans et l'IA. Il s'agit désormais rarement d'œuvres manuelles reproduites mécaniquement, car la plupart des images sont d'origine numérique et demeurent dans cet univers virtuel sans jamais connaître l'impression. La photographie tenait déjà d'un procédé mécanique et le tirage était déjà, d'une certaine façon, virtuel, mais l'écran ajoute encore une distance.

Ne pas confondre complexité et complication. Je réfute l'idée d'élite et d'expert en art. Faudrait-il « s'y connaître en art » pour comprendre et être touché par une œuvre ? C'est au contraire de la responsabilité des artistes de s'adresser au plus grand nombre sans tomber dans la facilité commerciale. J'éprouve toujours un plaisir immense à assister à une conférence de mon ami et directeur de thèse Claude Rilly. Cet érudit reconnu dans le monde entier manie une quarantaine de langues dont des langues mortes. Il peut converser en grec ancien et latin. Il dispose de cette capacité des grands hommes à vous expliquer avec les mots de votre vocabulaire les exercices linguistiques les plus complexes. Ainsi au sortir de chacune de ses conférences, j'éprouve un immense bonheur, celui d'avoir compris ses développements. Alors je me sens intelligent. L'art depuis la moitié du vingtième siècle s'est beaucoup affranchi de cette valeur d'adresse universelle.

L'art s'est également détaché depuis plus d'un demi-siècle de son caractère d'évidence, tout comme à la simple idée de beauté. La beauté dans l'art devint presque suspecte ces dernières décennies, au même titre que le rire, l'humour ou la poésie, identifiées à la nostalgie, au passé, à d'autres temps... Il fallut souvent digérer un discours avant d'accéder à l'œuvre, que la perte de spontanéité selon moi inhérente à l'art tue l'œuvre (s'il en est) elle-même instantanément à la première ligne de glose.

J'aime qu'une photographie tout comme toute œuvre se lise. J'aime qu'elle se livre déchiffre peu à peu, lentement à mesure que le public se l'approprie. La forme seule suffit rarement à satisfaire cette exigence. Elle doit se conformer au fond, révéler une épaisseur. A l'inverse des images publicitaires ou de presse, qui privilégient un impact immédiat, les photographies manifestes se lisent lentement, couche après couche. Leur temps de lecture est souvent lié à leur épaisseur, les descriptions et réflexions qu'elles induisent.

L'œuvre de Robert Adams affirme inlassablement ce crédo depuis ses débuts : Ne pas avoir peur de la beauté. Il est très curieux que beaucoup de conversations avec des amis, qui pour la plupart réfléchissent et aiment l'art sous bien des formes d'expressions, s'accordent en conclusion à ce constat, mais que rien n'y ait rien changé.

La notion de photographie manifeste induit une liberté de choix, de plus en plus rarement possible dans les contextes de commandes de médias, plus rapides et réactifs à l'actualité. Je réponds à des commandes lorsque m'est accordé une liberté de traitement. Je choisis mes sujets et problématiques ainsi que le traitement plastique approprié. Mes projets visent la plupart du temps des restitutions en expositions et livres. Il est rare qu'un média ouvre un espace d'expression suffisamment important. Alors il faut souvent réduire, concentrer, au risque de dénaturer le propos. Les tirages que je produis moi-même sont assez difficiles à imiter en impression offset ou numérique. La plupart des photographes sur lesquels je prends appui entretiennent des pratiques proches de celle que je défends. Voir une exposition de Robert Adams est un enchantement tant par la richesse des épreuves que par le soin apporté à la cohérence du propos dans l'accrochage. Même Walker Evans, qui afficha son dédain pour l'épreuve était un formidable tireur.. Je demeure attaché à cette notion d'artisanat. Élaborer la composition de mes révélateurs tant pour le traitement des films que des papiers m'importe.

J'aime l'idée d'être vieux jeu en 2023. Outre l'usage d'optiques standards qui simulent la vue humaine, je peine à me départir d'une certaine stature : Debout ou assis mais droit. Cette vision humaine à laquelle je demeure attaché est celle d'un humain ordinaire. Il cherche, danse avec le cadre et les éléments à y inclure, se penche se baisse ou s'élève un peu, mais jamais sous la ceinture et encore moins au sol. C'est un regard d'humain plus ou moins grand mais plutôt debout.

La perspective de cette vue humaine correspond aux optiques standards de chaque format avec une profondeur de champ moyenne. L'œil humain accommode la vue en fonction de la luminosité ambiante. La profondeur de champs en découle. Une différence cependant avec le champ latéral, plus vite flou avec l'œil.

La pupille fonctionne exactement comme les cellules de mesure de lumière au silicium. Car elle n'est capable de recevoir qu'une partie modérée du spectre. Sans cette fonction, nous serions aveuglés définitivement par forte lumière. Heureusement la pupille se contracte et le cône piège l'excédent de lumière. Par faible lumière, elle va se dilater et s'étendre presque aux contours de l'iris, pour offrir la plus large surface sensible aux faibles rayons lumineux. Dans le premier cas la profondeur de champs est importante, dans le second, elle est réduite au plan visé dans un périmètre réduit.

Le parti-pris d'approcher la vision humaine n'est pas une coquetterie. Il répond à une évidence et une économie de moyens. En utilisant des optiques de focales standard, proches de la

vision humaine, je continue de voir même à travers l'objectif ou le cadre d'un viseur à peu près comme je vois directement avec mes yeux. C'est-à-dire sans les déformations induites par des fortes ou faibles focales, télé-objectifs ou grand angles. Le public pourra d'autant mieux lire, apprécier une image et être profondément touché par elle à la condition qu'elle lui soit accessible. Le public ne sait rien à priori de la technique des appareils et optiques etc... Ce qui va l'atteindre sera une image telle qu'il l'aurait « vu de ses yeux vu » juste devant ses yeux s'il s'était trouvé sur place juste à la place de la caméra.

L'avantage du Leica classique de la gamme M que j'utilise depuis quarante ans est que la visée s'effectue à travers une simple fenêtre. Cette vision me permet d'anticiper la photographie à obtenir, sans interférence optique. Quels que soient les formats de négatifs, et jusqu'à la chambre 8x10 inches, ou de capteur, je n'emploie donc que des optiques standards.

L'IA n'est pas dotée de conscience, de morale, de personnalité, de failles, pas d'histoire sensible derrière elle (versus celle du parcours de l'artiste)  
Mes photographies sont le fruit de mon passé confronté à mon rapport avec l'environnement au moment plus ou moins précis de la prise de vue.

Quelle partie de la pensée voulons nous préserver ?

L'IA ne sait pas encore générer l'imperfection, qui est la signature, l'essence même de la vie. La qualité d'un diamant est déterminée par les impuretés invisibles mais décisives qu'il contient, même dans la structure la plus rigide. Rashid Mahdi au Soudan en fait une brillante démonstration dans l'exercice des portraits de groupe en nombre, qu'il déséquilibre systématiquement pour leur donner vie malgré la rigueur de la composition quasi imposé au genre. Irving Penn en jouait très volontiers.