

CLARISSE MICHAUX

Lady of Shalott revisitée. L'internalisation de la fonction- auteur à l'ère des créations artificielles

Lady of Shalott est une huile sur toile réalisée en 1888 par le peintre préraphaélite John William Waterhouse^[1]. Elle représente une jeune femme habillée en blanc sur une barque. L'allure médiévale de sa tunique situe la scène en une époque éloignée : celle d'Elaine d'Astolat – connue sous le nom de Lady of Shalott – et de la légende du Roi Arthur. Des nénuphars et des roseaux confèrent une teinte enchantresse au paysage. Trois chandelles menaçant de s'éteindre sont posées à hauteur de la proue et une tapisserie débordant de la barque baigne à moitié dans l'eau. Ensemble, la flamme vacillante et la main de la jeune femme, crispée sur une chaîne de métal, suggèrent l'idée d'un rite funéraire ou d'un destin funeste.

Si *Lady of Shalott* n'avait pas été peinte par Waterhouse en 1888, on pourrait tout à fait imaginer, par un curieux hasard, que cette peinture ait été générée en 2024 par une intelligence algorithmique nommée Dall-E. Un utilisateur du programme aurait fait la commande à Dall-E de l'image suivante : l'image d'une femme représentant un épisode moyenâgeux mythique et empruntant les codes de la peinture victorienne. Une peinture en tous points identique à celle que nous connaissons de Waterhouse aurait résulté de cette commande. En référence à son pseudo-créateur Dall-E, je propose d'appeler *E-Shalott* une telle réplique à l'identique de *Lady of Shalott*. Pour les besoins de la démonstration, et pour éviter de faire dépendre notre jugement de variables non décisives, nous pourrions imaginer encore que la peinture générée par Dall-E, *E-Shalott*, aurait été matérialisée par une imprimante 3D capable de traduire des images numériques de haute résolution en peinture à l'huile et dont la facture serait indiscernable d'une peinture réalisée par un grand maître. Si ces deux peintures sont

1. Voir sur la site de la Tate Gallery : <https://www.tate-images.com/preview.asp?image=N01543&wwwflag=3&imagepos=2> ; consulté le 13 avril 2024.

bel et bien indiscernables sur le plan perceptif, il reste à se demander si elles sont néanmoins distinctes sur le plan ontique et si une telle différence est susceptible d'affecter leur réception spectatorielle. Dans cette expérience de pensée, je suggère d'envisager trois axes depuis lesquels on pourrait supposer des différences structurelles entre la réception spectatorielle de *Lady of Shalott* et celle de *E-Shalott* : la représentation, l'interprétation des choix auctoriaux et la contrainte interprétative^[2]. À la faveur de ces questions ponctuelles, se pose une question transversale – celle de la prise en compte de l'auteur dans la réception des œuvres et de la persistance de sa figure en dépit de sa disparition factuelle.

LA REPRÉSENTATION

De prime abord, *E-Shalott* passe pour une *représentation* d'Elaine d'Astolat, un personnage fictif issu de la légende arthurienne : une vierge enfermée dans un donjon, privée d'un contact visuel direct avec la réalité et condamnée à tisser les reflets de l'univers qu'elle voit apparaître dans un miroir fixé au mur. Lorsque la jeune femme « hantée par les ombres » enfreint l'interdiction de regarder la réalité autrement que par l'intermédiaire du miroir, le miroir se brise et une malédiction mortelle s'abat sur elle^[3]. À considérer que l'utilisateur de Dall-E soit confronté à cette image sans connaître l'histoire de la dame de Shalott, il appréhendera à tout le moins l'image comme une *représentation* d'une jeune femme sur une barque. Quelles que soient les « informations latérales^[4] » dont le récepteur dispose quant au sujet peint, il y a fort à parier qu'il traitera ce sujet comme une *représentation* de quelque chose. Techniquement cependant, il y a de quoi douter que cette représentation en soit une au sens strict du terme.

En effet, Dall-E présente la fonctionnalité de sélectionner des images dont les humains lui ont indiqué qu'elles représentaient des maisons à colombage, des visages souriants, des teckels, des flaques d'eau, ou des tire-bouchons. Il est même capable de repérer les configurations de pixels propres à produire en nous un acte de *reconnaissance* des maisons et des flaques d'eau. Mais, dépourvu d'intentionnalité^[5], il demeure incapable d'identifier de lui-même *l'image* d'une maison comme étant la *représentation* d'une maison *réelle*. Dépourvu d'intentionnalité, Dall-E est incapable de relier des états mentaux qui lui seraient propres à des objets extérieurs à ces états mentaux – ce qui apparaît comme la condition *sine qua non* de la faculté représentationnelle^[6]. En d'autres mots, Dall-E est incapable de « représenter » au sens strict du terme. Il est seulement capable, par le truchement de ses concepteurs, de générer des configurations de stimuli visuels qui nous font *penser* à des maisons, des teckels

2. Le dispositif de cette expérience de pensée emprunte sa méthodologie à Arthur Danto qui s'est employé à mettre au jour la différence ontologique au sein de paires d'objets perceptivement indiscernables (ces paires étant la plupart du temps constituées d'un objet de la vie quotidienne et d'une œuvre d'art, ou d'une œuvre d'art et d'une autre œuvre d'art). Voir Arthur Danto, *La Transfiguration du banal*, trad. C. Harry-Schaeffer, Paris, Seuil, 1981.
3. « Hantée par les ombres » est une expression du poète Alfred Tennyson dont les vers ont inspiré la toile de Waterhouse (comme expliqué plus loin dans cet article).
4. Expression utilisée notamment par Gérard Genette in *L'Œuvre de l'art. La Relation esthétique*, Paris, Seuil, 1987, p. 180.
5. Au sens que lui donne John Searle, l'intentionnalité est la faculté de former des états mentaux qui font signe vers des réalités qui leur sont extérieures. Voir John Searle, *Intentionnalité. Essai de philosophie des états mentaux*, trad. C. Pichevin, Paris, Minuit, 1985.
6. Sur la question de la faculté de représenter, voir notamment Hilary Putnam, « Brains in a Vat », *Reason, Truth and History*, Cambridge, Cambridge University Press, 1981, pp. 1-21.

ou des flaques d'eau. Or, de simples stimuli visuels ne suffisent pas à représenter. Pour toute configuration de stimuli visuels faisant penser à un visage souriant, il manque encore la composante de l'intentionnalité ayant poursuivi la visée de créer une configuration de stimuli qui ressemblerait à un visage souriant pour pouvoir prétendre à une *représentation* de visage souriant^[7]. Si tel n'était pas le cas, nous pourrions dire des visages que nous percevons parfois dans les nuages qu'ils sont le portrait volontaire de notre mère réalisé par une bande de cumulus-artistes à moitié habiles.

Mais le cas de Dall-E est certainement plus complexe qu'un phénomène de paréidolie en contexte nuageux. Dans le cas de Dall-E, nous ne sommes pas simplement en train de surinterpréter des *taches* en les saisissant comme les *dessins* de formes familières. La complexité de Dall-E tient à ce que Dall-E est le relais de plusieurs intentionnalités effectives : celle des concepteurs du programme de *deep-learning* ; celle de tous les artistes dont l'héritage pictural a été mobilisé pour composer la peinture finale qu'est *E-Shalott* ; et celle de l'utilisateur qui a fourni, dans sa commande, les consignes de réalisation de l'objet pictural. Comme *relais* d'intentionnalités, Dall-E est capable d'exécuter les schèmes de représentation dont seule une intentionnalité effective est capable. Partant, si le spectateur saisit l'objet comme la représentation d'une jeune femme sur une barque, on ne pourra pas dire de lui qu'il est en proie à une illusion : la représentation en est une, même si elle n'est pas imputable à Dall-E. Tout autre est le cas du spectateur de nuages croyant reconnaître dans le ciel le visage de sa mère. La projection qu'il fait de ce visage dans une forme hasardeuse n'est soutenue par aucune représentation effective – pas même par une intentionnalité médiée. La saisie d'*E-Shalott* comme représentation de jeune femme est quant à elle légitime. Elle demeure toutefois grevée d'une restriction élémentaire. Cette représentation n'est pas le fruit d'une volonté auctoriale qui serait celle de Dall-E. Dès lors, et à première vue, cette représentation prise dans sa totalité, ne peut de manière conséquente être interprétée par le spectateur comme le témoignage d'un fait de sens. Il s'ensuit que le jeu spectral qui concerne l'élaboration d'hypothèses au sujet de la démarche de l'auteur s'en trouve considérablement bouleversé.

L'INTERPRÉTATION DES CHOIX AUCTORIAUX

L'interprétation des choix de Waterhouse

Face à *Lady of Shalott*, je ne pourrai pas m'empêcher de percevoir les traits du tableau comme les traces d'une démarche – celle de l'auteur. Comme ensemble organisé de traits qui aboutissent à la représentation d'une jeune femme sur une barque, la peinture de Waterhouse m'apparaît non pas comme un accident naturel, mais comme le produit d'une intention. Et il semblerait

7. *Idem.*

que ce soit à l'aune de cette intention – ou de l'idée que je me forge de cette intention – que je traiterai des traits que mon attention choisira d'investir^[8]. Je regarde la tapisserie rouge débordant de la barque et je ne peux m'empêcher de me demander si l'auteur a choisi de la peindre en rouge pour connoter le sang et instiller dans l'esprit du spectateur l'idée d'une issue tragique. Mais encore, un crucifix posé sur la proue non loin des chandelles me conforte dans le sentiment que l'auteur a voulu insister sur la dimension sacrificielle de l'existence de la dame de Shalott. Et ceci figure d'autant plus comme un *choix* conscient de sa part qu'une chaîne posée sur le torse du Christ en croix constitue le pendant symétrique de la chaîne que la dame de Shalott serre dans sa main droite. En définitive, ni le contenu des hypothèses que je forge comme spectateur au sujet de la démarche de l'auteur ni la justesse de ces hypothèses au regard de la démarche réelle de l'auteur n'est ce qui importe fondamentalement dans la compréhension du phénomène de réception des œuvres d'art. Ce qui importe davantage est que ce mécanisme de construction d'hypothèses ait lieu. Et il est permis de supposer que ce mécanisme se déploie de manière radicalement différente si le même spectateur était maintenant confronté à son double perceptif : *E-Shalott*.

L'impossible interprétation des choix de Dall-E

Confronté à *E-Shalott*, et en étant conscient qu'*E-Shalott* n'est pas le fruit d'un geste humain – mais celui d'une machine commandée sans maîtrise rigoureuse par des humains^[9] –, le bon sens voudrait que je neutralise dans ma réception le niveau d'interrogation qui concerne la démarche de l'auteur. Dans le cas d'*E-Shalott*, la toile ne peut en effet être considérée comme le résultat d'une intentionnalité auctoriale – ou en tout cas, pas d'une intentionnalité imputable à Dall-E^[10].

Certes, et au risque de se répéter, on ne pourra nier que Dall-E, qui est à l'origine d'*E-Shalott*, a partie liée avec plusieurs intentionnalités, puisqu'il joue bien le relais d'intentionnalités effectives. Ainsi, il est vrai que Dall-E répercute les « choix auctoriaux » de ses concepteurs, de ses utilisateurs, et de toutes les auteurs appartenant à la tradition picturale dans laquelle il a abondamment puisé pour générer sa propre « création^[11] ». Partant, il serait incorrect de considérer que la toile d'*E-Shalott* est indemne de toute intentionnalité auctoriale. Cependant, tout en étant tissée de part en part d'interventions intentionnelles, *E-Shalott* présente une différence décisive en matière d'intentionnalité auctoriale. *E-Shalott* n'est pas le fruit d'une intentionnalité *unifiante* comme l'est en revanche – en possibilité – la toile de Waterhouse. Aucune intentionnalité auctoriale n'a *présidé* à la composition finale d'*E-Shalott*. Tous les « choix auctoriaux » (si tant est qu'on puisse les désigner de la sorte) opérés au cours de la création d'*E-Shalott* n'ont pas été chapeautés, dans leur ensemble, par une

8. Pour une défense du modèle intentionnaliste de la réception des œuvres d'art, voir Alessandro Pignocchi, *L'Œuvre d'art et ses Intentions*, Paris, Odile Jacob, 2012. Pour une description argumentée du plaisir spectatorial en termes de « jeu d'hypothèses » formulées à propos de la démarche auctoriale, voir Clarisse Michaux, « L'auctorialité et la transfiguration de l'expérience esthétique », *Revue philosophique de Louvain*, 2022, 119/3, pp. 489-511.
9. Puisque ce programme opère au sein d'un éventail de probabilités tel qu'il dépasse amplement la puissance de calcul d'un entendement humain et donc la possibilité que cet entendement puisse prévoir et maîtriser les résultats possibles qu'il produira.
10. Tout autre serait le cas où l'utilisateur-prompateur (la personne qui a communiqué les consignes précises de création d'*E-Shalott* à Dall-E), revendiquerait le statut d'auteur pour cette œuvre.
11. Plus largement encore, Dall-E est tributaire d'un système d'intentionnalités relevant du régime de figuration naturaliste tel que le décrit Philippe Descola dans *Les Formes du visibles*, Paris, Seuil, 2021.

intentionnalité unifiante. Ces « choix auctoriaux » s'amoncellent et se rencontrent bien plutôt au gré des probabilités algorithmiques – elles-mêmes déterminées par un programme informatique. Il importe de remarquer que la mosaïque que ces « choix » forment ensemble, n'est pas imputable à l'activité d'un « chef d'orchestre », qui à l'instar d'un auteur humain, *pourrait* répondre de la logique des parties comme du tout.

De toute évidence, même dans le cas d'une œuvre réalisée par un auteur humain, il serait imprudent de croire que l'auteur est toujours conscient de ses choix auctoriaux ou disposé à rendre compte de ceux-ci. Décrire l'auteur humain comme un chef d'orchestre est d'ailleurs pour le moins imprécis : il est peut-être davantage habité par un orchestre anarchique qu'il n'en est le chef^[12]. Autant que Dall-E, l'auteur humain produit des œuvres dont les ressources intentionnelles sont plurielles : lui aussi se situe à la croisée d'intentionnalités qui n'émanent pas de lui. La différence entre Dall-E et un auteur humain est plus ténue encore puisqu'elle se situe à un niveau qui n'est pas factuel mais bien modal. En possibilité, l'auteur humain est réputé *pouvoir* rendre compte de son œuvre comme d'un choix. Et c'est cette possibilité qui influe sur notre réception de l'œuvre. L'idée, qu'*en théorie*, pour toute œuvre d'art, il existe un interlocuteur vivant (ou mort), qui puisse (ou ait pu) répondre de l'objet qu'il soumet à notre réception, nous motive à appréhender cet objet sous le signe de l'intention. Or, cette « possibilité de répondre d'un objet » tient en une exigence extrêmement minimale. La « possibilité de répondre d'un objet » pourrait se comprendre comme la simple possibilité de dire, non pas, « c'est moi qui l'ai fait » ; ni même forcément, « c'est moi *tout seul* qui l'ai voulu ainsi » ; mais seulement : c'est « nous en moi, ou nous tout court, qui l'avons voulu ainsi ». Dall-E, au contraire, n'est pas susceptible – même à titre de pure possibilité – de pouvoir répondre d'un objet qu'il ne soumet d'ailleurs même pas à notre réception. La possibilité d'une intentionnalité auctoriale unifiante doit être écartée dans le cas de Dall-E.

Évidemment, il suffirait de peu pour faire basculer *E-Shalott* dans le cas d'une intentionnalité auctoriale unifiante. Si la personne qui a communiqué les consignes précises de création d'*E-Shalott* à Dall-E venait à s'auto-proclamer auteur de l'œuvre, alors la présence d'une intentionnalité auctoriale unifiante ferait moins débat. Nous retomberions dans le cas d'une auctorialité humaine empruntant des chemins de création qui sont loin d'être étrangers à l'histoire de l'art depuis le geste duchampien du ready-made au moins. Dans ce dernier cas de figure, Dall-E devrait être envisagé comme un outil, certes peut-être plus complexe que le pinceau ou l'appareil photo, mais comme un outil quand même. Du reste, la pratique du prompt, qui consiste à produire des consignes de création d'images qui tireraient parti des particularités d'un programme informatique tel que Dall-E, a toutes les chances d'être reconnue sous peu comme une pratique artistique à part entière^[13]. Gageons que dans certains

12. Ceci est d'autant plus vrai des créations collectives et *assumées* comme collectives – sans s'y limiter toutefois.

13. D'autant plus lorsque l'on songe au cas de l'artiste Jason Allen qui a reçu le premier prix de la Colorado State Fair le 29 août 2022 (catégorie arts numériques) pour une œuvre réalisée à l'aide du programme Mid-journey et intitulée « Théâtre d'Opéra Spatial ». Le Copyright Office US a, pour sa part, rejeté l'éligibilité de cette « production » à la protection par le droit d'auteur au motif que cette production est « non-humaine ». À la suite des réactions négatives qu'a suscitées son œuvre, l'artiste a expliqué avoir travaillé plus de 80 heures pour parvenir à rédiger le prompt qui enclencherait la création d'une telle image. Conformément à l'intention d'Allen, tout innovante qu'elle puisse être sur le plan technique, cette image n'est pas sans rappeler l'esthétique de la peinture victorienne dont ressort justement notre exemple de *Lady of Shalott*.

cas les concepteurs de programme tenteront eux aussi, tout autant que le prompteur, de revendiquer la propriété intellectuelle d'une œuvre générée par intelligence artificielle^[14]. Le cas imaginaire d'*E-Shalott* étudié ici fait néanmoins abstraction de telles revendications auctoriales exprimées par des personnes humaines. La présente expérience de pensée propose d'imaginer une situation dans laquelle aucun humain ne prendrait en charge l'auctorialité de « l'œuvre » générée par Dall-E, et dans laquelle il faudrait dès lors convenir que Dall-E, étant dépourvu d'intentionnalité, ne pourrait endosser une telle charge à leur place.

La réception intentionnaliste de « l'œuvre » de Dall-E en dépit d'une absence d'intentionnalité unifiante

En dépit d'une absence d'intentionnalité unifiante, il n'est toutefois pas impossible que la réception d'*E-Shalott* adopte des schèmes intentionnalistes. Pour le dire autrement, même si Dall-E ne saurait jouer le rôle d'une intentionnalité unifiante (susceptible de rendre compte de son « œuvre » comme d'un choix), il n'est pas impossible que le spectateur d'*E-Shalott* projette des intentions auctoriales au sujet de cette « œuvre ».

En effet, dès lors que mon œil ne perçoit pas la toile d'*E-Shalott* comme un amas de taches désorganisé mais bien comme la *représentation* d'une jeune femme sur une barque, et donc comme un fait de sens, ma réception globale de la peinture de Dall-E s'inscrit presque irrémédiablement dans le champ des faits de sens : elle cherche à lire comme des éléments de sens ce qui n'a peut-être aucun sens. Car même si la peinture de Dall-E n'est pas à proprement parler le fait d'une intentionnalité auctoriale, et même si j'en suis consciente lorsque je la regarde, cette peinture reste un artefact et fonctionne comme une représentation. Or, le simple fait que je perçoive cette peinture comme telle – c'est-à-dire comme un artefact, et qui plus est comme une représentation –, implique que les catégories cognitives inconsciemment mobilisées dans le cadre de ma réception de l'objet relèveront d'un registre intentionnaliste^[15]. Tout en étant consciente que l'œuvre que j'observe n'est pas le fait d'un auteur, il est hautement probable que je continue de lire les traits de cette peinture comme le résultat d'une intention – à raison ou, en l'occurrence, à tort.

LA CONTRAINTE INTERPRÉTATIVE

Sous l'angle de l'expérience esthétique^[16], la différence fondamentale qui permet de distinguer la réception de *Lady of Shalott* de celle d'*E-Shalott* ne tient toutefois pas à une question de vérité. Il n'y a pas, dans un cas, un spectateur qui aurait raison de comprendre chaque élément pictural comme un fait de sens et dans l'autre, un spectateur purement abusé par une illusion d'intentionnalité.

14. Remarquons toutefois que dans le cas des intelligences fournies par Open AI, les fournisseurs d'outils s'abstiennent précisément de revendiquer un droit d'auteur sur le résultat.

15. Alessandro Pignocchi, *op. cit.*, pp. 80 et sq.

16. Telle qu'elle a été définie par Jean-Marie Schaeffer in *L'Expérience esthétique*, Paris, Gallimard, 2015.

Toutes les deux s'adonnent à un *jeu* d'hypothèses concernant un appareil de choix auctoriaux (réels ou fantasmés) qui coïncide avec une conduite attentionnelle guidée par le seul souci du plaisir plutôt qu'avec une conduite attentionnelle régulée par un idéal cognitif vérificationnel^[17]. À considérer leur acte de réception spectatorielle depuis le prisme de l'expérience esthétique, la différence réside davantage dans le rapport entretenu avec la contrainte interprétative posée par la figure auctoriale.

Le spectateur de *Lady of Shalott* trouvera pour sa part en la figure réelle de Waterhouse de quoi alimenter ou canaliser son jeu d'hypothèses concernant la démarche artistique de l'auteur. Il apprendra par exemple que Waterhouse s'est largement inspiré des poèmes d'Alfred Tennyson lorsqu'il a peint *Lady of Shalott*^[18]. De sorte que les vers de Tennyson sont susceptibles de se réverbérer dans la toile une fois que le spectateur les aura lus : « *I am half-sick of shadows*^[19]. » Aussi le traitement flou des arbres par le peintre pourra soudain prendre l'épaisseur d'une signification aux yeux du spectateur. Dans l'horizon du poème, les arbres peuvent être envisagés comme ceux d'un paysage réel, mais ils peuvent tout aussi bien être rapportés aux reflets approximatifs du miroir auquel le regard de la dame de Shalott est astreint depuis toujours. Comme personne existante inscrite dans un champ spatio-temporel défini, partie prenante d'une tradition picturale codifiée, ou encore comme écheveau d'une expérience sensible singulière, Waterhouse, en tant qu'auteur, donne au spectateur de *Lady of Shalott* des prises concrètes susceptibles d'alimenter sa réception de l'œuvre. L'auteur charrie avec lui un univers de sens auquel arrimer la toile et sur lequel le spectateur est libre de rebondir si tant est que son attention y trouve du plaisir.

Le spectateur d'*E-Shalott*, en revanche, ne peut puiser en aucune réalité auctoriale des points de rebondissements susceptibles de nourrir son jeu d'hypothèses par la contrainte. Certes, le spectateur d'*E-Shalott* peut tout à fait projeter autant de significations qu'il voudra sur la toile^[20] et il peut même le faire en se constituant pour lui-même une figure auctoriale fantasmée. Mais aucune des significations projetées librement ne revêtira la puissance de la contrainte : comme projections libres, elles restent évanescentes et se succèdent les unes aux autres sans la force de la nécessité. L'une envisage la toile d'après les « indices^[21] » contraignants disséminés par un tiers – l'auteur. L'autre, en l'absence de tiers contraignant, s'auto-anime et, ce faisant, endosse partiellement le rôle de la figure absente – l'auteur. Car en effet, pour activer l'œuvre comme œuvre au lieu de la considérer comme un pur accident algorithmique, le spectateur d'*E-Shalott* procède d'une certaine manière à l'internalisation d'une fonction habituellement remplie par une intentionnalité réelle.

17. Sur la dimension hédonique de l'expérience esthétique, voir *ibidem*, pp. 177-250.
18. Le poète Alfred Tennyson a en effet composé deux ballades intitulées *The Lady of Shalott*, l'une en 1832 et l'autre en 1842.
19. Extrait du poème de Tennyson datant de 1832.
20. Autant de significations qu'elle le voudra : les possibilités de significations ne manquent pas. À considérer que Dall-E puise dans l'ensemble de la tradition picturale européenne pour produire ses « œuvres », alors l'ensemble de la tradition picturale mobilisée par Dall-E doit pouvoir constituer en retour un immense réservoir d'interprétations disponible à la réception de l'œuvre par le spectateur. Néanmoins, c'est précisément et paradoxalement la quantité d'interprétations possibles qui limite le pouvoir qu'a le spectateur de projeter une signification sur la toile : un jeu d'interprétation non contraint est davantage susceptible de s'épuiser plus vite.
21. Pour une théorie de l'œuvre d'art comme indice d'une intentionnalité humaine, voir Alfred Gell, *L'Art et ses Agents*, trad. S. et O. Renaut, Dijon, Les Presses du réel, 2019.

L'INTERNALISATION DE LA FONCTION-AUTEUR

Dans son célèbre article « Brains in a Vat », Putnam imagine un singe assis pour l'éternité face à une machine à écrire^[22]. Ce singe pianoterait en continu et au hasard sur les touches du clavier jusqu'à ce qu'un jour, il produise – sans le vouloir – une série de caractères typographiques en tous points identique à celle qui compose le texte d'*Hamlet* de Shakespeare. Un lecteur qui tomberait sur le tapuscrit du singe y lirait à coup sûr une pièce de théâtre, au lieu d'y voir une accumulation insensée de caractères. Il n'est d'ailleurs pas exclu que ce lecteur prenne du plaisir à la lecture du texte et que ce plaisir soit en partie conditionné par ce qu'il suppose avoir été les intentions de son auteur. Voici qui devrait nous inspirer pour comprendre le cas d'*E-Shalott* et celui d'autres « œuvres » algorithmiques.

Pour qu'une œuvre soit envisagée comme une œuvre, il semblerait que le spectateur se réfère – même à titre fictionnel – à une figure d'auteur. Lorsque le spectateur ne dispose d'aucune information au sujet de l'auteur, ou même, lorsque cet auteur n'existe pas, la figure de l'auteur persisterait – au moins à titre « d'idée régulatrice^[23] ». L'idée même de son existence serait la condition à laquelle nous envisageons une œuvre comme une œuvre, le texte comme un texte (et non comme un noircissement de pages aléatoire^[24]), le tableau comme un tableau (et non comme un amas de taches^[25]), l'amas de taches comme une œuvre également (et non comme le fait d'un coup de vent qui aurait fait tomber un pot de peinture sans que personne ne revendique ensuite la chose comme une œuvre). L'idée d'un auteur, réduite à sa dimension la plus dépouillée, et qui tient en la simple supposition de son existence, semble décider de ce que nous considérons l'œuvre comme une œuvre – et non comme le résultat d'un fait naturel ni comme celui d'un fait dépourvu de toute intentionnalité.

Dans la réception prolongée de l'œuvre ensuite, et au-delà de son identification objectale comme œuvre, l'idée de l'auteur paraît agir encore une fois comme une idée régulatrice puisque les hypothèses que nous forgeons au sujet de l'auteur et de ses intentions orientent notre réception de l'œuvre. Si, comme spectateur, vous vous trouviez à la Tate Britain et que par chance vous rencontriez le restaurateur de *Lady of Shalott* en personne, il y a fort à parier que les informations qu'il/elle vous livrerait au sujet de la toile puissent infléchir votre appréhension du tableau. En effet, si cet expert vous révélait que le Christ en croix posé au niveau de la proue est un ajout récent réalisé par un collectionneur du XX^e siècle, et non élément de la main de Waterhouse, il est tout fait possible que vous fassiez la suppression mentale de ce Christ pour accéder à ce que vous considérez comme être l'œuvre « authentique » de *Lady of Shalott*. La « constellation perceptive^[26] » que vous construisez à partir du tableau dépend de vous et de ce que vous savez sur l'histoire de l'œuvre, de sa genèse, et donc

22. Hilary Putnam, *op. cit.*

23. Selon l'expression de Kant, utilisée évidemment en un autre sens ici. Dans le contexte qui nous occupe et qui est celui de l'influence auctoriale sur la réception des œuvres, « l'idée régulatrice » renvoie à un horizon de sens que le récepteur tente d'approcher et qui, bien qu'il ne soit jamais atteint, n'en infléchit pas moins sa réception des œuvres.

24. Cette formulation n'exclut pas qu'un noircissement de pages aléatoires soit considéré comme une œuvre ni même comme un texte.

25. De même, cette formulation n'exclut pas qu'un amas de taches soit considéré comme un tableau. Si un amas de taches est considéré comme une œuvre, on n'en postule pas moins un auteur qui aurait revendiqué cet amas de « taches » comme œuvre, comme l'a fait par exemple Jackson Pollock.

26. Selon une expression de Jean-Marie Schaeffer in *L'Expérience esthétique, op. cit.*, 2015.

en partie de l'auteur. De la même manière, si le restaurateur vous confiait encore que la feuille morte accrochée au pli de la robe de la dame de Shalott est le premier élément que Waterhouse a peint en commençant sa toile, vous pourriez tout à coup investir cette feuille morte, que vous aviez jusqu'ici négligée, comme la clef de la scène.

Mais, même quand l'auteur est hors d'atteinte et que rien ne joue le retransmetteur d'informations fiables au sujet de sa démarche, une *fiction* d'auteur structure malgré tout votre réception de l'œuvre : cette fiction est votre œuvre, elle est l'œuvre du spectateur qui, faute d'auteur, assume mentalement sa fonction. Même « mort », il reste à « repérer, comme lieu vide [...], les emplacements où s'exerce [la] fonction [de l'auteur] » disait Foucault^[27]. Aujourd'hui, *E-Shalott* nous propose d'envisager un de ces lieux élémentaires. Pris au sérieux, les internautes qui traitent d'*E-Shalott* comme s'il s'agissait d'une œuvre d'art nous rendent attentifs aux phénomènes d'intentionnalités fantasmées en art. Et ces phénomènes récents nous éclairent en retour sur une caractéristique cardinale des expériences que nous faisons des œuvres : la figure de l'auteur, s'il est arrivé qu'on l'élimine dans sa « petite personne », demeure immortelle à titre d'idée régulatrice.

UN PRÉCÉDENT CULTUREL : LES *SUISEKI*

Le caractère incontournable de la donnée-auteur est cependant à relativiser : elle n'est certainement pas la condition de toute expérience esthétique. Quand nous sommes face à un coucher de soleil, il n'est aucun besoin de convoquer le spectre de l'auteur pour réaliser une expérience esthétique satisfaisante. Principalement, la donnée-auteur se présente comme indépassable dans le cas circonscrit des expériences^[28] que nous faisons des œuvres d'art, qui sont des artefacts conçus par des intentionnalités humaines. Mais cette donnée-auteur intervient également dans une catégorie de cas-limite dont relève *E-Shalott* – à la condition toutefois que le spectateur active l'objet comme *œuvre*. Ces cas très spécifiques sont ceux d'objets qui ne sont pas à proprement parler le fruit d'une intentionnalité humaine^[29] mais qui suscitent de la part des spectateurs une forte tendance à la projection d'intentionnalité. La chose ressemble tellement à l'idée qu'il se fait d'une œuvre, que le spectateur la traite comme une œuvre. Le spectateur se place alors comme « pseudo-récepteur » d'une « intentionnalité comme-si »^[30].

Pour élucider ce genre de comportement, il n'est toutefois pas nécessaire d'avoir recours à la notion de duperie. Le spectateur n'est pas forcément en proie à une illusion qui se dissiperait une fois qu'il deviendrait conscient que l'œuvre qu'il reçoit comme une œuvre n'en est en réalité pas une. La projection qu'il fait d'un pseudo-auteur ou d'une pseudo-intentionnalité peut tout à fait

27. « L'effacement de l'auteur est devenu, pour la critique, un thème désormais quotidien. Mais l'essentiel n'est pas de constater une fois de plus sa disparition ; il faut repérer comme lieu vide – à la fois indifférent et contraignant –, les emplacements où s'exerce sa fonction » : Michel Foucault, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », in *Dits et Écrits*, t. 1, Paris, Gallimard, p. 789.

28. Qu'il s'agisse d'expériences esthétiques ou non.

29. Ni au stade de leur création, ni après leur production par le biais, par exemple, d'une déclaration revêtant la forme d'un énoncé « performatif » au sens d'Austin.

30. Jean-Marie Schaeffer, *Les Célibataires de l'art*, Paris, Gallimard, 1996, pp. 253 et sq.

faire partie d'une stratégie attentionnelle consciente de sa part. Le spectateur se dote alors de l'idée d'un auteur à des fins de plaisir esthétique. Cette projection est une manière pour lui d'entretenir un rapport riche et complexe à l'objet dont il fait l'expérience dès lors que l'auteur permet de recevoir comme un fait de sens ce qui n'est en réalité qu'un accident^[31]. En imaginant un auteur, le spectateur imagine un appareil de choix auctoriaux qui soutiendraient le sens qu'il confère lui-même aux traits de l'objet. Comme évoqué précédemment, ces choix auctoriaux fantasmés, en tant qu'ils dépendent du spectateur seul, ne peuvent exercer une contrainte aussi forte sur son activité interprétative que ne le ferait un tiers. En l'absence d'auteur, le spectateur qui projette une « intentionnalité comme-si » peinera peut-être à se maintenir dans un état de scission mentale qui consiste à occuper en même temps la position de l'auteur et celle du spectateur. Une intentionnalité extérieure au spectateur qui agirait comme tiers contraignant effectif dans son activité interprétative ne doit cependant pas être incarnée à tout prix par l'auteur.

On pourrait parfaitement envisager qu'une communauté remplisse cette fonction : cette communauté instituerait par convention des contraintes interprétatives du même ordre que celles qu'impose une figure auctoriale. Tel est le cas, par exemple, de la pratique des connaisseurs de *suiseki*^[32]. En Chine comme au Japon, une tradition de collection de « pierres curieuses » aux formes et aux textures étonnantes a donné lieu à un intérêt spécialisé pour des pierres dites « imagées ». Certaines des pierres collectionnées présentaient la particularité de faire penser à des représentations de paysages : montagnes, rivières, arbres enneigés, etc. Une branche de collectionneurs a développé à partir de ce phénomène singulier tout un appareil de normes auquel se référer pour statuer sur la nature du paysage « représenté » par la pierre ; à tel point que des querelles d'exégètes peuvent maintenant concerner la question de savoir si une pierre représente véritablement les méandres d'un cours d'eau ou plutôt les nervures d'une feuille d'érable^[33].

Dans le cadre de conventions collectives, la collectivité elle-même s'avère capable de jouer le rôle de tiers contraignant et d'offrir à des projections spectatoriennes idiosyncrasiques la force de la nécessité. Dans une perspective qui chercherait à écarter nos préjugés technophobiques à l'égard de produits culturels comme ceux dont Dall-E est la source, il n'est pas complètement absurde d'imaginer qu'une communauté d'internautes développe à son tour un appareil de conventions interprétatives qui nous guiderait dans la réception des « œuvres » de Dall-E. Par convention, la couleur rouge de la tapisserie s'échappant de la barque d'*E-Shalott* évoquerait la clairvoyance et le crucifix enchaîné renverrait à la mélancolie du futur. Quant au caractère flou des arbres, certains spécialistes s'accorderaient pour dire qu'il s'agit d'un pied-de-nez de Dall-E lui-même adressé aux internautes : il s'agirait d'une comparaison de leurs projections mentales à celles du miroir maudit de *Lady of Shalott*.

31. Qu'il s'agisse d'un accident naturel ou artificiel.

32. Pour un commentaire des *suiseki* à travers le prisme de la notion searlienne « d'intentionnalité comme-si », voir Jean-Marie Schaeffer, *Les Célibataires de l'art*, op. cit., pp. 263-265.

33. Les *suiseki* sont formellement proches d'un type de pierre que l'on trouve notamment en Italie et que l'on appelle tantôt la « *pietra paesina* » (ou pierre paesine), tantôt le « marbre de Florence » voire encore le « marbre de Toscane ». Comme les *suiseki*, une *pietra paesina* donne l'impression de capturer dans la pierre la « représentation » d'un paysage ; elle constitue un autre exemple d'image « acheiropoïète », une image non faite de la main humaine. Cependant, la *pietra paesina* ne semble pas avoir donné lieu à une pratique collective d'herméneutique des pierres de l'ordre de celle qui s'est développée au sujet des *suiseki*.