

Œuvres acheiropoïètes. De Boronali à l'IA

GAETANO CHIURAZZI
(Università di Torino)

Acheiropoietic Works. From Boronali to AI

Abstract: Taking as a pretext the painting, exhibited in 1910 in Paris, that was signed by J.-R. Boronali but in fact painted by the donkey Lolo, this text aims to discuss the possibility that art can be made by non-human beings. The question is renewed today in the case of Artificial Intelligence, which also is supposed to paint and make art without human intervention. This strange coincidence of artistic production involving animals and Artificial Intelligence is then compared to the issue concerning acheiropoietic images, i.e. images that “have not been painted by human hand”, discussed during the Middle Ages. Like these icons, the works of animals and artificial intelligence enjoy an almost divine status, as they are believed not to have been made by any human being. The thesis supported here is that it is still the human being the one who, in any case, produces works of art, however mediated the process leading to the final product may be. Art is the work of the human, i.e. it is “made by human hand”.

Keywords: Art; Digital; Images; Artificial Intelligence; Acheiropoietic works.

1. *Boronali, ou de l'animal peintre*

L'une des histoires les plus intéressantes de l'histoire de l'art est celle que, en mars 1910, a vue comme protagoniste le peintre nommé Joachim-Raphaël Boronali. Dans la salle 22 du Salon des Indépendants – exposition sous l'égide

de la Société des Artistes Indépendants, créée en 1884 par un groupe d'artistes novateurs tels que Paul Cézanne, Paul Gauguin, Henri de Toulouse-Lautrec, Camille Pissarro, Georges Seurat, Paul Signac – Boronali présente une œuvre dans le sillage des plus récentes tendances artistiques. Elle représente un ciel jaune, rouge et orange sur une mer bleue, les couleurs se fondant l'une dans l'autre, avec un effet très suggestif ; au premier plan, une figure à peine reconnaissable, peut-être un bateau ou un voilier, déformée par la lumière du coucher de soleil. Le titre, *Et le soleil s'endormit sur l'Adriatique* (ou *Coucher du soleil sur l'Adriatique*, comme les journalistes l'on renommée), fait écho, par contraste, à celui du tableau de Monet, *Impression, soleil levant*, qui, en 1872, soit 28 ans plus tôt, avait lancé le mouvement impressionniste.

Le tableau a immédiatement suscité des réactions plutôt contrastées (comparaisons avec van Gogh ou Emil Nolde) et a de toute manière connu un certain succès, au point d'être vendu pour 400 francs, l'équivalent d'environ 5000 euros d'aujourd'hui. Mais ce qui lui donne une place dans l'histoire de l'art est le récit de sa production, révélé, quelques jours plus tard, par Roland Dorgelès au journal *L'Illustration*. Dorgelès révéla que, avant l'exposition, il avait emprunté un âne, Lolo, du propriétaire du Lapin Agile, à Montmartre, lieu de rencontre des artistes à l'époque. Il avait alors lui fait réaliser le tableau en attachant un pinceau à sa queue, en présence d'un huissier de justice, maître Brionne, qui a documenté toute l'opération : chaque fois que l'on donnait à l'âne une carotte, celui-ci remuait frénétiquement la queue, appliquant ainsi de la peinture sur la toile.

Ce geste provocateur découlait d'un programme artistique d'avant-garde : « J'étais un peu irrité par la peinture de certains qui ne me plaisait pas », déclara Dorgelès,

alors pour blaguer je dis un jour aux camarades : “ je vais envoyer une toile au salon et j'aurais plus de succès que vous tous ”. Je ne savais pas du tout ce que je comptais faire puis j'ai eu une idée. Si au lieu de peindre moi-même, ce qui serait mauvais, car je ne sais pas peindre, si je faisais peindre le tableau par l'âne du Lapin Agile, Lolo, ce serait étonnant, ce serait un succès, on révélerait la blague au dernier moment, cela ferait un scandale, ce serait très bien ! Alors j'ai mis ça à exécution¹.

¹ Radio France, « Entretiens avec Roland Dorgelès », Episode 1/6, <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/les-nuits-de-france-culture/roland-dorgeles-si-je-faisais-peindre-le-tableau-par-l-ane-du-lapin-agile-cela-ferait-un-scandale-ce-serait-tres-bien-5853437>.

Ne sachant pas peindre, Dorgelès a fait peindre le tableau par l'âne Lolo, ce qui, paradoxalement, a eu plus de succès que s'il l'avait fait lui-même. Dorgelès a expliqué aussi l'origine du nom du pseudo-auteur, Boronali : il s'agit de la transcription, décalée de quelques syllabes, du nom Aliboron, par lequel est désigné l'âne de Buridan, qui mourut de faim pour n'avoir pu se décider entre deux bottes de foin situés à équidistance de lui. En effet, Lolo-Boronali ne peint pas par sa propre intention, *motu proprio* : pour ce faire, comme l'âne de Buridan, il a besoin d'une poussée, d'un apport extérieur, la carotte.

Cette histoire nous offre de nombreux éléments de discussion, même par rapport à ce qui nous intéresse ici, à savoir, la nature artistique des œuvres d'art produites par l'intelligence artificielle. D'une certaine manière, on peut dire que l'âne Lolo a passé le test de Turing. Comme on le sait, dans son célèbre essai, *Computing Machinery and Intelligence*, paru en 1950 dans la revue *Mind* (Turing 1950)², Turing imagine un jeu de simulation entre trois acteurs : un homme A, une femme B, et un troisième C, qui a pour tâche de distinguer qui est A et qui est B, à partir des réponses qu'ils donnent, par écrit, à certaines questions. A doit tout faire pour tromper C, B pour l'aider. Si une machine est mise à la place de A, le test devient un moyen pour évaluer dans quelle mesure un humain peut être assimilé à une machine, c'est-à-dire, dans quelle mesure une machine peut imiter l'intelligence humaine : si C distingue, ou ne distingue pas, la machine de B dans un pourcentage équivalent à celui dans lequel il a distingué A de B, alors nous pouvons dire que la machine et l'homme peuvent être interchangeables et que, par conséquent, la machine est dotée d'une intelligence semblable à celle de l'homme.

Dans l'expérience de Boronali, au lieu d'une machine, et donc d'un homme, il y a un âne. Et en effet, cet âne a trompé tout le monde, il a donc parfaitement réussi dans son intention (si l'on peut dire comme ça) : être pris pour un artiste, et donc pour une personne intelligente. Ce que l'âne Lolo a fait n'est donc pas très différent de ce qu'un ordinateur a fait en peignant *The Next Rembrandt*, ou *Portrait de Edmond de Belamy*, qui, tout comme *Et le soleil s'endormit sur l'Adriatique*, reprend le style impressionniste et a été mis aux enchères chez Christie's pour 10.000 euros. Tout cela ne fait que souligner une coïncidence particulière : le fait qu'un produit fabriqué par un animal non humain puisse être reconnu comme ayant la même valeur artistique qu'un produit fabriqué par une intelligence non humaine, c'est-à-dire une intelligence

² Pour une discussion critique des présupposés de la machine de Turing, qui est une machine à états discrets, et contre son interprétation, surtout par des philosophes comme Stephen Wolfram, comme image de l'univers, cf. Longo 2018.

artificielle. Il y a donc une convergence singulière entre ces deux produits, due au fait qu'ils mettent entre parenthèses, tous les deux, exactement l'opération humaine : la queue de Lolo est l'équivalent du bras mécanique de l'ordinateur qui a imprimé *The Next Rembrandt*. Elles seraient donc des œuvres qui ne sont pas faites par l'homme, qui ne sont pas « faites par la main de l'homme ». Elles sont, toutes les deux, des œuvres *acheiropoïètes*.

2. Création divine et création humaine

Dans la tradition iconologique occidentale, les images acheiropoïètes – du grec ἀχειροποίητα (“ἀ-” privatif + “χείρο-” = main + participe de “ποιεῖν” = faire, produire) – sont des images dont on pense qu'elles n'ont pas été réalisées par des mains humaines (*non hominis manu picta* ; littéralement : non fait par la main de l'homme). Tels étaient, selon la légende, le *mandilyon* d'Édesse et celui de Camoulia, c'est-à-dire des mouchoirs ou des tissus sur lesquels l'image du Christ était imprimée. Acheiropoïète est encore considérée, aujourd'hui, l'image de la Vierge de Guadalupe, conservée dans la cathédrale de Cité du Mexico. Mais l'image acheiropoïète la plus célèbre est certainement celle conservée à Turin, le Suaire, considéré comme la représentation du corps du Christ produite par impression directe au moment de la résurrection. Dans le monde antique, byzantin et orthodoxe, la théorie des images acheiropoïètes a joué un rôle important pour légitimer le culte des images, contre la tendance iconoclaste qui caractérisait la religiosité juive et musulmane³ : pour ceux-ci, aucune image de Dieu ne saurait être produite car, faite par l'homme, elle serait inévitablement impure. L'existence des images acheiropoïètes légitimait aussi, dans une certaine mesure, les représentations humaines : elles offraient une image réelle et historique du Dieu-Christ, qui pouvait donc servir de modèle à d'autres représentations. « La trace prise directement du modèle historique minimise le risque d'inadéquation mimétique : dans de nombreux cas, les légendes considèrent ces images comme un portrait authentique du Christ » (Lingua 2006 : 57). Afin d'éviter toute trace d'impureté résultant de la main de l'homme, les légendes racontent que ces images, dans certains cas, ont été produites directement par des anges, c'est-à-dire par des intelligences pures et sans corps.

Ce que les images acheiropoïètes laissent donc entrevoir, c'est la possibilité générale que des images puissent être produites sans intervention

³ Pour une reconstruction historique du débat autour de l'image dans le christianisme cf. Bernardi 2007.

humaine : qu'elles puissent émaner directement de Dieu ou du Christ, sans intentionnalité humaine, ou qu'elles puissent être produites par une intelligence angélique, entièrement incorporelle. La possibilité même d'une telle représentation « absolue », émanant directement de la divinité, constituait ainsi un point d'appui pour la légitimation d'autres images, faites par l'homme. Il s'ensuivrait une rédemption de l'image, de sa possibilité même, qui, au même temps, confirme et contraste le paradigme Platonicien, selon lequel l'image humaine est toujours imparfaite et manquante, et ne peut trouver de légitimité que par rapport à l'image que le Démonstrateur fabrique en regardant directement l'idée (Platon 2008) : c'est par rapport à la production démiurgique de Dieu lui-même, une production acheiropoïète, que l'image est enfin rachetée.

Aujourd'hui, l'intelligence incorporelle qui produit de telles images acheiropoïètes est l'intelligence artificielle, dont le langage est comparable à un langage d'anges. L'idéographie de Frege, par plusieurs côtés base de la logique mathématique et numérique moderne, peut en effet être définie, comme l'écrit Roberta De Monticelli, comme un langage angélique, représentant directement les significations et les propositions (De Monticelli 1989), sans aucune médiation humaine, c'est-à-dire sans aucune médiation par des êtres avec un corps et des mains, et donc sans la médiation des signes. La manière de production des artefacts acheiropoïètes est au fond le corrélat pragmatique de la production linguistique de la langue idéographique, qui prétendrait représenter la réalité telle qu'elle est, sans médiation humaine, directement, tout comme l'icône acheiropoïète. Étant la concrétisation directe d'un tel langage angélique, dans lequel tous les programmes informatiques sont écrits, les images de l'intelligence artificielle héritent alors de son caractère absolu : elles peuvent être retraduites dans un tel langage sans écart et s'identifient finalement à l'algorithme qui les a générées. Comme la rose de Paracelse qui renaît de ses cendres dans le conte de Borges, les images numérisées peuvent être comprimées, puis décomprimées, et ce sans perte d'information⁴. Ce qui signifie qu'entre leur idée algorithmique et leur concrétisation matérielle il n'y a aucune médiation, aucune dispersion entropique due à l'intervention d'un facteur humain : par exemple, la main.

L'intelligence humaine n'est pas iconique : elle opère de manière schématique (au sens kantien), opérationnelle, ce qui signifie qu'elle a un lien constitutif et inéluctable avec les mains. Ce lien entre langage et main est un fait anthropologique incontestable : l'homme a développé le langage grâce au fait d'avoir des mains. « La main libère la parole », écrit efficacement Leroi-

⁴ Une discussion de ce point est faite par Gregory Chaitin (2005 : ch. IV).

Gourhan (1964 : 40). En s’émancipant de la fonction locomotrice et en se spécialisant dans la fonction préhensile, la main a permis à l’homme de libérer la bouche de la fonction de préhension des aliments et de se spécialiser dans une fonction supérieure, celle d’organe de phonation et donc de langage. Dans son livre *Le geste et la parole*, Leroi-Gourhan cite Grégoire de Nysse, qui déjà au IV^e siècle, dans son *Traité sur la création*, avait saisi la corrélation entre la main et le langage : « Pourtant c’est avant tout pour le langage que la nature a ajouté les mains à notre corps » (Leroi-Gourhan 1964 : 55). Si l’homme n’avait pas eu de mains, les parties de son visage auraient été formées comme chez les animaux, de manière à exercer une fonction préhensile, « avec des lèvres proéminentes, calleuses, dures et épaisses, afin d’arracher l’herbe » (Leroi-Gourhan 1964 : 55). Si l’homme n’avait pas de mains, l’ensemble de l’appareil phonatoire n’aurait pas pu se former en vue du langage, mais aurait dû remplir une toute autre fonction : de manière contrefactuelle, Grégoire de Nysse conclut que, si tel n’avait pas été le cas, l’homme aurait alors dû se limiter à « bêler, pousser des cris, aboyer, hennir, crier comme les bœufs ou les ânes ou faire entendre des mugissements comme les bêtes sauvages » (Leroi-Gourhan 1964 : 55), c’est-à-dire à émettre des simples sons sans signification. La naissance de la fonction symbolisante du langage dépend donc de la fonction de la main, c’est-à-dire de sa libération de la locomotion pour assumer les fonctions préhensiles qui, chez les autres animaux, sont assurées par la bouche⁵.

L’élimination de la main dans l’œuvre d’art réalise ainsi une conjonction entre la bête et l’intelligence angélique, entre l’âne Lolo, qui peint sans mains, et l’IA. Le langage des brutes et le langage des anges ont en commun le fait de ne pas passer par la médiation humaine. Dans un essai publié dans le même numéro de la revue *Teoria* où se trouve l’article de Roberta De Monticelli sur le langage des anges, déjà cité, Michele di Francesco parle de l’autre côté de la logique mathématique moderne : ce serait un langage capable de ramener les significations à des éléments de base, à des *sense data*, un langage « dans lequel l’autonomie du sens se perd dans le caractère impérieux du geste ou du cri » (Di Francesco 1989 : 70), ou, comme le dirait Russel, un langage des brutes. L’animalité et l’angélisme sont les coordonnées dans lesquelles s’inscrit la production acheiropoïète⁶.

⁵ Pour tout cela, voir Deacon 1997.

⁶ Il est du 23 Février 2023 la nouvelle que l’office pour le copyright des États Unis a refusé de reconnaître le droit d’auteur à une bande dessinée produite par l’IA, en raison du fait qu’elle n’était pas faite par un homme, tout comme les œuvres des « singes ou de l’esprit saint ». Cf. https://www.repubblica.it/economia/2023/02/28/news/intelligenza_artificiale_lamerica_non_protegge_il_fumetto_creato_dallalgoritmo_come_una_scimmia_o_lo_spirito_santo-389793446/.

Ne pouvant assurer l'absolue coïncidence entre signifiés et signes, que semble par contre assurée par les langages angélique et animal, le langage humain est traversé par une fonction de symbolisation incontournable, c'est-à-dire par une médiation dont la main est la concrétisation corporelle. On peut dire alors que la main signifie une productivité qui introduit une dissymétrie, une non équivalence entre la cause et l'effet, à savoir, entre l'idée et son image, le signifiés et les signes, ou entre le langage et les choses. Le langage humain n'est pas angélique, car il engendre, au moins généalogiquement, l'utilisation de la main, il est inévitablement *transformateur*. La main – c'est-à-dire aussi la technique – introduit un décalage entre la cause et l'effet, l'idée et sa concrétisation sensible, empêchant ainsi la corrélation parfaite, la coïncidence absolue, entre l'objet représenté et son image, coïncidence qui serait par contre assurées, ou infiniment approchée, par le langage des brutes ou des anges, ou, également, par les images acheiropoïètes, « non faites par des mains humaines ».

3. *L'art est conceptuel par essence*

Les images acheiropoïètes partagent une caractéristique singulière : celle d'avoir une origine non humaine, mais divine. On dit qu'elles ont été formées par une impression du visage du Christ, ou de la divinité, directement sur un tissu ou un support dont l'artificialité est souvent niée. Ce sont donc des œuvres hautement anti-technologiques, qui présupposent une ontologie et une gnoséologie de l'immédiateté. Pas de production, en somme, étant la production une genèse *dynamique* et non instantanée de la forme. L'image acheiropoïète est une émanation directe de la divinité, une expression, au sens Husserlien⁷, à laquelle toutes les autres images possibles sont liées par des connexions analogiques de vraisemblance, de similitude, de différence, comme des signes ou des indices. Pure concrétisation d'une fabrication angélique ou divine sans main, c'est-à-dire sans technique, miraculeuse, ces images représentent le point de contact de la pensée avec la réalité, ce sont des icônes absolues, dépourvues d'écart entre elles-mêmes et ce qu'elles représentent. Ils n'ont pas de profondeur, ni spatiale ni temporelle. Étant le résultat d'un acte créatif instantané, ils n'ont, en somme, aucune histoire. Ils sont tombés du ciel, comme l'a écrit Cicéron se référant à une image supposée être acheiropoïète, celle de Cérès : « *non humana manu factam sed de coelo lapsam* ».

⁷ Cf. Husserl 2011. Pour une critique de la distinction husserlienne entre expression et indice voir Derrida 1967.

Après tout, c'est ainsi que l'on nous demande de regarder l'œuvre de l'âne Lolo ou des intelligences artificielles : comme si elles tombaient du ciel, surfaces absolues sans profondeur, et comme si leur réalité se résolvait entièrement et parfaitement dans l'image qu'elles sont, dans le résultat qu'elles placent sous nos yeux. Ce qui nous pousse à les attribuer au monde de l'art, serait dans ce cas leur superficialité esthétique : le fait qu'ils sont des images et que, pour cette raison, elles puissent se situer au même niveau que de nombreuses autres images similaires que nous connaissons déjà. Cette superficialité esthétique suppose l'élimination de leur genèse, c'est-à-dire de leur histoire.

Or, ce que l'art a montré tout au long de son histoire, c'est précisément la contestation de cette façon de considérer l'œuvre d'art, ce qui se résume dans la phrase assez drastique : « l'art est mort ». Ainsi à Hegel d'écrire : « Sous tous ces rapports, l'art est et reste pour nous, quant à sa destination la plus haute, quelque chose de révolu » (Hegel 1995 : 18). Cela ne signifie pas toutefois que les œuvres d'art ne sont plus produites, bien plutôt que la forme cognitive de l'art, l'intuition sensible, n'est plus adéquate pour la maturité de l'esprit, qui ne se satisfait désormais que d'une présentation conceptuelle. L'essence de l'art se révèle ne pouvoir plus consister dans quelque chose de sensible. L'essence de l'œuvre d'art, comme l'a souligné aussi Heidegger dans *L'origine de l'œuvre d'art*, ne consiste pas dans sa matérialité perceptible (qui a donné lieu aux conceptions métaphysiques traditionnelles de l'objet, conçu comme une composition de substance et d'accidents, comme unité d'un multiple perceptible, ou comme *synolon* de matière et forme), mais dans le fait qu'elle est une *œuvre* d'art, qu'elle est *faite* (Heidegger 1962 : 73)⁸. L'être faite de l'œuvre d'art n'est pas objet d'une appréhension sensible, mais d'une compréhension. Toutes les tentatives de fonder l'essence de l'art sur quelque chose de perceptible, sur l'esthétique du beau, etc., échouent, car elles ne peuvent expliquer ce qui distingue réellement l'œuvre d'art de l'objet naturel, puisqu'il aussi, en tant que simple objet, est susceptible d'être intuitionnée ou perçue. Le fait est que, avant de percevoir une (belle) forme dans la sensation, il faut que nous comprenons, que nous identifions quelque chose *comme* une œuvre d'art, c'est-à-dire que nous comprenons qu'elle est faite, compréhension que ne peut pas venir de ses qualités sensorielles ou esthétiques. Cette compréhension est un fait *conceptuel*, en ce qu'elle implique la compréhension de la genèse, du fait que cette œuvre d'art est faite. Cela nous permet de montrer que le véritable caractère *conceptuel* de l'œuvre d'art réside, au fond, dans ce que lie l'intelligence à la main. Le mot allemand pour « concept » (*Begriff*) nous permet d'expliquer ce lien : *Begriff*

⁸ Sur ce point je me permets de renvoyer à Chiurazzi 2022.

dérive du verbe *begreifen*, qui signifie « saisir, prendre ». Le concept est en effet quelque chose qui a trait à la main, à sa fonction préhensile, de saisie. Il est donc précisément dans la mesure où nous reconnaissons qu'une œuvre est l'œuvre de la main que l'instance conceptuelle s'insinue, dès son origine, dans l'œuvre d'art. La compréhension d'être devant une œuvre d'art, précède tout jugement sur sa signification et même sur son caractère esthétique, c'est-à-dire sur sa beauté ou en général sur sa correspondance à des canons esthétiques partagés. Avant tout, nous *comprendons* qu'il s'agit d'une œuvre d'art, notamment, qu'il s'agit d'une *œuvre*, tout comme, face à des écritures indéchiffrables, nous comprenons quand même qu'elles sont des écritures⁹. Le caractère conceptuel de l'art est un avec son caractère d'œuvre : il n'y a donc pas d'art sans la main, c'est-à-dire sans une fonction de com-préhension, qui saisit l'acte originel dont l'œuvre est surgie. Si c'est la main qui a détaché l'homme de la nature, que lui a donné la capacité de produire un monde « artificiel », il y a déjà quelque chose de conceptuel dans toute œuvre de la main. L'art ne meurt donc pas parce qu'il passe dans le concept : il est déjà né comme conceptuel. Le concept n'est pas sa destination, c'est-à-dire sa fin, il est plutôt son origine, son acte de naissance. L'art contemporain ne fait alors qu'explicitier le sens profond de tout art, de l'art pré-historique jusqu'à nos jours : les peintures de Lascaux sont aussi conceptuelles que les *ready mades* de Duchamp. L'essence conceptuelle de l'art – consistant dans le fait que toute œuvre est, en tant qu'œuvre, produite par la main – est ce qui trace sa différence avec les objets de la nature ou de la divinité, des brutes ou des anges. Si l'essence de l'art résidait dans la sensibilité, il n'y aurait aucun moyen de distinguer les œuvres d'art des objets naturels : cette différence est donc tout à fait conceptuelle, car elle se réfère à quelque chose qui n'a aucune contrepartie objective ou sensible.

4. De l'AI à l'AH

Lors de la dernière Biennale de Venise, un artiste, AI-Da Robot, a été présenté, décrit par ses auteurs comme « l'artiste humanoïde ultra-réaliste le plus célèbre du monde de l'art »¹⁰. Son nom ne fait pas seulement référence à l'intelligence artificielle (AI), mais est aussi un hommage à la première femme programmeur de l'histoire, Ada Lovelace, qui a travaillé sur la première machine analytique de Charles Babbage. AI-Da est capable de produire des

⁹ Pour de plus amples explications cf. Chiurazzi 2008.

¹⁰ <https://insideart.eu/2022/04/04/ai-da/>.

œuvres d'art et d'interagir avec le public, ainsi que de discuter d'art ; elle a déjà organisé plusieurs expositions à l'Université d'Oxford et à la Grande Pyramide de Gizeh. Ce robot est, probablement pas par hasard, représenté comme une femme : celle qui, dans le test de Turing, servait de pierre de touche pour la machine.

L'auteur de cet automate le présente comme une manière de remettre en question des siècles d'art centré sur la fabrication humaine, c'est-à-dire des siècles d'humanisme.

Aujourd'hui, l'opinion dominante est que l'art est créé par des humains, pour d'autres humains. Il n'en a pas toujours été ainsi. Les Grecs anciens pensaient que l'art et la créativité venaient des dieux. L'inspiration était divine. Aujourd'hui, la mentalité dominante est celle de l'humanisme, où l'art est une affaire entièrement humaine, résultant de l'action humaine. Cependant, la réflexion actuelle suggère que nous nous éloignons de l'humanisme, pour nous diriger vers une ère où les machines et les algorithmes influencent notre comportement au point que notre "agence" ne nous appartient plus. Elle commence à être confiée aux décisions et suggestions des algorithmes et l'autonomie humaine complète commence à sembler moins solide. AI-Da crée de l'art, car l'art ne doit plus être considéré sous le seul angle de l'action humaine¹¹.

Comme les images acheiropoïètes, les produits de l'IA ne font que relancer la fabrication divine : ce n'est pas l'artiste qui crée, c'est directement l'automate, ou l'idole, de telle manière que l'intervention humaine peut être complètement ignorée.

Pourtant, l'auteur d'AI-Da, Aidan Meller, considère son automate à la fois comme un artiste à part entière et comme une œuvre d'art conceptuelle. De plus, le nom d'AI-Da fait écho à celui de son créateur, Aidan, qui se cache donc subtilement dans sa créature, comme un *homunculus* dans la machine, laquelle est la véritable œuvre d'art. Il s'agit ici d'un autre élément, qui alimente le jeu conceptuel subtil derrière cette performance artistique, qui, comme l'on le voit, ne se réduit pas à ce que AI-Da produit, mais *comprend une histoire, et nous donne une histoire à comprendre*. Tout comme dans le cas de l'âne Lolo, si AI-Da aura une place dans l'histoire de l'art c'est pour l'histoire dont elle fait partie, qui seule nous donne à comprendre ce que ses œuvres signifient, au-delà de leur qualité « artistique ». En effet, ce ne sont pas après tout les peintures d'AI-Da qui sont des œuvres d'art, mais le robot lui-même, qui a été produit

¹¹ <https://insideart.eu/2022/04/04/ai-da/>.

par Aidan Meller, et la performance entière qu'il a « mise en œuvre », pour évoquer Heidegger. Les peintures acheiropoïètes d'AI-Da sont des produits du travail cheiropoïète d'Aidan Meller.

Les images acheiropoïètes ne se réfèrent qu'à elles-mêmes : elles nous parlent de la divinité comme immédiatement présente en elles, sans médiation, sans référence symbolique. Mais comprendre de cette manière les images acheiropoïètes de Lolo ou d'AI-Da ou de tout autre logiciel numérique (comme le GAN, *Generative Adversarial Network*) est une véritable illusion. Ce qui fait d'une peinture telle que *Et le soleil s'endormit sur l'Adriatique* une œuvre d'art n'est pas le résultat final, le tableau dont les qualités artistiques sont enfin plutôt discutables, mais le récit, l'histoire de sa production. La queue de l'âne Lolo n'est que l'intermédiaire final d'une chaîne technologique qui conduit de Dorgelès - c'est-à-dire de son idée provocatrice de défier le monde de l'art - au tableau. Aussi banal que cela puisse paraître, il est néanmoins vrai que quelqu'un a attaché le pinceau à la queue de Lolo. Et le tableau final acquiert toute sa force provocatrice et critique – au point d'être *réellement* « une œuvre d'art » – en vertu de l'histoire de sa genèse et de l'idée qu'il véhicule. Il n'est donc pas le simple résultat du mouvement de la queue de l'âne Lolo, et de son automatisme par rapport à la carotte qu'on lui donnait : la véritable raison pour laquelle ce tableau peut être considéré comme une œuvre d'art est son histoire et l'idée de Dorgelès dont il est né. Je dirais même qu'il s'agit d'une œuvre d'art « conceptuelle », car cette histoire doit être comprise et, en tant que partie essentielle de l'œuvre, elle ne peut l'être en termes purement esthétiques. L'œuvre *Et le soleil s'endormit sur l'Adriatique* a, comme toute œuvre d'art, une nature symbolique et non iconique.

De même, bien que l'on puisse s'émerveiller des performances de l'IA, elles n'auraient pas été possibles sans l'intervention de l'homme : l'IA est un produit, une technologie humaine, une extension de la main de l'homme, et *rien de plus*. On pourrait même finalement mettre fin à l'équivoque selon lequel il s'agirait, dans ces machines, d'intelligence : en tant que machines, elles sont des produits techniques, et donc des œuvres de la main, plus précisément, leur « prolongation » artificielle. Plutôt que d'intelligence artificielle, il s'agit bien de « main artificielle », MA (or AH, *Artificial Hand*).

5. Iconicité ou symbolicité de l'art ?

La symbolicité des produits techniques en général est due au fait que, comme tout symbole, ils sont des structures incomplètes. Ils le sont avant tout du côté de leur utilisation : ils sont des outils *pour faire* quelque chose. Ils le sont

de même du côté de leur genèse : ils ne sont pas auto-générés, comme les images acheiropoïètes, mais ont une histoire qui, aussi longue et pleine de médiations soit-elle, remonte tôt ou tard à la main de ceux qui les ont construits. Comme l'écrit Gilbert Simondon : « l'être technique est un symbole, la moitié d'un tout qui attend son complément, à savoir l'homme » (cité par Guchet 2010 : 219)¹². C'est donc sur la nature toujours symbolique de l'œuvre d'art – comme de tout artefact technique – qu'il faut attirer l'attention. La « nature symbolique » signifie que ces produits sont structurellement incomplets, qu'ils font référence à une absence, à quelque chose qui n'est pas là, mais qui demeure nécessaire à leur compréhension, et surtout à leur compréhension en tant que « œuvres », artefacts. Un objet technique a beau s'autonomiser et assumer, comme l'écrit Simondon, un mode d'être semblable à celui des objets naturels : cette autonomisation est pourtant toujours relative. Ne pas voir la relativité de cette identification est pour Simondon l'illusion originelle de la cybernétique :

Ce qui risque de rendre le travail de la Cybernétique partiellement inefficace comme étude interscientifique (telle est pourtant la fin que Norbert Wiener assigne à sa recherche), c'est le postulat initial de l'identité des êtres vivants et des objets techniques autorégulés. Or, on peut dire seulement que les objets techniques tendent vers la concrétisation, tandis que les objets naturels tels que les êtres vivants sont concrets dès le début. Il ne faut pas confondre la tendance à la concrétisation avec le statut d'existence entièrement concrète. Tout objet technique possède en quelque mesure des aspects d'abstraction résiduelle ; on ne doit pas opérer le passage à la limite et parler des objets techniques comme s'ils étaient des objets naturels. Les objets techniques doivent être étudiés dans leur évolution pour qu'on puisse en dégager le processus de concrétisation en tant que tendance ; mais il ne faut pas isoler le dernier produit de l'évolution technique pour le déclarer entièrement concret ; il est plus concret que les précédents, mais il est encore artificiel. (Simondon 1989 : 49)

Un objet technique n'est pas et ne sera jamais un objet naturel, quelle que soit sa tendance à se rendre autonome, à faire comme s'il était un objet naturel. La nature joue ici le même rôle que la divinité dans l'image acheiropoïète : elle est l'instance d'une production entièrement immanente. L'objet technique

¹² Il s'agit du texte « Place d'une initiation technique dans une formation humaine complète », publié par Simondon dans *Culture manuelle* en novembre 1953. Comme il le dit, « L'être technique doit être envisagé comme un être ouvert, polarisé, qui appelle son complément qu'est l'homme au travail, dans la coïncidence du tout recomposé » (Simondon 2014 : 252).

atteste par contre une ultériorité, une « transcendance », dont le point de passage est représenté par la main. La main marque le point de discontinuité ou d'asymétrie qui empêche que tout genèse des artefacts soit assimilée à un phénomène naturel, acheiropoïète. La main est le signe d'une asymétrie au cœur même de la symétrie naturelle et divine, c'est-à-dire de l'équivalence totale entre cause et effet. Ce qui reste comme un résidu et empêche la coïncidence, ou l'identification, entre objet technique et objet naturel. Ce qui veut dire que la main introduit une asymétrie dans la relation entre l'homme et l'objet naturel, d'une part, et l'objet technique, d'autre part.

L'objet technique est en effet « ce dont il y a genèse », écrit Simondon, mais cette genèse n'est pas la genèse « naturelle », entièrement équivalente à l'image acheiropoïète : il s'agit d'une genèse qui a un lien nécessaire à la main de l'homme. L'essence de l'art et de la technique consiste dans la reconnaissance de cette genèse : c'est ce que montrent tous les artefacts et les objets artistiques depuis la préhistoire, bien au-delà de leur qualité esthétique.

L'incomplétude d'un instrument signifie que, en tant que produit, il renvoie à une intelligence, à un « qui » absent. Il est donc incomplet. Terrence Deacon appelle ces phénomènes – ceux qui sont produits par la main de l'homme et qui sont donc caractérisés par une incomplétude symbolique – « absentiels ». Ils exigent une référence à quelque chose qui n'existe pas. Cette absence peut être celle

d'un état de choses non encore réalisé, de l'objet spécifique et séparé d'une représentation, d'un type général de propriété qui peut ou non exister, d'une qualité abstraite, d'une expérience et ainsi de suite ; mais pas celle qui est réellement présente. Cette qualité intrinsèque paradoxale d'exister en relation avec quelque chose qui est manquant, séparé, et qui pourrait même ne pas exister, n'est pas pertinente lorsqu'il s'agit de choses inanimées, mais c'est l'une des propriétés définissant la vie et l'esprit. (Deacon 2011 : 14)

Reconnaître l'œuvre d'art comme une œuvre de la main, c'est la reconnaître comme un phénomène absentiel, ce qui équivaut à se reconnaître en elle et se reconnaître dans la personne qui l'a produite. L'œuvre d'art – et tout objet technique – remplit ainsi une fonction de miroir : elle constitue le lieu d'une reconnaissance mutuelle qui va au-delà de la forme de reconnaissance immédiate édictée par la mimesis, qui a trouvé une théorisation scientifique dans les neurones miroirs. Cette fonction « naturelle » ne peut en effet rester à un niveau immédiat, mais évolue nécessairement vers la fonction symbolique,

qui « relie » les êtres humains non pas par mimésis interpersonnelle mais par une connectivité plus abstraite, une intermédiation « factice », artificielle, celle de la seconde nature, qui permet le passage au trans-individuel. Encore à Simondon d'écrire :

L'objet technique pris selon son essence, c'est-à-dire l'objet technique en tant qu'il a été inventé, pensé et voulu, assumé par un sujet humain, devient le support et le symbole de cette relation que nous voudrions nommer *transindividuelle*. L'objet technique peut être lu comme porteur d'une information définie ; s'il est seulement utilisé, employé, et par conséquent asservi, il ne peut apporter aucune information, pas plus qu'un livre qui serait employé comme cale ou piédestal. L'objet technique apprécié et connu selon son essence, c'est-à-dire selon l'acte humain d'invention qui l'a fondé, pénétré d'intelligibilité fonctionnelle, valorisé selon ses normes internes, apporte avec lui une information pure. (Simondon 1989 : 247)

En engendrant symboliquement, et non mimétiquement, la reconnaissance mutuelle, l'objet technique permet ainsi le passage, comme l'écrit Leroi-Gourhan, de la zoologie à la sociologie (Leroi-Gourhan 1964 : 129).

La main est « l'absent » de l'œuvre d'art, ce qui n'est pas là, étant sa condition de possibilité transcendantale. Elle est, selon une sentence qu'une certaine tradition attribue aussi à Kant, un cerveau externe : elle représente l'intelligence opérative de l'homme, son esprit symbolisant et transformant. C'est à la main que nous devons la production des premiers *choppers* découverts dans la vallée d'Olduwai en Tanzanie, ainsi que les peintures, les sculptures et les livres qui ont marqué l'histoire de l'humanité, jusqu'aux vaisseaux spatiaux, aux réseaux neuronaux et au robot AI-Da. Pour nous le rappeler, c'est l'une des plus anciennes œuvres picturales de la préhistoire : la *Cueva de las Manos* dans la Patagonie argentine. Cette œuvre est peut-être l'un des premiers véritables « autoportraits » de l'homme, en ce qu'elle peut être considérée comme une représentation de la condition de possibilité de toute œuvre d'art. Ce n'est pas un hasard s'il s'agit d'une représentation « en négatif », où la figure principale n'est pas représentée de manière positive, mais se dessine comme un vide dans un espace coloré, presque comme dans un négatif photographique. Elle y apparaît précisément comme une absence ou un manque, entourée par ce qui est réellement présent : la couleur sur la pierre.

gaetano.chiurazzi@unito.it

Bibliographie

- Bernardi, Piergiuseppe (2007). *I colori di Dio. L'immagine cristiana tra Oriente e Occidente*. Genova : Paravia Bruno Mondadori.
- Chaitin, Gregory (2005). *Meta Math ! The Quest for Omega*. London : Random House.
- Chiurazzi, Gaetano (2008). Indecifrabilità e comprensione radicale. In L. Bagetto, J.-C. Levêque (dir.). *Immagine e scrittura. Filosofia, pittura, schema*. Rome : Valter Casini, 99-119.
- Chiurazzi, Gaetano (2022). Obra de arte e verdade: Sobre a inversão heideggeriana da estética platônica. *Revista portuguesa de filosofia* 78(3), 1049-1072.
- De Monticelli, Roberta (1989). Sulla lingua degli angeli. *Teoria* 1, dir. par R. De Monticelli, M. Di Francesco, *Lingua degli angeli e lingua dei bruti*, 69-137.
- Deacon, Terrence W. (1997). *The Symbolic Species. The Co-Evolution of Language and Brain*. New York : Norton & Company.
- Deacon, Terrence W. (2011). *Incomplete Nature. How Mind Emerged from Nature*. New York-London : Norton & Company.
- Derrida, Jacques (1967). *La voix et le phénomène*. Paris : P.U.F.
- Di Francesco, Michele (1989). Sulla lingua dei bruti. *Teoria* 1, dir. par R. De Monticelli, M. Di Francesco, *Lingua degli angeli e lingua dei bruti*, 69-137.
- Guchet, Xavier (2010). *Pour un humanisme technologique. Culture, technique et société dans la philosophie de Gilbert Simondon*. Paris : P.U.F.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1995). *Cours d'esthétique*. Tr. fr. par J.-P. Lefebvre, V. von Schenck. Paris : Aubier.
- Heidegger, Martin (1962). *L'origine de l'œuvre d'art*. In *Chemins qui ne mènent nulle part*. Tr. fr. par W. Brokmeier. Paris : Gallimard.
- Husserl, Edmund (2011). *Recherches logiques*, Tome 2, volume 1, *Recherches pour la phénoménologie et la théorie de la connaissance*. Paris : P.U.F.
- Leroi-Gourhan, André (1964). *Le geste et la parole. Technique et langage*. Paris : Albin.
- Lingua, Graziano (2006). *L'icona, l'idolo e la guerra delle immagini*. Milano : Medusa.
- Longo, Giuseppe (2018). Letter to Alan Turing. *Theory, Culture & Society*. Special Issue on *Transversal Posthumanities*, dir. par M. Fuller, R. Braidotti.
- Platon (2008), *République*. In L. Brisson (dir.), *Œuvres complètes*, Livre X. Paris : Flammarion.

- Simondon, Gilbert (1989). *Du mode d'existence des objets techniques*. Paris : Aubier, 1989, p. 49.
- Simondon, Gilbert (2014). Note sur l'objet technique. In *Sur la technique (1953-1983)*. Paris : P.U.F.
- Turing, Alan (1950). Computing Machinery and Intelligence. *Mind* 49, 433-460.

Gaetano Chiurazzi is Full Professor in Theoretical Philosophy at the University of Turin and project director at the Collège International de Philosophie in Paris. He has studied and conducted research activities at the Universities of Berlin, Heidelberg, Paris, Oxford, Warsaw, and has held seminars and lectures at several universities. His interests range from ancient philosophy (Plato, Aristotle) to classical German philosophy (Kant, Hegel, Husserl, Heidegger, Gadamer) and contemporary French philosophy (Foucault, Deleuze, Derrida). Among his most recent publications are: *Dynamis. Ontologia dell'incommensurabile* (2017; English translation 2021; Spanish translation 2022); "Détours de Derrida" (2020); *Seconda natura. Da Lascaux al digitale* (2021); "Compreensão, história, contingência. Ensaio sobre Heidegger e a Hermenêutica" (2022).