



HAL
open science

Autour de l'intelligence artificielle générative : qui fait l'image, que fait l'image ?

Claire Chatelet

► To cite this version:

Claire Chatelet. Autour de l'intelligence artificielle générative : qui fait l'image, que fait l'image ?. Astasa - Arts×Sciences×Technologies. Actualités Scientifiques de l'Art, A paraître, Métavers, IA, NFT.. l'art au cœur des dispositifs : où est l'art ?. <hal-04507766>

HAL Id: hal-04507766

<https://hal.science/hal-04507766v1>

Submitted on 17 Mar 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire HAL, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons CC BY-NC-ND 4.0 - Attribution - Non-commercial use - No Derivative Works - International License

Autour de l'intelligence artificielle générative : qui fait l'image, que fait l'image ?

Claire Chatelet

« Le véritable perfectionnement des machines [...] correspond non pas à un accroissement de l'automatisme, mais au contraire au fait que le fonctionnement d'une machine recèle une certaine marge d'indétermination. »

(Gilbert Simondon, *Du mode d'existence des objets techniques*, 1969)

Résumé

Dès son émergence au XIX^e siècle, la photographie, tiraillée entre industrie, science et art, a été tout à la fois objet d'une fascination émerveillée et d'un rejet radical. Ses défenseurs et ses détracteurs mettaient pourtant en avant le même argument : l'automatisme de la machine, gage d'une nouvelle vision et d'une extension du visible pour les uns, instrument d'« appauvrissement du génie artistique français » (Baudelaire [1859] :1975, p. 617) pour les autres. Presque cent soixante-dix ans plus tard, l'intelligence artificielle générative semble d'une manière assez similaire polariser les opinions. À partir de ma propre pratique de l'IA générative — qui est un prolongement d'une pratique photographique — je propose dans cet article dans un premier temps d'examiner ce que les images probabilistes des modèles *text-to-image* font à l'art et à l'auctorialité, et, dans un second temps, d'explorer comment l'intentionnalité, la subjectivité, la singularité peuvent émerger du dispositif machinique.

Abstract

Since its emergence in the 19th century, photography, torn between industry, science and art, has been the object of both fascination and radical rejection. Yet its supporters and detractors put forward the same argument: the automatism of the machine, a guarantee of a new vision and an extension of the visible for some, an instrument of "impoverishment of French artistic genius" (Baudelaire [1859] : 1975, p. 617) for others. Almost one hundred and seventy years later, generative artificial intelligence seems to be polarising opinions in much the same way, while at the same time raising questions. Drawing on my own practice of generative AI — which is an extension of a photographic practice — propose in this paper firstly to examine what the probabilistic images of text-to-image models do to art and authoriality, and secondly to explore how intentionality, subjectivity and singularity can emerge from the machinic device.

« S'il est permis à la photographie de suppléer l'art dans quelques-unes de ses fonctions, elle l'aura bientôt supplanté ou corrompu tout à fait, grâce à l'alliance naturelle qu'elle trouvera dans la sottise de la multitude, écrit Charles Baudelaire en 1859 dans « Le public moderne et la photographie ». Et de poursuivre : « Il faut donc qu'elle rentre dans son véritable devoir, qui est d'être la servante des sciences et des arts, mais la très humble servante [...] » (Baudelaire [1859] : 1975, p. 618). Presque cent soixante-dix ans plus tard, l'intelligence artificielle générative semble rejouer les débats du XIX^e siècle autour du statut ambigu de la photographie. Dès son émergence, tiraillée entre industrie, science et art, celle-ci a été paradoxalement pour la même raison — son automatisme — l'objet d'une fascination émerveillée et d'un rejet radical. Qu'une machine puisse produire une image quasiment sans intervention humaine et que cette production puisse être considérée comme de l'art étaient proprement inouïs. Si ce « nouveau regard » porté par la photographie a assurément ouvert le champ du visible et bousculer le « régime esthétique »¹, il a néanmoins fallu attendre de nombreuses décennies pour que le médium acquière une incontestable légitimité culturelle et artistique.

Apparition d'une nouvelle technique de représentation/figuration, médiatisation d'un outil controversé, démocratisation du dispositif, appropriation par des artistes, accélération de la production des images, réflexion théorique sur des usages et des pratiques différenciés... les modèles génératifs d'images fondés sur le *deep learning* semblent suivre le chemin emprunté par la photographie. Cependant ce qu'il importe aujourd'hui, ce n'est pas tant d'apprécier leur potentielle légitimité à « faire art » — nous sommes encore dans un « *a priori* » et de toute façon l'hétérogénéité de leur usage empêche d'essentialiser la production générative — mais plutôt de saisir ce que leurs images font à l'art et à l'auctorialité, ou du moins aux concepts qui leur sont traditionnellement associés. En effet, les systèmes génératifs d'IA *text-to-image*, comme Dall.E, Midjourney ou Stable Diffusion, opèrent selon la logique CLIP (*Contrastive-Language-Image-Pretraining*), c'est-à-dire un réseau neuronal qui apprend les concepts visuels à partir d'une supervision en langage naturel sur de vastes bases de données d'images étiquetées, catégorisées, indexées, et qui utilise une analyse statistique pour prédire des résultats. Ils produisent donc, à partir d'une requête textuelle (un *prompt*), une image computationnelle probabiliste, contingente. Est-ce qu'une telle image peut devenir intentionnelle et subjective ? Peut-elle, pour reprendre Baudelaire, « empiéter sur le domaine de l'impalpable et de l'imaginaire, sur tout ce qui ne vaut que parce que l'homme y ajoute de son âme » (*ibid.*, p. 619) ? Et si elle y parvient, que peut-on dire alors des conditions de possibilité de la créativité artistique ?

À partir de ma propre pratique de l'IA générative — qui est un prolongement d'une « pratique photographique *low fi*² » — je propose dans cet article d'explorer comment l'intentionnalité, la subjectivité, la singularité peuvent émerger du dispositif machinique.

¹ Entendu au sens de Jacques Rancière (2011).

² J'utilise un smartphone dont le capteur photo est de faible qualité, car je cherche à obtenir des images à la définition incertaine, avec le moins de piqué possible. Voir notamment les séries « *Insomnia/Spaces* » et « *Nuits* ». Disponible sur : https://www.instagram.com/claire_chatelet/



Figure 1. Image générative de la série *Ceci n'est pas* (Claire Chatelet/DALL.E 2, 2022)

Avec la machine, contre la machine... tout contre

En 1929, le photographe allemand Erwin Quedenfeldt considère que l'opérateur doit « se transformer en machine à voir en [s'identifiant] complètement à elle, en s'y [dépouillant] intégralement de lui-même » (Quedenfeldt [1929] : 1997, p.166), afin de permettre l'émergence de nouvelles visibilités déliées de toute représentation mimétique³.

La machine à voir photographique, explique-t-il, travaille dans une indépendance totale de toute influence humaine, en particulier des intentions esthétiques et artistiques. Elle créera à partir de soi-même de nouveaux produits, les images d'une machine à voir conformes à son caractère spécifique » (*ibid.*, p. 165).

Aujourd'hui, dans de nombreux discours sur la dite « intelligence artificielle générative⁴ », on constate que les systèmes qu'elles proposent s'avèrent assimilés à des « machines de vision » — algorithmiques cette fois — dont le fonctionnement interne tout à la fois fascine et inquiète. Et la majorité des réflexions afférentes s'attachent à examiner la nature technique des images de cette nouvelle « machine à voir », en d'autres termes, leur *caractère spécifique*. Celui-ci se manifeste semble-t-il moins dans le résultat, les images elles-mêmes — pour autant que l'on puisse encore parler d'images (sinon d'artefacts ou de simulacres ?) — et leurs potentielles qualités expressives, plastiques, sémantiques, que dans leur processus de production. Or la difficulté à appréhender ces « objets » réside dans la complexité de ce processus, dont tout un pan demeure plus ou moins

³ Inspiré notamment par les écrits de Kandinsky sur l'abstraction, il sera le fervent défenseur d'une photographie abstraite, mais néanmoins expressive, et d'une pratique photographique sans caméra amorcée dès les années 1910 qui inspirera à son tour Picasso.

⁴ On ne reviendra pas sur cette terminologie ambiguë dont nombre de chercheuses et chercheurs ont montré les limites.

occulté⁵, celui relatif à une série d'exploitations primordiales : exploitation minière pour le fonctionnement des modèles, exploitation des travailleurs et travailleuses pour l'entraînement des IA et la constitution de leurs bases de données — le « travail fantôme » du pré-traitement sémantique dénoncé notamment par Mary L. Gray et Siddharth Suri (2019) —, exploitation de l'énergie électrique pour les phases d'entraînement et pour la génération des images, exploitation des producteurs et productrices d'images sur le web, et des artistes visuels/visuelles pour alimenter les *datasets*... Dans ce contexte, il pourrait paraître secondaire de s'intéresser au potentiel créatif des modèles génératifs d'images et à la spécificité de leur production. Cependant, parce que notre rapport au monde est aussi façonné par nos images, parce que les images sont des « agents » sociaux et affectifs révélateurs de « l'ossature ontologique du réel » (Descola : 2021, p. 52), la réflexion ne peut être tout à fait vaine. C'est donc en restant consciente de la logique « extractive » destructrice de l'IA (Crawford, 2021) que j'aborderai sa capacité (re)productrice.



Figure 2. Image générative de la série *Ténèbres* (Claire Chatelet/DALL.E 2, 2023)

La primauté du texte dans la fabrique de l'image algorithmique

« Que signifie produire une image quand toutes les images concevables semblent déjà exister en tant que possibilité statistique dans un espace latent nourri par les images du passé ? », s'interroge Roland Meyer (Meyer : 2023, p. 102 [ma trad.]). Depuis leur récente apparition (2021-2022), les modèles génératifs *text-to-image*⁶ ont donné lieu à un grand nombre de publications explicitant selon diverses optiques — scientifique, historique, esthétique,

⁵ Dans son *Contre-atlas de l'intelligence artificielle*, Kate Crawford a remarquablement montré les multiples facettes de l'IA. Elle l'envisage non seulement comme « une idée, une infrastructure, une industrie, une forme d'exercice du pouvoir, et une façon de voir », mais aussi comme « la manifestation d'un capital très organisé, soutenu par de vastes systèmes d'extraction et de logistique, avec des chaînes d'approvisionnement qui enveloppent toute la planète » (Crawford : 2021, p. 31).

⁶ La plupart procèdent selon des « modèles de diffusion » qui, pour schématiser à l'extrême, transforment des images de la base de données en bruit numérique (images non reconnaissables), puis s'attachent à retrouver progressivement les images initiales. Pour en savoir plus voir : RAMESH Aditya et al. (2023) et Mc CORMARCK Jon et al. (2023).

philosophique — la fabrique de l'image algorithmique. Mais de quoi et comment est faite l'image ? La réponse n'est pas simple... L'image est une actualisation d'images virtuelles⁷ opérant par induction statistique à partir de millions d'images étiquetées, catégorisées, ayant servi à la reconnaissance de personnes, d'objets, de motifs, de styles, de techniques, etc. ; elle est le résultat d'un « jeu antagoniste » entre un discriminateur et un générateur aux prises avec une multitude de paires image-texte⁸. Elle peut aussi être envisagée comme la réalisation d'une rencontre entre l'imagination machinique — son « inconscient technique » pour reprendre Vilem Flusser ([1984] 2004), c'est-à-dire les processus invisibles et les mécanismes conduisant à la figuration — et l'imaginaire culturel collectif qui la sous-tend (les données d'entraînement du système mais aussi les énoncés linguistiques auxquels on le confronte). Elle est encore la « visualisation de l'un des "points" (un vecteur) de l'espace latent généré par le modèle au cours de son apprentissage » (Somaini : 2023, p. 106 [ma trad.]) ; la réaction d'un réseau neuronal à un texte, opérant moins comme une description que comme une commande, ce que souligne de façon éclairante Roland Meyer :

Les prompts ne doivent pas être considérés comme des instructions à exécuter, mais plutôt comme des commandes de recherche générative qui dirigent les modèles d'IA vers des zones spécifiques au sein de l'espace stochastique des possibles de l'image (*ibid.*, p. 100 [ma trad.]).



Figure 3 et figure 4. Images génératives de la série *Paysages inconscients* (Claire Chatelet/DALL.E 2, 2024)

En effet, l'un des aspects les plus remarquables du processus génératif est sans aucun doute la reconfiguration radicale des relations texte-image qu'il induit, dans le sens d'une primauté inédite accordée aux textes — j'insiste sur le pluriel car il importe de distinguer le texte-amont et le texte-aval, c'est-à-dire d'une part, le *texte-légende*, les termes descriptifs et catégoriels contenus

⁷ Au sens de « ce qui est en puissance ».

⁸ C'est le principe de fonctionnement des GAN (*Generative Adversarial Networks*) sur lesquels se fondent les modèles d'IA générative. Il s'agit d'une classe d'algorithmes d'apprentissage non supervisés (autonomes) qui reposent sur deux réseaux de neurones distincts mis en compétition : le générateur et le discriminateur. Le premier génère des échantillons (par exemple une image) à partir des données utilisées pour l'alimenter, le second les analyse pour déterminer leur authenticité (images réelles ou pas) ou leur appartenance à un ensemble de données d'apprentissage. Les instances produites par le générateur ont pour but de tromper le discriminateur. Les deux réseaux se perfectionnent donc l'un l'autre progressivement.

dans les paires texte-image qui ont servi à entraîner le système, et d'autre part, le *texte-déclencheur* (pour revenir à la rhétorique propre au photographique) du *prompt*. Sans texte donc, pas d'image. Ce constat résonne étonnamment avec la question posée en 1931 par Walter Benjamin en conclusion de sa *Petite histoire de la photographie* : « La légende ne deviendra-t-elle pas l'élément essentiel de la prise de vue ? » (Benjamin [1931] : 2019, p. 65). En 2023, un certain nombre de chercheurs, tels Jay David Bolter, Hannes Bajohr, ou encore Lev Manovich et Emanuele Arielli, ont réactivé le terme de la rhétorique antique *ekphrasis* pour insister sur les interactions productives entre les mots et les images et sur la fonction performative — imageante en l'occurrence — du langage⁹. Le processus fait de code et de texte s'assimile ainsi à une « *ekphrasis* opérative », où le langage cesse d'être dans un rapport mimétique à l'image pour entrer dans un rapport causal (Bajohr : 2023). « Nous assistons peut-être à l'absorption du mot par l'image [...] », écrit Jay David Bolter (2023, p. 205 [ma trad.]) et Hannes Bajohr de préciser :

Il s'agit de comprendre l'*ekphrasis* non pas comme une représentation, mais comme une performance ; non pas comme l'imitation d'une image par un texte, mais comme un texte qui produit effectivement une image. En tant que telle, il s'agit véritablement de « mots qui peignent une image », mais elle doit être entendue comme une opération de manipulation d'informations symboliques, pas comme une représentation figurative (*ibid.*, en ligne [ma trad.]).

De nouvelles agentivités expressives pour une auctorialité hybride et mouvante

Alors par qui est faite l'image ? Loin d'être le fruit d'un travail machinique autonome, l'image générée par l'IA est le produit d'interactions complexes entre différentes instances : les utilisateurs et utilisatrices qui rédigent les *prompts*, la plateforme qui permet d'actualiser ces requêtes textuelles et qui doit être appréhendée à la fois comme un appareil et comme un programme — au sens de Flusser ([1984], 2004) — et l'infrastructure implicite de celle-ci, à savoir les personnes qui ont fait les images ayant servi à l'alimenter, les travailleurs et travailleuses qui ont entraîné les modèles, les informaticiens et informaticiennes qui ont conçu les algorithmes, bref tout un ensemble d'agentivités directes et indirectes. Ainsi se dessinent les figures d'une auctorialité hybride et mouvante, difficile à qualifier : auctorialité déléguée, assistée, partagée, collective, « auctorialité remixée » (Arielli : 2024), auctorialité « fondamentalement distribuée répartie sur plusieurs couches d'actions et d'opérations » (Somaini : 2023, p 99. [ma trad.])... Dans une telle configuration, les attributs distinctifs attachés au concept traditionnel d'auteur — l'originalité, l'individualité, la subjectivité — sont à l'évidence caducs. Reprenant la pensée de Roland Barthes formulée dans « La mort de l'auteur », on pourrait considérer que toute image générée par les IA est « un espace à dimensions multiples, où se marient et se contestent des écritures variées, dont aucune n'est originelle » (Barthes [1968] : 2002, p. 43). L'image générative est consubstantiellement « un tissu de citations [et d'images] issues des mille foyers de la culture » (*ibid.*). On mesure là la difficulté à légiférer en matière de droit d'auteur face à ces images qui demeurent jusque-là orphelines. Sans origine, elles sont par leur nature même sans authenticité, puisque, comme le rappelle Laurence Allard, dès le XVIII^e siècle, l'authenticité de l'œuvre s'est vue rattachée au nom propre (Allard : 2021, p. 149). L'IA générative serait-elle finalement le dernier avatar de cette tendance de l'art contemporain mise à jour par Nicolas Bourriaud au début des

⁹ Ne pourrait-on pas plutôt évoquer l'« hypotypose » ? Pour saisir la distinction entre les deux notions, voir : LE BOZEC Yves, « L'hypotypose : un essai de définition formelle », *L'information grammaticale*, 92, 2002, p. 3-7.

années 2000, un art de la « postproduction » où « les notions d'originalité (être à l'origine de...), et même de création (faire à partir de rien) s'estompent (...) » et où émergent dans un nouveau paysage culturel « les figures jumelles du DJ et du programmeur, qui ont tous deux pour tâche de sélectionner des objets culturels et de les insérer dans des contextes définis » (Bourriaud : 2003, p. 6) ?

De ces artistes qui insèrent leur propre travail dans celui des autres, explique l'auteur, on peut dire qu'ils contribuent à abolir la distinction traditionnelle entre production et consommation, création et copie, *ready-made* et œuvre originale. La matière qu'ils manipulent n'est plus *première*. Il ne s'agit plus pour eux d'élaborer une forme à partir d'un matériau brut, mais de travailler avec des objets d'ores et déjà en circulation sur le marché culturel, c'est-à-dire déjà *informés* par d'autres (*ibid.*, p. 5, l'auteur souligne).

Les modèles génératifs *text-to-image* impliquent en effet une dissolution manifeste des frontières, entre médiums d'abord — Bolter a montré que leur processus est en soi une remédiation (Bolter : 2023) — entre modèle, image et simulacre ensuite, entre création et reproduction combinatoire enfin (une ère de la post-postproduction ?), mais ils offrent également à partir du langage (langage naturel et code) de nouvelles configurations expressives, de nouveaux « agencements d'énonciation » pour reprendre l'expression de Félix Guattari, et peut-être nous font-ils entrer dans un nouveau « paradigme esthétique » (Guattari : 1992).

D'une image asubjective et désaffectée à une image anamnésique « inquiète d'elle-même¹⁰ »

Pourquoi faire des images avec les modèles génératifs, si, comme le souligne l'artiste Philippe Boisnard, « l'IAmage de type photographique ne donne rien à voir qu'elle-même » ? Sans antériorité temporelle, sans extériorité spatiale, « l'image ne raconte rien », poursuit-il (Boisnard : 2022, p.95). C'est précisément parce qu'elle ne donne rien à voir qu'elle-même et ne raconte rien qu'elle m'intéresse ; parce qu'elle est par nature asubjective et désaffectée ; parce qu'elle n'a pas de modèle — au sens photographique — pas de référent, pas de sujet, même si elle émane de l'analyse et du traitement de millions d'images préexistantes référencées. Je crois que si je fais des images avec ces outils, c'est surtout parce que « le sujet de [ces images] n'est rien d'autre que la manière dont [elles] se [font] » (Semin : 1986, p. 23). Cette dernière phrase ne renvoie pourtant aucunement à l'IA générative, elle évoque la photographie. Or, elle fait particulièrement sens, parce que j'envisage la pratique de l'IA comme un prolongement direct de ma pratique photographique, une pratique expérimentale autour de « l'errance », telle que l'a théorisée Clément Chéroux. Dans un ouvrage consacré à l'erreur photographique, le photographe entend cerner « les lapsus du médium » et montrer que l'erreur peut s'avérer un « outil cognitif » (Chéroux : 2003, p. 17). Il explique :

Bien davantage que de photographie pauvre, il conviendrait ici de parler d'errance. Errer, c'est selon l'acception courante aller çà et là, déambuler au hasard de ses pas. Errer, c'est aussi, l'étymologie le rappelle, se mettre en situation de faire des erreurs. L'errance est la forme vagabonde de la sérendipité. Errer, en photographie, c'est en somme *se disposer à accueillir*

¹⁰ J'emprunte le titre d'un chapitre d'*Histoire de la photographie* de Jean-Claude Lemagny (1993).

les accidents comme autant de petits miracles profanes, comme de véritables épiphanies photographiques (ibid., p. 125, je souligne).

Dans mon travail photographique, cette question de l'errance est importante dans la mesure où je souhaite produire dès la prise de vue, du flou, de l'erreur (ou du bruit), de l'indéfini, de la non fixité, mais aussi de la matière, de l'épaisseur, de l'indistinct par le biais du mouvement, de la vitesse, par l'intrusion de phénomènes ou de matériaux qui font obstacles (pluie, brouillard, nuit, fumée, lumière, vitre, verre...). En expérimentant les limites du médium, je cherche à créer des « contre-espaces » que « l'esprit s'efforce de combler », pour reprendre les mots du photographe Raoul Ubac qu'il emprunte lui-même au poète Joë Bousquet (Ubac : 1942, p. 38). J'essaie de matérialiser « la lente déformation imaginaire que l'imagination procure aux perceptions » (Bachelard [1943] : 1990, p. 10).



Figure 5. Photographie de la série *Insomnia/spaces* (© Claire Chatelet, 2020)

Ma démarche vise à matérialiser cette faculté de l'imagination, non pas à former mais à *déformer des images*, par le biais de photographies évasives, défaillantes (figure 5), car il me semble que c'est dans cette défaillance que l'image acquiert toute sa puissance, c'est-à-dire sa capacité à faire surgir d'autres images, celles enfouies dans les rêves, dans la mémoire ou dans l'espace latent de l'imagination (Chatelet : 2023, p. 92 et suiv.).

Sans doute était-il logique que je sois attirée par les systèmes génératifs d'images, dans la mesure où l'une de leurs caractéristiques essentielles est leur espace latent, cet espace de tous les probables (entendu au sens courant et au sens mathématique) de l'image. Finalement ce que j'expérimente avec ces outils¹¹ c'est une inversion de leur logique. Je tente de prendre à rebours leur processus : faire advenir à partir d'une image incertaine d'autres images — quand bien même il ne s'agit que d'images mentales ou d'« images-souvenirs » pour reprendre Bergson ([1896], 2012), ou mieux d'images « anamnésique »¹² — alors que ces systèmes font advenir une image, sinon incertaine du moins imprévisible, à partir d'autres images. Et c'est l'image générée qui

¹¹ Après avoir testé plusieurs systèmes génératifs, j'ai choisi dall.e d'Open Ai. Toutes mes images génératives proviennent donc de cette plateforme.

¹² Je me réfère au terme du grec ancien *anamnésis* (réminiscence, ressouvenir) repris par Platon dans sa théorie de la connaissance qui montre que l'âme n'apprend pas mais se souvient, ne connaît pas mais reconnaît.

s'avère ici anamnésique, car elle potentialise des « caractères » du réservoir d'images dont l'IA est constituée. Pour le dire autrement, elle réactive sa mémoire machinique, en générant des images. Elle se remémore...

Plus généralement, j'appréhende l'IA comme un autre moyen de faire *mes propres images*, et c'est sans doute là le paradoxe : vouloir faire des images subjectives, donc singulières, avec des images asubjectives et désaffectées. C'est en tout cas la question qui a présidé à mes premières expérimentations : est-ce je pouvais comprendre la logique de l'IA pour parvenir à lui faire faire le « même genre » d'images que mes photographies ? Évidemment le terme « genre » ne convient pas, ni même celui de « style »¹³... alors quoi ? Des images ayant la même ambiance ? Le mot anglais « *mood* » semble en réalité mieux convenir dans la mesure où il contient l'idée « d'état d'esprit ». Je ne veux pas faire des images qui ressemblent à mes photographies, mais *des images qui me ressemblent*. Il n'est pas question de représentation mimétique ou de copie, mais plutôt de figuration d'images mentales. Faire entrer donc l'IA dans ma tête. Confronter l'imagination artificielle à mon imaginaire pour produire une potentielle rencontre.



Figure 6 et figure 7. Images génératives de la série *Spectres* (Claire Chatelet/DALL.E 2, 2023)

Dans la rencontre, il y a du hasard et de l'inattendu, c'est bien l'inattendu du processus qui me fascine dans les modèles génératifs *text-to-image*. J'aime pouvoir « déjouer » leur programme et dans le même temps jouer avec le hasard contre moi-même, c'est-à-dire contre mes attentes. Laisser faire cette incertitude qui se fonde sur un écart entre mes mots (ceux que j'écris via le *prompt*) et leur interprétation statistique par la machine, éminemment variable. Tout se passe comme si elle générait des images, mais également des vides, des interstices qui m'apparaissent comme une résistance au langage, et c'est cette résistance que je cherche à éprouver. Le *prompt* n'est finalement pas si performatif : certes, dire c'est faire¹⁴, mais simultanément défaire. *Mal dit*,

¹³ La question du « style » est un sujet important des études sur l'IA générative. Voir par exemple : MEYER Roland (2023).

¹⁴ Je fais référence ici à l'ouvrage de John Langshaw AUSTIN [1962], *Quand dire, c'est faire*, dans lequel il explique que « certains énoncés sont en eux-mêmes l'acte qu'ils désignent » ,

*mal vu*¹⁵... Pour le moment (mais jusqu'à quand ?), il y a une béance de la langue que les réseaux neuronaux ne savent pas combler, or il n'y a selon moi de créativité, et donc de liberté, que dans cette béance. Alors face à la machine, soyons stratégiques, et souvenons nous que « la liberté est la stratégie qui consiste à soumettre le hasard et la nécessité à l'intention humaine. Être libre, c'est jouer contre les appareils » (Flusser [1984] : 2004, p.83).



Figure 8. Image générative de la série *Spectres* (Claire Chatelet/dall.e2, 2023)

Bibliographie

ALLARD Laurence, « L'art peut-il résister aux robots et à l'intelligence artificielle ? », *NECTART*, n° 12, 2021/1, p. 146 à 153.

ARIELLI Emanuele, « AI-aesthetics and the artificial author », « Extended Aesthetics: Art and Artificial Intelligence », *Proceedings of the European Society for Aesthetics*, Volume 14, 2024 (à paraître).

ARIELLI Emanuele et MANOVICH Lev, *Artificial Aesthetics. A critical guide to AI, media and design*, 2021-2024. Disponible sur : <http://manovich.net/index.php/projects/artificial-aesthetics> (consulté le 28 janvier 2023).

BAJOHR Hannes, « Operative ekphrasis: The collapse of the text/image distinction in multimodal AI », conférence au Department of Germanic Studies, University of Illinois, Chicago, 7 avril 2023. Disponible sur : https://www.researchgate.net/publication/372400146_Operative_ekphrasis_The_collapse_of_the_textimage_distinction_in_multimodal_AI (consulté le 28 janvier 2023).

¹⁵ Je m'approprié le titre de l'ouvrage de Samuel Beckett, *Mal vu, mal dit*, Paris, Les éditions de Minuit, 1981.

BARTHES Roland, « La mort de l'auteur », 1968, repris in *Œuvres complètes, t. III*, Paris, Seuil, 2002.

BAUDELAIRE Charles, « Salon de 1859 », repris in *Œuvres complètes 2*, Paris, Gallimard, coll. « Pléiade », 1975.

BERGSON Henri [1896], *Matière et mémoire*, Paris, Flammarion, 2012.

BOISNARD Philippe, « No time for pictures. À propos de la causalité temporelle produite avec les IA », *Turbulence*, n° 117, 2022, p. 94-99.

BOLTER Jay David, « AI Generative Art as Algorithmic Remediation », in *Generative Imagery: Towards a 'New Paradigm' of Machine Learning-Based Image Production, special-themed issue of IMAGE: The Interdisciplinary Journal of Image Sciences*, 37(1), 2023, p. 195-207.

BOURRIAUD Nicolas, *Postproduction. La culture comme scénario : comment l'art reprogramme le monde contemporain*, Dijon, Les presses du réel, 2004.

CHATELET Claire, « Figuration et configuration de quelques espaces insomniaques. De l'image mentale à l'image technique », *Turbulence*, n° 120, 2023, p. 90-97.

CHÉROUX Clément, *Fautographie. Petite histoire de l'erreur photographique*, Crisnée, Yellow Now, 2003.

CRAWFORD Kate, *Contre-atlas de l'intelligence artificielle : Les coûts politiques, sociaux et environnementaux de l'IA*, trad. Laurent Bury, Paris, Editions Zulma, 2021.

LEMAGNY Jean-Claude, « La Photographie inquiète d'elle-même (1950-1980) », in *Histoire de la photographie*, Paris, Larousse, 1993.

DESCOLA Philippe, *Les formes du visible. Une anthropologie de la figuration*, Paris, Seuil, coll. « Les Livres du Nouveau Monde », 2021.

FLUSSER Vilem [1984], *Pour une philosophie de la photographie*, Belval, Circé, 2004.

GUATTARI Félix, *Chaosmose*, Paris, Galilée, 1992.

GRAY Mary L. et SURI Siddharth, *Ghost Work: How to Stop Silicon Valley from Building a New Global Underclass*, New York, Harper Collins, coll. « Harper Business », 2019.

LAMERICHS Nicolle, « Generative AI and the Next Stage of Fan Art », in *Generative Imagery: Towards a 'New Paradigm' of Machine Learning-Based Image Production, special-themed issue of IMAGE: The Interdisciplinary Journal of Image Sciences*, 37(1), 2023, p. 150-164.

QUEDENFELT Erwin, « Photographie et art photographique » [1929], *Das Deutsche Lichtbild 1930*, repris in LUGON Olivier *La photographie en Allemagne. Anthologie de textes (1919-1939)*, Nîmes, Editions Jacqueline Chambon, 1997.

Mc CORMARCK Jon *et al.*, « No Longer Trending on Artstation: Prompt Analysis of Generative AI Art », arXivLabs, janvier 2024. Disponible sur : <https://arxiv.org/abs/2401.14425> (consulté le 28 janvier 2023).

MEYER Roland, « The New Value of the Archive: AI Image Generation and the Visual Economy of 'Style' », in *Generative Imagery: Towards a 'New Paradigm' of Machine Learning-Based Image Production, special-themed issue of IMAGE: The Interdisciplinary Journal of Image Sciences*, 37(1), 2023, p.100-111.

RAMESH Aditya *et al.*, « Hierarchical Text-Conditional Image Generation with CLIP Latents », arXivLabs, 13 avril 2022. Disponible sur : <https://ar5iv.labs.arxiv.org/html/2204.06125> (consulté le 28 janvier 2023)

RANCIÈRE Jacques, *Aisthesis : scènes du régime esthétique de l'art*, Paris, Galilée, coll. « La Philosophie en effet », 2011.

SEMIN Didier, « J.-F. Lecourt ou le témoin oublié », in *Ateliers internationaux des Pays de la Loire : deux ans d'acquisition*, Paris, Fondation nationale des arts graphiques, 1986.

SOMAINI Antonio, « Algorithmic Images: Artificial Intelligence and Visual Culture », *Grey Room*, 93, 2023, p. 74-115.

UBAC Raoul, « Le contre-espace », *Messages*, cahiers 1, 1942.