



## De l'Inattribuable dans l'Art ? DU DROIT À L'IA : « CECI EST DE TOI. »

Morgan MORCEL  
(Université Nice Côte d'Azur — CRHI)

Pour citer cet article :

Morgan MORCEL, « De l'Inattribuable dans l'Art ? Du droit à l'IA : “Ceci est de toi.” », *Revue Proteus*, n° 20, L'ère numérique du style, Athina Masoura et Anthony Rageul (coord.), 2023, p. 66-78.

### Résumé

Les développements récents de l'intelligence artificielle éloignent le créateur de l'IA de ses résultats. L'autonomisation des machines dans les processus de création et la réception positive des œuvres – tant que le public ne sait pas qu'elles sont produites par une IA – interrogent le droit de la propriété intellectuelle qui réserve les statuts de créateur et d'inventeur aux personnes (privées dans le premier cas et privées ou morales dans le second) autant que notre considération du style dans l'art. Le statut de créateur se définit à partir de la présence d'un style dans l'œuvre, une trace de sa singularité. Que serait un style d'une IA ? Que serait un style IA ? À ces deux questions, il semble difficile d'apporter une réponse par la dimension que nous appelons téléanthropique du développement des IA. Si l'IA peut être créatrice, c'est le concept de propriété qui se trouve remis en cause. Quelle propriété doit s'imposer quand le propriétaire n'est pas humain ? C'est finalement un moment de fiction politique que nous proposons pour tenter une réponse à cette question.

Propriété intellectuelle — Créativité — Intelligence artificielle — Test de Turing — Style

### Abstract

*Recent developments of artificial intelligence tend to minimize the role of its creator in its “own” productions. Empowerment of machines within the creative processes and the positive response to computer-generated art (as long as the public is not aware it has been computer-generated) are a challenge for the intellectual property law according to which the status of creator or inventor is only given to persons (or firms, in the case of inventions) in as much as for our esthetics categories of style. Indeed, having a peculiar style guarantees the protection of a piece according to French IP law. There are hence two possibilities : one style specific to AIs and one style for each AI. For both aspects, the teleanthropic dimension of research in AI causes uncertainty. And if AIs can be creative, the discussion has to focus on the concept of property, changing when it is not granted to human beings. One eventually outlines a political fiction to face the problem.*

*Intellectual Property — Creativity — Artificial Intelligence — Turing test — Style*

## De l'Inattribuable dans l'Art ?

DU DROIT À L'IA : « CECI EST DE TOI ».

Le droit d'auteur reconnaît l'attribution d'une œuvre à son créateur à la condition que celui-ci soit un être humain et que l'œuvre exprime sa singularité. La jurisprudence comprend en effet le critère de l'originalité de l'œuvre par le concept d'« empreinte de la personnalité » qui renverrait à une conception singulière, ce que certaines théories esthétiques appelleraient un style propre. Cette notion est cependant utilisée tantôt pour parler d'un genre artistique regroupant des artistes, tantôt pour signifier l'expression d'une singularité qui s'élabore dans l'ensemble de l'œuvre de l'auteur, des points communs à ce qui devient son mode propre d'expression. La condition que l'auteur soit un être humain a déjà rencontré des critiques – tant sur le statut des animaux qui produiraient des œuvres d'art, que des robots. La naissance de la photographie fut également l'occasion de contester le rôle du photographe dans le processus créatif. Pourtant, dans ces différents cas, le droit n'a cessé de trancher dans le sens de l'être humain. L'intelligence artificielle, dans ses développements récents, a posé à nouveaux frais cette question. Ses productions s'autonomisent et semblent à même de confondre un participant à une adaptation du test de Turing. En effet, il semble que le processus de conception artistique s'est lui-même de plus en plus autonomisé. Naît ainsi une certaine réticence à les considérer simplement comme des machines *au service de* ou outils *associés* au processus créatif. Il arrive que la machine-créature, à son tour, crée. Dès lors, le droit devra ou bien reconnaître le statut d'auteur à l'IA, ou bien continuer de l'en exclure. Dans le cas où il ne le reconnaîtrait pas, il deviendra pourtant de plus en plus difficile d'attribuer ses créations à ceux qui l'ont créée ou utilisée (c'est-à-dire parfois simplement mise en marche). Devrait-il y avoir quelqu'un au service de la création de l'IA, qui pourrait en son nom, revendiquer les droits sur ses œuvres ? Ou bien faut-il penser que sa

production appartient à tous puisqu'elle n'est d'aucun auteur humain à proprement parler ? Ou bien encore son concepteur doit-il recevoir les droits sur ses premières œuvres et les perdre sur les suivantes ? Nous confrontons ici les axiomes du droit de la propriété intellectuelle, et du domaine voisin de l'invention et du droit des brevets, à une réalité de la création artistique des intelligences artificielles. Si ce qui fait le caractère exceptionnellement humain est le style, et qu'ainsi se développe une créativité particulière, nous nous poserons la question de celui des IA. Point alors la possibilité de rapprocher leurs œuvres de ce que nous pourrions nommer de l'inattribuable dans l'art – ce qui entre en contradiction avec les développements actuels de la propriété intellectuelle. C'est pourquoi nous nous autorisons, en dernière instance, d'un moment de fiction politique pour penser un nouveau mode de propriété pouvant convenir à ces nouveaux modes de production.

Si le droit pose comme principe la création comme humaine, pourquoi dire : « Du droit à l'IA : "Ceci est de toi" ? »

### Les principes juridiques et la définition de l'auteur-créateur

La question de savoir si le droit peut garantir le statut de créateur à une intelligence artificielle nous pousse à revenir à ses principes et pour ce faire, nous nous proposons d'ouvrir les manuels de droit, en particulier celui de Christophe Caron<sup>8</sup>. Après nous avoir rappelé que le Code français de la propriété intellectuelle ne donne aucune définition précise de l'*œuvre de l'esprit*, l'auteur souligne que seules les *créations* peuvent bénéficier de la protection du droit d'auteur. Or :

8. Christophe CARON, *Droit d'auteur et droits voisins*, Paris, LexisNexis, 2020 (6<sup>e</sup> éd.).

Le duo formé par les notions de création et de personnes physiques est indissociable. Il en résulte que le créateur est forcément une personne physique. Il ne peut pas être une personne morale, un animal ou un robot. Il en résulte donc qu'un robot, qui n'est bien évidemment pas une personne physique, ne peut donc pas créer au sens du droit d'auteur, même si l'intelligence artificielle prouve que de nombreuses créations peuvent être réalisées par des machines<sup>1</sup>.

Le principe de l'origine humaine est donc premier. Il fonde la définition juridique de la création. Si le cas de l'intelligence artificielle est ainsi mis en avant, par distinction des autres exemples (personne morale ou animal<sup>2</sup>), c'est bien que quelque chose accroche. La manière de créer de l'intelligence artificielle serait la plus similaire à celle des êtres humains, de ce point de vue, elle est l'étant le plus proche de l'humain dans la chaîne des êtres. Si, comme nous allons le voir, le procédé peut être identique quand il est ramené à un schéma de décision, la nature de l'origine est un principe strict du droit, qui y trouve une différence fondamentale.

Ce principe de la création d'origine humaine est commun à plusieurs systèmes juridiques, si ce n'est à tous, comme l'indiquent Alexandra Bensamoun et Joëlle Farchy :

Ce lien entre création et personne physique, semble d'ailleurs partagé au niveau international [...] En Australie, la Cour Suprême a refusé la protection à une base de données générée automatiquement par une intelligence artificielle<sup>3</sup>.

Sous l'impulsion de l'équipe de Ryan Abbott à l'initiative de l'« *Artificial Inventor Project* », le bureau de brevets sud-africain<sup>4</sup> et une cour fédérale australienne<sup>5</sup> reconnaissent le statut d'inventeur d'un récipiendaire de nourriture et d'une méthode pour améliorer les signaux d'urgence à DABUS, une intelligence artificielle créée par Stephen Thaler. Ce n'est pas Stephen Thaler qui, selon le document et la décision de justice, invente mais bien DABUS elle-même.

Sommes-nous confrontés à une révolution juridique ? Il nous faut certes mesurer la portée de cet événement et la mesure doit s'appliquer dans les deux sens :

– par le bas : nous devons nous garder de faire comme si de rien n'était : il faut en prendre la mesure ;

– par le haut : nous devons nous garder d'anticiper un monde qui n'est pas : il faut mesurer notre propos, ne pas en faire trop.

La seconde exigence s'impose en effet dans les deux cas pré-cités. La Commission de la propriété intellectuelle et industrielle sud-africaine est réputée pour ne pas être trop regardante, exigeante dans l'attribution de brevets. Il lui suffirait que les formulaires de demandes soient dûment remplis<sup>6</sup>. Le projet de Ryan Abbott a d'ailleurs essuyé un grand nombre de rejets, notamment dans les bureaux de brevets considérés comme les plus influents, comme ceux de l'Union Européenne ou des États-Unis. Le cas australien est plus nuancé et confirme en vérité nos deux exigences. D'abord parce que tant, à la fin de la décision de 2010, citée dans le rapport de la Mission Intelligence Artificielle et Culture<sup>7</sup>, que dans l'appel résultant de la décision *Commissioner of Patents v. Thaler* de

1. *Ibid.*, p. 60-61.

2. Si certains animaux sont considérés comme des artistes (l'âne Lolo ou le chimpanzé Congo) et que leurs œuvres sont négociées sur le marché de l'art, que des mouvements militent pour la reconnaissance de ces droits animaliers de propriété intellectuelle, le droit ne saurait en l'état leur reconnaître le statut de créateur. Les animaux, en tant qu'ils ressortent du régime des biens et non des personnes, ne sauraient être des sujets de droit.

3. Alexandra BENSAMOUN et Joëlle FARCHY, *Rapport final de la Mission Intelligence Artificielle et Culture*, Ministère de la culture, Paris, 27 janvier 2020, section 2.1.2.1., <<https://www.enssib.fr/bibliotheque-numerique/document/s/69406-mission-intelligence-artificielle-et-culture-rapport-final.pdf>>, consultée le 2 septembre 2023.

4. Voir <<https://artificialinventor.com/first-patent-granted-to-the-artificial-inventor-project/>>, consultée le 2 septembre 2023.

5. Voir <<https://artificialinventor.com/a-federal-court-in-australia-has-held-ai-generated-inventions-are-patentable/>>, consultée le 2 septembre 2023.

6. Voir les propos rapportés de Kirk M. Hartung, avocat états-unien spécialisé en propriété intellectuelle, dans <<https://www.lefigaro.fr/secteur/high-tech/1-afrique-du-sud-accorde-le-statut-d-inventeur-a-une-intelligence-artificielle-20210802>>, consultée le 2 septembre 2023.

7. Alexandra BENSAMOUN et Joëlle FARCHY, *Rapport final de la Mission Intelligence Artificielle et Culture*, op. cit., section 2.1.2.1.

2022 – que nous entreprendrons de regarder de plus près – les juges refusent de changer le principe de l'origine humaine de l'invention sans que ce souhait soit clairement exprimé par le législateur. La question n'est donc pas juridique mais politique. Mais, le cas australien est également et plus intéressant au regard de notre première exigence qui consiste à prendre la mesure de l'événement. Le refus de brevet à DABUS par l'office australien a été porté en justice, à la Cour fédérale d'Australie (cour de première instance en matière de propriété intellectuelle) et le juge Jonathan Beach, en charge du dossier, a accepté qu'un inventeur soit non-humain<sup>1</sup>. Ce faisant, il a donc renversé la jurisprudence de 2010 et rompu la sécurité juridique. Il a également renversé une position constante de vocabulaire en optant pour une conception nominaliste : le concept d'inventeur peut tout à fait être redéfini, et sa signification élargie, en fonction de ce qu'il doit recouvrir comme réalité. En fin d'introduction de sa décision, il posait une simple question de portée philosophique :

Je dois me confronter à l'idée sous-jacente, en reconnaissant l'évolution des inventions brevetables et de leurs créateurs. Nous sommes à la fois créés et créateurs. Pourquoi nos propres créations ne pourraient-elles pas créer à leur tour<sup>2</sup> ?

La révolution juridique n'eut pourtant pas lieu puisque la décision du juge Beach fut annulée le 6 juillet 2022 par une décision de la formation plénière de la Cour fédérale d'Australie (juridiction d'appel)<sup>3</sup>. Pourtant, notre première exigence

– prendre la mesure de l'événement –, nous impose le constat suivant : quelque chose est en train de changer, et, quelque soit l'endroit où le principe juridique de la création humaine est rappelé, les intelligences artificielles sont reconnues comme un cas limite qui pose question. Leur développement incroyable et très récent nous pousse à repenser ce que nous considérons être des évidences juridiques. En effet – et c'est en partie ce que dit Christophe Caron sans en tirer de conséquences particulières –, on ne peut plus désormais faire comme si les IA étaient de simples outils pris dans des processus de création qui leur seraient extrinsèques, programmés en vue d'une fin par le créateur, qui serait seul tenu pour responsable du processus. C'est peut-être le cas des systèmes experts, systèmes déductifs adaptés à une tâche précise ou même encore du *machine learning* (apprentissage automatique) basé sur un algorithme modifiable qui a besoin des retours et modifications de son créateur, de son entraîneur ou de son utilisateur pour lui indiquer les bonnes classifications ou discriminations à opérer, en changeant de direction pour l'améliorer en cours de processus ; mais il n'en va pas de même dans le cas du *deep learning* basé sur des algorithmes juxtaposés, prenant comme modèle de fonctionnement les systèmes neuronaux, rendu capable de discriminer par lui-même et de se passer, une fois programmé, de toute intervention humaine tout en poursuivant son évolution (c'est le cas de DABUS, et dans une moindre mesure parce qu'il reste à la frontière des deux types, de CAN – *Creative adversarial network* – que nous rencontrerons tout à l'heure, évolution plus autonome de GAN – *Generative adversarial network*).

1. Il convient tout de même de modérer : si l'intelligence artificielle peut être l'inventrice, elle ne peut être candidate au brevet, ni bénéficiaire de celui-ci.

2. Notre traduction. *Thaler v. Commissioner of Patents* [2021] FCA 879, § 15 : « I need to grapple with the underlying idea, recognising the evolving nature of patentable inventions and their creators. We are both created and create. Why cannot our own creations also create? ». L'idée sous-jacente à laquelle le juge se trouve confronté est que si l'utilisation du terme d'inventeur peut être circonscrite à un moment donné aux personnes humaines, il n'en va pas d'une nécessité du concept, qui peut éventuellement être redéfini.

3. *Commissioner of Patents v. Thaler* [2022] FCAFC 62. La décision s'appuie sur l'histoire du droit de la propriété intellectuelle et réaffirme que textuellement le statut

d'inventeur ne peut être attribué qu'aux êtres humains (§ 116). Soulignant la difficulté que posent les intelligences artificielles et soulevant un grand nombre de questions qui sont laissées sans réponse, elle rappelle que le juge, en l'occurrence Juge Jonathan Beach, n'a pas le pouvoir de remplacer le législateur et ne peut prendre une décision dans son tribunal suivant ce qu'il considérerait être une meilleure politique (§ 120). Nous pourrions cependant interpréter l'énumération des questions formulées dans le jugement (§ 119) comme un appel au législateur, une demande urgente de considération.

Ayant pris la mesure de l'événement, revenons aux principes. En droit d'auteur, on retient trois critères nécessaires à son application. Il faut que l'œuvre considérée :

- soit une création qui nécessite une intervention humaine consciente qui modifie le réel ;
- ait une forme ;
- soit originale<sup>1</sup>.

Si nous venons de voir que les récentes décisions d'attribution de brevets à DABUS viennent remettre en question le premier critère en rompant, pour le droit des brevets, le lien intrinsèque entre création et intervention humaine<sup>2</sup>, il nous reste à considérer les deux critères suivants. La nécessité de la forme vient notamment du besoin de séparer l'œuvre de l'esprit de la simple idée, commune à tous et d'éviter des revendications imprécises. Ce qui est protégé est la forme. Le droit d'auteur ne protège que du perceptible, quelque soit sa destination. Dès lors, il nous faut bien distinguer entre les deux grands domaines du droit de la propriété intellectuelle le droit d'auteur, ou droit des productions artistiques d'une part, et le droit de l'inventeur, le droit des brevets et marques d'autre part. Le projet de Ryan Abbott, qui s'élabore dans le cadre du droit des brevets, permet de se demander si une IA peut être considérée comme un inventeur. C'est en prenant appui sur la variation et les indécisions qu'a soulevé ce projet que nous parviendrons à nous demander ce qu'il en est de l'art, à savoir si l'IA peut être auteure.

Au centre de notre réflexion sur la capacité créatrice des IA et sa reconnaissance institutionnelle se trouve le critère d'originalité. Nous pouvons le prendre dans un double sens : à la fois celui du critère d'originalité compris comme nouveauté<sup>3</sup> mais aussi dans le sens d'origine, c'est-à-

dire définissable, ce qui revient, pour le droit, à dire qu'on peut déceler dans l'œuvre la trace, la marque de son créateur, de sa source, que la forme est intrinsèquement signée (non pas au sens d'un nom qui viendrait le clore en se l'appropriant et l'encadrant mais d'une personnalité qui l'irrigue). En d'autres termes, il faut que l'œuvre soit l'occasion d'un style compris comme une singularité attribuable. Il est vrai que cette définition, s'apparentant à celle de style, est aujourd'hui remise en cause d'un point de vue juridique. Considérant l'inadaptation de ce cadre aux développements de l'art contemporain, la doctrine critique ce critère subjectif – sans que le droit français y apporte pour autant de modification. Ou bien, par une certaine objectivation et on préfère aujourd'hui parler d'un apport intellectuel, plus quantifiable. Ou bien, par une demande à ce que soit reconnu un certain rôle pour la qualification d'œuvres de l'esprit à la réception de l'œuvre (débat notamment pour les *ready made*)<sup>4</sup>.

Il ne peut qu'être constaté que les IA, quand elles sont programmées pour des fins artistiques, produisent des formes. On peut alors chercher les productions de CAN ou bien juste contempler le *The Next Rembrandt* imprimé en 3D qui pourrait d'ailleurs être exposé tant dans des rétrospectives du maître flamand que dans des expositions sur l'IA et l'art<sup>5</sup>. Qu'en est-il de l'originalité ?

deux notions. Le premier peintre à avoir peint le soleil a fait de la nouveauté. Pourtant deux peintres, peignant côte à côte le même lieu, sous réserve de regarder ensemble vers le paysage et non que l'un regarde la toile de l'autre, ne faisant alors rien de nouveau, en proposeront deux versions propres et donc chacune originale. Cité aussi dans Christophe CARON, *Droit d'auteur et droits voisins*, op. cit., p. 85-86.

4. Cette question de la reconnaissance par le champ artistique, en partie objectivée dans le marché de l'art est, pour ce qui nous occupe, secondaire. Si elle apporte des éléments dans des cas particuliers, dans certaines affaires, sa mouvance de valeurs ne peut permettre, à notre avis, l'édition d'une règle de type juridique. De plus, le droit d'auteur s'applique sans qu'il soit question du mérite de l'œuvre considérée (Code de la propriété intellectuelle, art. 112-1).

5. À l'été 2022, le premier prix de la catégorie « arts numériques/photographie manipulée numériquement » de la Colorado State Fair fut décerné à « Théâtre d'Opéra Spatial » de Jason Allen produite par *Midjourney*, intelligence artificielle créant des images à partir de descriptions

1. Christophe CARON, *Droit d'auteur et droits voisins*, op. cit., « Chapitre 1 : Les principes de la protection », p. 59-99.

2. Notons, qu'à la différence du droit d'auteur, le droit des brevets permet la protection pour une personne morale. Voir <https://www.inpi.fr/comprendre-la-propriete-intellectuelle/le-brevet/qui-peut-deposer>, consultée le 2 septembre 2023.

3. Dans son livre de référence, *Le Droit d'auteur*, Paris, Dalloz, 1978 [3<sup>e</sup> édition], Henri Desbois donne un exemple qui permet de comprendre facilement la différence entre ces

## Et si à l'origine était une IA : un style IA ?

Se poser cette question revient à se demander si les productions de l'IA reflètent un style, ce que nous pouvons faire de deux manières :

– *a minima* : y a-t-il un style de l'IA par opposition à un style humain ? Si oui, peut-être qu'un double statut (au sens de *double standard*) juridique s'entendrait. On pourrait alors tout à fait se demander si le style proprement IA (parlerait-on encore de style ?) peut être considéré comme artistique ;

– *a maxima* : peut-on envisager que toutes les productions d'une même IA ait quelque chose de singulier qui les unisse ? L'IA signerait-elle d'une certaine façon (et on ne fait pas alors référence à la signature apposée au *The Next Rembrandt*, où figure le nom de l'IA imitant la graphie du peintre) ? Produirait-elle des marques de sa personnalité ? Cela voudrait dire que chaque IA aurait un style propre et que donc le connaisseur, Giovanni Morelli<sup>1</sup> contemporain qui, plutôt que de parcourir le monde pour contempler les chefs-d'œuvre de l'humanité, pourrait se contenter d'une excellente connexion internet et d'un écran (ou une enceinte) de très bonne définition pour attribuer les œuvres numériques aux IA qui les ont créées.

Je crains que, dans les deux cas, nous parvenions à une indécision.

### *A minima*

Dans un premier temps, l'indécision peut découler d'une raison historique liée à la fondation du champ de l'intelligence artificielle (que l'on fait remonter à la conférence de Darmouth de 1956 où John MacCarthy a convaincu l'auditoire d'utiliser l'expression *LA*) qui vise à faire passer aux IA

le test de Turing. Ce test développé théoriquement par le mathématicien dans un article de 1950<sup>2</sup> consiste à faire asseoir un être humain dans une pièce pour communiquer avec une intelligence artificielle via un télécriteur. Le sujet ne doit pas savoir qu'il parle avec une IA. Si, au bout d'un certain temps de conversation, il ne s'en est pas rendu compte, alors l'IA a passé le test. Ce dispositif est repris dans un film de 2014, *Ex Machina* sur un scénario de Glen Bunswick et Alex Garland, qui le réalise. Nathan, un programmeur génial invite un de ses employés, Caleb, à être le sujet d'un test de Turing (mais avec confrontation directe et non plus via télécriteur) avec sa dernière version d'une intelligence artificielle humanoïde, Ava. Après trois jours de discussion, Ava montre à Caleb un dessin qu'elle a réalisé. Elle montre alors un réseau de lignes et de courbes, géométrie folle et froide. Cette production ne convainc pas Caleb qui n'en éprouve aucun sentiment esthétique. Le comprenant, Ava lui présente lors de leur entrevue suivante une esquisse parfaite de la vue depuis la fenêtre de sa chambre. Caleb est alors pris au jeu. On sait que penser l'intelligence artificielle pose souvent le problème de la fiction qui la précède et se retrouve donc pris dans un réseau de questions qui n'auraient pas lieu d'être posées. La science-fiction informe, sans considération pratique, notre rapport à l'intelligence artificielle. Pourtant, cette scène de cinéma propose une réponse à ce qui ne peut être qu'un problème à la question de la distinction d'un style de l'IA par rapport au style humain et qui est ce que nous pourrions appeler le téléanthropisme du développement de l'intelligence artificielle. Du téléanthropisme nous donnons la définition suivante : est téléanthropique, une entreprise qui vise le fait d'être due à l'existence et présence des humains, une entreprise téléanthropique vise à

textuelles. Au moment de rendre sa décision, le jury ne connaissait pas l'origine de l'œuvre.

1. Critique d'art lombard du XIX<sup>e</sup> siècle né à Vérone, Giovanni Morelli a contribué à l'élaboration de l'attribuionisme, l'effort de systématisation des moyens de rattacher une œuvre picturale à son créateur. Pour ce faire, il n'a cessé de voyager en Europe pour contempler les œuvres attribuées et élaborer sa théorie. Il est une figure importante du développement du personnage du connaisseur.

2. Alan TURING, « Computing Machinery and Intelligence », dans *Mind*, Oxford University Press, vol. 59, n° 236, octobre 1950. Dans cet article, Alan Turing part de l'idée que la question « les machines peuvent-elles penser ? » est mal posée en ce que le terme même de penser n'est pas clairement défini. Il en va de même ici – les machines peuvent-elles créer ? –, et nous nous demandons si, au vu des productions, ce n'est pas la définition même de la création qu'il faut assouplir.

imiter la profondeur humaine<sup>1</sup>. Or la construction de l'intelligence artificielle est sous-tendue par le téléanthropisme, qui forme une de ses grandes orientations. Dans cette perspective, le style d'une IA ne peut être compris que dans une alternative de réussite ou d'échec. Réussite, s'il parvient à être pris pour un style humain, ce qui empêche de définir un *style IA*. Un produit qui marquerait la présence de l'IA serait disqualifié dans sa réception. L'émergence d'un style IA serait donc possible dès que serait accepté que l'IA s'autonomise et ne reçoive plus de corrections humaines en vue de la reproduction du semblable.

Le téléanthropisme n'épuise certainement pas les utilisations artistiques de l'IA, présentée comme créatrice d'œuvres<sup>2</sup>. Certaines recherches artistiques visent en effet à utiliser l'intelligence artificielle pour produire des œuvres marquées d'un certain imaginaire technologique. Dans cette catégorie, pourrait figurer le travail de Patrick Tresset qui joue du décalage de son robot d'avec son style propre et lui fait faire des dessins reconnus par le monde de l'art – créant alors des moments d'interaction avec le public qui voit le robot dessiner sous ses yeux<sup>3</sup>. Le robot est cependant un certain outil bien encadré par les interventions de l'artiste, sans véritable processus créatif non-supervisé. On pensera alors davantage aux propositions de Grégory Chatonsky qui, dans *Terre Seconde*<sup>4</sup>, par exemple, propose une installation initialement produite puis constamment régénérée par une intelligence artificielle – la régénération s'effectuant sans intervention de l'artiste. Cependant, dans un cas comme dans l'autre, c'est le processus de création qui est mis en avant.

Ainsi Patrick Tresset pense les dessins de ses robots comme des performances, notamment le portrait de la spectatrice qui prend place devant sa petite caméra, pour Grégory Chatonsky, l'intérêt réside aussi dans le dispositif complexe qu'il a agencé et dans les questions qu'il lui permet d'affronter.

### *A maxima*

Il faut accepter l'indécision puisque la recherche est encore trop jeune dans le champ du *deep learning* et que nous manquons donc d'entités entre lesquelles établir une comparaison. On aurait de plus du mal à considérer les œuvres de l'IA pour elles-mêmes et donc entre elles. Enfin, la recherche en IA s'est tournée vers la production de machines à produire « dans le style de ». Nous avons mentionné plus haut *The Next Rembrandt*, nous le verrons avec Emmy. La solution serait de faire passer les productions d'une IA (produisant à la manière de différents artistes dont les œuvres composent sa base de données initiale) dans cette même IA pour voir si elle est capable de trouver dans cette nouvelle base de données, composées de toutes ses œuvres *inspirées de*, des points sur lesquels s'appuyer pour déterminer un nouveau style à imiter et synthétiser dans le morceau qu'elle produirait alors à sa propre manière. Aucun essai de la sorte n'a, à notre connaissance, été entrepris aujourd'hui – et nous retrouvons le téléanthropisme du champ. Cette question émerge tout autant quand il s'agit de créer des imaginaires technologiques, reposant de surcroît la question du rapport de l'artiste à sa machine qui s'autonomise. Qu'il y ait *le style d'une IA* résulterait du récit de l'artiste. Si la magnifique exposition sus-mentionnée de Grégory Chatonsky permet de trouver une cohésion dans les différentes utilisations de la machine (ce qui pourrait donner le sentiment d'un style propre), elle se trouve dans le récit qu'en fait l'artiste qui superpose dans la même pièce des processus créatifs différents. Le récit englobant, la situation initiale que propose l'artiste créent-ils le style d'une IA dont les œuvres séparées ne trouveraient pas de cohérence ? On aurait envie, en l'espace, de poser la question à l'envers : l'œuvre fait-elle émerger, voire crée-t-elle, une personnalité de l'IA ? L'IA expose un potentiel de créativité, au

1. Ce qui le distingue du concept de *biomimétisme* qui est une technique, un moyen et s'élargit à l'ensemble du vivant.

2. Je remercie les relectrices de cet article d'avoir attiré mon attention sur ce point et orienté ma réflexion, entre autres, vers le merveilleux travail de Grégory Chatonsky. J'en profite pour les remercier pour leur lecture attentive et stimulante qui m'a permis d'améliorer considérablement cette modeste proposition.

3. Patrick TRESSET, *Human Study #1* et *Human Study #2*, voir <<https://patricktresset.com/new/project/human-study-2-la-vanite/>>, consultée le 2 septembre 2023.

4. Voir la présentation de l'exposition sur le site de l'artiste. <<https://chatonsky.net/earth/>>, consultée le 2 septembre 2023.

sens de création de formes, bien supérieur à celui de l'être humain. On aurait tendance à penser que plus la base de données d'inspiration augmente et plus les limitations à la réalisation de la création diminuent, plus les œuvres se multiplient, plus le style compris comme singularité s'évanouit. Tel serait le paradoxe : plus la personnalité est riche, plus elle est multiple et plus elle produit, moins elle a *un* style. La singularité de l'individu peut empreindre ses œuvres parce qu'il y a un certain cheminement de son idée liminaire à sa concrétisation alors que ce cheminement est grandement raccourci pour l'intelligence artificielle qui peut multiplier les parcours et les inflexions de voies créatives. Ce qui les fait tenir ensemble serait le récit – d'ailleurs très large (il y a donc peu de chance que l'IA produise *à côté*) puisqu'il s'agit de reconstruire un monde, une *seconde terre*<sup>1</sup>. Si pour l'artiste l'IA ne *crée* pas mais *imagine*<sup>2</sup>, on peut toutefois se demander si la réalisation concrète de son *imagination*, l'œuvre produite, est la sienne ou si elle est celle de l'IA. Si l'artiste introduit une base de textes donnés dans son IA et que celle-ci produit à son tour des textes, peut-il prétendre en être l'auteur ?

1. En reconnaissant à l'IA un statut de créatrice, on prendrait au sérieux l'étude stylistique de ses œuvres pour elles-mêmes. Accompagnerait ce statut, une certaine responsabilité juridique : on pourrait, sans que ce soit le lieu ici, évoquer la présence, dans les immenses bases de données des IA génératrices, d'œuvres soumises au droit d'auteur, utilisées sans compensation ni reconnaissance, transformées par l'IA parfois jusqu'à ne plus être identifiables, pour en former des nouvelles. Cette question rejoindrait celle de l'inspiration et de sa délimitation pour déterminer si l'on se trouve face à une reprise délictueuse dans certaines œuvres humaines. Avec l'IA, et réside ici la grande différence, il est toujours possible d'objectiver cette reprise par la lecture du code, d'ouvrir l'écriture digitale, la mémoire, du processus de transformation.

2. Lila MEGHRAOUI, « Expo : On a vu une IA qui rêve », *Usbek & Rika*, 4/07/2019, <<https://usbeketrica.com/fr/article/une-ville-futuriste-et-une-ia-qui-reve-s-exposent-au-palais-de-tokyo>>, consultée le 2 septembre 2023.

## L'IA fait-elle œuvre ?

### *Pour nos oreilles*

Racontons une histoire digne d'un conte d'Hoffmann, si celui-ci n'était pas mort en 1822. Dans les années 1990, David Cope, professeur de musique, scientifique et musicien, né à San Francisco, invente une machine capable de composer. Comme tout bon concepteur, il lui donne un prénom et choisit Emmy, acronyme de *Experiments in Musical Intelligence* mais avec un doublement du M et un Y (et non un I) pour que l'acronyme ressemble à un prénom<sup>3</sup>. Il nourrit cette technologie des plus grands chefs-d'œuvre de la musique classique, lui apprend à reconnaître un style et à composer *à la manière de...* Emmy s'avère douée et son concepteur s'émerveille d'entendre les premiers morceaux qu'elle est capable de composer. Si notre conteur, Hoffmann, changea son deuxième prénom Wilhelm pour Amadeus, en hommage au génial compositeur, Emmy ne prit pas peur de produire, elle aussi, un morceau à la manière de Mozart. Tant est si bien que David Cope décida de présenter Emmy au monde extérieur. Mais les réactions ne furent pas celles qu'il attendait. Personne ne put écouter les compositions d'Emmy en oubliant qu'elles émanaient du travail d'une machine. On ne la jugeait qu'à partir de sa nature technologique. Pour certains, ses compositions manquaient de ce supplément d'âme, mais Emmy n'avait pas d'âme. Pour d'autres, elles ne faisaient pas assez musique d'ordinateur, trop semblables à de la musique produite par des hommes. Il y avait en fait une pétition de principe, constituant un irrévocable biais de jugement. La diversité des critiques et leur contradiction ont découragé David Cope qui retira Emmy du monde et décida un beau soir de la débrancher, détruisant sa base de données<sup>4</sup>. Lorsque certains des camarades dubita-

3. Cette histoire nous est racontée par le concepteur lui-même : voir DAVID COPE, « Facing the Music: Perspectives on Machine-Composed Music », dans *Leonardo Music Journal*, vol. 9, 1999, p. 79-87

4. Margaret BODEN, « *Computer Models of Creativity* », dans *AI Magazine*, Fall 2009, p. 23-34. Sur Emmy en particulier voir p. 31-33. Par ailleurs, l'auteure reprend dans cet article la typologie de la créativité qu'elle propose dans son livre *The*



tifs lui demandèrent pourquoi il avait gâché sa vie à créer une machine plutôt qu'à composer lui-même de superbes morceaux – ce dont ils le jugeaient capable –, notre visionnaire répondait qu'avec Emmy il avait composé plus de 6000 morceaux de musiques<sup>1</sup>. Certains d'entre eux sont disponibles sur Youtube et la reprise du style de Vivaldi est particulièrement intéressante<sup>2</sup>.

Emmy, par l'efficacité de sa création, ébranle d'abord nos catégories : qu'est-ce que reproduire le style d'un créateur décédé ? De composer comme par sa main après sa mort ? La machine redonne-t-elle vie à l'artiste dont l'œuvre serait à dissocier de la vie d'homme ? Peut-on redonner vie quand on coupe l'individu de son évolution personnelle, des moments qui forment son œuvre pour en produire une synthèse stylistique une fois qu'*en lui-même enfin l'éternité l'a changé* ?

Mais, plus intéressant pour notre sujet, l'histoire nous pousse à nous demander si, à produire à la manière de tant d'artistes, l'IA ne parviendrait pas à son propre style.

On voit bien que la machine dépend d'une conception du style qu'on lui inculque. Concernant Emmy, il s'agit de schémas de répétitions d'une œuvre à l'autre. Le style serait donc la présence dans le différent et multiple de ce qui est le même, même alors associé à une singularité invariable de toutes ces différences (que sont les œuvres) : la figure de l'artiste. Ainsi Emmy était-elle programmée pour reconnaître des éléments de répétition d'une pièce d'un compositeur à l'autre mais elle bénéficiait également de ce que David Cope appelait un fichier *signatures* soit un

ensemble de traits caractéristiques qu'il avait repéré par l'étude de chaque compositeur et implémenté dans la machine. Emmy fonctionnait donc avec un double repérage stylistique : un interne dans lequel elle déterminait les critères de répétition pertinents et un externe, inculqué par son créateur.

Pour savoir si Emmy a un style propre, on penserait d'abord à comparer la machine de David Cope avec celle d'OpenIA, *Jukebox*<sup>3</sup>. Ces deux entités sont proches dans leur fonctionnement. Elles analysent une base de données composées des titres d'un même artiste. Mais on souffre ici du manque d'entités, puisque leur ressemblance de fonctionnement ne saurait outrepasser leurs différences quant au résultat demandé. L'époque de référence stylistique n'est pas la même : Emmy était nourrie de musique classique, quand *Jukebox* est fournie en musiques de variété d'après 1945. De plus, *Jukebox* s'intéresse à des interprètes et non à des compositeurs. C'est-à-dire que ses résultats, les œuvres qu'elle compose, ne sont pas jouables par d'autres, et notamment des êtres humains.

Que les œuvres soient composées par Emmy ne fut pourtant pas une raison de satisfaire les auditeurs. David Cope avait d'abord livré ses compositions à des interprètes confirmés. Dans ce cas, si la critique leur reconnaissait quelque qualité, elle l'attribuait à un supplément d'âme apporté par l'interprète. Si le concert provoquait un sentiment esthétique, il était alors attribué exclusivement à l'interprétation humaine et non à la composition technologique. C'est pourquoi, dans un second temps, David Cope choisit de faire jouer sa musique par l'ordinateur. Alors, la critique fut tout à fait réticente à reconnaître une quelconque émotion<sup>4</sup>. Quelle que soit l'option choisie pour présenter le travail d'Emmy, le jugement était biaisé par la connaissance du fait que l'origine de l'œuvre était une machine.

*Creative Mind: Myths and Mechanisms*, Londres, Routledge, 2004, entre créativités combinatoire (associer de manière nouvelle deux idées existantes), exploratoire (des créations dans des règles déjà données, par exemple un style de peinture) et transformationnelle (l'invention change l'espace conceptuel donné), les machines n'étant capables que de la première, voire par exception de la seconde.

1. C'est finalement de cette attribution-là dont il sera question dans le dernier moment de cet article. Le créateur de la machine est-il le créateur de ses œuvres ? On peut se demander si le téléanthropisme de David Cope ne l'a pas, en quelque sorte, perdu.

2. On trouvera le morceau en suivant : <<https://www.youtube.com/watch?v=2kuY3BrmTfQ>>, consultée le 2 septembre 2023.

3. Prafulla DHARIWAL, Heewoo JUN, *et al.*, « Jukebox: A Generative Model for Music », arxiv.org, OpenAI, San Francisco, 2005, <<https://arxiv.org/abs/2005.00341>>, consultée le 2 septembre 2023.

4. David COPE, « Facing the Music: Perspectives on Machine-Composed Music », art. cit., p. 80.

Nous sommes donc ramenés à l'hypothèse que nous formulions plus haut. Pour découvrir si Emmy développe un style propre dans ses imitations, il faudrait pouvoir passer les compositions d'Emmy au rouleau apprenant d'une Emmy 2. Parviendrait-elle alors à composer un résultat capable de provoquer un sentiment esthétique et contenant une marque de singularité, ou bien ne produirait-elle qu'un *mash up* des grands compositeurs ?

En attendant que cette expérience puisse être réalisée un jour : qu'est-ce que la machine nous apprend du style ? La création est révélée dans une tension entre, d'une part, pour reprendre ici des termes de Derrida, la loi de l'impossible : la création est un impossible, indépendant du sujet, il s'agit de mettre au jour non pas ce qui ne peut pas être mais ce qu'on ne peut prédire, ce qu'on ne peut attendre<sup>1</sup> et, d'autre part, la loi de l'emprunt sans laquelle aucun progrès n'est possible. Il n'y aurait pas de *fonds propre* à l'origine mais toujours de l'emprunt<sup>2</sup>. On peut bien entendu critiquer l'arbitraire de la base de données (pourquoi Emmy ne fut-elle présentée qu'à de grands compositeurs classiques comme Mozart ? David Cope répondait qu'il s'agissait des artistes sur lesquels il avait travaillé<sup>3</sup>. Pourquoi lui a-t-on simplement

demandé de créer des morceaux à la manière d'un seul compositeur et non pas de faire, par exemple, du Beethoven ?), mais il nous est également loisible, à l'aune de cette confrontation à la machine, de nous demander si nous n'observons pas en modèle réduit, et contrôlé par un être humain, la naissance d'un artiste. La figure de l'artiste ne se forme-t-elle pas à partir et après la décision que nous prenons de voir une certaine chose comme artistique ? Il est vrai que la présence des indéfinis dans cette question, si elle nous évite d'avoir à donner une définition trop exclusive de ce qu'est l'art, pêche par son aspect vague. Une manière moins discutable mais plus polémique de poser la question est : y aurait-il autant d'artistes si l'art n'était pas si identifié et si présent dans nos sociétés ?

La loi de l'emprunt se révèle d'ailleurs quand nous sommes confrontés à de la nouveauté. La critique, par exemple littéraire, use de telles comparaisons pour s'exprimer sur l'œuvre débutante d'une jeune auteure : c'est la nouvelle une telle ou le nouveau un tel. S'est élaboré un réflexe culturel selon lequel on identifie le nouveau en repérant ce qui est connu.

Il faut rappeler aussi qu'Emmy est un exemple de *machine learning*. Dans le cas des machines de *deep learning*, les bases de données à partir desquelles travaillent les algorithmes sont beaucoup plus fournies et en constante évolution, et les algorithmes, ne sont non plus uniques mais juxtaposés en réseau neuronal, favorisant l'évolution.

Mais doit-on retirer à Emmy le droit d'être reconnue comme artiste sous prétexte qu'elle imite, qu'elle n'est capable que de produire à la manière de... ? Le droit français ne le ferait pas, qui refuse que soit appropriable le style d'un genre (le rap, le boogie ne peuvent être reconnus comme attribuables à un sujet de droit) et le style d'un peintre imité, ou d'un compositeur est assimilé au style d'un genre. Ainsi la reprise d'un artiste précédent n'empêche pas de reconnaître l'originalité d'une œuvre *à la manière de*, tant que ce n'est pas une œuvre particulière qui fut reprise.

Si nous nous départissions d'une conception géniale de la création (ce que justement se force à faire le droit d'auteur français) c'est-à-dire que nous reconnaissons que le style émerge d'un jeu de différences et de répétitions, mais aussi d'accu-

1. Jacques DERRIDA, *Voyous. Deux essais sur la raison*, Paris, Galilée, 2003, p. 198 : « L'événement doit s'annoncer comme impossible, il doit donc s'annoncer sans prévenir, s'annoncer sans s'annoncer [...] on s'exclame « sans précédent ! » [...] s'il est rendu possible par un ensemble de conditions de toutes sortes dont on peut rendre compte [...] ce n'est plus une invention ou un événement. » Cependant Derrida ne croit pas à cette capacité pour les machines. Cf. *Psyché. Invention de l'autre*, Paris, Galilée, 1998, p. 40 : « Aujourd'hui, c'est peut-être parce que nous connaissons trop l'existence au moins, sinon le fonctionnement des machines à programmer l'invention, que nous rêvons de réinventer l'invention au-delà des matrices à programme. » La machine capable de produire de l'invention nous pousse à redéfinir un propre de l'homme dans la création.

2. Jacques DERRIDA, *La Carte postale*, Paris, Flammarion, 2014 [1980], p. 394 : « Les progrès ne peuvent donc se faire qu'à l'intérieur du transfert métaphorique. L'emprunt est la loi. [...] Sans emprunt, rien ne commence, il n'y a pas de fonds propre. Tout commence par le transfert de fonds, et *il y a intérêt à emprunter*, c'est même le premier intérêt. L'emprunt rapporte, il produit de la plus-value, il est le premier moteur de tout investissement. »

3. David COPE, « Facing the Music: Perspectives on Machine-Composed Music », art. cit., p. 79.

mulations et d'emprunts et si nous sortions d'une vision anthropique de l'IA, nous reconnaîtrions bien un style d'Emmy<sup>1</sup>.

### *Pour nos yeux*

Les tentatives de produire des images numériques sont plus nombreuses. La machine génère des images à partir de sa base de données et un discriminateur, interne à son fonctionnement, vérifie que ses productions sont assez semblables aux images qui la composent. Alors un humain peut vérifier les productions passées par ce discriminateur et décider de relancer la machine en affinant encore son principe de discrimination jusqu'à obtenir un résultat satisfaisant. C'est ainsi que fut créé *The Next Rembrandt*. On appelle ces systèmes des *Generatives adversarial networks*. Cependant, ces quelques tentatives n'ont d'impressionnant que de parvenir au résultat auquel elles parviennent moyennant 1) qu'on ne peut vraiment confondre leurs œuvres avec des œuvres humaines – d'où l'émergence d'un style IA (notamment dans les portraits de grandes difficultés à remplir les yeux du modèle<sup>2</sup>) –, 2) que leur critère de choix parmi leurs productions est la similitude avec les œuvres qu'elles ont à imiter. C'est pourquoi un laboratoire de la Rutgers University, piloté par le Pr. Ahmed Elgammal, a proposé une transformation des GAN en CAN<sup>3</sup>. Du G au C : non plus des *adversarial networks generative* mais *creative*. Comment cette transformation s'est-elle inscrite dans la

machine ? L'équipe trouvait que les réalisations des GAN manquaient de créativité. Elles ressemblaient trop aux œuvres de la base de données et ne donnaient pas cette impression que donnent les œuvres d'art humaines. Ils suivirent donc la théorie esthétique de Colin Martindale<sup>4</sup>, selon laquelle la stimulation du plaisir esthétique émerge dans une réaction à l'habitude, dans l'incitation ou besoin d'outrepasser les règles. C'est à cette occasion que naît un changement de style. Pour autant, la radicale nouveauté, si elle surprend le spectateur, le bouleverse au point de diminuer le sentiment de joie qui participe du sentiment esthétique. Dès lors, l'équilibre est à trouver dans une nouveauté plaisante, acceptable à sa réception. Cette théorie traduite en algorithme ajoutée au GAN initialement créé par le laboratoire a permis de développer un nouveau discriminateur adjoint à celui qui vérifiait la correspondance de l'image générée à la base de données. Ainsi au moment de faire le choix de retenir son œuvre générée, l'IA se trouvait prise entre deux injonctions contradictoires : d'une part, l'œuvre doit ressembler à celles qui composent sa base de données initiale, d'autre part, elle doit déterminer si le résultat est artistique ou non, c'est-à-dire s'il fait montre de quelque nouveauté par rapport à cette même base de données. Ainsi, la machine se rendait capable de discriminer les images qui remplissaient les conditions de la théorie esthétique traduite : présenter une nouveauté qui ne soit pas absolument nouvelle (cf. l'exemple de *Ex Machina*, cité plus haut). L'ambiguïté stylistique était retenue comme critère de discrimination.

De plus, loin de se déterminer au style d'un seul peintre, l'IA était nourrie de l'ensemble des images de peintures disponibles sur *WikiArt*, soit 81 449 peintures de 1 119 peintres, regroupées selon les grands styles de l'histoire de l'art.

Dès lors, la participation des membres du laboratoire dans le processus de sélection des œuvres devenait très secondaire, l'IA étant capable de sélectionner par elle-même et de définir de nouvelles limites des œuvres à présenter. Les œuvres

1. Mais cela, comme nous le verrons en dernière instance, ne devrait pas simplement nous laisser ébahis devant la nouveauté de la machine qui crée, dans une joie du subversif accepté, mais entraîner des choix politiques déterminants.

2. On pourrait peut-être ici dire que ces œuvres sont représentatives d'une période de l'IA, un signe de ce temps que nous vivons. Finalement, il pourrait y avoir des styles IA, au sens de périodes stylistiques, en fonction de leurs difficultés techniques à réaliser certaines tâches, à certains bugs ou erreurs récurrents. Une résolution de problème en faisant apparaître de nouveaux.

3. Ahmed ELGAMMAL, Bingchen LIU, *et al.*, « CAN : Creative Adversarial Networks. Generating "Art" by Learning About Styles and Deviating from Style Norms », arxiv.org, Cornell University, 21 juin 2017, <<https://arxiv.org/abs/1706.07068>>, consultée le 2 septembre 2023.

4. Ils se sont référés à Colin MARTINDALE, *The Clockwork Muse: The predictability of artistic change*, New York, Basic Books, 1990.

furent ensuite mêlées à d'autres œuvres d'origine humaine pour être montrées à un public. Celui-ci devait déterminer si l'œuvre avait été générée par ordinateur ou par un être humain. Les œuvres des deux machines (GAN et CAN) étaient mêlées à une sélection d'art expressionniste abstrait mais aussi d'œuvres issues du catalogue 2016 de Art Basel, une des plus grandes foires d'art contemporain au monde. Le résultat donnait l'art expressionniste – plus identifiable – gagnant, mais les œuvres générées par CAN étaient plus souvent attribuées à un artiste humain que les œuvres de l'Art Basel. Pour réduire le risque que les sujets répondent au hasard, l'expérience fut reproduite en posant, avant la question déterminante, des questions d'appréciation esthétique<sup>1</sup>. 75% des œuvres de CAN furent attribuées à des artistes humains. Il est vrai que quand la question était abruptement posée sans préambule, le score tombait à 53%<sup>2</sup>.

On pourrait donc dire que CAN a passé, dans certaines conditions, le test de Turing, mais au prix de l'injection d'une considération de la réception des œuvres d'art dans son principe de fonctionnement. Le téléanthropisme est encore présent. Cependant cette réussite pose la question : si l'IA est capable de développer des œuvres que l'on peut confondre avec celles d'un être humain, à qui appartiennent ces œuvres ?

### Moment de fiction politique

Par là-même nous retrouvons la question que soulevait le titre de cet article mais aussi la question de l'invention. Je me permets en ce dernier moment d'élargir la perspective au-delà de l'art et

1. Les questions à choix multiples étaient les suivantes : « Q1. Comment aimez-vous cette image ? Q2. Notez la nouveauté de cette image. Q3. Trouvez-vous cette image surprenante ? Q4. Notez l'ambiguïté de cette image. Q5. Notez la complexité de cette image. » Notre trad. A. ELGAMMAL *et al.*, « CAN : Creative Adversarial Networks. Generating "Art" by Learning About Styles and Deviating from Style Norms », art. cit., p. 16.

2. Les auteurs pensent que cette variation peut être due à davantage d'aléatoire ou de hasard dans les réponses lorsque la question est directement posée. Le protocole et les résultats sont précisés et analysés dans *ibid.*, p. 13-18.

d'englober toute création. Ce qui est reposé même dans le rapport de l'artiste qui utilise ou invente des intelligences artificielles pour produire des œuvres. Donner le droit à l'IA, est-ce supprimer toute possibilité de possession ? Il faut bien rappeler que dans le cas de l'invention, il s'agit simplement de reconnaître le statut à l'IA mais pas la possession du brevet. Or, poussons la question. Doit-on imaginer un monde dans lequel la valeur financière d'une invention brevetée par l'IA doit être utilisée exclusivement à son développement (achat de *hardware*, recrutement de personnel au service de son développement,...) ? Cela paraît absurde, tant il semblerait alors que les humains se soumettraient à la machine<sup>3</sup>. Considérons la branche radicalement opposée de l'alternative. Nous ne pouvons tout à fait nous contenter de dire que la propriété revenant à une IA revient à une absence de droit de propriété sur ses inventions qui tomberaient d'office dans le domaine public. Pourquoi ? Parce que le travail de création d'une intelligence artificielle est long, difficile et coûteux et que, si les investisseurs dans sa création ne percevaient pas de droit sur ces inventions, il n'y aurait plus aucun intérêt financier au développement de telles machines (et donc plus de développement sinon dans la voie du bonheur de l'aboutissement créatif comme dans le cas de Linus Torvalds, figure paradigmatique de ce que Pekka Himanen appelle *l'éthique hacker*<sup>4</sup>). En effet, le droit de la propriété intellectuelle est pensé pour être incitatif : il doit motiver la création. Du moins, cela est l'objectif prétendu et répété. Fondé sur l'appât du gain, le droit de propriété conféré à une invention doit susciter l'envie d'investir dans des recherches. Revenir sur ce fondement, chantier certainement nécessaire, ne peut être réalisé ici.

Néanmoins, dans le cadre d'une machine de *deep learning*, il paraît difficile de justifier le droit de propriété sur le mérite de l'investissement (qu'il soit d'intelligence, de travail ou financier) quand

3. N'est-ce pourtant pas ainsi que fonctionnent les sociétés qui développent des intelligences artificielles ?

4. Voir à ce propos : Pekka HIMANEN, *L'éthique hacker et l'esprit de l'ère de l'information*, Claude Leblanc (trad.), Paris, Exils Editeurs, 2001. Il ne nous est pas possible de développer ici cette thèse extrêmement stimulante.

on observe une capacité d'invention aussi extraordinaire, autonome et aussi libre que celle de DABUS (quel point commun en effet entre un récipient pour nourriture et une méthode d'amélioration des signaux d'urgence ?). Peut-on penser avec satisfaction que, brevetant les inventions de son IA sous le nom de son IA, un groupe puisse potentiellement s'enrichir de toutes les inventions que son IA générerait<sup>1</sup> ?

Conscient de devoir faire tenir ensemble cette double exigence – à la fois l'incitation au développement de telles machines et le respect d'un certain mérite qui ne saurait être disproportionné –, nous proposons de former une vie de l'IA en *deep learning* selon le schéma suivant :

- l'IA peut disposer d'un nombre défini de brevets. Les bénéfices reviennent donc à son « créateur » ou « possesseur », suivant les termes d'un contrat préalable passé entre les parties, dont la compréhension se trouve élargie ;

- au-delà de ce nombre défini de brevets, l'IA devient la propriété d'un Consortium International de Recherche en Intelligence Artificielle. Il s'agit d'une autorité non-gouvernementale et internationale, où sont représentés des chercheurs du monde entier (on pense au GIEC<sup>2</sup>). En plus de fonds publics, le consortium gagnerait la possibilité de s'autofinancer en ayant la possibilité de déposer à son tour un certain nombre de brevets à partir des IA qui tomberaient sous sa propriété. Le Consortium regroupe lui-même des chercheurs-créateurs, développeurs et programmeurs et, en cas d'invention d'une IA, disposerait sur son IA des mêmes droits que les personnes morales pri-

vées envisagées au premier moment. Ce qui lui fait une autre source de financement interne ;

- une fois ce droit propre au Consortium épuisé, les IA tomberaient dans le domaine public et les inventions seraient disponibles à tous, les idées des IA ainsi formulées devenant libres de droit.

On pourrait alors craindre une utilisation abusive de ces inventions, qui pourraient s'avérer problématiques dans leur application. En effet, l'IA créatrice ne disposerait pas de filtre moral sur ses créations. C'est pourquoi nous proposons également que le Consortium dispose d'une seconde branche de fonctionnement : un comité d'éthique, ayant capacité de ne pas divulguer les inventions qui pourraient causer du tort.

Une telle vie de propriété se trouve justifiée par le caractère pratique de l'invention. Qu'en est-il de l'art ou plus précisément de la création ? L'article 111-1 du code de la propriété intellectuelle stipule bien :

l'auteur d'une œuvre de l'esprit jouit sur cette œuvre, du seul fait de sa création, d'un droit de propriété incorporelle exclusif et opposable à tous.

Proposer un statut d'auteur à l'IA pousserait à doter le droit d'auteur d'un nouveau mode de propriété artistique. Dès que nous accepterions cette vie de propriété propre aux intelligences artificielles, nous nous trouverions donc dans une situation tout à fait exceptionnelle où adviendrait l'opportunité d'enrichir immédiatement le domaine public d'œuvres qui sont à tous, pour tous. Il est vrai que la niche financière que viennent développer les NFT va à l'encontre de cette idée. Mais il nous reste une possibilité de nous positionner. Par les actualités que nous évoquons au point de départ de la réflexion, nous voyons que nous sommes à l'aune d'un véritable changement dans notre rapport à la création et à l'invention. Les choix que nous ferons au moment de l'ouverture de cette notion juridique nous obligeront. Il ne s'agit donc pas de rattraper une certaine déception quant à notre étude de la notion de style mais d'ouvrir les possibles de la réflexion au moment où apparaissent les premiers positionnements politico-juridiques qui remettent en ques-

1. Il en irait de même de l'artiste et des œuvres de ses machines, ne doit-on pas distinguer la valeur du dispositif de celles des œuvres que créent la machine ? Dès lors, l'artiste est l'inventeur de la machine, il fait payer l'utilisation de sa machine.

2. Je remercie Samuel Bianchini de m'avoir fait découvrir à l'occasion de la présentation de la première version de ce texte, le World Wide Web Consortium (W3C), organisme international fondé en 1994 par Tim Berners-Lee, qui cherche à rendre le web disponible pour tous et à créer des standards communs. Voir <https://www.w3.org/Consortium/>, consultée le 2 septembre 2023.

tion l'exclusivité de la condition d'humanité du créateur face à ce qu'il crée à son image agrandie.

Reconnaître une part de créativité à l'IA, se laisser penser à ce que serait son style, ne nous contraint pas à lui donner le même statut de propriétaire que celui que l'on donne à l'être humain, mais nous fournit au contraire une occasion de repenser ce que nous concevons comme modèle de propriété.

Morgan MORCEL