

Des tableaux téléphonés au premier roman écrit par une voiture : pour une théorie élargie de la délégation d'exécution en art et en littérature

Pascal Mougin, université Paris-Saclay

La délégation d'exécution suppose une distinction possible entre deux moments de la genèse de l'œuvre : sa conception d'une part, qui peut prendre la forme d'indications programmatiques – projet, esquisse, consigne, cahier des charges, partition, description, script –, sa réalisation d'autre part – ou exécution, mise en œuvre, production –, laquelle peut être alors confiée à un tiers, auteur second, co-auteur ou simple auxiliaire. Cette forme artistique de sous-traitance relève d'une tradition ancienne en art, celle des ateliers de peinture et de sculpture où les grands maîtres pouvaient compter sur leurs équipes pour honorer les commandes. Au xx^e siècle, certaines avant-gardes ont à leur tour valorisé la délégation d'exécution contre la conception charismatique de l'artiste et de l'œuvre héritée du romantisme. À partir de 1913, avec le ready-made, Marcel Duchamp réduit le geste artistique à une décision de sélection d'un objet déjà réalisé, introduisant dans le monde de l'art un cas limite de délégation, où l'artiste renonce même à la prescription. Il s'agit alors d'en finir avec la conception de l'œuvre comme empreinte authentique du créateur sur sa création, à savoir comme objet unique, esthétique et auratique. Quand, en 1922, László Moholy-Nagy fait réaliser trois tableaux par une entreprise spécialisée dans l'émaillage des enseignes en transmettant ses instructions par téléphone, il ambitionne moins pour sa part de désesthétiser l'art que de réconcilier la création artistique et

la fabrication industrielle, autrement dit les deux modes de production dont l’antagonisme historique définit la modernité depuis le XIX^e siècle. Ce faisant, Moholy-Nagy invente le design et les arts appliqués. À partir de la fin des années 1950, les avant-gardes post-duchampiennes ou « néo-avant-gardes » – Fluxus, art minimal et art conceptuel –, portent sur le devant de la scène artistique des propositions – happenings, *events*, *Statements* – autorisant ou nécessitant la délégation d’exécution, partielle ou complète, occasionnelle ou systématique, la réalisation elle-même pouvant être unique, indéfiniment réitérable ou facultative. À l’arrière-plan de ces démarches : la critique, toujours, de la conception charismatique de l’art et de la contemplation sacrilisante, mais aussi de leur envers moins glorieux, la fétichisation marchande des œuvres, dans un contexte marqué alors par l’hégémonie du modernisme greenbergien et le dogme de la pureté du médium ; une volonté, aussi, d’associer le destinataire de l’œuvre – visiteur, regardeur, collectionneur, participant – au geste créatif.

Je voudrais montrer ici que, dans son acception courante telle qu’elle s’est constituée dans le champ de l’art, la notion de délégation d’exécution – le fait de *faire faire* ou, par commodité, la *factitivité*¹ –, est peu transposable à la littérature, dans la mesure où le *faire écrire* apparaît difficilement compatible avec l’imaginaire et les critères de légitimité littéraires (I). Les écritures à contraintes, qui dissocient le protocole de sa mise en application, ne font pas exception malgré les apparences : la relation entre conception et exécution ne peut pas se penser sur le modèle de ce qu’elle est en art, et il importe de revenir sur les analyses qui tendent à faire de ces écritures l’équivalent de l’art conceptuel (II). Il faut donc envisager une théorie élargie de la délégation d’exécution, expliquant comment l’artiste et l’écrivain ne sont de fait jamais seuls dans l’activité créatrice, même sans sous-traitance externe. Au lieu de faire valoir la distinction et la hiérarchie du concevoir et du faire, la prescription intentionnelle et le recours à une agentivité autre nettement circonscrite, cette théorie élargie de la délégation d’exécution reconnaît le principe, au cœur de toute démarche créative, d’une coagentivité moins prescriptive,

¹ Le factitif désigne en linguistique la construction verbale utilisant le verbe *faire* comme semi-auxiliaire suivi d’un infinitif pour indiquer que le sujet fait faire l’action de cet infinitif par un autre agent que lui-même.

plus large, diffuse et bilatérale, entre le créateur et des agents-forces multiples qui l'environnent mais dont il incorpore les potentialités (III). Cette notion élargie, qui estompe l'opposition du faire et du faire faire, permet en particulier de mieux comprendre les expériences littéraires contemporaines qui sollicitent l'intelligence artificielle (IV).

I. La difficulté de la délégation d'exécution en littérature

D'un simple point de vue théorique, la distinction entre concevoir et faire paraît délicate dans le cas d'une œuvre de langage¹ et il n'est pas sûr que les écrivains se représentent leur travail comme relevant d'une quelconque conception. S'il arrive à André Gide ou à Francis Ponge d'évoquer « le roman / le poème tel que je le conçois », c'est pour indiquer de manière large ce qu'est à leurs yeux la forme poème ou le genre du roman, voire la littérature elle-même, et non pour expliquer comment ils auraient « conçu » tel de leurs textes : la conception, chez l'écrivain, est plutôt métalittéraire que littéraire.

Le *faire écrire*, a fortiori, apparaît difficilement compatible avec un imaginaire de la littérature qui, à partir du romantisme, s'est très largement construit par opposition au modèle artisanal puis industriel de la production. Un imaginaire, qui plus est, dans lequel la figure de l'écrivain en génie solitaire, l'idéal expressif, la vision charismatique du livre et un certain purisme de l'écriture n'ont peut-être pas fait l'objet de la même remise en question que leurs équivalents artistiques. Si la sortie du formalisme greenbergien qu'ont opérée les néo-avant-gardes à partir de la fin des années 1950 a relégitimé la factitivité en art, la situation était plutôt inverse dans le champ littéraire, en France en particulier, où l'on découvrait au même moment les formalistes russes. L'un des principes des théories formalistes est précisément qu'il n'y a pas lieu d'opposer, pour reprendre les termes de Pavel Medvedev, le « projet artistique » et la « technique de réalisation », et encore moins de considérer le premier

¹ Écartons d'emblée la possibilité d'assimiler la conception de l'œuvre littéraire à l'écriture du manuscrit par l'auteur et sa réalisation au travail de l'éditeur et de l'imprimeur : d'une part parce que le manuscrit n'a pas pour vocation à prescrire le travail éditorial ni la production matérielle du livre, et d'autre part parce qu'une telle assimilation ferait de toute œuvre littéraire une œuvre reposant sur la délégation d'exécution.

« comme supérieur, comme but suprême » et la seconde « comme quelque chose de dégradé, comme un moyen auxiliaire »¹. L'œuvre littéraire ou poétique ne peut dès lors se concevoir hors du travail avec et sur la langue, ce qui interdit la distribution effective des rôles entre un hypothétique concepteur et un non moins hypothétique exécutant.

La distinction entre conception et réalisation peut à la limite s'enviser dans l'ancien cadre rhétorico-poétique, où un système de valeurs collectivement reconnu prescrivait pour chaque sujet et/ou situation d'énonciation la manière d'écrire appropriée : genre, style, lexique, figures – la roue de Virgile au moyen âge, par exemple, offre une représentation bien connue de cette codification. La rhétorique a pu être considérée à ce titre comme une sorte de procédé d'« automatisation » de l'écriture, le modèle mécaniste, voire le fantasme d'une « machine à produire du texte », étant du reste attesté dans certains traités des Grands Rhétoriqueurs. Si l'on songe par ailleurs à la distinction opérée depuis l'antiquité entre *inventio* (l'élaboration du contenu), *dispositio* (sa mise en ordre) et *elocutio* (la formulation proprement dite), on pourrait assimiler la conception à l'*inventio* tandis que la réalisation serait du côté de la *dispositio* et de l'*elocutio* – mais d'autres partages sont possibles, la conception pouvant inclure la *dispositio* et la réalisation se limiter à la seule *elocutio*, signe que la distinction est flottante...

Elle est à coup sûr encore moins pertinente quand l'écriture se conçoit comme étant indissociablement *inventio*, *dispositio* et *elocutio*, les trois opérations interagissant tout au long de la genèse de l'œuvre. L'idéal littéraire moderne, à la différence de la tradition antique, médiévale et classique, n'admet pas le principe d'une quelconque « conception » intervenant en amont de l'écriture proprement dite, qu'il s'agisse de la conception préalable d'une histoire, d'un personnage, d'un décor, d'un message à faire passer, d'un cadre idéologique ou axiologique, ou d'une forme à adopter. L'écriture ici n'est pas une simple *praxis* – pratique technique au service de la réalisation de l'œuvre conçue en dehors d'elle – mais un *poiein* – un « faire » heuristique : c'est en faisant que l'écrivain trouve ce qu'il fait, hors de tout programme, plan ou « procédé », mais

¹ Pavel MEDVEDEV, *La méthode formelle en littérature* [Leningrad, 1928], édition critique et traduction de Bénédicte Vauthier et Roger Comtet, postface de Youri Medvedev, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, coll. « Interlangues », 2008, p. 148-149.

selon un « processus » ou *work in progress* qui – à partir, tout au plus, d'une intention ou impulsion initiale ou d'un projet incertain – fait advenir forme et contenu à mesure du travail sur le médium linguistique et selon un principe de nécessité interne : « Avant que je me mette à tracer des signes sur le papier, explique par exemple Claude Simon, il n'y a rien [...]. C'est seulement en écrivant que quelque chose se produit, dans tous les sens du terme. Ce qu'il y a pour moi de fascinant, c'est que ce quelque chose est toujours infiniment plus riche que ce que je me proposais de faire.¹ »

Si bien que le principe d'un cahier des charges prescriptif confié à un rédacteur travaillant à la commande est a priori incompatible avec l'imaginaire littéraire : la possibilité de sous-traitance rédactionnelle auprès d'un professionnel est réservée à la communication politique ou publicitaire, toujours suspecte dans l'idéologie littéraire, et les pratiques éditoriales qui s'y apparenteraient sont d'emblée disqualifiées comme une forme dévoyée de mercenariat de l'écriture, que ces pratiques soient semi-officielles, comme la production à la chaîne des romans à l'eau de rose calibrés selon le public cible, ou plus clandestines, à savoir le recours à un « nègre ».

II. Littératures à contraintes : un état conceptuel de la littérature ?

L'hypothèse d'une délégation d'exécution en littérature équivalente de la factitivité artistique a toutefois été envisagée par la critique à propos de deux formes de littérature bien particulières (et du reste en partie liées) : d'une part la littérature dite « générative », c'est-à-dire générée électroniquement ou informatiquement (des premières tentatives de Theo Lutz et Max Bens à la fin des années 1950 aux expériences actuelles rendues

¹ Claude SIMON, préface à *Orion aveugle* [1970], dans *Œuvres*, édition établie par Alastair B. Duncan, avec la collaboration de Jean H. Duffy, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2006, p. 1181. Voir aussi ce que Simon déclare dans son *Discours de Stockholm* [1986] : « [...] on n'écrit (ou ne décrit) jamais quelque chose qui s'est passé avant le travail d'écrire, mais bien ce qui se produit (et cela dans tous les sens du terme) au cours de ce travail, au présent de celui-ci, et résulte, non pas du conflit entre le très vague projet initial et la langue, mais au contraire d'une symbiose entre les deux qui fait, du moins chez moi, que le résultat est infiniment plus riche que l'intention. » (*Œuvres*, *op. cit.*, p. 898).

possibles – j'y reviendrai – par le développement de l'intelligence artificielle), d'autre part les littératures à contraintes préconisées par l'Oulipo et reconduisant l'héritage, en particulier, des Grands Rhétoriqueurs. Ces dernières reposent précisément sur une forme de dissociation entre conception et réalisation, à savoir d'une part une règle formelle – règle ancienne, reprise voire exhumée de la tradition poétique, ou règle nouvelle, inventée à dessein, pouvant prendre les dimensions d'un véritable cahier des charges – et d'autre part l'écriture du texte selon la règle ou le programme fixé – par le promoteur de la règle lui-même ou tout autre qui voudra bien s'en emparer. Ce dualisme au cœur du principe oulipien – qu'il se traduise ou non par une dissociation effective entre l'énonciateur de la règle ou du cahier des charges et le rédacteur du ou des textes correspondants – va contre l'idéal scriptural évoqué plus haut et pourrait s'apparenter aux modalités de l'art conceptuel. De fait, à l'instar de Duchamp et de ses héritiers, les Oulapiens, tout comme Raymond Roussel avant eux, en revendiquant la contrainte plus ou moins arbitraire comme principe d'écriture, défiaient l'idéal romantique du créateur incréé et l'utopie de l'œuvre comme pure expression du sujet¹. Les débuts de l'Oulipo (le groupe est fondé en 1960 par François Le Lionnais et Raymond Queneau) et l'art conceptuel sont par ailleurs historiquement synchrones et ce n'est pas par hasard que Duchamp lui-même deviendra en 1962 le « correspondant américain » de l'Oulipo². De manière plus précise encore, Gérard Genette, dans un chapitre de *L'Œuvre de l'art*³, propose un rapprochement théorique entre littérature oulipienne et art conceptuel, en envisageant un « état conceptuel » de l'écriture sur le modèle de « l'état conceptuel » attesté dans le domaine artistique. Genette analyse en particulier *La Disparition* de Georges Perec, écrit comme on sait sur le principe du lipogramme en *e*, et le ready-made duchampien, qu'il tient pour emblématique de l'art conceptuel, pour

¹ Ce que François Le Lionnais appelait la « littérature-cri » ou la « littérature-borborygme » – équivalent, mutatis mutandis, de l'expressionnisme abstrait (F. LE LIONNAIS, « Le Second manifeste », dans *Oulipo, La Littérature potentielle* [1973], Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1988, p. 21).

² À noter toutefois : le modèle de l'art conceptuel n'a pas été revendiqué par les fondateurs de l'Oulipo. Le rapprochement intervient bien plus tard, en particulier sous la plume de Jacques Roubaud, qui verra en Duchamp « un plagiaire par anticipation de l'Oulipo » (J. ROUBAUD, *Duchamp l'oulipien*, Paris, Oulipo, coll. « La bibliothèque oulipienne », n° 131, 2003, p. 16).

³ Gérard GENETTE, *L'Œuvre de l'art* [t. I, *Immanence et transcendance*, 1994], Paris, Le Seuil, coll. « Poétique », 2010, chap. ix, « L'état conceptuel », p. 209-240.

montrer que les deux œuvres sont des représentants paradigmatisques d'un même conceptualisme repérable aussi bien en littérature qu'en art¹.

La convergence observable entre littérature à contraintes et art conceptuel pourrait donc laisser entrevoir la possibilité d'une théorie unifiée de la délégation d'exécution en art et en littérature. Or il n'en est rien, car le rapprochement établi par Genette reste discutable². La dissociation oulipienne entre contrainte d'écriture (la règle) et écriture sous contrainte (sa mise en application) a en effet peu à voir avec le ready-made duchampien, et ce pour plusieurs raisons. D'abord parce que, pour reprendre l'exemple de Genette, l'écriture d'un roman ne comportant pas la lettre *e* témoigne d'une prouesse d'invention voire d'une virtuosité spectaculaire parfaitement étrangère au geste de Duchamp, qui précisément n'en revendique aucune. *La Disparition* est du reste, à ce titre, signé par Perec lui-même et non par l'hypothétique inventeur du lipogramme, preuve que Perec n'est pas considéré comme le simple exécutant d'une règle conçue en amont de sa démarche. Inversement, il est rare que la réalisation d'un script, d'un *Statement* ou de consignes imaginées par un artiste se traduise par un transfert d'autorialité de l'artiste vers l'exécutant : c'est Kosuth lui-même qui signe ses *Wall drawings* réalisés *in situ* sur ses instructions par l'exposant, tout comme, plus récemment, Erwin Wurm signe les *One minutes sculptures* dont il confie pourtant la réalisation – et d'une certaine manière l'initiative – à des tiers. Enfin, autre indice de cette différence entre littérature à contraintes et art conceptuel, la contrainte d'écriture peut être indéfiniment reconduite – *La Disparition* n'épuise pas la productivité du lipogramme, au demeurant attestée de longue date –, alors qu'un protocole artistique de type conceptuel est, sinon à usage unique, du moins à péremption rapide – les onze objets retenus par Duchamp ont quasiment saturé le genre du ready-made, condamné après lui à des redites.

L'analogie proposée par Genette entre art conceptuel et littérature à contraintes montre ainsi ses limites. Les contraintes oulipiennes et autres cahiers des charges littéraires ne sont pas assimilables aux protocoles de l'art – scripts, partitions, *Statements* – et ne remettent finalement guère en question la dissymétrie observée plus haut entre art et littérature sur la

¹ Un schéma, p. 234, vient même récapituler cette équivalence posée au terme d'une longue analyse.

² Je résume ici la discussion des analyses de Genette que j'ai proposée dans *Moderne / contemporain. Art et littérature des années 1960 à nos jours*, Dijon, Les presses du réel, coll. « Figures », 2019, p. 320-328.

question de la dissociation du concevoir et du faire. En réalité, le principe de la règle, du protocole ou de la contrainte d’écriture est aux antipodes de la simple délégation d’exécution. Tout texte qui se présente comme réalisé selon un cahier des charges, un *modus operandi* ou « d’après une idée de » ne peut se qualifier comme œuvre littéraire que si l’*opus operatum* relève le défi consistant à faire oublier ou à naturaliser l’idée, le programme, la contrainte ou la règle en question en la transcendant. Autrement dit, pour reprendre l’opposition de Raymond Roussel, le « procédé » n’est admissible que s’il conditionne un « processus » créatif irréductible à une simple exécution. La « potentialité » oulipienne n’est autre que ce pari sur la productivité de la contrainte. La dissociation de la conception et de la réalisation n’est donc admise en littérature que si elle conditionne un degré d’inventivité plus remarquable – et donc une part d’auctorialité plus grande – dans la réalisation que dans la conception, là où l’art valorise au contraire l’inédit du concept, jusqu’à tenir la réalisation pour secondaire ou superflue.

A contrario, on imagine difficilement une œuvre littéraire qui consisterait dans le seul énoncé d’un *modus operandi* et dont l’intérêt primerait a priori sur l’*opus operatum* qui en résulte. Il est clair que *Comment j’ai écrit certains de mes livres* de Roussel, le *Journal des Faux-Monnayeurs* de Gide, le *Cahier des charges de “La vie mode d’emploi”* de Perec ne relèguent pas les textes correspondants à un statut d’œuvres mineures ou dispensables en faisant comme si ces textes n’avaient jamais été écrits, n’avaient pas eu besoin de l’être et avaient encore moins besoin d’être lus. Plus récemment, dans *Un livre blanc* (2007), Philippe Vasset faisait l’hypothèse d’une littérature qui, « plutôt que de produire des objets finis et de courir après les tout derniers spectateurs pour qu’ils viennent les admirer »¹, « ferait bien mieux d’inventer des pratiques et d’être explicitement programmatique », à savoir, sur le modèle du *Statement* conceptuel, en proposant des protocoles qu’il appartiendrait ensuite au lecteur de réaliser. Le projet reste toutefois de l’ordre du vœu pieux dans *Un livre blanc*, dans la mesure où Vasset ne se contente pas d’énoncer le *modus operandi* à l’origine de son livre – en l’occurrence un projet de parcours urbain consistant en l’arpentage systématique des secteurs laissés en blanc sur la carte IGN de Paris – mais, en contradiction avec

¹ Philippe VASSET, *Un livre blanc*, Paris, Fayard, 2007, p. 54.

les lignes citées plus haut, offre lui-même au lecteur *l'opus operatum* en rendant compte de l'exécution du programme : *Un livre blanc* raconte le parcours et décrit les lieux parcourus. Pouvait-il en être autrement pour que l'idée de livre deviennent livre ?¹

III. Vers une factitivité élargie

Le projet, sur les bases avancées jusqu'ici, d'une théorie unifiée de la délégation d'exécution en art et en littérature semble donc compromis. Il est toutefois possible de dépasser les différences constatées entre les deux domaines si l'on s'avise qu'un même présupposé explique en réalité tout autant l'acceptabilité de la délégation artistique et l'illégitimité de la délégation littéraire : ce présupposé n'est autre, dans les deux cas, qu'une conception étroitement idéaliste de la création.

En art, la dissociation de la conception et de la réalisation repose sur l'opposition de l'esprit et de la main. Cette opposition, qui remonte historiquement à l'*eidos* platonicien puis aristotélicien et à la notion d'œuvre comme *cosa mentale*, autorise non seulement le partage des tâches mais fonde aussi leur hiérarchie : elle valorise la conception et minore la réalisation, tenue pour secondaire voire dispensable. L'œuvre est déjà complète et parfaite dans l'esprit de l'artiste, si bien que le sculpteur, par exemple, n'a pas besoin de travailler la pierre pour connaître la forme définitive de sa statue. C'est à ce titre que Picabia, franc-tireur, verra dans l'exécution d'un tableau une gesticulation grotesque et superflue – « Le peintre fait un choix, puis imite son choix dont la déformation constitue l'Art ; le choix, pourquoi ne le signe-t-il pas tout simplement au lieu de faire le singe devant ?² » –, de même que Kosuth considérera l'œuvre

¹ De la même manière, les « travaux pratiques » préconisés par Perec dans *Espèces d'espaces* pour la description d'une rue sont eux-aussi largement réalisés par Perec lui-même (Georges PEREC, *Espèces d'espaces* [1974], Paris, Galilée, 2000, p. 100-106). Certains livres, il est vrai, évoquent, décrivent ou commentent de manière plus ou moins précise des œuvres ou des textes fantômes restés à l'état de projet ou d'ébauches ; sur cette littérature métatextuelle maintenant dans un horizon virtuel les textes qu'elle imagine, voir Marie-Jeanne ZENETTI, « L'absente de toutes bibliothèques. Disparitions en série dans la littérature contemporaine », *Fabula-LbT*, n° 13, novembre 2014, « *La bibliothèque des textes fantômes* » [<http://www.fabula.org/lht/13/zenetti.html>] ; voir aussi Pascal MOUGIN, *Moderne / contemporain, op. cit.*, p. 340-342.

² Francis PICABIA, « L'œil cacodylate », *Comoedia*, 23 novembre 1921, p. 2 [<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k7646438n>].

réalisée comme une approximation visuelle – simple maquette, avatar dégradé ou substitut provisoire – de l’œuvre comme idée. Le même idéalisme, en littérature, rend inversement indissociable la conception et la réalisation, l’une et l’autre envisagées comme des opérations immatérielles dans lesquelles l’idée et la matière de l’idée ne font qu’un parce que tout est affaire de langage : langage comme support de la pensée et langage comme matériau de l’œuvre réalisée. Un imaginaire de la monade créatrice, pur esprit dégagé du sensible, à l’origine de ses propres possibles et principe suffisant de sa propre agentivité autorise donc dans un cas la délégation d’exécution et l’interdit dans l’autre.

Le parti-pris idéaliste peut toutefois être remis en question. « Peut-on vraiment estimer qu’un artiste qui ne délègue pas la réalisation de ses œuvres est seul maître à bord ? », s’interroge Ileana Parvu dans l’introduction d’un collectif tout récent¹. Ce n’est bien entendu pas le cas. À la lumière de l’anthropologie², Parvu revient sur l’idéalisme revendiqué de l’art conceptuel, en expliquant que, comme l’écrivait Heidegger, « penser est un travail de la main » et que l’idée est déjà un « engagement avec la matière elle-même ». Ajoutons que l’imagination sollicite elle aussi au premier chef les fonctions sensori-motrices, comme le confirment les sciences cognitives et l’étude du fonctionnement des neurones-miroir. Quelle œuvre dès lors, au-delà même de l’art conceptuel, « ne serait pas, au moins en partie, réalisée par d’autres ? »³ – à condition d’inclure dans l’étendue de cette agentivité additionnelle non seulement les intervenants habituellement sollicités par l’artiste qui délègue (assistants, techniciens, artisans, curateurs, collectionneurs), mais aussi les matières, les énergies, les institutions et les structures sociales, les savoirs et les artefacts techniques – voire, comme c’est de plus en plus le cas, le monde animal et le vivant dans son ensemble. À condition également d’envisager que ces agents eux-mêmes n-existent

¹ Ileana PARVU, « Manières de faire », dans Ileana PARVU, Jean-Marie BOLAY, Bénédicte LE PIMPEC, Valérie MAVRIDORAKIS (dir.), *Faire, faire faire, ne pas faire. Entretiens sur la production de l’art contemporain*, Dijon, Les presses du réel, 2021, p. 12.

² « Depuis la fin des années 1990, divers anthropologues ont restreint l’importance qu’avait le sujet humain dans le processus du faire. [...] Dans *Art and Agency*, Alfred Gell écrit que “les artefacts peuvent être conçus comme des agents”. “L’autre” qui est directement en jeu dans une relation sociale n’a pas besoin d’être un être humain. [...] L’agentivité sociale peut être exercée sur un objet mais aussi par un objet (ou aussi par un animal)”. » (*ibid.*, p. 12-13).

³ *Ibid.*, p. 14.

pas seulement comme des forces extérieures à l'artiste, mais que celui-ci est susceptible de les incorporer, tout ou partie et plus ou moins inconsciemment, sous forme de représentations et d'habitus.

La factitivité envisagée jusqu'ici – délégation effective à un tiers, revendiquée comme telle, unilatérale et hiérarchiquement orientée –, n'apparaît alors plus que comme un cas particulier au sein d'un spectre beaucoup plus large, intégrant d'autres formes de délégations qui peuvent être moins explicites et moins formalisées, plus aléatoires, parfois inconscientes, éventuellement fantasmées ou anticipées. Ces autres formes ne sont plus, en outre, des délégations à sens unique comme celles qui lient le conceuteur à l'exécutant dans une conception restreinte de la factitivité. Elles impliquent au contraire une somme d'effets-retour de la délégation sur celui qui délègue et, en fin de compte, parce que le phénomène est potentiellement récursif, un jeu complexe et indémêlable d'interférences croisées entre l'artiste et toutes les agentivités qui l'environnent – acteurs humains, structures sociales et institutionnelles, matériau et éléments naturels, monde vivant, artefacts et objets techniques –, auxquelles il s'ajuste, s'en remet ou qu'il défie. Le faire faire, dans cette conception élargie, relève moins d'une conduite d'imposition de la part d'un ordonnateur solitaire, unifié, autonome et tout-puissant que d'une pratique relationnelle supposant une disposition d'accueil et d'écoute, une capacité de lâcher prise, de laisser faire et de réaction. La musique et le cinéma – faut-il le préciser ? – reposent très largement sur ce principe.

La conséquence de ce changement de perspective est qu'il n'y a peut-être pas lieu d'opposer définitivement les œuvres dont la réalisation est déléguée ou susceptible de l'être et celles qui seraient exclusivement le fait d'un créateur démiurge. Cette opposition a pu être nécessaire et efficace à un certain moment de l'histoire de l'art – le moment minimaliste et conceptuel – mais peut-être davantage en tant que mythe ou credo que comme réalité effective.

On notera au passage que le formalisme russe, dont on a vu qu'il constituait le verrou théorique de l'imbrication du concevoir et du faire – donc de l'illégitimité du faire faire –, peut être lu tout autant comme la première formulation de la notion élargie de délégation proposée ici. En expliquant que « le projet artistique lui-même, en tant qu'artistique, nous est proposé dès le départ pour ainsi dire en des termes techniques » et qu'« on n'a tout simplement pas à fixer une frontière entre technique

et création »¹, Pavel Medvedev donne à penser l’agentivité intrinsèque, sinon de tous les agents possibles évoqués plus haut (matières, énergies, artefacts, êtres vivants, formes sociales, institutions, valeurs, savoirs et techniques), du moins – dans une logique moderniste plus restrictive et une conception plus insulaire de l’art – de tout ce qui touche de près aux médiums artistiques proprement dits, à savoir les matériaux des différents arts et les techniques correspondantes².

Il n’est pas difficile de transposer ce changement de perspective du champ de l’art à celui de la littérature, pour remettre en question l’utopie d’une auctorialité littéraire sans partage et l’interdit frappant la délégation d’écriture. L’écrivain n’est pas « seul maître à bord » lui non plus, même quand il proscrit l’externalisation des tâches. On le sait depuis longtemps, « *je est un autre* » comme disait Rimbaud – ou plutôt « *je est d’autres* », corrige Claude Simon –, à savoir que l’écrivain est pris dans le langage qui « le parle » ou parle déjà avant lui (Barthes, Lacan), dans la littérature qui fait son désir d’écrire, dans le champ littéraire et le monde social dont il intérieurise les contraintes et les attentes (Bourdieu), dans l’environnement technologique dont, depuis des siècles, il assimile les potentialités, et dans l’écosystème dont il se sait désormais partie prenante. Dans tous les cas, même s’il ne délègue rien à quiconque, l’écrivain doit sinon faire faire les forces agentives qui le portent à écrire et conditionnent ses moyens, du moins s’en remettre à elles, c’est-à-dire, un tant soit peu, les laisser faire³.

IV. Littérature et IA

Cette conception élargie, qui estompe l’opposition du faire et du faire faire, permettra sans doute de mieux comprendre les pratiques littéraires qui semblent depuis peu donner un tour inédit à la délégation

¹ Pavel MEDVEDEV, *La méthode formelle en littérature*, op. cit., p. 149.

² « Les moyens de représentation, les “procédés”, ne représentent pas une quelconque valeur extra-artistique pour elle-même, ils construisent avant tout l’œuvre d’art à la manière d’un ensemble refermé sur lui-même » (*ibid.*, p. 148).

³ Ce que résumait à sa manière Valéry : « si l’on s’inquiète [...] de ce que j’ai voulu dire dans tel poème, je réponds que je n’ai pas voulu dire, mais voulu faire, et que ce fut l’intention de faire qui a voulu ce que j’ai dit... » (Paul VALÉRY, « Au sujet du *Cimetière marin* » [1933, repris dans *Variété III*, 1936], dans *Oeuvres*, t. I, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1957, p. 1503).

d'exécution, en mobilisant une ressource de l'environnement technologique contemporain dont le nom est devenu familier à tous, à savoir l'intelligence artificielle – ou « IA ».

L'IA comme outil à produire de la littérature – récit, fiction, poésie – s'inscrit dans une longue généalogie de la « machine à écrire »¹ dont l'hypothèse, on l'a signalé, remonte aux Grands Rhétoriqueurs et alimentera dans les années 1960 les spéculations d'Italo Calvino², sur fond de théorie de l'information, d'utopie cybernétique, de grammaire générative et de sémantique structurale. La théorie se concrétisera au même moment par les recherches en poésie générative et, vingt ans plus tard, par les « littéraciels » de l'Alamo³. Mais une étape supplémentaire semble être franchie depuis quelques années, rendue possible par l'augmentation de la puissance de calcul des ordinateurs, l'essor des architectures informatiques en réseaux de neurones, le développement des techniques d'apprentissage profond (*deep learning*) et celui des algorithmes de traitement des données massives (*big data*). Philippe Vasset – encore lui, mais ce n'est pas un hasard –, dans son roman *Exemplaire de démonstration*, imaginait en 2003 le *Scriptgenerator*, un logiciel rédacteur de best-sellers, paramétrable par l'éditeur en fonction d'un public cible. En 2016, avec *Ada*, Antoine Bello imaginait à son tour une intelligence artificielle spécialisée dans le roman sentimental. Il se trouve que ces hypothèses de robots-écrivains sont de moins en moins improbables. En 2016 encore, un roman coécrit par une intelligence artificielle programmée par des chercheurs de l'université d'Hakodate s'est retrouvé dans la sélection finale d'un grand prix littéraire japonais⁴. En 2018, les éditions Jean Boîte ont publié *I the road*, le premier roman écrit par une voiture, ou plus exactement une IA embarquée dans une Cadillac le temps d'un *road trip* entre New York et la Nouvelle-Orléans – le titre est bien sûr un hommage à *On the road* de Kerouac. Connectée à une caméra vidéo, un

1 Pour une synthèse sur la question, voir Isabelle KRZYWKOWSKI, *Machines à écrire. Littérature et technologies du XIX^e au XX^e siècle*, Grenoble, ELLUG, 2010.

2 Voir Italo CALVINO, « Cybernétique et fantasmes ou la littérature comme processus combinatoire » (1967), premier texte du recueil *La machine littéraire* [1984], traduit de l'italien par Michel Orcel et François Wahl, Paris, Seuil, 1993.

3 Association pour la littérature assistée par la mathématique et l'ordinateur, fondée en 1981 par Paul Braffort et Jacques Roubaud. Les « littéraciels » sont des programmes susceptibles de générer automatiquement des textes dans un genre donné.

4 *Le jour où un ordinateur écrit un roman*, roman finaliste du Hoshi Shinichi Literary Award.

microphone et un GPS, non sans avoir été préalablement instruite par *deep learning* de grands classiques de la littérature, l'IA a chroniqué le voyage tandis que le concepteur du dispositif, l'artiste et programmeur Ross Goodwin, conduisait lui-même la voiture.

Le premier problème posé par ces propositions est bien sûr celui de leur acceptabilité aux yeux de la *doxa* littéraire, qui les tiendra volontiers pour expérimentales¹, n'y verra que technophilie post-adolescente, inoffensive et ludique, ou s'effrayera au contraire de leur tendance prométhéenne. Cette résistance tient à ce que le recours à une « IA-écrivain » est envisagé sur le modèle étroit du faire faire, dans lequel, en raison de l'interdit évoqué plus haut, le résultat est disqualifié par le procédé. La sous-traitance est même ici d'autant plus inadmissible qu'elle semble intégrale : la particularité d'un dispositif dans lequel l'homme produit l'intelligence artificielle qui produit l'œuvre est qu'il représente a priori le degré ultime de la factitivité, puisque l'auteur délègue intégralement l'activité de création à une agentivité extérieure. Il n'est ici plus seulement question de co-auctorialité – un auteur élaborant un protocole, une contrainte ou un cahier des charges exécutable par un tiers en vue de produire un texte, comme le proposent à l'occasion les oulipiens –, mais bien de méta-auctorialité : l'auteur est un « auteur d'auteur », « *writer of writer* » comme l'indique la couverture de *I the road* à propos de Goodwin. La conséquence est que cette forme de sous-traitance intégrale apparaît aussi, presque contradictoirement, comme le degré ultime du démiurgisme, puisque l'agentivité externe sollicitée n'est autre que la propre créature de l'auteur, censément dotée par lui de tous ses pouvoirs – un démiurgisme qui laisse sceptique, ou alors inquiète voire terrifie.

La même conception étroite de la délégation d'exécution comme sous-traitance amènerait également à distinguer, parmi ces IA-écrivains, celles qui auraient vocation à produire un texte censé passer pour une production humaine (l'IA programmée par les chercheurs d'Hakodate, Ada dans le roman de Bello, le *Scriptgenerator* de Vasset) de celles produisant, au contraire, des textes que l'homme lui-même n'aurait manifestement pas pu écrire (ce qui est plus ou moins le cas de *I the road*).

¹ L'adjectif *expérimental*, en littérature, est l'étiquette commode utilisée pour cantonner à la marge les productions dissidentes par rapport aux canons essentialistes d'une littérarité qui se pense immuable. L'art, où l'adjectif est peu employé, semble à cet égard plus permissif.

Mais dans tous les cas les productions concernées, qu'elles soient anthropomorphes, téritoïdes ou éventuellement équivoques, paraîtront de peu d'intérêt littérairement parlant.

Or cette manière de voir doit être dépassée, parce qu'elle repose sur une opposition simpliste de l'homme et de la machine et détermine une conception fixiste et aporétique de ce que serait d'un côté une littérature humaine et de l'autre une littérature « artificielle » ou « post-humaine ». La conception élargie de la délégation d'exécution évoquée plus haut est en revanche beaucoup plus apte à rendre compte des enjeux véritables des tentatives de production littéraire par intelligence artificielle et de leur intérêt éventuel. Si l'on admet le principe de boucles de récursivité entre l'agentivité du sujet humain et l'ensemble des agents-force qui l'environnent, ainsi que le principe connexe d'une incorporation par l'homme des potentialités de ceux-ci sous forme de représentations, savoirs, savoir-faire et habitus, alors le cas particulier des relations hommes-machines et des liens entre subjectivité humaine et technologie pourra s'envisager différemment : non plus comme un dualisme irréductible mais au contraire en termes d'interférences à double sens, par lesquelles les hommes et les outils se modifient les uns les autres, évoluant de conserve depuis la nuit des temps, et qui font que la subjectivité humaine est en partie engendrée par la technologie qu'elle produit.

Il faut en particulier comprendre, comme y invitent aujourd'hui les travaux de l'Américaine N. Katherine Hayles dans le sillage de Gilbert Simondon et de Bernard Stiegler, comment la pensée, le langage courant, le texte et le récit d'un côté, le code binaire, la computation et l'intelligence machinique de l'autre « s'affectent mutuellement »¹. On pourra alors faire l'hypothèse d'un continuum dynamique entre littérature humaine et littérature machinique et s'aviser que la question n'est pas de savoir ce qui distinguerait une littérature spécifiquement humaine d'une littérature déléguée à une machine de Turing, mais de comprendre, sans effroi ni messianisme, ce que devient la littérature dès lors que l'écrivain évolue, comme tout un chacun, dans un environnement numérique.

¹ N. Katherine HAYLES, *Parole, écriture, code* [2005], traduction par Stéphane Vanderhaeghe, Dijon, Les presses du réel, coll. « Labex / ArTeC », 2015, p. 57. Hayles désigne ce processus sous le terme d'*internédiatisation*.