

## **Les qualités diffuses des images « sans qualités »**

Bérénice Serra

**Résumé :** Cet article présente une courte réflexion à propos de la production d'images par les amateurs et des contenus photographiés soumis au droit d'auteur. Une analyse du travail plastique de l'artiste Daniel Buren permet d'observer les liens étroits entre pratique artistique et définition du droit d'auteur. Cet écrit souligne essentiellement l'importance d'aborder les mutations du droit d'auteur concernant les images par la création.

**Mots clés :** images, numérique, amateurs, droit d'auteur, art.

## Les qualités diffuses des images « sans qualités »

Bérénice Serra

Collecter, détourner, décontextualiser, éditer sont autant de gestes plastiques que les artistes, des iconographes aux réappropriationnistes, appliquent depuis de nombreuses années aux images produites par les amateurs. À « l'ère des quidams »<sup>1</sup>, la massification de la prise de vue non professionnelle apparaît sur le devant de la scène et dépasse largement, en quantité, les images reconnues « de qualité ». Les logiques intrinsèques au partage en ligne et à la mise en réseau de ces contenus ont contribué à rendre caduc, en un sens, la figure de l'auteur. Les images, non signées, dites « sans qualités » en opposition à la photographie professionnelle, sont partagées, reprises, collectées, transformées, par les quidams eux-mêmes et perdent alors leurs origines. Aujourd'hui comme hier, les artistes se saisissent de ces images. Mais que se passe-t-il lorsque les rôles s'inversent et que l'art n'est pas celui qui capture les images des amateurs, mais celui qui se fait capturer ? Qu'arrive-t-il lorsque ce nouveau type d'images sans qualités assimile des contenus encore soumis au droit d'auteur, tels que les œuvres d'art ?

### Daniel Buren et le droit d'auteur

Le droit d'auteur a toujours été défini à même les pratiques des artistes. Ce sont elles qui permettent d'en déterminer à la fois la portée et les limites, la norme et les exceptions. Et, puisque la création évolue, les lois qui l'encadrent sont également vouées à s'adapter. Dans cette relation intime entre création plastique et droit d'auteur, l'œuvre du plasticien Daniel Buren restera toujours un cas exemplaire. Son travail a permis notamment de mettre à l'épreuve une particularité de la loi française : le droit moral, qui détermine que seul l'auteur dispose d'un droit de regard permanent sur la façon d'exploiter son œuvre. Encore récemment, Daniel Buren, demandait l'exercice de son droit moral afin de faire décrocher une installation de *street art* exposée dans la cour du Palais Royal<sup>2</sup>, à Paris – lieu qui accueille sa célèbre œuvre *Les Deux Plateaux*, plus connue sous l'appellation « colonnes de Buren ». Plus particulièrement, c'est en invoquant le droit au respect de l'intégrité de l'œuvre — permettant à tout artiste de faire opposition à une altération, une distorsion ou tout fait de nature à dévaluer l'intégrité de l'œuvre — que ladite installation a été retirée en mai 2018.

---

<sup>1</sup> Patrice Flichy, *Le sacre de l'amateur. Sociologie des passions ordinaires à l'ère numérique*, Paris, Éditions du Seuil et La République des Idées, 2010.

<sup>2</sup> Emmanuelle Jardonnet, « Buren fait décrocher l'œuvre d'un street-artiste », dans *Le Monde Arts*, le 25 mai 2018, [https://www.lemonde.fr/arts/article/2018/05/25/buren-fait-decrocher-l-uvre-d-un-street-artiste\\_5304777\\_1655012.html](https://www.lemonde.fr/arts/article/2018/05/25/buren-fait-decrocher-l-uvre-d-un-street-artiste_5304777_1655012.html)

L'œuvre *Les Deux Plateaux*, au cœur de cette récente confrontation, réunit deux aspects fondamentaux du travail de Buren : la notion de « composition neutre » et celle d'œuvre « in situ ». Ces deux notions apportent des clés de lecture indispensables pour comprendre l'attachement du plasticien à sa position d'auteur et aux droits qui en découlent. En effet, la quête de ce qu'il appelle « *une composition minimum ou zéro ou neutre*<sup>3</sup> » remonte à ses premières peintures, dans les années 1960. Il en formulera la réponse dans le motif des bandes de 8,7cm alternées en positif et négatif, parfois colorées, auxquelles son œuvre restera indissociablement identifiée. Ce motif, Buren l'emprunte d'abord à des tissus achetés dans le commerce, qu'il peint partiellement ou entièrement. André Parinaud, lors d'un entretien avec l'artiste, parle alors d'un « *degré zéro de la peinture qui impliquait un refus de créer une œuvre originale et de communiquer une sensation personnelle*<sup>4</sup>. » Mais si l'œuvre de l'artiste est capable d'atteindre ce degré zéro, cette neutralité impersonnelle, qui délie l'œuvre de tout attachement à son créateur (puisque en tant que neutre ou générique elle pourrait avoir été la création de n'importe quel individu), comment affirmer alors le lien qui malgré tout l'unit à l'artiste et qui assure son existence en tant qu'œuvre d'art ? La réponse de Buren sera précisément celle du droit. Aussi, l'artiste impose un subtil système de certification pour accompagner chacune de ses productions dans leur mise en circulation. Il s'agit notamment d'un « certificat d'acquisition », où les termes d'authenticité de l'œuvre transmise sont si minutieusement définis par Buren lui-même qu'on ne saurait séparer cet acte juridique de l'essence même de sa démarche artistique. Parmi d'autres moyens par lesquels l'artiste s'empare de la force de loi pour définir la nature du lien qui l'attache à son œuvre, ce document précise « [...] *souhaitant s'assurer du fait que l'œuvre acquise provient de Daniel Buren, [l'acquéreur] reconnaît comme indéniable que ce dernier doit pouvoir conserver le contrôle de l'usage qui peut être fait de son nom, dans la mesure où plus le travail est impersonnel, plus la responsabilité de son auteur est primordiale*<sup>5</sup>. »

Pionnier dans le domaine des formes d'art dites « en contexte », qui apparaissent dans les années 1960, Buren poursuivra ce même travail de composition neutre en imprimant ses bandes sur du papier qu'il affichera sauvagement dans l'espace urbain. C'est alors qu'il formulera la notion de travail *in situ* : « *des œuvres conçues pour un lieu bien précis et qui s'articulent tout particulièrement avec, à cause de, pour ou contre, cet environnement précis*<sup>6</sup>. » Après avoir été

---

<sup>3</sup> Daniel Buren, *Les écrits (1965-1990) Tome 1 : 1965-1976*, capc Musée d'art contemporain de Bordeaux, 1991, p. 89.

<sup>4</sup> Ibid., p. 37.

<sup>5</sup> Ibid., p. 31.

<sup>6</sup> Daniel Buren, *À force de descendre dans la rue, l'art peut-il enfin y monter ?*, Paris, éditions Sens&Tonka, 1998, p. 52.

le vecteur d'une critique picturale de la peinture au sein des institutions d'art, les fameuses « bandes de Buren » trouveront alors, dans l'espace public, leur place naturelle.

Ainsi, dans la continuité de cette occupation artistique de l'espace urbain, Daniel Buren sera invité, plus tardivement dans sa carrière, à réaliser deux commandes publiques : l'une à Paris (dans la cour d'Honneur du Palais Royal, en 1986) et l'autre à Lyon (sur la Place des Terreaux, en 1994). Placées en dehors des lieux qui « font » l'art (musées, galeries, centres d'art), ces deux installations ont la double particularité d'engager une interaction avec le public — puisque pour voir les œuvres il faut marcher dessus — et d'être inscrites à des emplacements clés des deux villes. L'œuvre *Les Deux Plateaux*, par exemple, située au sein d'un monument historique (la cour du Palais Royal) et non détachable de ce lieu, s'est trouvée inévitablement elle aussi classée monument historique<sup>7</sup>.

Jusqu'au début des années 2000, que ce soit pour l'acceptation de ses œuvres dans l'espace public, pour leur rénovation ou pour d'autres motifs, Buren a toujours pu s'appuyer sur le droit d'auteur afin d'obtenir les conditions nécessaires à l'exposition de ses travaux. Seulement, en 2005, la Cour de cassation décide de limiter le droit de l'artiste vis-à-vis de son installation sur la place des Terreaux<sup>8</sup>. Daniel Buren demandait, cette même année, un dédommagement à quatre éditeurs qui avaient reproduit et commercialisé des cartes postales de la place sans son autorisation et sans mentionner son nom. La Cour de cassation, considérant que l'œuvre ne constituait qu'un simple élément de l'ensemble architectural, a débouté l'artiste.

Ce jugement souligne alors un indice supplémentaire concernant la complexité des œuvres de Buren et les possibilités de leur exploitation. Déjà mise à mal par l'effacement de l'artiste — comme en témoigne le besoin de passer par un acte juridique certifiant la paternité de l'œuvre — et l'inscription de ses productions en dehors des lieux traditionnels de l'art, la relation de l'œuvre à l'artiste va de nouveau se trouver en position de fragilité par le geste de la photographie. L'intervention d'un tiers qui est, lui aussi, auteur va entrer en conflit avec le droit de regard que conserve l'artiste sur l'exploitation photographique de son œuvre. C'est ce que Daniel Buren assumait déjà par la mise en place d'une mention dans ses certificats :

---

<sup>7</sup> Daniel Buren et Serge Guilbault, « Un autre style : la colonne burenique » dans *Les écrits (1965-1990) Tome III : 1984-1990*, capc Musée d'art contemporain de Bordeaux, 1991, p. 287.

<sup>8</sup> Michel Guerrin et Florence Morice, « La Cour de cassation limite le droit d'auteur de Daniel Buren et Christian Drevet », dans *Le Monde Culture*, le 17 mars 2005, [https://www.lemonde.fr/culture/article/2005/03/17/la-cour-de-cassation-limite-le-droit-d-auteur-de-daniel-buren-et-christian-drevet\\_401955\\_3246.html](https://www.lemonde.fr/culture/article/2005/03/17/la-cour-de-cassation-limite-le-droit-d-auteur-de-daniel-buren-et-christian-drevet_401955_3246.html)

« *L'acquéreur s'interdit de reproduire ou laisser reproduire par tout moyen, photographique, cinématographique ou autre, l'œuvre acquise, sauf autorisation préalable et écrite de Daniel Buren.*<sup>9</sup> » Le fait de photographier l'une de ses œuvres pose alors simultanément deux problèmes : d'abord, l'annulation ou l'altération de la qualité « neutre » de la recherche plastique en passant par le filtre d'un regard subjectif et par la transformation du médium de réception de l'œuvre ; ensuite, l'éventualité d'un profit généré à partir de l'œuvre et non destiné à l'artiste. Dans le cas de l'installation *Les Deux Plateaux*, Buren avait même explicité que : « *personne ne peut filmer ni photographier (de façon professionnelle bien évidemment) ce lieu spécifique sans le double accord de la Caisse des monuments historiques et de moi-même*<sup>10</sup>. »

Bien évidemment, tout se joue dans le « bien évidemment ». Car s'il était si clair pour Buren, à cette époque, que les restrictions en question ne pouvaient concerner que la photographie professionnelle, c'est que la distinction entre cette dernière et la photographie amateur semblait solidement établie. De fait, un grand nombre de photographies prises par des spectateurs ont constamment circulé autour de l'œuvre de Buren. Ces photographies, loin d'être l'objet de restrictions de la part de l'artiste, ont permis à ses œuvres de se pérenniser malgré leur caractère éphémère, comme en témoignent la documentation et les archives existantes des pièces telles que les *Papiers collés* ou encore les performances comme celle des *Hommes Sandwichs*. Buren l'admettait lui-même, explicitement, lorsqu'il affirmait : « *La photo-souvenir est aussi, un peu, une sorte de rétroviseur montrant que la seule collection rétrospective du travail ne peut s'effectuer qu'à travers ses images [...]*<sup>11</sup> ». La circulation de ces images, encore active aujourd'hui, permet de comprendre que l'attitude de Buren ne relève pas d'une simple volonté de contrôle du regard qui entrerait en contradiction avec son œuvre, comme cela a pu injustement lui être reproché par la suite. Un tel jugement ne peut d'ailleurs qu'apparaître comme le résultat d'un effet rétrospectif, provenant moins de l'œuvre ou de la position de Daniel Buren en tant qu'artiste que d'un changement du statut de l'image photographique elle-même dans l'espace public, au tournant de notre siècle.

## **L'impact des plateformes numériques sur les images amateurs**

---

<sup>9</sup> Daniel Buren, *Les écrits*, op. cit., p. 32.

<sup>10</sup> Daniel Buren, *Au sujet de... Entretien avec Jérôme Sans*, Paris, Flammarion, 1998, p. 15.

<sup>11</sup> Daniel Buren, *Photos-souvenirs 1965-1988*, Art édition, 1988.

« *Le XXI<sup>e</sup> siècle sera celui de l'image, et la Cour a montré qu'elle était disposée à s'y adapter* » annonçait l'avocat spécialiste du droit à l'image Gérard Ducrey, à la suite de l'affaire de la place des Terreaux. La photographie des œuvres soumises au droit d'auteur a pu, en effet, échapper à l'application du droit moral de l'artiste. Cette souplesse du droit d'auteur gagnée par les photographes professionnels a depuis toujours été appliquée aux images produites par les amateurs. Seulement, tout comme la photographie professionnelle évolue au début des années 2000, les images produites par les amateurs vont, elles aussi, subir de grands changements et leurs conditions de production et de diffusion vont alors rejoindre de manière inattendue celles de la photographie professionnelle.

Comme le fait apparaître l'affaire de la place des Terreaux, les commandes publiques de Daniel Buren se trouvent de façon plus ou moins involontaire inscrites dans le champ touristique, drainant ainsi un flux abondant de visiteurs poussés à exercer diverses pratiques de la photographie amateur sur ces lieux — telle la traditionnelle photographie « souvenir » ou plus récemment le « selfie ». De nombreux guides touristiques, ayant pour objet la découverte de la capitale française, mentionnent alors « *les 260 sections de colonnes inégales en marbre noir et blanc [qui] méritent un détour*<sup>12</sup> ». Certes, les images « souvenirs » produites par les amateurs, depuis l'apparition de la photographie, se destinaient à une diffusion très restreinte au sein du cercle familial qui constituait un cadre privé. Mais dès les années 2000, des services de publication en ligne, tels que Flickr, Fotolog ou Picasa, apparaissent pour pallier, d'une part, le problème du stockage des fichiers qui s'accumulent sur les ordinateurs personnels ou les supports de mémoire transportables (CD-ROM, clé USB, carte mémoire, etc.) et pour ouvrir, d'autre part, la possibilité de partager ces photographies personnelles avec d'autres utilisateurs. À ce mouvement de partage en ligne des images viennent s'ajouter les efforts considérables réalisés par les fabricants concernant l'accessibilité des appareils photo numériques au grand public, puis l'arrivée très soudaine des smartphones capables de générer, de transmettre et de publier des photographies. Le constat est alors simple : de plus en plus d'images sont produites et mises en circulation à une échelle globale. La diffusion des images chargées sur les services de publication en question est alors soumise à des licences — notamment les Licences Creative Commons — qui permettent de préciser s'il est possible de copier le contenu, de le modifier, de le distribuer ou de l'adapter dans le cadre des lois sur le droit d'auteur<sup>13</sup>. Ces photographies deviennent ainsi visibles, accessibles, téléchargeables et potentiellement modifiables par le plus

---

<sup>12</sup> Guide Michelin Voyage. Consulté à l'adresse <https://voyages.michelin.fr/europe/france/ile-de-france/paris/palais-royal>

<sup>13</sup> À propos des licences Creative Commons. Consulté à l'adresse <https://creativecommons.org/licenses/?lang=fr-FR>

grand nombre. Ce changement signe de façon durable leur passage massif du cadre familial et intime à la sphère publique.

Durant cette même période, deux facteurs vont encourager les individus à diffuser leurs images : l'avènement des réseaux sociaux (LinkedIn en 2003, Facebook en 2004, Twitter en 2006) et le développement du web participatif (Wikipedia en 2001, MySpace en 2003). Les blogs, les wikis, les fils d'actualité des réseaux sociaux reposent entièrement sur la participation des utilisateurs étant donné que ces médias ne proposent plus de contenus<sup>14</sup>. Chaque utilisateur devient alors producteur et éditeur des contenus qu'il génère, et parfois même de ceux des autres. Le propre des contenus générés par les utilisateurs, comme l'explique Marcello Vitali-Rosati<sup>15</sup>, est alors d'être pris dans une certaine dynamique éditoriale : leur visibilité, leur circulation va dépendre d'une structure complexe qui comprend des commentaires, des réutilisations, des indexations, des partages, etc. Les utilisateurs-amateurs deviennent ainsi des « *producers* »<sup>16</sup> — contraction de « producteurs » (en anglais *producers*) et d'« utilisateurs » (en anglais *users*).

L'ensemble de ce mouvement a entraîné un phénomène parfaitement inattendu dont nous sommes loin de mesurer, encore aujourd'hui, les conséquences : les photographes amateurs, en devenant des *producers* se trouvent être l'objet d'une façon nouvelle de se professionnaliser. Cette impulsion de professionnalisation est également renforcée par une logique d'évaluation des utilisateurs : leur autorité dépend de l'abondance et de la régularité de leur participation<sup>17</sup>. Des modèles de gratification symbolique sont même mis en place selon les plateformes : plus l'utilisateur s'engage à publier, modifier ou mettre à jour du contenu, plus il gagne des « points » et peut accéder, selon son activité, au statut d'« administrateur », « expert », « guide local », etc. Cette logique nouvelle, à la limite du management d'entreprise, déplace alors le rôle du public autrefois passif à celui d'un public performatif — soit dit autrement le « regardeur » se transforme en « reporter » et entreprend la capture de tout ce qu'il voit.

## Des images sans qualités ?

---

<sup>14</sup> Mirko Tobias Schäfer, *Bastard Culture! How user participation transforms cultural production*, Amsterdam University Press, 2011, p. 14.

<sup>15</sup> Marcello Vitali-Rosati, *On Editorialization: Structuring Space and Authority in the Digital Age*, Theory on demand #26, Amsterdam, Institute of network cultures, 2018.

<sup>16</sup> Axel Bruns, « From Prosumer to Producer: Understanding User-Led Content Creation. » lecture at *Transforming Audiences*, London, 3-4 September, 2009.

<sup>17</sup> « Authority is about activity, irrespective of the kind or quality of the activity. A user is reliable because they are present. » Marcello Vitali Rosati, *On editorialization*, op. cit., p. 81.

La production artistique ne saurait rester indifférente face à l'ampleur de ce mouvement. Inévitablement, l'ensemble des œuvres d'art accessibles au public est saisi dans cet élan soudain de production d'images amateurs. Tout d'abord, cette pratique va capturer les œuvres qui se trouvent dans les musées, comme l'illustre l'ouvrage *#artselfie*<sup>18</sup>. Puis, elle atteindra les œuvres qui se situent dans l'espace public et qui s'exposent, à travers ces images, aux commentaires des utilisateurs<sup>19</sup>. Mais malgré leur abondance et leur capacité à représenter des créations plastiques, les contenus photographiques générés par les *producers* relèvent toujours, du moins du point de vue juridique, de la pratique amateur. Or, si ces images restent, comme nous avons pu le voir dans l'œuvre de Daniel Buren, en dehors des réglementations liées à l'application du droit d'auteur, ce n'est pas pour autant qu'elles ne présentent aucune interaction avec l'exploitation de l'œuvre.

Il apparaît alors que la caractérisation de ces images comme étant « sans qualités », ou comme le définit Hito Steyerl des « images pauvres »<sup>20</sup>, exige d'être réinterrogée. En faisant une recherche rapide de l'œuvre *Les Deux Plateaux* sur internet, des milliers de photographies nous sont proposées. Certaines renvoient au service de cartographie en ligne Google Maps — qui capture l'ensemble de l'espace public et, avec lui, les œuvres d'art public qui y sont installées. En sélectionnant, alors, l'une de ces images montrant la cour du Palais Royal, nous remarquons plusieurs caractéristiques. L'image présente un grain photographique (probablement dû au manque de lumière), sa définition est très basse, les colonnes de Daniel Buren sont masquées par des passants ainsi que par des faux raccords déformant l'aspect de l'œuvre. Cette image a été postée par un utilisateur de l'application Google Street View. Car depuis 2015, chaque individu peut télécharger cette application qui permet de produire des « photo-sphères » de l'espace public, c'est-à-dire un collage constituant une sorte de sphère virtuelle à partir de multiples images frontales prises au moyen d'un smartphone. Les photo-sphères sont ensuite traitées par un algorithme également responsable d'une dégradation de la qualité de la photographie. Il paraît alors évident que les qualités, malgré tout plastiques, de cette image « sans qualités » altère en plusieurs points les conditions d'exposition et de visibilité de l'œuvre projetées par l'artiste.

---

<sup>18</sup> DIS magazine, *#artselfie*, Paris, Jean Boîte éditions, 2014.

<sup>19</sup> À ce sujet, voir l'œuvre en ligne *unfinishedconstructionsite.net* de Marion Balac datant de 2017.

<sup>20</sup> Hito Steyerl, « In Defense of the Poor Image », dans e-Flux Journal#10, novembre 2009, <https://www.e-flux.com/journal/10/61362/in-defense-of-the-poor-image/>



Sur ce même type de clichés, partagés à travers le web, un autre aspect attire soudain l'attention : la réaffirmation du nom de l'auteur des images. Sur les photographies amateurs de la cour du Palais Royal, les noms des auteurs et leurs photos de profil viennent se superposer aux images. Ce principe n'est pas exclusif du service Google Street View. Sur les réseaux sociaux, par exemple, pour pouvoir être publiée l'image passe par la page personnelle de l'utilisateur et est donc liée à son nom d'utilisateur. Une nouvelle catégorie de la photographie amateur, plus récente, vient également appuyer ce point : celle du selfie — que l'on peut considérer comme une forme actualisée de l'autoportrait et de sa fonction d' « iconisation de la signature »<sup>21</sup>. Cette nouvelle modalité de la signature (sous la forme du nom d'utilisateur ou du visage) prime alors sur la reconnaissance de l'auteur de l'œuvre photographiée.

Enfin, il suffit de regarder le compteur indiquant le nombre de vues pour s'apercevoir que le public touché par l'image de la cour du Palais Royal sur Google Maps est très important (des centaines de milliers de vues pour un visuel datant de 2013). Cet indice seul nous force à assumer un fait essentiel à tous égards : les images amateurs intégrant des œuvres et diffusées sur le web représentent aujourd'hui l'accès le plus répandu à ces productions artistiques. Cela n'est pas sans conséquence, y compris sur le plan économique. Car, plus l'activité des utilisateurs est grande, plus la plateforme va être utilisée par d'autres utilisateurs. Plus les utilisateurs passent du temps, en conséquence, sur cette plateforme — ou plus ils renvoient vers l'utilisation de la plateforme — plus celle-ci va pouvoir tirer profit de cette activité (en vendant, par exemple, des espaces de publicité ou en vendant les données générées par les utilisateurs de la plateforme). Il se trouve alors que la pratique de la photographie amateur des œuvres situées dans l'espace public ou demeurant accessibles au public est engagée, malgré elle, dans une logique commerciale.

Il apparaît donc que les images « sans qualité » possèdent bien de qualités pour autant, notamment lorsqu'elles concernent les pratiques artistiques : elles altèrent de façon sensible les conditions d'exposition et de visibilité des œuvres d'art qu'elles ont le loisir ou la vocation de capturer ; elles oblitèrent la signature de l'artiste de ces œuvres, non pas au profit d'une impersonnalité complète enfin réussie, mais au contraire, de l'éventail de formes nouvelles par lesquelles l'identité personnelle des nouveaux auteurs inconnus se laisse de nos jours enregistrer ; enfin, elles engagent des profits proprement incommensurables dont la plupart sont

---

<sup>21</sup> Jean Claude Lebensztejn, *Annexes de l'œuvre d'art*, Bruxelles, éd. La Part de l'œil, 1999, p. 139.

réservés aux actionnaires autrement anonymes des compagnies propriétaires des plateformes qui permettent leur publication.

Il semble donc indispensable de *requalifier*, dans tous les sens du terme, ces images. Car contrairement à ce que l'expression « images sans qualité » semble indiquer, ces photographies sont façonnées au plus haut degré. Elles présentent des caractéristiques esthétiques nouvelles qu'un artiste ne saurait négliger sans négliger du même geste l'un des lieux où le besoin de son intervention est devenu aujourd'hui plus que nécessaire.

Après tout, c'était précisément là le sens même de la démarche originale de Buren : révéler les différentes couches des « discours oblitérants » qui se cachent sous la fausse neutralité plastique des conditions de possibilité (matérielles, formelles, institutionnelles, politiques, culturelles, etc.) de la pratique et la théorie artistiques<sup>22</sup>. Certes, les solutions passées ne sauraient a priori répondre aux nouvelles formes de ce problème. Mais il reste néanmoins qu'il faille, hier comme aujourd'hui, y faire face par, pour, et avec la création artistique. Ainsi, sans négliger l'importance et la nécessité d'une adaptation en dehors des cadres artistiques<sup>23</sup>, il nous semble qu'une série de tentatives artistiques foncièrement originales annonce déjà la richesse et la variété des manières proprement artistiques d'assumer ce problème à l'avenir. Les travaux de David Horvitz (*Mood Disorder*, 2012), de Marion Balac (*Feel like home*, 2016), d'Émilie Brout et Maxime Marion (*Ghosts of your Souvenir*, 2016), ou encore de Mathieu Tremblin (*Matching Urban Intervention*, 2017) sont ainsi autant de témoins que de pistes répondant à cette nouvelle urgence. En 2018, notre projet *Résidence* proposait un protocole pour télécharger, modifier puis charger à nouveau des vues à l'intérieur de la plateforme *Google Street View* afin mettre à l'épreuve le potentiel d'exposition d'œuvres numériques à l'intérieur des images de l'espace public capturées par les utilisateurs de la plateforme<sup>24</sup>. Avec ce projet, nous avons, nous aussi, voulu modestement prolonger cette liste, dans l'espoir de contribuer collectivement à redonner à l'art sa puissance critique.

---

<sup>22</sup> Daniel Buren, *Les écrits*, op. cit., p. 175.

<sup>23</sup> En mars 2019, par exemple, dans une lettre ouverte à l'intention des membres du Parlement européen, de nombreux artistes ainsi que des acteurs d'institutions culturelles se sont exprimés quant aux récentes directives européennes sur la diffusion de contenus soumis au droit d'auteur sur Internet. Ces signataires, pour la plupart inscrits dans le domaine des arts numériques, pointaient alors les différents dangers d'une gestion exclusivement juridique et commerciale de la diffusion en ligne des contenus soumis aux droits d'auteur. Ils soulignaient les risques de censure, de confinement dans l'échange créatif, de transfert de la souveraineté judiciaire à des décideurs privés, de la possibilité de décisions erronées en raison d'un biais algorithmique ou encore d'une poussée à l'autocensure contraire à la motivation en faveur de la créativité et l'expression de soi portée par les créateurs et les utilisateurs d'Internet, depuis sa création.

Lettre ouverte disponible à l'adresse <http://fairpaynotfilters.eu>.

<sup>24</sup> Un texte d'intention ainsi que les contributions au projet sont disponibles à l'adresse <http://berenice-serra.com/residence/>

