Don et appropriation dans l'art à la lumière de la théorie de la propriété

Leszek Brogowski

▶ **To cite this version:**

Leszek Brogowski. Don et appropriation dans l'art à la lumière de la théorie de la propriété. Jacinto Lageira et Agnès Lontrade. Les Valeurs esthétiques du don, Éditions Mimésis, pp.17-39, 2019, coll. Art, esthétique, philosophie. hal-01687092

HAL Id: hal-01687092

https://univ-rennes2.hal.science/hal-01687092

Submitted on 4 Jul 2021

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

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

DONNER CE QU'ON N'A PAS DANS LA RÉÉDITION : INVENTER DE NOUVEAUX ESPACES DE JOUISSANCE. DON ET APPROPRIATION DANS L'ART À LA LUMIÈRE DE LA THÉORIE DE LA PROPRIÉTÉ

Leszek Brogowski
Université Rennes 2

RÉSUMÉ

C'est à la lumière de la théorie de la propriété que sont analysées ici deux types de pratiques récemment apparus dans l'art : le don et l'appropriation. Opposés l'un à l'autre (d'un côté, se déposséder de ma propre production au profit d'un autre, de l'autre, se donner à soi-même ce qu'on n'a pas), ces deux phénomènes font-ils partie d'un même projet de l'art, et si oui, comment en articuler la cohérence ? Impliquent-ils les mêmes artistes ou, au contraire, y a-t-il, d'un côté les « appropriationnistes », et, de l'autre, ceux qui font des dons ? Ces deux gestes d'artistes ont-ils une visée politique par rapport à la question de la propriété, ou bien s'épuisent-ils dans leur sens exclusivement artistique comme des stratégies de création ? C'est finalement dans certains types de rééditions pirates et généreuses que les deux mouvements se trouvent réunis dans un seul et même projet.

Mots-clés : don, appropriation, publications d'artistes, art contemporain, théorie de la propriété, réédition pirate

Donner / voler, offrir /s'approprier

Lorsque l'Arménie était encore une république soviétique, la radio d'Erevan, sa capitale, faisait l'objet d'une série de plaisanteries sur son sens peu orthodoxe de la diplomatie. À la question posée par un auditeur pour savoir s'il est vrai qu'à Moscou, place Rouge, on donne des voitures, c'est-à-dire qu'on en fait cadeau, elle a, semble-t-il, répondu : « Oui, c'est vrai ! Mais ce n'est pas à Moscou, c'est à Leningrad, et ce n'est pas sur la place Rouge, mais la Nevsky Prospect. De surcroît, il ne s'agit pas de voitures, mais de vélos, et on ne les donne pas, on les vole. » Cette conception « dialectique » de la vérité de Radio Erevan révèle spontanément l'opposition logique entre « donner » et « voler », l'un étant l'inverse de l'autre. Me désapproprier de ce qui m'appartient est le contraire de m'approprier ce qui ne m'appartient pas.

Mais, en réalité, la propriété est loin d'être un tel bloc conceptuel homogène, et le rapport entre ces deux types d'action et de relation – s'approprier, (se) désapproprier – est bien plus complexe que peut l'entendre le sens commun. Cette complexité est lisible, pour ne prendre qu'un exemple, dans la vidéo de vingt secondes intitulée *Dévoler*, réalisée par Pierre Huyghe en 1995. On y voit l'artiste déposer et abandonner une veste dans les rayons d'un magasin. Le préfixe « dé- » confère le sens opposé à « voler ». Pour que « dévoler » soit l'équivalent de « rendre », il aurait fallu que la veste eût été auparavant volée (d'où « dévoler »), mais, en fait, rien ne prouve qu'elle l'ait été. On doit donc plutôt considérer que la propriété est un vol, selon la célèbre affirmation de Pierre-Joseph Proudhon, et par conséquent qu'un simple « donner » signifie au fond « dévoler ». Mais dans l'action entreprise et filmée par Pierre Huyghe, il n'y a ni propriétaire ni voleur ; il y a un artiste-« dévoleur » et un don. Or, écrit Proudhon, « *[p]ropriétaire et voleur* furent de tout temps expressions contradictoires autant que les êtres qu'elles désignent sont antipathiques[1] ». C'est la complexité de cette relation dans les travaux d'artistes qui est, précisément, l'objet des analyses qui suivent.

Mis à part une résonance ironique faite à la politique de l'austérité (le traité de Maastricht, 1992), mais surtout à l'appel du Premier ministre Édouard Balladur aux Français pour qu'ils reprennent confiance dans la consommation (1993), la vidéo de Pierre Huyghe fait entendre l'intérêt grandissant des artistes aussi bien pour la problématique du don que pour celle de l'appropriation. Et elle le fait astucieusement, les intriquant l'une dans l'autre. Pierre Huyghe fait un don de sa veste, comme si, par ce temps de « rigueur budgétaire », il voulait donner l'exemple – tout aussi ironique – d'un geste citoyen par lequel on se dépossède de ce qu'on a plutôt qu'on s'approprie des petites marchandises, le vol à l'étalage étant en général la pratique de ceux qui ont faim ou froid : là, il s'agit de *don* à l'étalage, terme popularisé par la suite par la jeune génération d'artistes. Mais la complexité du geste original est

1 Pierre-Joseph Proudhon, *Qu'est-ce que la propriété* ? [1840], Paris, LGF, coll. « Le Livre de poche / Les Classiques de la philosophie », 2017, p. 130.

effacée, l'idée du « don à l'étalage[2] » circulant désormais dans les milieux parisiens sans la réflexivité qui caractérise le travail de Pierre Huyghe.

Le don et l'appropriation comme pratiques artistiques témoignent l'un comme l'autre d'une interrogation – voire d'une mise en question – du statut de la propriété. Dans un cas, on se dépossède délibérément de ce qu'on a, et ce par un choix libre et réfléchi, opposé au profit, ce qui rend l'interrogation plus complexe, dans l'autre, on prive quelqu'un de ce qu'il possède, le vol étant un don qu'on se fait à soi-même au détriment d'un autre : on se donne à soi-même ce qu'on n'a pas. Je formule ici la question de savoir si ces deux types de pratique font partie d'un même projet de l'art, et si oui, comment en articuler la cohérence ? Impliquent-ils les mêmes artistes ou, au contraire, y a-t-il, d'un côté, ceux qui volent, les « appropriationnistes », et, de l'autre, ceux qui font des dons ? Me déposséder du fruit de ma propre production au profit d'un autre (peut-on d'ailleurs le désigner comme destinataire puisqu'il est souvent anonyme ?) et m'approprier ce qui ne m'appartient pas, l'œuvre d'un artiste ou des biens appartenant à d'autres personnes ou collectifs : ces deux gestes d'artistes ont-ils une visée politique par rapport à la théorie et la pratique de la propriété dans notre civilisation, ou bien s'épuisent-ils dans leur sens exclusivement artistique comme des stratégies alternatives de création ? Telles sont les problématiques qui seront examinées ici.

Théorie de la propriété : posséder et pouvoir *vs* jouir

La théorie de la propriété est loin de constituer la préoccupation principale de la philosophie au cours de son histoire. On trouve à son sujet des réflexions dispersées dans les temps reculés, notamment dans la philosophie du droit naturel où l'origine de la propriété est souvent identifiée, comme chez Thomas Hobbes, à l'acte de travailler la terre vierge et dans la prime-occupation. Mais on rencontre peu de réflexions sur l'ontologie ou la politique de la propriété, sinon dans les divagations théologiques. Certes, la politique de la propriété est abordée dans les Lois de Platon ou à l'époque de la Révolution française, cependant ces réflexions se limitent à la proportion entre la taille de la propriété minimale et maximale dans une société, et ce afin que la propriété – les parcelles de terre dans un cas, les boutiques dans l'autre – n'excède pas la capacité d'un individu à jouir de sa propriété, et qu'elle ne se transforme pas en possession, avec son cortège d'excès de pouvoir : les revenus du capital, « aubaine du capitaliste » selon Proudhon, injustifiable appropriation des moyens de production (du travail matérialisé) selon Marx. Paradoxalement, l'anarchisme de Proudhon et le marxisme convergent sur ce point, alors qu'ils se sont affrontés au sujet de la philosophie et de la misère. C'est sans doute la carence de la réflexion philosophique sur la propriété qui a conduit à d'amusants paradoxes dont est clairsemée l'histoire des idées. Ainsi, un grand libéral britannique, promoteur

2 Cf. https://fr.wikipedia.org/wiki/Don_%C3%A0_l%27%C3%A9talage [24 décembre 2017].

du « darwinisme social », Thomas Huxley, proposait-il « l'abolition de la propriété[3] » pour que la compétition féroce dont la société est la scène ne soit pas faussée par la distribution inégale et injuste des moyens et des biens. Son contemporain, Francis Galton, un grand voyageur avant d'être l'inventeur de l'eugénisme, s'étonnait du fait que les Bochimans (*Bushmen*) de l'Afrique du Sud, qu'il appréciait par ailleurs pour leurs dessins pariétaux et leurs accoutrements si propres dans les conditions climatiques extrêmes, pouvaient à ce point être des « voleurs invétérés[4] ». On trouve cette remarque dans son ouvrage de 1883, année où Karl Marx allait mourir, lui qui, dans son histoire des régimes économiques de l'humanité, a théorisé le communisme primitif comme celui qui précédait l'institution de la propriété. Visiblement, la *propriété* fut le don d'un dieu que les Bochimans ne connaissaient point[5].

S'il y a un philosophe qui a tenté de construire une anthropologie de la propriété moderne, c'est Pierre-Joseph Proudhon, dont la *Théorie de la propriété* de 1862 n'a pourtant pas été publiée de son vivant[6]. C'est lui qui dénonça les théories en trompe-l'œil du droit naturel, « des églogues de MM. Troplong, Thiers, Cousin, Sudre, Laboulaye sur la propriété et sa légitimation par le travail, la prime-occupation, l'affirmation du moi et autres considérations transcendantales ou sentimentales[7] » ; c'est lui aussi qui déplora la confusion qui régnait entre la *propriété* et les diverses formes de la *possession* : « rente, fermage, loyer, intérêt de l'argent, bénéfice, agio, escompte, commission, privilège, monopole, prime, cumul, sinécure, pot-de-vin[8] », « dîmes, […] bénéfices de toute nature et de toute couleur[9] » (dont le préciput), « emphytéose, usufruit, jouissance des choses qui se consomment par l'usage[10] », l'héritage enfin. Autrement dit, en vrai philosophe, Proudhon se proposait d'appréhender conceptuellement la propriété pour comprendre ce qu'elle est, pourquoi elle est telle qu'elle est, et comprendre aussi ce qui la fonde et comment elle se structure, pour interroger sa pertinence sociale et savoir comment il serait souhaitable qu'elle soit, et, enfin, comment faire pour qu'elle se transforme en vue d'atteindre cet idéal.

On considère toutefois que c'est seulement dans la seconde moitié du XX^e^ siècle que se trouve élaborée une véritable théorie des droits de propriété, doctrine éco-

3 Thomas Huxley, « The Struggle for Existence in Human Society » [1888], dans *The Essence of T. H. Huxley,* éd. C. Bibby, Londres / New York, Macmillan / St. Martin's Press, 1967, p. 188.

4 Francis Galton, *Inquiries into Human Faculty and its Development,* Londres, Macmillan, 1883, p. 101.

5 Voir Grégoire Madjarian, *L'Invention de la propriété. De la terre sacrée à la société marchande*, Paris, L'Harmattan, 1991.

6 P.-J. Proudhon, *Théorie de la propriété*, Paris et Montréal, L'Harmattan, coll. « Les Introuvables », 1997.

7 *Ibid.*, p. 6.

8 P.-J. Proudhon, *De la capacité des classes ouvrières* [1865], Paris, Rivière, 1924, p. 99-100.

9 *Théorie de la propriété,* op. cit., p. 21.

10 *Ibid.*, p. 2.

nomique qui prétend constituer une théorie générale des relations sociales[11]. Elle reconnaît plusieurs formes de propriété (privée, communale, collective, mutuelle, publique), confère à l'État le rôle du garant du droit, dont la réalité se manifeste à travers le marché, à savoir le droit de l'utiliser (usus), d'en tirer des revenus (fructus) et de le céder à un tiers (abusus). Le premier de ces droits correspond à la jouissance, usus, le second aux revenus du capital (placement, dividendes, spéculation, etc.), fructus, le troisième, enfin, à la possession et à la cession, le bien nommé abusus. « [J]'appelle exclusivement propriété, écrit Proudhon, la somme de ces abus[12] », et il proposa de réduire drastiquement la propriété à son premier aspect, qu'il considère comme fondatrice, à savoir la jouissance, ce en quoi, même si rien ne le confirme, il put s'inspirer de l'article « Jouissance » de l'Encyclopédie de Diderot et d'Alembert. Rédigé par Denis Diderot, il démontre en effet que la jouissance de la propriété est possible sans la possession. Jouant sur le double sens du terme, à la fois juridique et érotique, il remarque qu'on peut posséder sans jouir, c'est le cas du prince dont la propriété est excessive, mais qu'on peut également jouir sans posséder, c'est le cas de Diderot lui-même qui jouit des jardins du prince. Le philosophe suggère une fondation érotique – pulsionnelle ? – de la possession qui se trouve associée à la jouissance au sein du couple.

Cette réflexion trouve un étrange écho chez Ludwig Wittgenstein. Lui qui, en 1913, se dépossédait de sa fabuleuse fortune héritée à la mort de son père, inventait, en plaisantant, des dons où la possession entravait la jouissance, ni l'une ni l'autre n'empêchant le don. Norman Malcom se souvient d'une promenade en compagnie de Wittgenstein : « il m'a "donné" tous les arbres sur notre passage, à condition que je ne les abatte pas et que je ne leur fasse rien, que je n'empêche pas les précédents propriétaires de faire ce qu'ils veulent en faire : avec ces réserves », concluait Malcolm, « ils étaient désormais à moi[13] ». Tel est aussi le principe de la rente viagère et, avec quelques nuances, de l'héritage. Mais Wittgenstein, aussi ironique soit-il, cédait sans posséder, dans l'esprit de Plotin qui parlait en ces termes de l'Un (le bien, l'amour, principe de l'intelligence) : « S'il ne les possédait pas [l'intelligence et la sensation], comment les a-t-il donnés[14] ? » Wittgenstein, lui, ne possédait rien, car il a donné tout ce qui lui appartenait, suggérant que celui qui n'avait rien était encore en position de donner, surtout à celui qu'il aimait. Ainsi, par une boutade, attirait-il l'attention sur l'insaisissable et fragile fondement de la possession. Walter Benjamin suggérait à la même époque que ce fondement était de nature fétichiste ; le collectionneur « ressemble toujours un peu à un adorateur de fétiches, écrit-il, […] qui, par la possession même

11 Ronald Coase, 1960, Armen Alchian, 1961, Henry Manne, 1965, Harold Demsetz, 1966, Steven Cheung, 1969, etc., économistes et juristes regroupés autour du *Journal of Law and Economics*. Voir : https://fr.wikipedia.org/wiki/Th%C3%A9orie_%C3%A9conomique_des_droits_de_propri%C3%A9t%C3%A9.

12 *Théorie de la propriété*, op. cit., p. 17.

13 Norman Malcolm, *Ludwig Wittgenstein : A Memoir* [1958], Oxford, Clarendon Press, 2001, p. 29.

14 Plotin, *Ennéades*, V, 3, chap. 15, trad. É. Bréhier, Paris, Les Belles Lettres, 1967, p. 69.

de l'œuvre d'art, participe à son pouvoir cultuel[15] ». Marie-France Renoux-Zagamé a mis les points sur les i en soutenant en 1984 la thèse sur les *Origines théologiques du concept moderne de propriété* [16]. Comme on le verra, l'art a peut-être plus d'audace aujourd'hui que la philosophie pour rattraper le retard pris par cette dernière dans les réflexions sur la propriété, et ainsi poser de nouvelles hypothèses et les expérimenter.

« DIEU, C'EST UN MAL[17] », conclut donc Proudhon dans sa série de paradoxes : l'esclavage, c'est l'assassinat[18] ; la société, c'est la guerre[19] ; la philosophie, une hallucination[20]. La propriété, quant à elle, c'est le vol[21]. Dieu est un mal s'il est utilisé pour justifier la propriété (la propriété comme droit naturel, c'est-à-dire divin). Jusqu'où peut-on *abuser* de ce droit, c'est-à-dire de céder à un tiers le droit de propriété, acheter ou vendre, par exemple la justice et ses peines, le corps et ses organes, etc. ? Car si « tout a son prix », alors il n'y a plus de limites. Pierre-Joseph Proudhon a radicalisé ces analyses : « Je prétends que ni le travail, ni l'occupation, ni la loi ne peuvent créer la propriété ; qu'elle est un effet sans cause[22] ». Si rien ne peut légitimer la propriété, alors, conclut Robert Damien, « nul ne s'en peut prévaloir sans spoliation[23] ». Mais, en réalité, Proudhon proposait de supprimer toute propriété fondée sur la possession et de n'admettre que celle qui est fondée sur la jouissance : droit de produire et de consommer. Aussi faut-il bien s'entendre sur ce qui peut être appelé « propriété ». Le marxisme abordait la question à travers le rapport entre l'homme et les objets, irréductible à la simple possession, et ne considérait, *grosso modo*, comme propriété que ce qui faisait l'objet d'un acte notarié ; il incriminait surtout la propriété excessive, donc par définition celle des moyens de production.

La radicalité de Proudhon a ouvert des pistes qu'on croyait fermées à la réflexion, notamment en ce qui concerne la propriété intellectuelle, considérée souvent comme source ontologique de la propriété : « le propre du propre[24] ». Fort logiquement, les réflexions de Proudhon basculent du côté de la production artistique. Élu à l'Assemblée nationale en 1848, le 10 août il note dans son carnet :

---

15 Walter Benjamin, « *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* » [1939], trad. M. de Gandillac, revue par R. Rochlitz, dans *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2000, t. III, p. 280, n. 2.

16 Parue en 1987 aux éditions Droz dans la collection « Travaux de sciences sociales ».

17 P.-J. Proudhon, *Carnets*, éd. P. Haubtmann, Dijon, Les Presses du réel, coll. « L'Écart absolu / Fondamentaux », 2004, Carnet VI, p. 851.

18 *Qu'est-ce que la propriété ?*, *op. cit.*, p. 129.

19 *Carnets, op. cit.*, Carnet VI, p. 654.

20 *Ibid.*, p. 48.

21 *Qu'est-ce que la propriété ?*, *op. cit.*, p. 129.

22 *Ibid.*, p. 130.

23 Robert Damien, « Présentation. Proudhon, ou comment peut-on être socialiste ? », *ibid.*, p. 29.

24 Marcel Hénaff, *Le Prix de la vérité. Le don, l'argent, la philosophie*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « La Couleur des idées », 2002, p. 479.

> Je demande à la tribune qu'on interdise la discussion du droit de propriété. / Le droit de propriété tient tout le monde perplexe. […] La possession d'ailleurs est si voisine de la propriété ! […] Le droit de propriété n'est que le droit de consommation et de production. Ma pensée même ne m'appartient pas : je ne suis qu'un organe de l'intelligence infinie : si je n'obéis pas à l'idée, je suis infidèle, je mens au Saint-Esprit. Comme la laine ne fait que passer dans les doigts de la fileuse, qui lui imprime une forme, et rien de plus : de même l'idée passe par mon cerveau, revêt une forme française ou anglaise, mais ne m'appartient point. Le principe doit être nié absolument, entièrement. […] De même le fromage n'est pas la propriété du fromager ; ni le fil n'est la propriété de la fileuse ; ni la toile la propreté du tisserand ; ni le tableau la propriété de l'artiste ; par son expression. C'est l'expression d'une idée éternelle, dont l'artiste est le *signe* ou *caractère*[25]. […] L'artiste n'est pas propriétaire, il est producteur ; il est gardien, il est consommateur ou possesseur de son œuvre. Léonard de Vinci brûlant son tableau de la Cène, après l'avoir exécuté, pour le seul plaisir de détruire et de faire acte de propriété. Léonard serait un monstre[26] !…

C'est sur ce point, précisément, que l'anarchisme et le marxisme se rencontrent : dans la propriété, la jouissance doit primer sur la possession. Comme l'écrit Henri Lefebvre,

> le rapport de l'homme à l'objet est, selon le marxisme, différent d'un rapport de possession. Il est incomparablement plus large. Ce qui importe, ce n'est pas que j'ai la possession (capitaliste ou égalitariste) de l'objet, c'est que j'en ai la jouissance au sens humain et total de ce mot ; c'est que j'ai avec « l'objet » – qui peut être une chose ou un être vivant ou un être humain ou une réalité sociale – les rapports les plus « riches » en joie ou en bonheur. C'est encore qu'à travers cet objet, en lui et par lui, j'entre dans un réseau complexe de rapports humains. […] Les biens de consommation, les objets liés à ma vie quotidienne – ce stylo, ce verre, ces habits, etc. – sont évidemment miens et doivent le rester. La question n'est pas de m'enlever ces objets « miens », mais au contraire de les multiplier[27].

25 « Signe ou caractère » : Proudhon fut typographe, et il fait ici référence aux caractères de l'imprimerie.

26 *Carnets, op. cit.*, Carnet VI, p. 850-851. La remarque sur Léonard ne peut être recevable que dans une perspective patrimoniale, mais alors elle est expressive d'une illusion que Bergson appela « mouvement rétrograde du vrai » (voir « Introduction [première partie]. Croissance de la vérité. Mouvement rétrograde du vrai », dans *La Pensée et le Mouvant* [1934], Paris, PUF, coll. « Quadrige », 1985, en particulier p. 13-16). Car du point de vue de l'artiste, la destruction peut être un acte créateur ou un projet de construction de soi, comme le prouve de façon incontestable *L'Inventaire des destructions* [2000] d'Éric Watier (Rennes, Éditions Incertain Sens, 2011).

27 Henri Lefebvre, *Critique de la vie quotidienne*, Paris, Grasset, 1947, p. 91-92 et 94.

Quelle que soit la condescendance avec laquelle Henri Lefebvre traite Proudhon[28] , quelle que soit la rudesse de la critiques proudhonienne du communisme, c'est sur les mots et l'angle de l'analyse qu'ils divergent à notre sens, et non sur le fond. Exploitant, tout comme Diderot, le double rapport de la possession et de la jouissance, Lefebvre affirme qu'« au mythe de la possession s'oppose encore trop souvent le mythe de la non-possession ». Mais

> les rapports d'un homme (ou d'une femme) sont plus humains, plus riches, plus complexes, plus joyeux (mais aussi peuvent être les causes d'une douleur plus profonde) avec un être libre qu'avec un être qui se laisse « posséder[29] ».

Enfin, le marxisme tel qu'il apparaît sous l'angle de l'anthropologie du quotidien s'accorde aussi avec l'anarchisme de Proudhon pour affirmer que le propriétaire ne doit pas disposer du droit absolu sur sa propriété, surtout lorsqu'il s'agit d'outils de production, du patrimoine culturel ou naturel : « les grandes entreprises, les œuvres d'art, les lieux dans lesquels le repos et le loisir prennent un sens et une valeur supérieurs (montagne, mer, espaces aériens, etc.)[30] ».

Toutes ces conclusions s'orientent vers une anthropologie de la propriété qui met en valeur la propriété comme jouissance. De nos jours, vont dans le même sens la licence Creative Commons ou les archives ouvertes, pour ne prendre que ces deux exemples, qui ne doivent cependant pas faire oublier le prêt à la bibliothèque, expérience de jouissance incontestable d'un bien public, sans possession. Le prêt à la bibliothèque fut obtenu de haute lutte au XIXe siècle, lutte dont l'arme fut le vol. Considérant « le vol avec espoir de restituer » comme emprunt illégitime, Eugène Morel, historien de la bibliothèque, constata en 1908 que le prêt légitime a été « le meilleur remède » contre le vol. En feignant l'opposition à la formulation controversée de Proudhon, il écrit que le vol est « une propriété embryonnaire, une propriété bâtarde et incomplète, à laquelle il faut donner la régularité qui lui manque[31] ». Autrement dit, le fait que la jouissance de la propriété publique fut entravée par l'absence de prêt *justifiait* l'appropriation du livre par les lecteurs sans que pour autant celle-ci soit légitime.

Les pratiques du don et de l'appropriation sur le territoire de l'art témoignent, depuis au moins la fin de la Seconde Guerre mondiale, des expérimentations avec la théorie et la pratique de la propriété, et ce contre toutes les tendances à grande échelle de la politique, de l'économie et du droit international. Tout se passe comme

28 Le « socialisme petit bourgeois de Proudhon » (*ibid.*, p. 90).

29 *Ibid.*, p. 92.

30 *Ibid.*, p. 93.

31 Eugène Morel, *Bibliothèques. Essai sur le développement des bibliothèques publiques et de la librairie dans les deux mondes,* Paris, Mercure de France, 1908, t. II, p. 386-387.

si les artistes qui mènent ces expérimentations s'étaient proposé de mettre en œuvre le mot d'ordre de Proudhon de 1848 : « Nouveau principe d'action : la jouissance substituée à l'ambition[32]. »

Don et appropriation dans l'art : territoire aux frontières floues

Il n'est pas facile de tracer les contours historiques de l'intérêt pour le don et l'appropriation dans l'art contemporain[33]. Dans les *ready-made* de Marcel Duchamp (1917), l'appropriation s'oppose à la création et n'interroge pas la pratique de la propriété. La revue Potlatch, envoyée gratuitement en cinquante exemplaires à partir de 1954, est sans doute l'événement fondateur de la pratique du don dans la mesure où elle s'inscrit dans le projet d'une refonte complète de l'art, de sa théorie autant que de sa pratique. Inspirés par Marcel Mauss, les auteurs de ces envois – car ces envois sont bien ici un acte et une revendication d'artistes – sont André-Frank Connord, Mohamed Dahou, Guy-Ernest Debord, Jacques Fillon, Patrick Straram et Gil J. Wolman. La pratique de la cryptocitation (Alexandre Rodtchenko, Walter Benjamin, Ad Reinhardt[34], etc.), qui prône l'antisubjectivisme de la création et frôle les idées du dialogisme (Mikhaïl Bakhtine) et de l'hypertexte (Roland Barthes), n'arrange rien à la clarté des limites du phénomène[35]. En insistant sur la situation particulière de la « fin de l'histoire », où tous les contenus de toutes les cultures sont devenus citables, Guy Debord théorise en quelques phrases la stratégie du détournement. « Les idées s'améliorent. Le sens des mots y participe. Le plagiat est nécessaire. Le progrès l'implique. Il serre de près la phrase d'un auteur, se sert de ses expressions, efface une idée fausse, la remplace par l'idée juste[36]. » Même si le progrès le rend inévitable, le plagiat reste une appropriation illégitime, un vol ; le détournement est un emprunt légitime. Non sans une certaine analogie avec le prêt à la bibliothèque, les archives ouvertes rendent le plagiat plus facile de fait, mais en augmente considérablement les risques. La complexité de la question de l'*appropriation* est bien plus grande qu'on ne le pense : le détournement est un *plagiat déjoué*, une *appropriation transformée en invention.*

32 P.-J. Proudhon, Carnets, op. cit., Carnet VI, p. 847.

33 Les publications sur l'appropriation sont aujourd'hui plus nombreuses : le dossier « Appropriation » a été publié par *Recherches en esthétique* en 1996 (no 2), suivi d'un colloque et de ses actes publiés en 1998 sous le titre *Art et appropriation* (Petit-Bourg, Ibis rouge). En 2002 paraît le dossier « Appropriation Now! » dans le no 46 de la revue *Texte zur Kunst* (https://www.textezurkunst.de/46/). Sur le don, il faut mentionner le catalogue de l'exposition au Palazzo delle Papesse, *Il Dono / The Gift,* Milan, Charta, 2001, ainsi que le no 28 (janvier 2015) des *Figures de l'art,* dossier intitulé « Esthétique du don. De Marcel Mauss aux arts contemporains ».

34 Voir L. Brogowski, *Ad Reinhardt. Peinture moderne et responsabilité esthétique*, Chatou, Éditions de la Transparence, coll. « Essais d'esthétique », 2011, p. 104-105.

35 Cf. Yann Beauvais et Jean-Michel Bouhours (dir.), *Monter / Sampler. L'échantillonnage généralisé, catalogue d'exposition*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, coll. « Quinzexvingt&un », 2000.

36 Guy Debord, *La Société du spectacle* [1967], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1996, § 207, p. 198.

Mais que dire de Sherrie Levine qui, en 1981, expose *After Walker Evans*, photos d'Evans rephotographiées à partir d'une reproduction dans un catalogue ? Il serait périlleux de prétendre qu'elle améliore le travail d'Evans. On est face à un phénomène nouveau où l'artiste renonce à *produire* un quelconque contenu original de son œuvre pour *reproduire* intégralement celle d'un autre artiste, en se situant ainsi délibérément à la limite du droit d'auteur, c'est-à-dire du vol de la propriété intellectuelle. L'œuvre de Sherrie Levine constitue un nouvel espace créateur, inaugurant des possibilités inédites de jouir de l'art et de ses œuvres. De même, lorsque, dans le catalogue de son exposition au MAMCO à Genève en 1996, elle publie : Sherrie Levine, *La Retraite de Monsieur Bougran. After Joris-Karl Huysmans*[37], dont le texte est intégralement emprunté à l'écrivain, Sherrie Levine ne s'inscrit ni dans la tradition du détournement, ni dans celle des manifestes artistiques écrits avec les seules cryptocitations (Rodtchenko ou Reinhardt). On pourrait penser qu'elle illustre ce que Proudhon a écrit sur l'artiste comme *producteur* et *gardien*, mais non pas *propriétaire* de son œuvre, à l'image des archives ouvertes en ce qui concerne les connaissances scientifiques. Les enjeux de son œuvre sont donc politiques et vont bien au-delà d'une simple valeur artistique de la nouvelle stratégie de la création.

Mais si l'on admet que l'œuvre n'appartient pas à l'artiste, alors on peut se demander si l'accent mis sur l'*appropriation* ne déforme pas les enjeux du geste de Sherrie Levine, terme pourtant revendiqué par l'artiste elle-même. La théorie de la propriété nous aide à comprendre que l'appropriation transforme seulement le rapport de possession, pendant que Sherrie Levine accroît la jouissance que l'art procurer : avec *After Walker Evans*, elle a inventé un nouvel espace de création. En effet, si le terme d'appropriation, tout comme celui d'appropriationnisme, devenus l'un comme l'autre des termes génériques, ne sont pas les plus appropriés ici, c'est parce que tous les deux tombent dans le piège de la possession, laquelle n'est qu'une des trois dimensions de la propriété, on l'a vu, celle précisément que la conception anthropologique incrimine comme la moins légitime et la plus controversée, celle dont l'histoire a eu du mal à légitimer la fondation (théologique ? créatrice ? idéologique ? juridique ?), dimension que rien ne fonde : l'appropriation comme acte artistique prend donc le risque d'en faire le constat. Ce risque est surtout artistique, car rompre le rapport de possession (droit d'auteur) ne dit encore rien sur l'intérêt créateur de l'opération – il y a des vols sans intérêt ! –, et d'emblée on en perçoit la limite : elle réside dans la répétition d'un tel acte. Aussi Sherrie Levine a-t-elle dû renouveler la démarche à chaque étape de son parcours, loin d'une simple répétition du même geste avec d'autres photographies de Walker Evans ou avec les œuvres d'autres artistes. Elle a dû aller bien au-delà d'une simple appropriation afin de pouvoir jouir de cet espace de création inauguré en 1981, car elle renonça au *mythe de l'originalité* au sens de la création d'une nouvelle forme plastique, et ce par un geste

37 Sherrie Levine, *New Photography*, Genève, MAMCO, 1996, p. 5-34. À la fin du texte de Huysmans, Sherrie Levine a ajouté : « New York City, 1996 ».

à chaque fois *original* que la répétition banaliserait inévitablement.

De là découle un certain nombre d'ambiguïtés liées à l'« appropriationnisme », terme que refusait Elaine Sturtevant qui, à partir de 1965, reproduisait à la main les peintures du pop art. Diverses pratiques d'emprunt, parfois directes, massives et effrontées, se sont répandues ensuite dans l'art, en contestant, tour à tour, le statut de la paternité de l'œuvre et de sa signature, la valeur de l'originalité de la création et le rapport à l'histoire, l'objet de la propriété intellectuelle, le statut d'authenticité des œuvres, etc.

L'appropriation comme stratégie générale de la création se heurte donc aux écueils de la répétition, mais si elle était devenue massive, elle mériterait peut-être une interrogation sociologique pour analyser le rapport implicite des artistes qui la pratiquent à la théorie de la propriété. Or, la question de la propriété n'est que très rarement évoquée dans les débats sur les pratiques de l'appropriation dans l'art, sinon à travers le droit d'auteur, tant ses ambiguïtés le limitent à la question exclusive de la possession, tandis que la théorie philosophique de la jouissance, évoquée brièvement plus haut, invite à chercher dans les pratiques artistiques de nouvelles formes de jouissance, c'est-à-dire, précisément, celles qui ouvrent de nouvelles perspectives d'usage de l'art et dans l'art. En effet, l'intérêt de repenser la propriété et d'expérimenter au moyen de stratégies alternatives, c'est d'en augmenter les jouissances et les réjouissances, ce qui, on l'a vu, ne nécessite pas toujours l'appropriation. Non seulement on peut jouir sans posséder, mais encore, telle est l'hypothèse posée par Henri Lefebvre, jouir de la relation avec un être ou une propriétés qui ne se laissent pas posséder est un véritable défi, indissociablement humain et politique, parfois artistique : le livre d'artiste est inappropriable, selon Éric Watier, « parce qu'il est idéalement reproduit à l'infini[38] ».

La perruque : sens et jouissance

Le travail en perruque consiste, dans un contexte salarial, à se réapproprier, individuellement ou collectivement, des moyens de production disponibles sur le lieu et pendant le temps de travail afin de fabriquer ou de transformer un objet en dehors de la production réglementaire de l'entreprise[39]. C'est une vieille tradition ouvrière, mais les quelques pages mémorables intitulées « Une pratique de détournement : la perruque[40] » – cette dernière étant selon Michel de Certeau une véritable incarnation de la culture populaire à l'ère industrielle – constituent une des

38 Plaquette de l'exposition *Critique et utopie*. Livres d'artistes, préparée par Anne Mœglin-Delcroix, Rennes, La Criée centre d'art contemporain, 2001, n.p.

39 Telle est la définition de la perruque proposée par Jan Middelbos dans Art21, no 32 (hiver 2011-2012), p. 15 (dossier : « Y a-t-il un artiste dans l'usine ? »).

40 Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien*, t. I : *Arts de faire,* Paris, UGE, coll. « 10 / 18 », 1980, p. 68-74.

rès rares analyses de ce phénomène[41]. Rien d'étonnant à ce silence, car la perruque a toujours été assimilée au vol : caricaturée, dénoncée, et donc punie, au point que même les ouvriers qui la pratiquaient n'en parlaient que fort peu, car parler revenait à dénoncer. Pourtant, ce phénomène matriciel indique une piste intéressante qui oriente l'analyse non pas tant vers l'appropriation des objets appartenant à l'usine que vers la maîtrise du *sens* conféré au temps de l'existence vendu à l'usine, et donc à la jouissance de ce temps. De ses expériences dans les usines hongroises, Miklós Haraszti, dont le livre a inspiré Michel de Certeau, écrit :

> Les journaux satiriques représentent comme un voleur l'ouvrier qui s'adonne à la perruque. Les dirigeants d'usine, également, « luttent » contre la perruque : avertissements et sanctions pleuvent sur celui qui détourne le matériel, se sert des machines pour son compte, soutire de l'énergie électrique à l'usine. Quand un gardien découvre dans notre sac, dans nos poches ou même sur nous des pièces fabriquées en perruque, c'est un voleur qu'il a pris sur le fait. / Mais, si les journaux satiriques ne le soupçonnent pas, les ouvriers et les dirigeants quant à eux savent très bien que tout cela n'est que du baratin, car le véritable dommage pour l'usine n'est pas là : il est plutôt dans le temps perdu à fabriquer un objet, dans cette dépense de force de travail sans profit pour l'usine[42].

Qu'est-ce qui pousse l'ouvrier à cette pratique ? se demande Haraszti. Quel est le « mystère de cette passion de la perruque » ? Rendue impossible par la chaîne industrielle, « selon les calculs des chronos[43], les salariés aux pièces devraient renoncer eux-mêmes à leur passion pour le vol[44] ». Et pourtant, il n'en était rien, en dépit de la perte de salaire ! Qu'est-ce qui compense cette perte dans la pratique de la perruque ? C'est le sens qui rend possible la jouissance : « ce travail-là, nous le planifions nous-mêmes et l'exécutons comme bon nous semble[45] », constate Haraszti. Son analyse met habilement en relation la perruque et l'aliénation, c'est-à-dire l'absence du sens, comme ce qui rend impossible la passion du travail, et, partant, la joie qu'il pourrait procurer. La perruque est une oasis du travail non aliéné dans le désert de sens.

> Ce travail, s'il est un but en soi, n'est pas pour autant dépourvu de but. Il devient

41 La thèse en cours de Jan Middelbos, *Les Représentations artistiques du monde du travail à l'époque du « travail immatériel » : pratiques aux frontières du monde de l'art et du travail,* promet d'apporter de nouveaux éléments sur cette pratique (université Rennes 2, sous la dir. de L. Brogowski).

42 Miklós Haraszti, *Salaire aux pièces. Ouvrier dans un pays de l'Est*, trad. J. Svaradja et J. Aizac, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Combats », 1976, p. 136.

43 Dans les usines, les « chronos » contrôlaient le débit de la production.

44 M. Haraszti, *Salaire aux pièces*, op. cit., p. 137.

45 *Ibid.*, p. 139.

> même le contraire de notre « véritable » travail, le travail sans but. [… L'ouvrier] décide qu'il va créer quelque chose, puis il travaille à réaliser ce qu'il a décidé, pas nécessairement pour en tirer profit. S'il se sert de son produit, il éprouve surtout la *jouissance* de l'avoir créé lui-même, de savoir quand, comment, avec quoi il l'a fait, de savoir que c'est lui qui décide de cette existence. / Ce travail en perruque, humble, exécuté en cachette et au prix de grands sacrifices, sans nul but extérieur, est la seule possibilité, le germe et le modèle tout à la fois d'un travail libre et créatif : tel est le secret de cette passion[46].

L'art contemporain est souvent pensé en ces termes, comme un travail non aliéné, libre et créatif, et c'est pourquoi considérer la perruque comme une pratique populaire est particulièrement pertinent et intéressant. Quand il perruque, l'ouvrier jouit de la propriété qui l'aliène par ailleurs, qu'elle soit privée ou collective, mais cette jouissance, on l'a vu, n'implique l'appropriation qu'à la marge, car la perruque est le plus souvent fait de morceaux de matériaux sans valeur, des chutes. L'ouvrier jouit du temps arraché à l'aliénation où « la qualité [de la réalisation] (si je veux que le produit soit bien tel que je l'ai décidé) est […] le but, le bénéfice, la joie[47] ». Il a ainsi entrouvert un espace de jouissance et en a pris possession, sans pour autant s'approprier quoi que ce soit. La perruque avait posé dans l'espace socio-économique la question que Sherrie Levine a formulée par rapport à la propriété intellectuelle dans l'art, et que la nouvelle loi « pour une République numérique », ainsi que les archives ouvertes et la licence Creative Commons, formulent par rapport à toute sorte de connaissances : le droit d'en jouir sans en être propriétaire. Ce serait donc sous-estimer l'importance politique du geste de Sherrie Levine que de l'associer uniquement à la question de l'appropriation.

Un aperçu des pratiques de l'imprimé par les d'artistes, présenté ci-dessous, a pour mission, d'une part, d'appréhender la complexité des rapports de propriété, si celle-ci est prise au sens anthropologique et non au sens étroitement juridique du terme, c'est-à-dire quand la jouissance de la propriété implique un réseau d'échanges réels dans l'espace social ; d'autre part, il s'agit d'illustrer de larges champs créateurs disponibles autour de ces échanges, c'est-à-dire l'invention de nouveaux espaces où l'on jouit de la propriété sans pour autant modifier le rapport de possession. Le choix des formes imprimées est dicté notamment par le caractère multiple et reproductible de l'imprimé. Aussi, lorsqu'on imprime un livre à des centaines d'exemplaires, voire davantage, l'offrir ne signifie pas automatiquement s'en déposséder, ou alors de façon marginale. Du point de vue de l'éditeur, qui – fatalement – fait toujours don de livres qu'il publie (les exemplaires destinés aux auteurs, à la presse, au dépôt légal, etc., mais aussi ceux qu'on offre aux amis, aux visiteurs

46 *Ibid.*, p. 140 ; je souligne.

47 *Ibid.*, p. 141.

ou à d'autres auteurs), donner n'est pas forcément se priver de quoi que ce soit, comme cela a pu apparaître au tout début de ces analyses. De la même manière, s'approprier les droits d'un livre pour le rééditer ne signifie pas dans ce type de pratiques qu'on se fait un don à soi-même au détriment de quelqu'un d'autre, car la mission première de l'éditeur est de maintenir un titre sur le marché pour le rendre accessible en tant que valeur culturelle. De ce point de vue, les archives ouvertes modifient profondément la pratique de la propriété intellectuelle, en suivant en cela – est-ce un paradoxe ? – les postures de l'Internationale situationniste et des artistes du Fluxus qui laissaient libres le droit d'utilisation et de reproduction de leurs productions. Enfin, dans le domaine de l'édition, l'économie n'est pas forcément l'antinomie du don. Autrement dit, l'imprimé est un objet très particulier à travers lequel on entre « dans un réseau complexe de rapports humains », pour reprendre la formule d'Henri Lefebvre.

Le travail réalisé par Laurent Marissal au musée Gustave-Moreau à Paris entre 1997 et 2003 correspond aux critères de la perruque mis en évidence plus haut, bien que lui-même utilise un autre vocabulaire : « peinture au bleu », « reprise individuelle » ou « temps recouvré ». Employé comme surveillant de ce musée une fois obtenu le diplôme des Beaux-Arts de Paris, durant plusieurs années l'artiste invente des stratagèmes qui lui permettent de donner sens à cette partie du temps de son existence dont il a dû se *déposséder* pour des raisons alimentaires. Mais on ne possède pas le temps de son existence comme on possède d'autres biens, et on ne s'en dépossède pas avec les mêmes conséquences ; il ne pouvait donc s'agir que de désaliéner ce temps en lui redonnant du sens, afin de pouvoir en re-jouir à sa guise. Cet emploi fut non seulement en décalage complet par rapport à ses compétences d'artiste, mais c'est encore un travail qui, sans être « vide » (car il faut expliquer, renseigner, tenir sa place, surveiller, interdire les flashs, etc.), confronte souvent l'employé au vide (car il est interdit aux surveillants de le remplir par une quelconque activité : lire, parler avec les visiteurs ou se distraire de toute autre manière). Selon le type d'activité artistique (fermer les salles sans l'autorisation de la direction pour peindre l'air, dormir, déplacer des objets, lire, mais aussi détourner le regard de sa mission de surveillance pour le diriger vers les tableaux et les contempler en tournant ainsi le dos aux visiteurs, etc.), la nuisance causée à l'institution était plus ou moins grande, mais il n'y a pas eu de vols ou de dégradations lorsqu'il était en poste. Et pourtant, toutes ces activités constituaient une prise de risque et la direction du musée a effectivement tenté de licencier Laurent Marissal ; mais une fois qu'il a révélé toutes ces « reprises individuelles », l'artiste a démissionné de son poste. Ses activités d'artiste visant à produire du sens là où l'aliénation en dépouille le salarié révèlent toutefois l'impuissance de l'employeur face au salarié qui décide de considérer la « peinture au bleu » comme pratique artistique. Est-ce la fragilité des preuves à rassembler qui a fait que ni lui ni l'éditeur de *Pinxit Laurent Marissal 1997-2003*, paru en 2005, n'ont jamais été inquiétés ? Ils s'interrogeaient pourtant s'ils n'allaient pas être poursuivis par la Réunion des musées nationaux sous pré-

texte que la présence de documents photographiques que contenait le livre constitue une atteinte au droit de reproduction que détient cette institution, c'est-à-dire une atteinte à la possession. Une tension entre possession et jouissance est donc bien présente dans cette pratique : la jouissance du temps, pourtant vendue au musée, était difficilement attaquable devant la justice, et le musée n'a jamais fait valoir auprès de l'éditeur ses droits de reproduction. Peut-être était-ce pour éviter de faire de la publicité à une « action ~~syndicale~~*picturale* » qui a par ailleurs révélé de nombreuses irrégularités liées aux conditions de travail du personnel, permis l'obtention de quelques acquis syndicaux, notamment la réduction du temps de travail, transformé l'espace du musée et conduit à la suspension de la directrice.

Laurent Marissal, *Vernissage clandestin* de *Pinxit 1997-2003 durant la Nuit des musées avec Lefevre Jean Claude* et Danielle, 20 mai 2006, musée Gustave-Moreau. Photo L.M.

Il faut souligner que la jouissance dont il s'agit ici est un ravissement, à rejouer toutes les fois que c'est possible, mais elle pose également à nouveaux frais la question de la répétition soulevée plus haut. D'abord, parce qu'elle est inscrite dans cette modalité de la construction du sens de la vie qu'on appelle « art ». Eprouvé une fois, ce détournement, qui permet le recouvrement du temps et la jouissance qui en résulte, se poursuit à travers l'évocation, l'exposition ou la publication (qui ne sont pas des répétitions dans la mesure où elles contribuent à la construction du projet). La révélation réactualise la jouissance, notamment parce que, d'abord clandestine, l'action est revendiquée à travers la publication, et que cette revendication n'a aucun autre sens que « d'affirmer la jouissance retrouvée de ma pratique picturale, écrit Laurent Marissal, quelles que soient les conditions de subsistance. C'est

affirmer, prouver que rien ne saurait m'empêcher de peindre quitte à transformer ce que l'on sait être la peinture[48] ». Ensuite, parce que la destinée de *Pinxit* – sa vie, ses suites, ses lectures, etc. – rajoute une valeur à la jouissance, qui peut même se transformer en une valeur pécuniaire lorsque l'artiste vend des pièces issues de ce travail (une « survaleur [qui] devient un sursalaire » et qui échappe à l'employeur[49]). Enfin, parce que Laurent Marissal n'est pas confronté de la même manière que Sherrie Levine à la question de la répétition. Celle-ci a inventé le geste qui, s'il devenait méthodique, perdrait son caractère créateur et novateur, nécessaire à l'excitation et à la jouissance ; celui-là a mis en évidence la fonction désaliénante de l'art qui s'actualise différemment dans divers contextes. Sherrie Levine part donc d'un geste et recrée à chaque fois le contexte particulier qu'elle explore et où ce geste fait sens, on l'a vu, tandis que, pour Laurent Marissal, le contexte est déjà d'emblée donné et la question est de savoir quelles sont les nouvelles possibilités de faire de l'art dans telle ou telle situation, étant entendu que, par définition, faire de l'art présuppose une liberté à prendre, c'est-à-dire une désaliénation (vieux motif schillérien). La stratégie de Laurent Marissal n'a pas été conçue comme la répétition d'un geste (embauche / reprise individuelle), car l'aliénation n'est pas le fait de la seule expérience du salariat ; la pratique de la peinture, qui désaliène le temps de l'existence et permet d'en jouir, est toujours à réinventer.

Dans l'atelier de Gustave Moreau

Le musée sentimental du maître symboliste

Reportage Frédéric MOUCHON avec le comité régional du tourisme d'Ile-de-France (tél. 01.42.60.28.62) (Photos LP/Frédéric DUGIT et Delphine GOLDSTEJN.)

Des centaines de toiles étrangères

MUSÉE GUSTAVE MOREAU, PARIS, LUNDI DERNIER. Le peintre a légué sa maison de la rue de La Rochefoucauld à la Ville de Paris à la condition que sa collection soit « gardée toujours avec son caractère d'ensemble ». Son vœu a été respecté.

Laurent Marissal, *La conservatrice* : « *Vous voyez qu'il lit !* », indice paru dans *Le Parisien* le 6 janvier 1998.

Ainsi, le projet *Où va la peinture Pinxit II*, publié en 2010, raconte une tout autre expérience picturale, qui correspond à celle d'un professeur d'histoire de l'art qui,

48 E-mail de Laurent Marissal à l'auteur du 23 janvier 2018, 17 h 46.

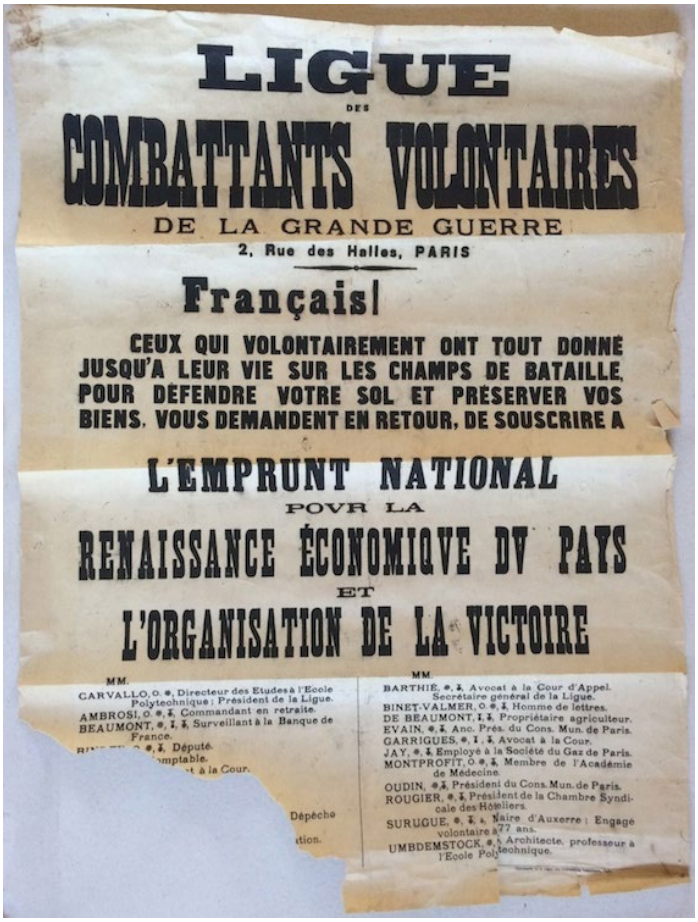
49 *Ibid.*

de ses cours, faisait des performances ou actions picturales. Donner ce sens à la mission de professeur d'histoire de l'art, c'est aller au-delà du programme, qui constitue l'une des contraintes de cet emploi relativement peu aliénant qu'est celui d'enseigner en présence d'élèves. C'est une autre stratégie qui opère ici : quel que soit le contexte, Laurent Marissal continue à être peintre, mais ici, il recouvre le temps vendu à l'employeur par excès, en quelque sorte : « j'enseigne quelque chose que ne programme pas le programme, dit-il, dans une forme que ne peut pas s'approprier l'employeur, mais que je peux valoriser ailleurs, revendiquer dans le dos de l'employeur[50] ». Ce n'est pas une appropriation, mais une jouissance dont seul le sujet qui jouit peut être « propriétaire » ; on comprend pourquoi Proudhon souhaitait que la jouissance fût l'unique forme de propriété. « *Pinxit I* était une quantité de temps récupéré, *Pinxit II* et *III*, c'est la qualité du temps recomposé[51] », écrit Laurent Marissal. Acà nada *Pinxit III*[52], publié en 2016, qui consacre une attention particulière à la posture du collectionneur, intègre dans la pratique de la peinture, en plus du temps du travail, le temps des vacances et de la vie quotidienne. C'est le Canada, telle une rêverie, qui polarise tous les éléments de la pratique picturale, dans un sens élargi, de Laurent Marissal. Ce livre a été publié par les éditions clandestines s.l.n.d. qui, depuis 1999, pratiquent les perruques : les numéros hors-séries de la revue Cartel ont été imprimés sur la photocopieuse de la CGT, la première version de Pinxit sur celle de la SAGEM, la *Conférence clandestine* de nouveau à la CGT, etc. Mais, tout à fait dans le *mainstream*, les trois *Pinxit* sont publiés en *Open Access* : une sorte de droit universel à la jouissance. Mais ce droit n'a-t-il pas pour condition de vivre libre : appartenir à soi-même et refuser de se faire déposséder du temps de son existence ? Ce motif était déjà présent dans les *Lettres sur l'éducation esthétique* de Friedrich Schiller.

50 *Ibid.*

51 *Ibid.*

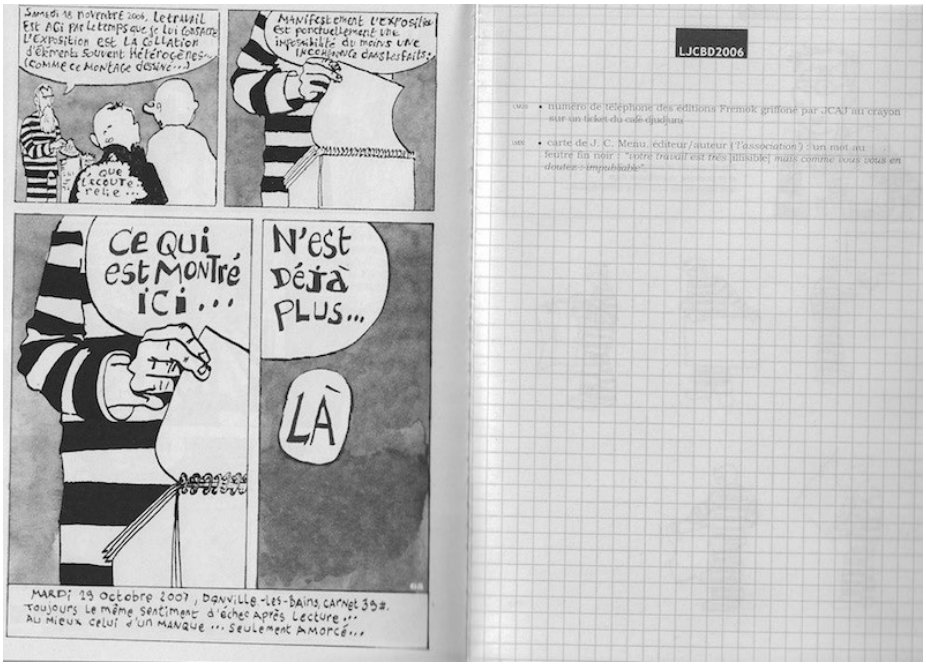
52 L. Marissal alias Painterman, *Pinxit (III). Acà nada (il n'y a rien ici)*, éditions clandestines s.l.n.d.


LIGUE
DES
COMBATTANTS VOLONTAIRES
DE LA GRANDE GUERRE
2, Rue des Halles, PARIS
Français!
CEUX QUI VOLONTAIREMENT ONT TOUT DONNÉ JUSQU'A LEUR VIE SUR LES CHAMPS DE BATAILLE, POUR DÉFENDRE VOTRE SOL ET PRÉSERVER VOS BIENS, VOUS DEMANDENT EN RETOUR, DE SOUSCRIRE A
L'EMPRUNT NATIONAL
POVR LA
RENAISSANCE ÉCONOMIQVE DV PAYS
ET
L'ORGANISATION DE LA VICTOIRE
MM.
CARVALLO, O. ✱, Directeur des Etudes à l'Ecole Polytechnique ; Président de la Ligue.
AMBROSI, O ✱, ✠ Commandant en retraite.
BEAUMONT, ✱, I, ✠, Surveillant à la Banque de France.
✱, ✠, Député.
...mptable.
...t à la Cour.
Dépêche
...tion.
MM.
BARTHIE, ✱, ✠, Avocat à la Cour d'Appel. Secrétaire général de la Ligue.
BINET-VALMER, O. ✱, ✠, Homme de lettres.
DE BEAUMONT, I, ✠, Propriétaire agriculteur.
EVAIN, ✱, ✠, Anc. Prés. du Cons. Mun. de Paris.
GARRIGUES, ✱, I, ✠, Avocat à la Cour.
JAY, ✱, ✠, Employé à la Société du Gaz de Paris.
MONTPROFIT, O ✱, ✠, Membre de l'Académie de Médecine.
OUDIN, ✱, ✠, Président du Cons. Mun. de Paris.
ROUGIER, ✱, ✠, Président de la Chambre Syndicale des Hôteliers.
SURUGUE, ✱, I, ✠, ...Naire d'Auxerre ; Engagé volontaire à 77 ans.
UMBDEMSTOCK, ✱, ✠, Architecte, professeur à l'Ecole Polytechnique.

Mélange des genres typique dans les traditions patriotiques : « donnez de l'argent pour l'économie ; les soldats ont donné leur vie pour la patrie », *summum* de la violence de l'aliénation et de la caricature du don.

Une relecture de la réédition : recevoir et redonner

Un pan entier des pratiques de l'imprimé repose sur le renoncement de l'artiste à produire un contenu propre pour simplement mettre en valeur le travail d'autres artistes, pour en augmenter et partager la jouissance. C'est une générosité où la production d'autrui passe devant la sienne propre, en reconnaissance de sa valeur ou en hommage, par affinités électives ou par philia, et possiblement pour réagir à une inflation des productions artistiques. Peut-être d'ailleurs est-ce déjà le cas de Sherrie Levine, malgré sa revendication de l'appropriation. Il n'en reste pas moins que c'est l'imprimé seul qui ouvre un espace d'échanges, à travers des réseaux spécifiques, à la diffusion des imprimés dans l'art, et donc des dons et des contre-dons, ce qui n'est pas le cas de Levine. Ces postures dessinent un spectre varié.

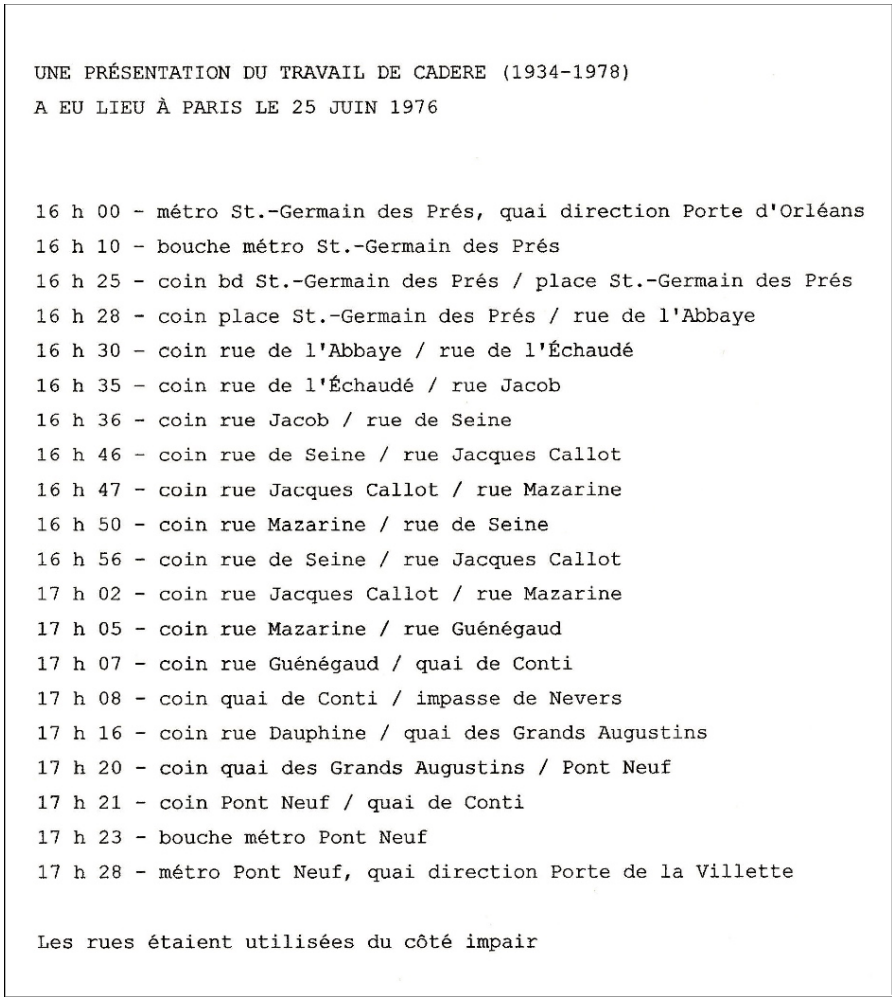


Laurent Marissal, une page de *LJCBD2006*.

On peut déjà considérer comme telle la bande dessinée *LJCBD2006* réalisée par Laurent Marissal en 2006. C'est une forme d'hommage au travail de Lefevre Jean Claude et elle lui a été remise à l'occasion d'une journée d'étude sur l'artiste organisée par les universités Rennes 2 et Paris 1 Panthéon-Sorbonne, offerte par un artiste qui, dans son art, assume ouvertement la question politique de la propriété, ce qui n'est pas fréquent, on l'a dit. Lefevre Jean Claude, à son tour, cultive la mémoire du travail d'André Cadere, depuis la mort de celui-ci en 1978. « Amitiés renforcées[53] », selon la belle expression de Laurent Marissal, cette mémoire vivante se nourrit du travail d'historien et d'archiviste qu'il est en tant qu'artiste. D'une part, Lefevre Jean Claude poursuit le travail de Cadere, notamment en parcourant, muni d'un de ses « bâtons », tous les 25 juin, le trajet du dernier parcours de celui-ci, en 1974 ; sans s'approprier son œuvre, il s'incarne dans la chair de son compère afin de rendre vivante son œuvre au-delà de la disparition de l'artiste. D'autre part, Lefevre Jean Claude archive et reconstitue les documents sur le travail de Cadere, et, une fois corrigés (notamment les légendes des « bâtons », qui sont souvent publiées de façon erronée), il les réintroduit dans les circuits du monde de l'art. Comme dans la vision proudhonienne, l'artiste est ici *gardien*, mais non pas *propriétaire* des œuvres ; et il y a dans ces gestes de Lefevre Jean Claude ce double mouvement : prendre en main, littéralement, mais sans se l'approprier, l'art de Cadere, pour, une fois libéré

53 E-mail de L. Marissal à l'auteur, *op. cit.*

des erreurs d'identification / attribution, le réintroduire dans les réseaux artistiques et en prolonger ainsi les effets.



UNE PRÉSENTATION DU TRAVAIL DE CADERE (1934-1978)
A EU LIEU À PARIS LE 25 JUIN 1976

16 h 00 - métro St.-Germain des Prés, quai direction Porte d'Orléans
16 h 10 - bouche métro St.-Germain des Prés
16 h 25 - coin bd St.-Germain des Prés / place St.-Germain des Prés
16 h 28 - coin place St.-Germain des Prés / rue de l'Abbaye
16 h 30 - coin rue de l'Abbaye / rue de l'Échaudé
16 h 35 - coin rue de l'Échaudé / rue Jacob
16 h 36 - coin rue Jacob / rue de Seine
16 h 46 - coin rue de Seine / rue Jacques Callot
16 h 47 - coin rue Jacques Callot / rue Mazarine
16 h 50 - coin rue Mazarine / rue de Seine
16 h 56 - coin rue de Seine / rue Jacques Callot
17 h 02 - coin rue Jacques Callot / rue Mazarine
17 h 05 - coin rue Mazarine / rue Guénégaud
17 h 07 - coin rue Guénégaud / quai de Conti
17 h 08 - coin quai de Conti / impasse de Nevers
17 h 16 - coin rue Dauphine / quai des Grands Augustins
17 h 20 - coin quai des Grands Augustins / Pont Neuf
17 h 21 - coin Pont Neuf / quai de Conti
17 h 23 - bouche métro Pont Neuf
17 h 28 - métro Pont Neuf, quai direction Porte de la Villette

Les rues étaient utilisées du côté impair

Jean Claude Lefevre, la marche avec un « bâton » de Cadere.

Ce double mouvement, accueillir et redonner, une sorte d'intermédiation (*go-between*), peut être identifié comme le cœur de la réédition lorsqu'elle est revendiquée comme pratique artistique. Comme on le verra, accueillir (recevoir, prendre en main, s'emparer de, etc.) n'est pas ici s'approprier le travail d'autrui, même provisoirement, accueillir c'est être animé par l'intention d'en augmenter la présence et d'en rendre la jouissance possible au plus grand nombre : tel est le sens de la réédition. Qui connaît un tant soit peu l'histoire de l'édition sait combien d'éditeurs ont réédité tel ou tel ouvrage simplement parce qu'ils considéraient qu'il devait redevenir accessible, souvent sans aucune considération du coût que cela impliquait, et surtout sans mettre à mal le droit d'auteur, tout au contraire. Dans la *Lettre sur le commerce de la librairie* (1763), Denis Diderot considérait que la première mission

de l'éditeur est, précisément, de pérenniser les ouvrages d'un auteur sur le marché. Les éditions pirates pullulent souvent là où les ayants droit font valoir la possession contre la jouissance, c'est-à-dire lorsque les droits patrimoniaux qu'ils détiennent, et la volonté d'en profiter le plus possible, empêchent la réédition d'un titre. Ce qu'on donne dans la réédition, c'est l'engagement personnel au service des idées et des valeurs. C'est cet espace de jouissance qu'ont investi certains artistes, parmi lesquels Jan Middelbos, Aurore Chassé et Arnaud Desjardins, présentés ci-dessous.

Jan Middelbos est intermittent du spectacle et, depuis 2002, il prête une attention particulière non seulement aux perruques, mais encore à ce qu'il appelle des « pratiques *tactico-déviantes au travail*[54] ». Diverses stratégies artistiques de retournement comme l'escamotage, le jeu, le sabotage, le recyclage, l'archivage, l'enregistrement, etc., sont pour lui des formes d'enquêtes artistiques participatives dans le cadre des recherches qu'il mène sur la représentation du monde du travail de l'intérieur même du processus de travail[55], alors que celle-ci est le plus souvent construite de l'extérieur, par les sociologues, journalistes ou artistes (comme cela peut être le cas des résidences d'artistes en entreprise) ou par le patronat.

Lorsqu'il a intégré le service de la reprographie à l'inspection académique des Yvelines (2008-2009), il réalisa toute sorte de perruques, en faisant en particulier des rééditions, pas nécessairement pirates, car certaines œuvres se trouvaient déjà dans le domaine public : *1984* de George Orwell, *Le Capital* de Marx, *L'insurrection qui vient* du Comité invisible, ou encore *L'Honnête Voleur* de Dostoïevski. Il éditait également d'autres textes : brochures de formation syndicale, textes politiques et artistiques, affiches, etc., toutes ces éditions devant servir à enrichir les Bourses du Travail Parallèle[56], dont la première fut initiée en octobre 2006 dans le cadre de la XV^{e} Biennale de Paris. Entreprise non marchande et non clandestine, ce projet de bourses du travail se propose d'introduire les objets ainsi réappropriés dans un type d'échange dons / contre-dons, et c'est dans cet esprit que ces éditions perruquées ont été exposées et échangées au salon de l'autoédition « Anti-Aufklärung » organisé par Olivier Nourrisson en mars 2015 à la Générale en Manufacture de Sèvres.

Jan Middelbos ne produit pas de contenu propre, ni au sens plastique, ni au sens littéraire, mais *fait* des livres à travers lesquels, tel un oracle, il se limite à indiquer (*semainein*) des textes et idées qui, selon lui, méritent attention et analyse. Plutôt que diluer le champ de l'art par de nouvelles productions, il considère l'art comme une sorte de cyclotron d'idées qu'il promeut à travers ces rééditions ciblées.

---

54 Voir J. Middelbos, « L'"enquête artistique" : les méthodes de représentation artistique du monde du travail en question » (2016), dans *Images du travail. Travail des images,* revue en ligne de l'université de Poitiers, dossier no 2 : « Les Ouvriers et la Photographie : de 1945 à nos jours », http://09.edel.univ-poitiers.fr/imagesdutravail/index.php?id=888 [18 janvier 2018].

55 Thèse de doctorat à l'université Rennes 2, sous la responsabilité de Leszek Brogowski.

56 Exposition / rencontre, 21 octobre 2006 (XVe Biennale de Paris) : http://archives.biennaledeparis.org/fr/2006-2008/dem/boursedetravailp.html [15 janvier 2018].

Jan Middelbos, les rééditions réalisées sous la forme de perruques, exposées à La Générale.

Aurore Chassé a fait du couple recevoir et donner l'essentiel de sa production imprimée. Graphiste de formation, elle s'est donnée pour mission de faire connaître l'existence des *cheap artist's books*, « en montrant et en expliquant ce que sont ces livres[57] » : donner à voir et à lire ce qu'elle considère comme valeurs exceptionnelles dans le champ artistique récent, mais sans renoncer pour autant à réaliser ses propres publications. Son projet éditorial s'annonce sous l'enseigne d'A.C. Publications ; les formes de celles-ci sont simples et modestes afin de ne pas rivaliser avec les livres qu'elles se proposent de mettre en valeur. Pour en cerner la nature, il faut préciser qu'il s'agit de rééditions qui prennent quelques libertés avec les originaux, et non de simples réimpressions.

> Je ne les ai pas photographiés en entier ou seulement la couverture mais j'ai fait une sorte d'échantillonnage de pages, choisies par la contrainte de la collection du musée et dans un souci de montrer la diversité des créations depuis les années 1960. Ces photographies sont comme des photocopies puisqu'elles ne cherchent pas à rendre compte d'un style mais simplement de reproduire l'objet. Il y a toujours un fond noir qui permet de mettre en valeur le papier blanc.

57 Conférence dans le cadre du projet « Featuring » à La Panacée, Montpellier, le 24 octobre 2013 ; tapuscrit transmis par l'artiste.

> À l'époque, beaucoup de livres étaient en n&b par souci d'économie et j'ai moi-même voulu conserver cette économie dans mon propre travail puisqu'après les avoir photographiés, l'idée était bien de montrer et distribuer ces images.
> J'ai réalisé un premier ouvrage de 96 pages : sorte d'anthologie de pages de livres d'artistes, fragments d'une création. Cet ouvrage s'appelle *Courtesy of JB, RB, CB, MB*, etc., qui sont les initiales des artistes figurant dans mon livre ; suivi de « artists who do books ». Donc *Courtesy of artists who do books* est d'abord une référence aux droits d'auteur (*courtesy* of est une mention de *copyright* anglais, souvent utilisé en français désormais), puisque je ne cherche pas à obtenir l'autorisation de chaque artiste mais j'en appelle à leur « gracieuseté » (si l'on traduit) puisque mon geste n'a pas pour but de malmener leur œuvre bien au contraire. J'ai quand même l'autorisation des bibliothèques qui possèdent les livres. Et le sous-titre *Artists who do books* fait lui référence à Ed Ruscha qui dans sa passion pour le livre avait inscrit ces mots sur une toile au pastel en 1976.

Loin des fastes et des largesses, qui n'ont que trop marqué les premières théories du don, et par ricochet aussi les milieux artistiques[58], les A.C. Publications sont souvent réalisées à l'occasion de leur présentation dans des centres d'art. Formes modestes pour un don modeste, elles n'entrent pas dans le schéma ternaire de Marcel Mauss : donner, recevoir, rendre, comme si *donner* et *rendre* (ou redonner) étaient ici un seul et même acte. Cette identité est possible parce que Aurore Chassé fait appel à la gracieuseté des artistes, c'est-à-dire qu'elle admet leur geste généreux, qui conditionne le sien ; elle l'admet comme acquis sans le leur demander. *Courtesy* of, si bien rendu par « gracieuseté », est donc une façon élégante de forcer le premier don, une forme d'appropriation généreuse dont elle se dépossède aussitôt. C'est un don fait par quelqu'un qui donne ce qu'il n'a pas, animé dans ce geste par la passion pour le livre, comme celle d'Ed Ruscha dont l'artiste se souvient encore lorsqu'il redevient peintre : *Artists who do books*. *Courtesy* of signifie également accueillir cette passion, qui se communique, et « rééditer » les livres qui en sont l'objet. C'est donc une appropriation qui, au fond, n'en est pas une : une transmission, plutôt, de ce don modeste, *cheap artist's books*, qui est en même temps une passion qu'il communique. Mais celui qui souhaite en bénéficier doit, lui aussi, faire un geste. En effet, le mode de diffusion choisi par Aurore Chassé consiste à échanger les livres contre les timbres postaux requis pour l'envoi, fournis en nature : le destinataire de ce don doit prendre en charge son acheminement. Faut-il rappeler à ce propos la revendication de Dick Higgins qui considérait que les envois postaux gratuits des livres devaient faire partie des politiques publiques[59], le livre étant, du moins enco-

58 Cf. l'exposition *Largesse* organisée en 1994 au musée du Louvre par Jean Starobinski et son livre éponyme publié chez Gallimard en 2007 (coll. « Art et artistes »).

59 Voir Bertrand Clavez, « Autre chose sur Fluxus : Dick Higgins et Something Else Press », dans *Le Livre d'artiste : quels projets pour l'art ?*, Rennes, Éditions Incertain Sens, coll. « Grise », 2013, p. 154.

re à son époque, le principal outil de la démocratisation de la culture ? Les analyses des conditions réelles du travail d'Aurore Chassé permettent de conclure que, d'une part, son art élargit et prolonge l'espace de la jouissance des livres d'artistes pionniers en la matière, et que, d'autre part, son *modus operandi* est une sorte de réédition où l'appropriation n'est pas un vol et où le don, aussi modeste soit-il, est déclenché par le geste de contribution de la part de son destinataire.

A.C. Publications [Aurore Chassé], *Courtesy of Artists Who Do Books* 3, coll. « Cheap books », Frac Provence-Alpes-Côte d'Azur, 2017, 96 pages, 10,5 × 16,5 cm, 100 exemplaires en distribution gratuite.

Si, dans les pratiques de réédition, le mythe moderne d'originalité est réellement mis en crise, c'est à travers la dissociation radicale entre l'originalité et, d'une part, la forme plastique, et, d'autre part, l'unicité de l'œuvre : la vraie originalité est dans les idées, les gestes, les postures, voire dans les parcours de vie, pour l'accueil desquels les formes imprimées sont mieux adaptées que l'objet d'art unique. Fasciné par la relecture du potlatch par l'Internationale situationniste[60], Arnaud Desjardins fonde en 2007 à Londres The Everyday Press. Devenu éditeur, il constate immédiatement que, pour éditer un livre, « il y a toujours quelqu'un qui doit payer […] "*the profit motive*" » ; qu'il s'agisse d'édition ou de réédition, et quel que soit l'engagement de l'éditeur, il y a toujours un « calcul de production / distribution qui reste sur le fil du viable ». Pour dénoncer le « système de production de l'art », lors des foires du livre auxquelles participent The Everyday Press (Offprint à Paris, Tate Modern à Londres, etc.), il distribue des badges : « NO WORK NO SHOW NO SALE » ou « UTTERLY

60 Les informations de ce paragraphe s'appuient notamment sur l'e-mail du 6 novembre 2017 d'Arnaud Desjardins à l'auteur.

BANKRUPT » (complètement en faillite), qui sont, selon lui, un « exposé […] succinct du système de production de l'art ». Ces constats déterminent sa position nuancée par rapport à la question de la gratuité, notamment lorsqu'il décide de pérenniser, à travers la réédition, des ouvrages qui se situent aux périphéries de l'art, mais qu'il considère, par ce choix même, comme décisifs pour l'art contemporain : *The Foundations of Judo* d'Yves Klein (1954, traduit en anglais[61] et publié par The Everyday Press en 2009) et les trois numéros de la revue politique *The Fox*, publiée par Joseph Kosuth et Sarah Charlesworth (1975-1976 / 2013). Or, cette perspective qui promettait la possibilité de jouir à nouveau de la revue *The Fox* se heurtait, précisément, au droit de propriété :

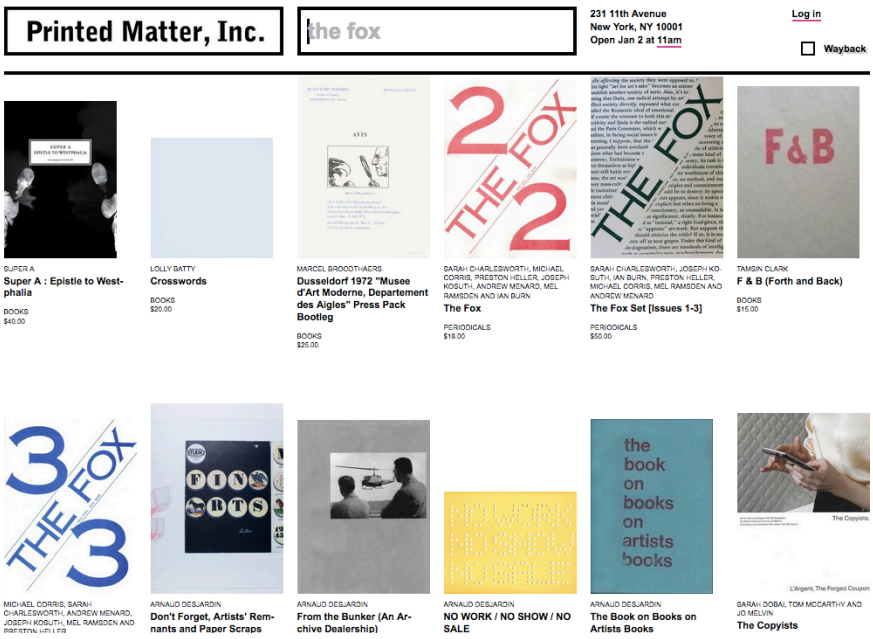
> Est-ce que quelque chose est accaparé quand il est redistribué gratuitement ? Non. / Une chose est accaparée justement quand elle est transformée en propriété, intellectuelle ou autre. […] Pour *The Fox,* la question principale pour obtenir les droits de reproduction / réédition était liée à l'impossible résolution de deux versions historiques opposées (Art & Language contre Joseph Kosuth). Pas de résolution, pas d'autorité, et donc aussi un espace qui s'ouvre sur la possibilité de refaire, rééditer, reproduire…

C'est en profitant de ce conflit des droits respectifs de propriété que l'artiste a pu augmenter la possible jouissance des travaux d'autres artistes, en réactualisant leur présence à travers la réédition, sans que cela annule l'économie réelle qui conditionne le travail de l'éditeur. Typographe, Pierre-Joseph Proudhon donne l'exemple du livre comme produit industriel : « Un livre coûte les salaires du papetier, fondeur, compositeur, etc., du libraire. Vendez un prix égal à la somme de tous ces salaires ; plus 1/10e ; intérêts du capital engagé compris[62]. » Le philosophe promeut une économie proche de la réalité qui ne pousse pas, comme c'est le cas du marché de l'art, à fabriquer de la valeur à travers le fétiche du génie et de l'œuvre unique. Le modèle économique classique de l'édition, qui a du mal à tenir aujourd'hui face au monopole de quelques éditeurs, et surtout de la diffusion, face aux loyers qui, en flambant, éliminent les librairies des centres-villes, etc., est bien plus rassurant que celui de la fausse gratuité du commerce, dont la presse quotidienne est la meilleure illustration. La réédition

61 On admet ici que la traduction est une forme de réédition, notamment parce qu'il s'agit d'un livre depuis longtemps épuisé en français ; mais c'est, bien sûr, un choix discutable. De la même manière, on peut se demander si les activités de la Bibliothèque fantastique (http://www.labibliothequefantastique.net/), archives numériques qui, entre autres, mettent à disposition des publications épuisées de DADA ou de l'Internationale situationniste, archives revendiquées par Antoine Lefebvre comme posture artistique, sont assimilables à la pratique de la réédition. À la limite de la réédition se situe également le projet Lorem Ipsum d'Aurélie Noury qui délivre et publie comme autonomes des textes qui, initialement, n'existaient qu'au sein d'œuvres de fiction. Lorem Ipsum a par exemple publié un livre de Pierre Ménard et non un chapitre de *Fictions* de Borges. Tous ces cas limites pourraient faire l'objet d'une autre étude.

62 P.-J. Proudhon, *Carnets*, op. cit., Carnet I, p. 104.

s'inscrit donc ici dans le projet éditorial comme pratique d'art, en proposant la jouissance d'ouvrages épuisés qui sont pourtant des jalons de l'art contemporain, jouissance rendue possible dans les interstices des droits d'auteur : c'est la possession qui se trouve ainsi transformée en jouissance. Arnaud Desjardins adopte alors une posture d'intermédiaire : le don est accompli dans un geste à la fois artistique et éditorial qui n'est pas gratuit, où la forme elle-même est soumise au principe « de fidélité ou de justesse liée à la matérialisation et distributions des textes ».



Capture d'écran du résultat de la recherche « The Fox » par Google.

En conclusion de ces analyses, on peut souligner d'abord l'intérêt, voire l'utilité de toutes ces expérimentations artistiques sur le don et l'appropriation dans l'horizon de la propriété considérée comme jouissance, notamment au regard des évolutions du droit, induites par les technologies numériques. Lors des débats qui ont eu lieu en 2016 pour préparer la loi « pour une République numérique », la question du droit à la jouissance de toutes les connaissances dont la production a été soutenue par les financements publics a été ouvertement posée ; désormais, la fouille des textes et des données de recherche constitue un « droit de lecture et d'observation » plutôt qu'une exception au droit d'auteur, affirme un avocat[63], illustration parfaite, s'il en est, d'une jouissance légale sans possession. Logiquement, si un tel débat était porté sur la place publique, le droit à la reproduction d'œuvres, qui serait le droit à en jouir sans les posséder, doit être obtenu, et, partant, le droit à la réédition (sous condition de

63 Alain Bensoussan, dépêche AEF no 541109 du 29 juin 2016, 14 h 31.

Creative Commons BY-NC-ND-SA[64], bien sûr).

On constate également que les études anthropologiques menées au plus près de la réalité révèlent des dons qui ne sont ni exclusifs des échanges économiques, ni antinomiques par rapport à eux, ainsi que des appropriations qui ne sont pas des vols, notamment dans la pratique de la réédition lorsqu'elle est une figure de l'art où se produit une implication mutuelle de l'appropriation et du don. Les études classiques, comme celle d'Alain Caillé[65], coïncident ici avec les enquêtes menées par les artistes eux-mêmes, comme « Donner c'est donner »[66] d'Éric Watier, qui permet d'observer au plus près ce qu'on donne et ce qu'on prend dans le don. La gratuité n'est pas le synonyme du don, et la réédition n'est pas le synonyme de l'appropriation ; celle-ci permet notamment de contourner la possession pour faire le don de ce qui n'est plus. Le vrai défi auquel répondent les artistes qui pratiquent la réédition est la découverte de nouveaux espaces de jouissance possible.

Toutes ces pratiques, enfin, contestent l'idée d'un don absolu et idéalisé, parfaitement désintéressé, d'une valeur inestimable et sans aucune contrepartie possible. Dans les pratiques de l'imprimé, on échange des objets dont la valeur matérielle est faible, et la valeur d'usage forte, y compris lorsqu'il s'agit d'usages intellectuels ou artistiques. Walter Benjamin remarque que le capital transforme la nature de tous les phénomènes culturels, les obligeant à quitter leurs constellations et logiques propres pour devenir de simples marchandises, soumises aux lois du marché[67]. La valeur modeste des échanges des cheap artist's books les en protège.

64 BY : signature de l'auteur initial obligatoire, NC (*non commercial*) : interdiction de tirer un profit commercial de l'œuvre sans autorisation de l'auteur, ND (*no derivative works*) interdiction d'intégrer tout ou partie dans une œuvre composite, SA (*share alike*) : si l'œuvre est modifiée, les modifications doivent être partagées selon la même licence CC (*creative commons*).

65 Voir Alain Caillé, *Don, intérêt et désintéressement. Bourdieu, Mauss, Platon et quelques autres*, Paris, La Découverte, coll. « Recherche / MAUSS », 2005. Voir aussi Jean Nestor, *Un don doit-il être gratuit ? Solidarité et philanthropie*, Presses universitaires de Rennes, coll. « Essais », 2016.

66 Éric Watier, « Donner c'est donner », *Allotopie*, n°B, Rennes, Éditions Incertain Sens, 2003.

67 W. Benjamin, « Sur le langage en général et sur le langage humain », trad. M. de Gandillac, revue par R. Richlitz, dans *Œuvres, op. cit.*, t. I, p. 142-165, et en particulier p. 164.