



**HAL**  
open science

## De "parasites sociaux" au "fameux sapeur". La désobéissance civile de l'art

Leszek Brogowski

► **To cite this version:**

Leszek Brogowski. De "parasites sociaux" au "fameux sapeur". La désobéissance civile de l'art. *Diskurs: Pismo Naukowo-Artystyczne ASP we Wrocławiu*, 2016, 21, pp.48-83. hal-01688471

**HAL Id: hal-01688471**

**<https://univ-rennes2.hal.science/hal-01688471v1>**

Submitted on 3 Jun 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.

DE  
« PARASITES  
SOCIAUX »  
AU « FAMEUX  
SAPEUR »

*La désobéissance  
civile de l'art*

XXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXX

LESZEK BROGOWSKI

*Nous ne pouvons véritablement agir sur le présent  
que si nous faisons tout d'abord abstraction de lui  
et si nous nous élevons à une science libre et objective.*

Wilhelm Dilthey<sup>2</sup>

### I. Le « parasite social » et la liberté en accusation

La notion de « parasite », récemment appliquée à certaines pratiques dites de « parasitage » dans l'art récent se heurte, d'une part, à l'ambiguïté de sa définition biologique, et, d'autre part, à son passé politique, lorsqu'on l'utilisait pour dénoncer plus que désigner une catégorie de la population. Quelle être en effet ne vit pas aux dépens d'un autre être<sup>3</sup> ? Plus prometteuse semblait donc la piste que l'on peut trouver par exemple chez Nietzsche qui, dans *Humain. Trop humain* (§ 356), déplace l'accent du plan de la nature vers le plan de l'histoire pour observer que – « pour des raisons historiques » – la disposition à vivre dans la dépendance « est beaucoup plus fréquente chez des femmes que chez des hommes<sup>5</sup> ». On peut voir là l'amorce d'une critique de la culture qui assigne à la femme le rôle d'un « parasite » de l'homme, soit en tant que « femme au foyer », soit en tant que militante féministe qui « tire les profits » de l'organisation sociale tout en combattant les fondements. La position de Nietzsche est ambiguë.

La sinistre expression « parasites sociaux » fut employée par les nazis pour désigner les juifs. Mais les « parasites sociaux » sont-ils des parasites ? Dans l'Union soviétique ou en Pologne sous sa domination, l'idée des « parasites sociaux » continuait à faire carrière, non plus certes comme l'expression du racisme, mais du totalitarisme. Étaient considérés comme « parasites sociaux » tous les individus qui n'avaient pas de place dans le système, soit parce que le système les rejetait, soit parce qu'ils choisissaient de ne pas y adhérer.

En U.R.S.S. ce pouvait être tout aussi bien un « koulak », paysan propriétaire de sa terre, qui refusait de se rallier à un « kolkhoz », qu'un ennemie politique qui combattait le nouveau régime. En Pologne, la loi sur les « parasites sociaux » a été tardive (les années soixante-dix) et plutôt « libérale » : elle imposait à tous les citoyens l'obligation d'avoir un emploi salarié, ce dont devait témoigner un cachet dans la pièce d'identité. Les artistes seraient donc devenus « parasites sociaux », puisque cette loi ne leur offrait pas des emplois ? Ils devaient renoncer à être artistes pour exercer un travail salarié, ou se mettre au ban de la société en décidant simplement de rester artistes. Conscient de la difficulté, le pouvoir y a apporté une réponse digne du système capitaliste en reconnaissant sans gêne que les artistes exerçaient une « profession libérale » ; pour légaliser leur situation vis-à-vis notamment de la sécurité sociale, ils devaient être affiliés à une des associations d'artistes, indépendantes certes, mais reconnues par l'État : photographes, plasticiens, écrivains, architectes, musiciens, hommes de théâtre. Cette affiliation leur donnait le droit au cachet qu'exigeait la loi, cachet qui n'était en rien un acte d'allégeance à l'égard du pouvoir. Qu'était-il donc ? Il témoignait simplement de la place qu'un individu occupait dans un système totalitaire dominé par la bureaucratie fidèle et loyale au parti ; ceux à qui cette bureaucratie refusait une telle place étaient des « parasites sociaux ».

Certes, *après* l'expérience des totalitarismes, l'un nazi, l'autre soviétique, parler de « parasitisme social » est devenu politiquement fort ambigu. Mais ne l'était-ce pas dès l'origine de cette idée, chez Adam Smith, qui définissait le « parasite » comme ennemie du *progrès économique* ? Soucieux de préciser que le parasite c'est le capitaliste même, celui qui investit l'argent et en tire le profit sans participer à la production, Karl Marx rectifie Adam Smith : serait « parasite » celui qui ne vit pas de ses propres mains. Mais alors, le savant, le philosophe, l'écrivain, l'artiste... – pour autant que l'on sort

**P I N X I T  
L A U R E N T  
M A R I S S A L  
1 9 9 7 - 2 0 0 3**

Ce livre est publié en 1000 exemplaires par les Éditions Incertain Sens et le département  
Arts plastiques, FUFR Arts, Lettres, Communication, l'Université Rennes 2 Haute Bretagne.

Achévé d'imprimer sur les presses des Compagnons du Sagittaire imprimeurs à Rennes.  
Il est composé en Army et Garamond et imprimé sur papier Print Speed ivoire 80 g.

ISBN 2-914291-18-3 - Dépôt légal décembre 2005

Prix : 10 euro

du débat sur la *technè* – sont des « parasites ». Pierre-Joseph Proudhon y a pensé : « l'homme de talent a été un parasite, a-t-il écrit en 1848, un agent de corruption et de servitude<sup>4</sup> ». Son analyse est pertinente dans la mesure où elle pointe la séparation dans l'expérience sociale de « ces trois choses, le capital, le travail et le talent », mais elle envisage le socialisme comme une expérience opposée à cette séparation et définie par le fait « que tout citoyen soit en même temps, au même titre et dans un même degré, capitaliste, travailleur, et savant ou artiste<sup>5</sup> ». L'ambiguïté de l'idée du « parasite » reste toutefois telle que, lorsque Proudhon s' imagine l'histoire du « parasite », on y perçoit les limites de sa propre expérience sociale : avant l'artiste, écrit-il dans une vision sans nuances, « ç'a été d'abord le prêtre, plus tard le clerc, aujourd'hui le fonctionnaire public<sup>6</sup> ». Non sans étonnement on constate que de nos jours encore des économistes développent des théories du « parasitisme », à l'instar de Stanislav Andreski qui, dans *Parasitism and Subversion. The Case of Latin America*<sup>7</sup>, fait un pas dans le sens de Marx, en démontrant qu'une minorité exploitant la société pour s'assurer les bénéfices, fabrique de la pauvreté, et deux pas dans le sens de Smith en observant que finalement la pauvreté produit à son tour le « parasitisme ». Les « pauvres » sont donc à nouveau devenus des « parasites sociaux » dans les conclusions théoriques dont on devine facilement la dette idéologique. Et on revient finalement au même constat que nous a inspiré l'idée du parasite biologique : loin de constituer un concept, elle est une espèce de « fourre-tout » dont le sens et le contenu dépendent du point de vue adopté. Dans le cas des juifs du III<sup>e</sup> Reich, le « parasite » a été un bouc émissaire désigné par la folie mélangeant l'idéologie nationaliste vengeresse avec les idées eugénistes pseudo scientifiques sur la pureté de la race. Dans les pays totalitaires du système soviétiques apparaissait comme « parasites sociaux » ceux qui, refusant le suicide (Maïakovski) ou l'émigration (Kandinsky ou Chagall), choisissaient de vivre dans leur

pays tout en refusant son système politique, et qui éventuellement se donnaient le droit moral d'en discuter les principes fondateurs et le droit politique d'en envisager le changement.

La seule piste qui semble ouverte à la réflexion sur le « parasitage » dans l'art est donc non pas de construire un concept, mais d'interroger les usages faits de l'expression « parasite social », de leurs implications et enjeux : une certaine forme de verrouillage de l'expérience sociale. Aussi mettrai-je systématiquement cette expression entre guillemets pour marquer à la fois la distance d'avec les emplois historiques de cette expression honteuse et le danger qu'il peut y avoir dans cette façon de se représenter l'art et les artistes dans le monde d'aujourd'hui. Ne sommes-nous pas tous en effet un peu des « parasites sociaux » pour autant que nous refusons le « progrès » économique aveugle et la soumission de toute la culture et de toute la vie sociale et individuelle à une seule forme d'économie qui ne supporte ni n'entend aucune critique ? Ne faudrait-il pas dire que sont des « parasites sociaux » tous ceux qui gardent une attitude critique à l'égard du système politique de la démocratie formelle qui, petit à petit, a perdu sa substance, pour se constituer en alibi du capitalisme financier « accédé à un statut de souveraineté irresponsable<sup>8</sup> » ? Ne faudrait-il pas considérer comme « parasites sociaux » les artistes dont les travaux expriment un désaccord avec le fonctionnement de ce système sur le plan de la culture, de l'environnement, des relations entre les individus, de la nature du travail, etc. ?

Du parasite biologique au « parasite social », il y a tout de même une détermination qui s'ajoute et qui fait que, même si le terme « parasite » apparaît dans les deux acceptions, les idées en sont radicalement opposées : il s'agit de *rapport d'adaptation ou d'inadaptation à l'environnement vital* dont fait partie le système politique. *Le parasite*

*au sens biologique est en effet un être qui s'adapte*, qui se ménage une place dans l'environnement sur lequel il n'a pas prise. Il joue donc avec lui : il « fait avec ». C'est un « petit malin » qui ruse avec *la réalité telle qu'il la trouve*, non seulement pour survivre, mais souvent pour bien vivre ; un être capable de changer les couleurs, les formes et les comportements, et prêt à le faire, afin d'être adaptable à volonté à l'environnement. Il ne lui vient pas à l'esprit d'en penser la modification, soit parce qu'il ne pense pas (comme un insecte ou un oiseau parasites), soit parce que dans son esprit la pensée n'est rien d'autre que l'instrument de l'adaptation. Un tel concept du parasite peut s'appliquer à des réalités sociales ou artistiques. Ainsi par exemple Ferdinand Braudel peut-il écrire que la bourgeoisie parasite les classes privilégiées au cours du XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>9</sup>, et Gauguin, dans une lettre à son ami Daniel de Monfreid, stigmatiser les attitudes parasitaires de certains artistes : « Le nombre des peintres devient de plus en plus considérable, avec tout le brio des peintres qui, ne cherchant rien, se sont vite assimilés les recherches des autres, le tout assaisonné du goût moderne<sup>10</sup>. » Les stratégies de la reprise, de la répétition, du pastiche, du plagiat, de la copie, du mixage, etc., pas toujours clairement assumées et pourtant à la mode aujourd'hui, peuvent favoriser ce type d'existence parasitaire.

*Les « parasites sociaux », au contraire, sont des êtres inadaptés.* Ils ne peuvent s'identifier sans reste à un système politique et gardent par rapport lui une distance critique. Ce refus peut avoir des degrés divers et prendre des formes plus ou moins aiguës. Une figure de ce refus m'intéresse en particulier, celle où les individus, qui pensent en termes politiques, expriment leur volonté de voir le monde *autre* qu'il ne l'est. Or, les pouvoirs ont toujours la tendance à protéger leurs assises et imposer par conséquent les limites aux évolutions du système politique qui les fonde : l'idée de ce qui est possible et de ce que veut dire « un monde autre » en dépend. Le « politiquement

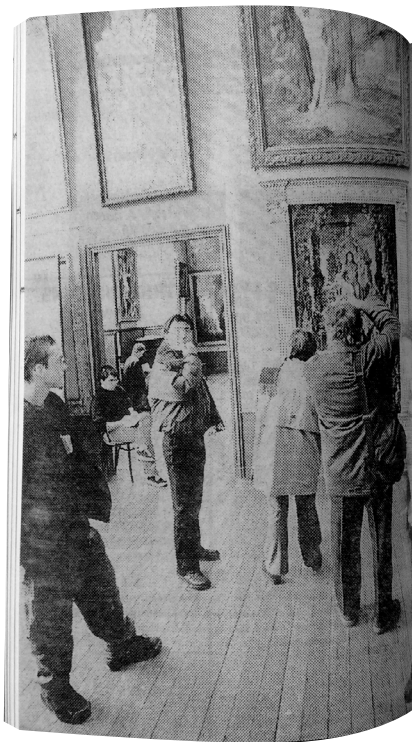


correct » est une expression pudique de l'adaptabilité qui a d'ores et déjà renoncé à toute idée de modifier le système dans ses principes ou à penser la politique en termes de valeurs et par conséquent à s'interroger sur ce qui est désirable ou pas du point de vue de la justice sociale, de la forme de la culture, de la nature de l'économie, etc. Cet esprit de l'autoconservation du système n'est pas quelque chose de nouveau, même s'il est particulièrement pesant aujourd'hui. Attaqué par la Gironde le 25 octobre 1792, Robespierre fait comprendre à ses adversaires dans la riposte du 5 novembre que tous les changements politiques importants frôlent l'illégalité : « Toutes ces choses-là étaient illégales, dit-il, aussi illégales que la Révolution, que la chute du trône et de la Bastille, aussi illégales que la liberté elle-même<sup>11</sup>. » « Citoyens, vouliez-vous une révolution sans révolution<sup>12</sup> ? »

La traduction esthétique de ce beau constat est immédiate. L'artiste considère le monde comme terrain d'une confrontation créatrice dont l'enjeu est la forme de l'avenir, – ou il n'est pas. L'art est l'œuvre de la liberté, ou il n'est pas ; ainsi en tout cas il se présente précisément depuis la Révolution française. « À ce mot sublime, la liberté, tous les esprits se sont éveillés, toutes les âmes se sont émues ». Le pathos de ces paroles s'explique par la date à laquelle elles ont été prononcées devant l'Académie royale de peinture et de sculpture : le 19 décembre 1789. « S'il en est dont elle soit l'essence, continuait Jean B. Restout, elle appartient spécialement à ceux qui professent les arts ; les arts que jamais la servitude n'aurait dû profaner<sup>13</sup> ». Or la liberté est mise à mal déjà lorsqu'un système politique quelconque – féodalisme aristocratique, dictature militaire, fondamentalisme religieux ou libéralisme économique – se considère comme une nécessité qui ne laisse aucune place aux alternatives, ou en affiche fermement les limites ; en Pologne sous la tutelle de l'U.R.S.S. par exemple, en 1956, le bureau politique du PC décide de laisser aux artistes toute leur liberté à condition qu'il ne s'intéressent pas à la politique. Cette

volonté de limiter le jeu de possibles au profit d'une seule perspective unilinéaire ouverte sur l'avenir marque donc la ligne rouge au-delà de laquelle les artistes se retrouvent en position « politiquement incorrecte », voire à la lisière de la désobéissance civile : peut-on vouloir une liberté sans liberté ? Qu'il s'agisse d'expression artistique, d'hypothèses créatrices, d'imagination politique ou de critique sociale, la liberté – sans laquelle elles se dénaturent – suscite en effet, Robespierre l'a bien vu, la question de la légalité. Et pourtant, c'est à partir de cette position « hors jeu » que peuvent être posées – aujourd'hui plus que jamais – les vraies questions politiques relatives aux limites du système et à sa finalité, car ces interrogations imposent une distance critique. La philosophie politique considère la désobéissance civile comme un garde-fou pour que l'idée de « parasitisme » ne corrompe pas les principes de la démocratie ; mais celle-ci ne l'admet qu'à demi-mot, préférant criminaliser l'opposition, et condamner les insoumis pour des petits délits... on le verra.

Certains actes de la désobéissance civile font aujourd'hui l'objet d'une présence « médiatique », comme la condamnation des « anti-pub », les condamnations répétées des faucheurs du maïs transgénique, les « délinquants de la solidarité », les opposants à l'énergie nucléaire, etc. Ainsi se réalise la *fonction éducative* de la désobéissance civile, avec toutefois le danger d'une récupération du message par les média. Les actes de la désobéissance civile perpétrés par les artistes sont souvent plus discrets, mais moins exposés à la manipulation. La question des droits de l'homme quand l'homme n'est pas blanc est posée par Alfredo Jaar dans ses affiches *Welcome to Canada*. Les bienfaits économiques de l'industrie militaire et de ce fait son influence sur la politique des démocraties occidentales a fait l'objet des premières interventions de Krzysztof Wodiczko. L'immoralité du commerce internationale qui – directement mais pas ouvertement – soutient l'apartheid, a été pointée par Malcolm Morley ou par Hans



## LECTURES CLANDESTINES

30 MAI 1997 - 31 AOÛT 1998  
EXPOSÉ AUX VISITEURS, AUX PERSONNELS, A L'ADMINISTRATION  
ET AUX LECTEURS DU *PARISIEN* (À LEUR ISSU)

Lire, annoter\* et indexer chacun des ouvrages lus secrètement.

*Je pris l'habitude d'aller, entre deux commodes, somnoler quelques minutes dans un des grands casiers du fond de l'entrepôt. Parfois même, blotti là entre deux blocs moiteurs, je parvenais à lire une ou deux pages d'un livre avec une lampe de poche, éclairant Clémén, Pichard et le reste de l'univers.*  
Linhart, 1983, p. 118.

*Les caméras sont d'abord de surveillance. Une surveillance de nuit qui permette éventuellement, en discontinu, une surveillance de jour, notamment lorsque les gardiens lisent au lieu de surveiller.*

Extrait d'une réponse du conservateur du musée dans le registre CHS daté du 28.09.1997, voir infra fac. IV p. 101.

IV

83

## BIBLIOTHÈQUE CLANDESTINE

### ALTHUSSER, 1982

Louis Althusser,  
*Littologies et appareils d'état*,  
Paris, 1982.

**Lu le 28 septembre 1997.**

### ARAGON, 1967

Louis Aragon,  
*Blanche ou l'oubli*,  
Paris, 1967.

**Lu le 8 novembre 1997.**

### ARTAUD, 1971

Antonin Artaud,  
*Messages révolutionnaires*,  
Paris, 1971.

**Lu le 19 juillet 1997.**

### BARRY, 1980

Robert Barry / René Denizot,  
*Il est temps*,  
Paris, 1980.

**Lu le 14 juin 1997.**

### BECKETT, 1982

Samuel Beckett,  
*Watt*,  
Paris, 1982.

**Lu le 11 octobre 1997.**

### BLACK, 1997

Bob Black,  
*Travaillez, Moi ? Jamais !*  
Paris, 1997.

**Lu le 28 décembre 1997.**

Haacke. *Et cetera*. Dans *Pinxit. Peintures 1997-2003*<sup>14</sup>, qui fera l'objet des analyses dans la seconde partie du présent écrit, Laurent Marissal reprend à nouveaux frais la question du sens du travail salarié et de la place de l'artiste dans les sociétés contemporaines ; se pose alors la question de la désobéissance civile de l'art. Les artistes prennent donc le système politique à rebrousse poil ; du moins tâchent-ils parfois d'en perturber le fonctionnement en provoquant ainsi la manifestation de sa vraie nature. Une telle démarche, que Harold Garfinkel a proposé d'appeler *provocation expérimentale*, a plus tard été reprise par les ethnométhodologues. Plusieurs fois Wodiczko a failli de provoquer des incidents diplomatiques. Hans Haacke ou Jaar ont connu l'intervention directe de la censure. Gérard Zlotykamen a été cité « à comparaître. En 1984, le 17<sup>e</sup> chambre du tribunal correctionnel de Paris le condamne à une amende symbolique pour avoir inscrit ses *Éphémères* sur les murs extérieurs de la Fondation nationale des arts plastiques, institution qui lui avait acheté quelques années auparavant une œuvre similaire, mais exécutée sur panneau, en atelier<sup>15</sup>. » La tendance du système est claire : ramener des protestations politiques à des actes de délinquance (par exemple la dégradations de l'espace public) afin d'en masquer le caractère politique et de donner ainsi une forme déguisée à l'intervention de la censure. Mikhaïl Bakounine a pressenti une telle dérive : « Pilate a eu tort d'avoir fait pendre Jésus-Christ pour ses opinions religieuses et politiques, écrit-il en 1871 ; il aurait dû le faire jeter en prison comme fainéant et comme vagabond<sup>16</sup> ». Certes, tous ces artistes s'accrochent d'un système politique ; ils vivent, travaillent, s'expriment, voyagent et emploient sans hésiter les moyens techniques sophistiqués si leur art en a besoin. Cela est-il contradictoire avec la critique qu'ils émettent des principes du fonctionnement de ce même système ? C'est en répondant positivement à ce genre de questions que les pays totalitaires du bloc soviétique se sont mis sur la voie conduisant à l'idée des « parasites sociaux ».

Nous touchons ici à un *conflit fondateur* des présentes considérations. La préservation de la nature la plus intime de l'art, qui est la liberté de son action – liberté qui peut-être définie comme choix que fait l'artiste de contraintes qu'il reconnaît comme telles –, c'est-à-dire l'inscription de la pratique de l'art dans une perspective ouverte où la forme de l'avenir n'est pas prédéterminée, conduit parfois l'art à une désobéissance civile. En effet, aux yeux des idéologues du libéralisme d'aujourd'hui, *la liberté de l'artiste ne peut qu'apparaître comme parasitaire, voire illégale le cas échéant*, surtout si la politique culturelle met l'accent sur la « demande » du marché au détriment de l'« offre » de l'artiste. Or, *on ne peut vouloir l'art sans art*<sup>17</sup>. Par conséquent, ce conflit fondateur n'est pas l'expression d'un antagonisme entre l'art et la politique, comme cela pourrait sembler ; tout au contraire, l'art restitue son sens à la politique, en le partageant d'ailleurs avec un certain combat social, à savoir *le combat de la liberté contre le libéralisme*, combat qui lui aussi recourt parfois à la désobéissance civile. On peut affirmer par conséquent que la liberté apparaît aujourd'hui comme *illégal* lorsqu'elle s'aventure sur le terrain véritablement politique ; elle n'est cependant *immorale* que lorsqu'elle nuit à la liberté des autres, ce qui est effectivement le cas de l'effrénée « liberté d'entreprendre » ou de la libre « production de richesses », que vante le libéralisme. L'humanisme de l'art contre la raison de Capitalisme financier, l'illégalité contre l'immoralité : Antigone reste donc la patronne de la désobéissance civile. Mais incapable qu'elle a été de s'accommoder avec la politique qui brise l'ordre moral, l'amour et la solidarité fraternels, n'est-elle pas *l'antithèse de la figure du parasite* qui, lui, au contraire, s'adapte, s'accommode, s'arrange, s'acclimate, et au final trouve dans les creux de la réalité une niche où se mouler, sans avoir à se *confronter* à la réalité ? L'acte de la désobéissance civile est certes illégale, mais – et c'est là son pouvoir, que j'appelle *théorique* – il peut aboutir à un changement de la loi. Il peut donc être

« légalisé » après coup, car c'est l'ancienne loi qui se trouve alors en quelque sorte « délégalisée ». Mais dans la plupart des cas d'artistes, le « hors jeu » dans lequel ils opèrent n'est pas l'illégalité au sens propre du terme, mais plutôt sa limite clémente ; du point de vue du pouvoir, cette clémence est souvent plus efficace que la censure ou la lourde machine juridique. Face à la résistance idéologique du système, la liberté politique ou artistique exerce son pouvoir théorique : une possibilité que la loi ou l'idéologie dominante voulaient faire taire, voire interdire, a non seulement été pensée, mais elle a été dite, pointée, et par conséquent elle est devenue un fait qu'il faut à son tour penser.

C'est précisément cette *tension entre l'art et la politique*, que l'on retrouve dans bon nombre de pratiques artistiques récentes, qui se trouve effacée par l'idée de parasite, aussi bien au sens biologique que social, bien qu'elles intègrent parfois des *stratégies de parasitage*. Cette précision ne suffit pourtant pas pour rendre compte de l'engagement politique de ces artistes. Le danger consiste donc à émettre sur ces pratiques un jugement simplement technique – situation bien connue de l'histoire de l'art – et à en manquer le sens. Si l'on retient donc l'idée des « parasites sociaux » comme désignant des « résistants » au système, plus ou moins volontaires et plus ou moins vigoureux, on verra dans la suite que le sens de la stratégie parasitaire est inséparable du parti pris politique des artistes qui y ont recours.

Depuis Daumier, Courbet et les impressionnistes jusqu'à nous, en passant par l'Académie du dérisoire, le dada, le surréalisme et le constructivisme, sans oublier les situationnistes et l'art des années soixante-dix, la politique se mêle de temps en temps à l'art et à son « hors jeu » ; la preuve est ainsi faite que l'art délimite un territoire proprement politique, les cas échéants au prix de la désobéissance civile. Alors que la société persiste à considérer l'art comme étant de l'ordre de la fiction, de la représentation ou du symbolique, la

politique – sous divers régimes – fait subir aux artistes les conséquences juridiques et institutionnelles de leurs travaux artistiques : censure, amendes ou d'autres pressions économiques, travaux d'intérêt public, voire prison, etc. En Union soviétique ou sous le régime nazi, certains y ont laissé leur vie. Mais peut-on faire de la politique sans prendre de risque, ce risque que dans l'art on appelle « avant-garde » ?

## II. Pinxit. Peintures 1997–2003 de Laurent Marissal

Laurent Marissal a conçu sa démarche lorsque, après avoir achevé ses études aux Beaux-Arts de Paris, pour répondre aux besoins de la subsistance, il s'est retrouvé employé comme agent de surveillance au Musée Gustave Moreau. Réprimandé pour avoir lu pendant les heures du travail, il s'est étonné de l'écho que les paroles de la directrice du musée – « pour vous, la peinture c'est fini<sup>18</sup> » – venaient produire dans ses oreilles alors qu'il était en train de lire un livre sur Rodtchenko pour qui précisément la peinture était finie. Son travail est représentative des conditions artistiques d'aujourd'hui : l'aliénation de l'art dans nos sociétés et la précarité matérielle croissante des artistes.

C'est la Révolution française qui inspire à Friedrich Schiller les premières analyses de l'aliénation ; le diagnostic est lumineux bien que non suivi d'un pronostique pertinent. Dans les *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme*, qui comporte une critique vigoureuse de la société marchande, il remarque qu'« il faut être un esprit peu vulgaire [*kein gemeiner Kopf sein*] » pour pouvoir cultiver ses passions « sans préjudice pour sa profession<sup>19</sup> ». En effet, l'accomplissement d'une passion a besoin de temps libre ; c'est celui-ci, nous dit Aristote, qui a permis aux Égyptiens d'inventer les mathématiques et aux Grecs la philosophie. Notre conception de l'école a d'ailleurs réussi à se poser comme le contraire de ce que le terme signifiait à son origine, à savoir le temps libre sans lequel il n'y a ni art, ni

liberté, ni pensée, ni l'étude : *scholè, schola, Schule, szkoła...* Έκει γὰρ ἀφείθη σχολάζειν : « On leur a laissé du temps libre<sup>20</sup>. » Même s'il faut préciser ce que signifie la « liberté » dans le « temps libre », Schiller nous permet de constater que l'aliénation n'a pas beaucoup reculé depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle, même si elle a changé de formes. Le métier de surveillant dans un musée est un travail alimentaire ; c'est donc l'art qui, pour l'artiste, est dans ce cas réduit au statut d'une simple passion, non seulement s'ajoutant à un travail salarié, mais qui est même susceptible d'y nuire : « ici, vous n'êtes pas peintre !<sup>21</sup> », signifie la directrice à Laurent Marissal. Déjà pour être *spectateur* de l'art, affirme Schiller, il faut « ouvrir les sens et le cœur, et disposer d'un esprit frais et entier, toute sa nature doit être réunie ; ce qui n'est aucunement le cas de ceux [...] qui sont fatigués par une attention épuisante<sup>22</sup> » dans l'atelier, c'est-à-dire au travail. Or, dans notre cas, c'est l'artiste lui-même – et non seulement le spectateur – qui, par un travail alimentaire, se trouve aliéné de son art ; est donc inopérante *la désaliénation à travers l'éducation esthétique*, qu'a conçue Schiller qui espérait qu'elle aboutît à l'« État du goût » où « aucun privilège, aucune dictature ne sont tolérés », et où « tout le monde, le manoeuvre lui-même qui n'est qu'un instrument, est un libre citoyen<sup>24</sup> ».

Aujourd'hui, le projet de la désaliénation par l'art se trouve par conséquent confronté à une tâche bien plus fondamentale que de contribuer à la reconstitution d'un homme intégral, jouissant harmonieusement de toutes ses forces et facultés ; c'est la conception même de l'art – ou de la peinture en tant qu'art – qui doit être transformée. La désaliénation doit d'abord permettre à l'artiste de retrouver l'art, et pour cela de recouvrer le temps libre. « Le premier souci du gardien est de voir le temps passer, note Laurent Marissal à la date du 5 juillet 1997. Ce qui est acheté par l'employeur c'est du temps. En m'y aliénant je vends une durée, une durée de vie. Le travail aliéné est moins la production d'un produit dont un autre tirera profit qu'une durée de vie



## LES COMMISSIONS ADMINISTRATIVES

janvier 2000 à décembre 2001  
EXPOSÉ AUX MEMBRES DE LA CA (À LEUR INSU)

**L.M.** Pourquoi n'y a-t-il pas d'artiste membre de la commission comme le veut l'esprit de la donation ?

**M.-R. C.** (chargé de mission) : Aucun acte ne contient une telle disposition.

Extrait du procès-verbal, CTP 12 janvier 2000

*Quand les opinions, malgré tout, ne s'accordent pas, pourquoi ne donne-t-on pas la préférence aux artistes plutôt qu'à l'administration ? Pourquoi après de telles discussions, les artistes se soumettent-ils et se placent-ils dans la position du personnage du conte pour enfants : se bouche, il l'œuvre, le poison. Mais on s'enferme pas la chanson. Pourquoi est-ce le comptable, en fait d'art et de culture, qui a la voix déléguée ? (Malakowski)*

Extrait de la profession de foi du candidat L. M.

### VI

132

*Dépendre pour agir, cette élection des représentants du personnel est l'occasion de poursuivre les modifications engagées. En effet, sa présence dans cette instance transforme cette commission en outil (pratiquement pertinent) qui permettrait aux représentants de vous brasser le tableau des décisions prises, rendant enfin visibles les décisions, la politique engagée pour ce musée. Il ne se donne pas de visible sans moyen transparent (Poussin)...*

Extrait de la profession de foi du candidat L. M.

la citée-7

11 janvier 2000. Commission administrative du musée Gustave Moreau, depuis 1942 de poche à droite. G. C. conseiller financier de l'ÉPR, J.P.B. agent comptable de l'ÉPR, L. M. administrateur délégué du musée Gustave Moreau, D. A. administrateur délégué adjoint, F. L. représentant du directeur de l'Administration générale du ministère chargé de la culture, H. L., directeur du musée d'Orsay & F.C., directeur des musées de France.

ÇA A ÉTÉ

31 janvier 2000

Cette première réunion est consacrée à l'élection du président, de la secrétaire, et de l'administrateur délégué. Je m'abstiens pour chacune des élections sauf pour appuyer la directrice des musées de France candidate au poste de secrétaire. Je critique l'élection de quelques-uns des membres (du conservateur élu président bien que relevé de ses fonctions administratives). Je rappelle que sans mon action cette commission n'aurait pas eu lieu. Enfin, je regrette qu'aucun artiste ne figure parmi les membres de la CA. On m'oppose le caractère transitoire de la CA vouée au passage en SCN.

**Durant la réunion, j'ai posé, près de moi, un appareil photo pointé vers mes interlocuteurs, je suis assis en face d'eux. À la fin de la séance je demande à la chargée de mission de prendre en photo les membres de cette première CA depuis 1942 (Je m'assois au milieu).**



vendue, vécue par un autre. Aliéné, c'est l'aliénant (l'employeur) qui vit en moi, en nous : multiplié en autant de salariés<sup>25</sup>. » Si le projet que relate *Pinxit* consiste à recouvrer son art au détriment de l'exercice aliénant du métier de surveillant, dans un premier geste, dormir peut devenir une activité picturale.

« Mon bilan ? Après tant d'années, remplies malgré tout d'un effort tendu et de labeur, qui suis-je donc ? Un petit employé, assassiné par sept heures passées quotidiennement à brasser la pape-rasse, étranglé dans toutes ses entreprises d'écrivain. Rien, je ne puis rien écrire en dehors de ce *Journal* ! Tout s'effondre pour la seule raison que, chaque jour que Dieu fait, sept heures durant je suis en train de trucider mon propre temps. Tant et tant d'efforts dépensés pour la littérature qui, elle, n'est aujourd'hui même pas capable de m'assurer un minimum d'indépendance matérielle – que dis-je ! un minimum de dignité personnelle<sup>26</sup> ! », note Witold Gombrowicz un lundi de 1955, alors employé d'une banque à Rio. Littérature et travail salarié, couple désunié ; l'histoire en connaît bien d'autres exemples tristement lumineux. On se souvient de la confession de Jean-Jacques Rousseau ; même lui volait du temps à son employeur lorsque, dans sa jeunesse, il a été embauché comme graveur pour l'horlogerie. « Je lui dérobois mon temps pour l'employer en occupations du même genre, mais qui avoient pour moi l'attrait de la liberté<sup>27</sup>. » Jean-Jacques continue donc à graver, mais ce travail n'a plus le même sens : il réalise désormais son propre projet et par conséquent recouvre la liberté.

Laurent Marissal forge sa conception de l'art à partir des études des maîtres de la peinture, de Poussin notamment. La peinture ne peut être ramenée à un domaine spécialisé dans la création de formes, car sa vocation est d'agir sur la réalité et de la transformer. Mais le sens de cette transformation – la désaliénation de la condition artistique – conduit l'artiste à la limite de la désobéissance civile. La référence

à Henry David Thoreau s'impose : la *Civil Disobedience* de 1849 fait en effet partie de la bibliothèque clandestine que répertorie *Pinxit*<sup>28</sup>. « Cette désaliénation, dont le principe privilégié est le recouvrement du temps, écrit Marissal, se matérialise dans des actions liées à ma pratique : peindre, écrire, lire<sup>29</sup>... » Recouvrer le temps et faire reculer l'aliénation, c'est restaurer les conditions de la liberté à travers l'activité picturale.

La question de l'aliénation a été posée dans toute sa force par Marx. Constatant qu'« à la place de tous les sens physiques et intellectuels est apparue l'aliénation pure et simple des sens, le sens de l'avoir<sup>30</sup> », en 1844 Marx postule « l'abolition de la propriété privée » comme porteuse de « l'émancipation de tous les sens et de toutes les qualités humaines<sup>31</sup> ». Mais plusieurs remarques des *Manuscrits de 1844* laissent penser que l'art contribue de manière essentielle à la libération des sens de l'homme, car cette abolition et cette émancipation seraient vaines si les sens n'étaient pas éduqués, s'ils n'étaient pas redevenus *humains*. Ainsi Marx inscrit-il les motifs schillériens dans une nouvelle perspective politique ; chargé de cette mission désaliénante, l'art s'en acquittera de manières qui auraient peut-être étonné Marx lui-même. Mais lorsque Laurent Marissal écrit : « À son insu, le musée rémunère une production dont il n'aura pas la jouissance. Ce rapt est systématisé<sup>32</sup> », c'est vers le XVIII<sup>e</sup> siècle qu'il faut se tourner dans un premier temps pour en comprendre la subtile articulation du politique et de l'art ; il faut remonter à l'époque qui précède la Révolution française et qui réfléchit sur des formes non aliénantes de la propriété, en opposant notamment la possession-propiété à la jouissance-possession. Bien que Diderot ou Rousseau ne soient pas allés aussi loin que Marx dans la critique du partage scandaleusement injuste de la propriété, ils ont réfléchi sur la dimension désaliénante du libertinage. En effet, la jouissance est aussi une expérience qui permet de dérober la propriété à celui qui en a accumulé

trop pour pouvoir en jouir. Les deux philosophes opposent donc la jouissance à la propriété, ce « sens de l'avoir » pointé plus tard par Marx, comme si, précisément, le libertinage donnait la clé à l'émancipation des sens, comme s'il était le chantier et la condition de la liberté.

Diderot construit cette opposition dans l'article *Jouissance* de l'*Encyclopédie*, consacré bien sûr aux rapports entre l'homme et la femme, mais auxquels il donne d'emblée un sens politique étonnant. « Jouir, c'est connaître, éprouver, sentir les avantages de posséder : on possède souvent sans jouir. À qui sont ces magnifiques palais ? qui est-ce qui a planté ces jardins immenses ? c'est le souverain : qui est-ce qui en jouit ? c'est moi<sup>33</sup>. » En filigrane se dessinent donc ici deux conceptions de la possession : d'un côté la possession comme accumulation au-delà de la jouissance possible, d'un autre côté la possession comme usage qui donne lieu à la jouissance. La jouissance non seulement permet de détourner la propriété, mais encore elle serait la marque constituante d'un autre type de possession – une possession jouissive, propriété à la mesure de l'homme – au-delà de laquelle celle-ci bascule dans la propriété comme facteur d'aliénation. On s'est habitué à dire que le XVIII<sup>e</sup> siècle découvre la légitimité de la jouissance comme étendard de la bourgeoisie. Certes, chez Diderot le choix de la jouissance contre la propriété est un motif récurrent ; mais dans l'article *Jouissance* de l'*Encyclopédie*, le philosophe est bien plus nuancé. La jouissance n'est légitime que lorsqu'elle est partagée et lorsqu'elle respecte autrui ; alors elle peut devenir créatrice. Sinon, elle s'apparente à la simple consommation qui détruit son objet. En intégrant cette remarque dans l'analyse des rapports entre les hommes et les femmes, Diderot pose les limites à la fois à la jouissance et à la possession. « Les êtres insensibles, immobiles, privés de vie, qui nous environnent », – c'est d'objets que Diderot parle ainsi – « peuvent servir à notre bonheur ; mais

c'est sans le savoir et sans le partager : et notre *jouissance* stérile et destructrice qui les altère tous, n'en produit aucun<sup>34</sup>. » La consommation s'oppose donc au libertinage : chez Diderot la jouissance érotique est le modèle pour penser le couple possession-propriété, mais ce n'est pas une jouissance qui, comme chez Sade, chercherait le maximum d'intensité (« intensivisme »). Non seulement la jouissance doit être partagée et créatrice, moyen de rencontrer et de connaître autrui, mais encore – par sa façon éblouissante, quoique allusive, de tisser le sens juridique et le sens érotique de la jouissance – Diderot laisse entendre que la jouissance pourrait fonder une autre conception de la propriété, celle-là limitant alors l'étendue de celle-ci.

Rousseau confirme cette limitation possible de la propriété par la jouissance ; accueilli et pris en charge dans une belle propriété, il s'avoue comblé : « Il ne m'en fallait pas davantage, écrit-il, il ne m'en fallait même pas la propriété, c'étoit assez pour moi de la jouissance ; et il y a longtemps que j'ai dit et senti que le propriétaire et le possesseur sont souvent deux personnes très-différentes, même en laissant à part les maris et les femmes<sup>35</sup>. » Possédait-il la propriété ? C'est en tout cas l'esprit libertin qui donne ici la tonicité à la position des stoïciens, qui pourrait paraître trop molle au philosophe, dans la mesure où Rousseau introduit ces réflexions par quelques vers d'Horace : « Voilà ce que je souhaitois : une terre d'une étendue raisonnable, un jardin, une source d'eau vive près de la maison, et avec cela un petit bois. » Posséder de la terre ce n'est pas être forcément un propriétaire terrien, si toutefois on la labore soi-même et si sa dimension raisonnable permet d'en jouir. Dans le *Contrat social*, pour expliquer l'égalitarisme démocratique, Rousseau a une formule subtile : « que nul citoyen ne soit assez opulent pour en pouvoir acheter un autre, et nul assez pauvre pour être contraint de se vendre<sup>36</sup> » ; le fondement même de la propriété reposerait d'une part sur la propriété collective qui fonde et garantit la propriété privée<sup>37</sup> et d'autre part sur le travail par lequel on s'approprie les richesses<sup>38</sup>.

Dans ces deux analyses on sent mûrir l'idée de la propriété comme l'excès (*hybris*) ; peut-être les deux hommes en ont-ils discuté ensemble lorsque en 1749 Rousseau a rendu visite à Diderot au donjon de Vincennes, ce dont, bouleversé, il parle au livre suivant des *Confessions*<sup>39</sup>. Toujours est-il que la propriété est devenue une des questions les plus brûlantes de la Révolution française. Le 2 septembre 1793, la section Sans-Culottes a en effet rédigé une pétition dans laquelle on voit se refléter toutes ces interrogations : « la propriété, dit la pétition, n'a de bornes que l'étendue des besoins physiques [...] / 3° Que les matières premières seront aussi fixés de manière que les profits de l'industrie, les salaires du travail et les bénéfices du commerce qui seront modérés par la loi, puissent mettre l'homme industriel, le cultivateur, le commerçant, à la portée de se procurer, non seulement les choses nécessaires, indispensables à la conservation de leur existence, mais encore tout ce qui peut ajouter à leur jouissance » ; [...] / 8° Que le maximum des fortunes sera fixé ; / 9° Que le même individu ne pourra posséder qu'un *maximum* ; [...] / 11° Que le même citoyen ne puisse avoir qu'un atelier, qu'une boutique<sup>40</sup> ». Tout comme le potlatch qui permettait de détruire les richesses accumulées pour qu'elles ne constituent pas une plus-value et d'éviter ainsi les risques de l'accumulation excessive des richesses, la jouissance met Diderot et Rousseau sur la piste d'une autre réflexion sur les risques et les limites de la propriété. « Au droit total de propriété générateur d'inégalités, les Sans-Culottes opposent le principe de l'égalité de jouissances, précise Albert Soboul. De là ils en viennent tout naturellement à la critique du libre exercice du droit de propriété. Ce droit lui-même n'est jamais en question : mais petits producteurs indépendants, les sans-culottes le fondent sur le travail personnel<sup>41</sup>. »

On peut se demander cependant si la conception de la propriété chez les Sans-Culottes était fondée sur le fait qu'ils étaient des « petits producteurs indépendants » ou plutôt sur le rapport plus général

à l'expérience du travail. Le projet de Laurent Marissal a précisément ceci de particulier qu'il montre que ce rapport est en effet susceptible de redéfinir la propriété au point que « le musée rémunère une production dont il n'aura pas la jouissance », et ce au sens fort, juridique, du terme. En effet, c'est la pratique de l'art – expérience créatrice d'une prise en main de la réalité – qui fonde un autre type de propriété, propriété qui ne s'acquiert pas, et qu'on appelle en français « paternité », c'est-à-dire le fait d'être auteur d'une œuvre. S'il est permis de lire l'article *Jouissance* de Diderot également comme une métaphore de la création au sens artistique, littéraire ou philosophique, il aurait donc comme fond cette propriété inaliénable et non aliénante qu'est le droit d'auteur. En effet, en France – en Europe en général – l'artiste garde le *droit moral* sur son œuvre même lorsqu'elle est vendue ; moralement elle reste toujours sa propriété. Même aux États-Unis, où l'artiste en vendant son œuvre ne garde aucun droit sur elle, il en reste encore l'auteur. Cette propriété est donc absolument inaliénable ; lorsqu'elle est aliénée, on parle d'une falsification. C'est là le propre de cette autre conception de la propriété et le fondement du droit d'auteur ; rien à voir avec le fait d'être « petit producteur indépendant ». Un abîme sépare donc le droit de propriété du capitalisme et le droit d'auteur comme fondateur d'une autre conception de la propriété, surtout si l'on se fait une autre conception du travail : non pas celui de la chaîne à l'usine, mais un travail créateur. Rien d'étonnant que le droit d'auteur se trouve aujourd'hui corrompu pour servir les intérêts du marché et protéger les marques de produits commerciaux.

Dans le cas de Laurent Marissal, employé comme surveillant au Ministère de la culture, le rapport à la propriété est différent dans la mesure où il implique le salariat ; c'est celui-ci qui constitue ici le facteur d'aliénation. La propriété dont il s'agit ici s'enracine donc directement dans l'existence dans la mesure où le salarié vend le

temps de son existence. Qu'est-ce que le temps en effet ? Marissal introduit cette question *fondamentale* dans le préambule de son projet *Pinxit* en déclarant : « Je détourne ma force de travail vendu au musée, me réapproprie ce temps – *moyen de subsistance* – et le transforme en temps – *moyen d'existence*<sup>42</sup>. » Tout comme le terme « jouissance », avec une acception juridique et une acception existentielle, le temps est depuis Aristote et jusqu'à Bergson et Heidegger, pensé selon ces deux modalités, soit comme le temps abstrait, faisant objet de mesures et de calculs, soit comme le temps du devenir et de la vie : temps-quantité *versus* temps-qualité. Cette opposition, pendant longtemps seulement métaphysique – un temps cosmique opposé au temps de la conscience –, est aujourd'hui devenue politique dans la mesure où l'expérience du travail déforme de manière brutale l'expérience du temps, en le faisant basculer du temps-qualité (travail comme épanouissement de soi) en temps-quantité (l'aliénation définitive de l'existence). Comme le remarque Marx, « plus le monde des choses augmente en valeur, plus le monde des hommes *se dévalorise*<sup>43</sup> », et ce parce qu'« en économie politique, le travail ne se présente que sous l'aspect de l'*activité lucrative*<sup>44</sup> ». L'économie d'aujourd'hui ne connaît en effet qu'un traitement quantitatif du travail, avec son chiffre-clé : le taux de chômage. À peine sont audibles des voix qui pointent la précarité ou la pénibilité de l'emploi qui sont des *mesures qualitatives* du travail ; lorsqu'on parle aujourd'hui de la *valeur* du travail, on entend par là le tarif horaire. Dans un livre éblouissant par sa simplicité, *Metaphors We Live by*<sup>45</sup>, après avoir étudié les multiples façons dont nos sociétés emploient le mot « temps », Georges Lakoff et Mark Johnson constatent que ses connotations renvoient massivement à l'équation « temps = argent ». Ils n'en tirent aucune conclusion politique.

La question de la valeur reste aujourd'hui taboue, car elle met en cause la conception même du travail : doit-il servir l'homme ou



l'économie ? La qualité ou la quantité ? L'existence ou la subsistance ? Sans doute le travail comme expérience d'épanouissement trouve-t-il son modèle indépassable dans l'art. Sur ce point, *Pinxit* peut être considéré comme un renouvellement instructif des *Lettres sur l'éducation esthétique* de Schiller. La marchandisation du temps réactualise la dialectique de la jouissance – terme à la fois juridique et existentiel, on l'a vu, synonyme à la fois d'« usufruit » et d'« orgasme » – qui correspond à la dialectique subsistance/existence. Excepté des moments où il « se laisse aller à l'aliénation » par l'« inertie » ou par la « fainéantise », dans *Pinxit* Laurent Marissal revient sans relâche, précisément, sur la question du temps qui devient le motif, la matière, le principal sujet et l'objet de son travail artistique : « Je plie le travail du temps, écrit-il dans un beau renversement insurrectionnel du génitif, sur le temps du travail<sup>47</sup>. » Or, si le travail consiste en une *objectivation* où l'homme « se fait chose pour donner naissance à un monde dans lequel il doit s'engager », cette objectivation (*Entäusserung*) devient aliénation (*Entfremdung*) seulement « lorsque le mécanisme de ce monde, comme l'écrit Umberto Eco, l'emporte sur l'homme qui devient incapable de le reconnaître comme son œuvre propre, c'est-à-dire lorsque l'homme ne réussit plus à faire servir à ses fins les choses qu'il a produites, mais que, en un certain sens, il sert lui-même les fins de ces choses (qui peuvent s'identifier avec les fins d'autres hommes) »<sup>48</sup>. De ce point de vue, l'expérience de *Pinxit* est également paradigmatique : non seulement *l'artiste se trouve aliéné de ses compétences et de sa vocation* – de son existence en tant qu'artiste<sup>49</sup> –, mais encore il l'est *dans et par une institution de l'art*.

Jamais posée de nos jours, la question de savoir quelle est l'idéologie véhiculée par les institutions qui ont en charge la politique culturelle – et celle de l'art en particulier –, est pourtant d'un grand intérêt. La radicalité dérangeante avec laquelle cette interrogation a jadis été amenée par Léon Tolstoï est exemplaire :

Dans toutes les grandes villes, d'énormes édifices sont construits pour servir de musées, d'académies, de conservatoires, de salles de théâtre et de concert. Des centaines de milliers d'ouvriers – charpentiers, maçons, peintres, tapissiers, coiffeurs, bijoutiers, imprimeurs –, s'épuisent, leur vie durant, en de durs travaux pour satisfaire le besoin d'art du public, au point qu'il n'y a pas une autre branche de l'activité humaine, sauf la guerre, qui consomme une aussi grande quantité de force nationale.

Encore n'est-ce pas seulement du travail qui se consomme, pour satisfaire ce besoin d'art : d'innombrables vies humaines se trouvent, tous les jours, sacrifiées pour lui. Des centaines de milliers de personnes emploient leur vie, dès l'enfance, à apprendre la manière d'agiter rapidement leur jambes, ou de frapper rapidement les touches du piano ou les cordes du violon, ou de reproduire l'aspect ou la couleur des objets, ou de renverser l'ordre naturel des phrases et d'accoupler à chaque mot un mot qui rime avec lui. Et toutes ces personnes, souvent honnêtes et bien douées, et capables par nature à toute sorte d'occupations utiles, s'absorbent dans cette occupation spéciale et abrutissante ; ils deviennent ce qu'on appelle des spécialistes, des êtres à esprit étroit et plein de vanité, fermés à toutes les manifestations sérieuses de la vie, n'ayant absolument d'aptitude que pour agiter, très vite, leurs jambes, leurs doigts, ou leur langue<sup>50</sup>. » [...]

« On nous dit, cependant, que tout cela est fait au profit de l'art, et que l'art est une chose d'une extrême importance. Mais est-il vrai que l'art soit assez important pour valoir qu'on lui fasse de tels sacrifices ? Question d'autant plus urgente que cet art, au profit duquel on sacrifie le travail de millions d'hommes, des milliers de vies, et, surtout, l'amour des hommes entre eux, ce même art devient sans cesse, pour l'esprit, une idée plus vague et plus incertaine.<sup>51</sup>

Pour Tolstoï une telle analyse est le préalable de toute réflexion sur l'art : quel est l'art en effet qui, au lieu d'être source d'expériences enrichissantes, impose des sacrifices démesurés à travers ses institutions sociales ? L'exemple du surveillant Marissal montre toute l'ambi-

guité que dévoile une telle interrogation. Diplômé des Beaux-Arts de Paris, comme beaucoup de ses camarades, il a besoin d'un travail alimentaire. Alors, en toute liberté, il s'engage comme surveillant du musée. Progressivement sa conscience se trouve transformée par son existence dans laquelle le conflit s'est ouvert entre l'être-artiste et l'être-surveillant, conflit qui l'a conduit à retrouver le sens originaire de l'art et à se réapproprié par là sa propre existence, de reconstruire le « il est » à partir du « il y a ». Que cela se réalise au détriment de l'institution muséal, pourtant gardienne de la tradition de l'art, a valeur de symbole et suscite l'interrogation non seulement sur le sens de l'art, mais encore sur l'idéologie que protège l'institution. Tolstoï donne l'exemple de l'analyse qu'il faudrait adapter à la réalité d'aujourd'hui. Laurent Marissal a été un bon gardien, un bon ouvrier : il a correctement assuré ses tâches, mais en plus, syndicaliste, il a réussi à faire modifier les conditions du travail de ses collègues gardiens ; non seulement elles ne répondaient pas aux réglementations<sup>53</sup>, mais encore son combat syndical a réussi à obtenir plus que la simple légalité. On pourrait donc poser l'hypothèse que, dans l'expérience de l'aliénation, c'est l'injuste partage des propriétés qui est le facteur décisif, à savoir le partage qui désapproprie l'individu de sa propriété inaliénable : son existence. Dans *L'Unique et sa propriété*, Max Stirner va jusqu'à cette racine de la propriété : autant, admet-t-il, qu'aucune association ne peut « tout aussi peu naître que subsister sans limiter la liberté de tout sorte de manière, que l'État être compatible avec une liberté illimitée<sup>54</sup> », autant l'État qui dépouille les individus de leur particularités, qui viole leurs Moi<sup>55</sup>, dépasse l'acceptable. Tout est donc l'affaire de juste mesure.

La poétique de la forme ouverte est conçue par Umberto Eco précisément comme une réponse à l'aliénation en tant qu'elle est susceptible du plus ou du moins. En effet, l'aliénation n'est pas un invariant : l'homme peut en prendre conscience et discuter avec elle,

surtout lorsqu'il est artiste ; « cette aliénation sera d'autant plus forte que, étant agi, il continue à croire agir, et qu'il accepte comme le meilleur des mondes possibles cette situation où il vit<sup>56</sup> ». L'art est donc conçu par Umberto Eco – et il est pratiqué par Laurent Marissal – comme un instrument de la désaliénation : non pas l'évasion dans une « peinture de dimanche », non pas une *adaptation parasitaire* à un système en place, typique pour les attitudes postmodernistes, mais une transformation désaliénante de l'environnement vital. Dans cette expérience se rencontrent et se confrontent la fin d'une certaine conception de la peinture, celle précisément dont le musée veut garder l'idéologie, et sa nouvelle pratique. On pourrait, si l'on veut, appeler celle-ci une conception révolutionnaire de la peinture dans la mesure où elle modifie radicalement le sens de la réalité, en permettant la reconstruction de l'existence à partir de la subsistance, de l'individualité à partir de la liberté. Comme beaucoup d'autres peintres, Vincent Van Gogh – pour ne prendre que cet exemple – croyait à une telle révolution et la pratiquait. « Il paraît, écrit Vincent à son frère Théo à l'automne 1888, que dans le livre *Ma Religion*, Tolstoï insinue que quoi qu'il en soit d'une révolution violente il y aura aussi une révolution intime et secrète dans les gens, d'où renâtra une religion nouvelle ou plutôt quelque chose de tout neuf, qui n'aura pas de nom, mais qui aura le même effet de consoler, *de rendre la vie possible*, qu'autrefois avait la religion chrétienne<sup>57</sup>. » Il s'agirait donc de se réapproprier son soi à travers l'expérience de l'art. Être à soi à tous les instants de la vie, discipline qui greffe définitivement la conscience sur l'instinct de la vie : voilà une vieille utopie de philosophes. Elle reste un horizon que l'on ne peut qu'approcher, car même chez soi, même en dehors d'un travail aliénant, on n'est pas toujours à soi, on n'est jamais entièrement à soi... Il faut une sagesse du juste milieu. Le nouveau projet pictural ouvre donc effectivement sur la vie.

Pierre-Joseph Proudhon reprochait aux artistes d'autrefois d'avoir « appris aux masses à supporter leur indignité et leur indigence par la contemplation de leurs merveilles<sup>58</sup> » ; et cette critique est à prendre au sérieux encore aujourd'hui dans la mesure où, sous l'appellation de l'art, l'industrie culturelle cherche à fournir du bonheur pour occuper le temps libre des individus. Ainsi aliène-t-elle les moments de vie qui, précisément, ne sont pas frappés d'aliénation. « L'ouvrier n'a le sentiment d'être à soi qu'en dehors du travail, écrit Marx dans *Les Manuscrits 1844* ; dans le travail, il se sent extérieur à soi-même. Il est lui quand il ne travaille pas et, quand il travaille, il n'est pas lui<sup>59</sup>. » Pour remplir sa fonction désaliénante, l'art ne peut donc se confondre avec une offre divertissante, quitte à la parasiter ; il ne saurait se concevoir en fonction du temps libre, car il doit plutôt tenter de pénétrer la vie et l'espace public et faire un travail de taupe. Délibérément provocateur, le slogan « Ne travaillez jamais » tracé sur une façade à Saint-Germain-des-Prés à Paris 1952-1953<sup>60</sup>, a précisément ce sens profond du refus du travail comme dépossession de l'existence. Les références aux éloges de la paresse faits par Paul Lafargue, Kazimir Malevitch ou Clément Pansaers sont chez Laurent Marissal l'expression d'une autre idée que l'on peut se faire du travail : « Je pense à ce poète qui avait écrit sur la porte de sa chambre, note-t-il à la date de 11 octobre 1997 : *Silence, poète au travail*<sup>61</sup>. » Mais il y a un prix à payer pour préserver l'art comme le lieu de l'affirmation de l'humanisme. Économiste de formation, mais l'artiste dans la vie, Robert Filliou le savait, car ses compétences d'économistes n'ont pas été reconnues. « Est-il possible de combiner l'acquisition de capacités spécifiques avec l'épanouissement de ce don pour la vie ? Et comment ? Voilà le problème. Ma réponse est la suivante : j'ai remarqué qu'une fois sortis de l'université, les jeunes ne sont pas disposés à passer des années à se déséduquer, comme ont dû le faire tous les membres des générations précédentes qui refusaient de devenir (de demeurer) aliénés<sup>62</sup>. » Cependant, l'art de Laurent Marissal n'est pas celui qu'il a appris à l'école.

**Conclusion**

La peinture est finie. « Bien dit, vieille taupe ! Comment peux-tu avancer si vite sous la terre ? Fameux sapeur !<sup>63</sup> ». Vive donc le *pinxit* !

Le présent texte a été préparé pour le colloque *Parasite 2*, qui s'est tenu en octobre 2006 à l'université de Picardie Jules Verne à Amiens. Écoutant parler de lui, du « parasite sociale », de la révolution, du droit de travail et de la philosophie de la propriété, Laurent Marissal, assis à la tribune, à côté de l'auteur, effectuait diverses actions picturales : manger une pomme, tamponner des feuilles, construire un château de cartes... (<http://www.laurentmarissal.net/article-4307709.html>). Le texte a été publié en 2010 (en version légèrement raccourcie) aux éditions L'Harmattan à Paris, dans un volume dirigé par M. Hohlfeldt et P. Borrel, intitulé *Parasite(s). Une stratégie de création*.

- 1 Wilhelm Dilthey, *L'Édification du monde historique dans les sciences de l'esprit*, in *Œuvre 1*, trad. S. Mesure, Paris, Cerf, 1988, p. 58.
- 2 Dans sa livraison du premier semestre 1900, la revue française « Nature » évoque même l'hypothèse selon laquelle c'est la matière vivante en tant que telle qui serait d'essence parasitaire ; dans un article intitulé *Un parasite universel*, J. de Loverdo décrit un parasite menaçant toutes les espèces de plantes, que les « botanistes et les zoologistes » « considèrent comme le prototype de vie sur notre planète ». « Un parasite universel », *Nature*, 1900, Premier semestre, p. 50.
- 3 Friedrich Nietzsche, *Humain, trop humain. Un livre pour les esprits libres*, trad. A.-M. Desrousseaux, Paris, Denoël/Gonthier, 1975, § 356, p. 79.
- 4 Pierre-Joseph Proudhon, *Manifeste électoral du peuple*, in *Ni dieu ni maître. Anthologie de l'anarchisme*, t. I, Daniel Guérin (éd.), Paris, Maspero, 1974, p. 76.
- 5 *Ibid.*
- 6 *Ibid.*
- 7 Stanislav Andreski, *Parasitism and Subversion. The Case of Latin America*, New York, Pantheon Books, 1967.
- 8 Guy Debord, *Commentaires sur la Société du spectacle* (1988), Paris, Gallimard, 1992, § II, p. 14.
- 9 Ferdinand Braudel, *La Dynamique du capitalisme*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1988, p. 73.
- 10 Paul Gauguin, lettre datant d'août 1899, in *Lettres de Gauguin à Daniel de Monfreid*, Paris, Georges Falaize, 1950, p. 148.
- 11 Maxime de Robespierre, *Textes choisis. Tome deuxième*, Paris, Éditions Sociales, « Les classiques du peuple », 1957, « Réponse à l'accusation de J.-B. Louvet », 5 novembre 1792, p. 53.
- 12 *Ibidem*, p. 54.
- 13 Jean B. Restout cité d'après Édouard Pommier, *L'Art de la liberté. Doctrines et débats de la Révolution française*, Paris, nrf/Gallimard, 1991, p. 20.
- 14 Éditions Incertain Sens, Rennes, 2005.
- 15 Denys Riout, *Qu'est-ce que l'art moderne ?* Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2000, p. 280.
- 16 Mikhail Bakounine, *Œuvres complètes de Bakounine*, t. VIII, Paris, Éd. Champ libre, 1982, « Empire knouto-germanique et la révolution sociale », 1871, p. 165.
- 17 Auteur du livre sur Robespierre (*Robespierre, derniers temps*, Paris, Seuil, 1984), c'est sûrement de l'expression de celui-ci : « Voulez-vous une Révolution sans Révolution ? », que Jean-Philippe Domecq s'est inspiré pour intituler son livre *Les Artistes sans art ?* (Paris, Éditions Esprit, 1994). Mais le titre même de ce pamphlet contre l'art contemporain permet de comprendre comment il trahit la pensée de Robespierre ; Domecq regrette en effet l'absence de grandes œuvres d'art à l'époque qui a depuis longtemps rejeté l'idée même de l'œuvre comme mystificatrice.
- 18 Extrait d'un travail à paraître de Laurent Marissal.
- 19 Friedrich Schiller, *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme*, trad. R. Leroux, Paris, Aubier, 1992, coll. « Domaine allemand bilingue », « Sixième lettre », p. 125.
- 20 Aristote, *Métaphysique* 981<sub>b</sub>, 24-25.
- 21 Extrait d'un travail à paraître de Laurent Marissal.
- 22 Friedrich Schiller, *Über naive und sentimentalische Dichtung* (1795), in *Gesammelte Werke in drei Bänden*, Band III, Gütersloh, C. Bertelsmann Verlag, non daté, p. 923.
- 23 Schiller, *Lettres...*, *op. cit.*, « Vingt-septième lettre », p. 369.
- 24 *Ibidem*, p. 371.
- 25 « L'Ennuï... », mai 97 – août 98. Notes prises durant le temps du travail », in Laurent Marissal, *Pinxit. 1997-2003*, *op. cit.*, p. 19.
- 26 Witold Gombrowicz *Journal. Tome I*, 1953-1958, trad. D. Autrand, Ch. Jezewski, A. Kosko, Paris, Gallimard, 1995, p. 321.
- 27 Jean-Jacques Rousseau, *Confessions*,

- in *Œuvres complètes*, tome 8, Paris, Hachette et Cie, 1903, livre I, p. 20.
- 28** *Pinxit...*, *op. cit.*, p. 87.
- 29** *Pinxit...*, *op. cit.*, p. 3.
- 30** Karl Marx, *Économie et Philosophie*. (*Manuscrits parisiens*) (1844), in *Œuvres de Karl Marx*. t. II : *Économie*, trad. J. Malaquais et C. Orsoni, Paris, nrf/Gallimard, coll. « Pléiade », 1968, p. 83.
- 31** *Ibidem*.
- 32** *Pinxit...*, *op. cit.*, p. 3.
- 33** *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Paris, Flammarion (GF), 1986, p. 196.
- 34** *Ibidem*.
- 35** Jean-Jacques Rousseau, *Confessions*, livre VI, *op. cit.*, p. 160.
- 36** Jean-Jacques Rousseau, *Du Contrat social*, in *Œuvres complètes*, tome 3, Paris, Hachette et Cie, 1905, livre II, chap. XI, p. 334.
- 37** Encore faut-il préciser ce que veut dire « propriété privée » ; comme l'explique Henri Lefebvre dans *Critique de la vie quotidienne*, Paris, Grasset, coll. « Les témoins », 1947, p. 89 et sv., elle ne commence que lorsqu'on « passe » chez un notaire, et ne concerne pas les objets « de consommation », mais les « moyens (sociaux) de production » (p. 94).
- 38** *Ibidem*, livre I, chapitre IX, p. 316-318.
- 39** *Confessions*, *op. cit.*, livre VII, p. 247.
- 40** *Die Sansculotten von Paris. Dokumente zur Geschichte der Volksbewegung 1793-1794*, Walter Markov et Albert Soboul (éd.), Berlin, Akademie-Verlag, 1957, p. 138 et 140.
- 41** Albert Soboul, *La Révolution française*, Paris, P.U.F., coll. « Quadrige », 1989, p. 69. Voir aussi du même auteur *Les sans-culottes*, Paris, Seuil, 1968, chap. 2 : « Les aspirations sociales de la sans-culotterie parisienne ».
- 42** *Pinxit*, *op. cit.*, p. 3.
- 43** *Ibidem*, p. 57-58.
- 44** Marx, *op. cit.*, p. 46.
- 45** Le titre de la traduction française, *Les Métaphores dans la vie quotidienne*, Paris, Éd. de Minuit, 1985, ne rend pas bien le sens de l'original.
- 46** *Pinxit...*, *op. cit.*, p. 74.
- 47** *Ibidem*, p. 62.
- 48** Umberto Eco, « De la manière de donner forme comme engagement et prise sur la réalité », *Revue d'esthétique* n° 42, 2002, p. 12 ; cet essai, joint à la deuxième édition de *l'Œuvre ouverte* de 1965, n'a été traduit en français (par D. Féral) qu'en 2003.
- 49** Cf. « Papier peint », *Pinxit...*, *op. cit.*, p. 64.
- 50** Léon Tolstoï, *Qu'est-ce que l'art*, trad. T. de Wyzewa, Paris, P.U.F., coll. « Quadrige », 2006, p. 16-17.
- 51** *Ibidem*, p. 21-22.
- 52** À *Avoir et être* de Gabriel Marcel (1962), Erich Fromm répondit par une question : *Avoir ou être ?* (1976). La tendance historique que Benveniste observe dans plusieurs langues à remplacer l'« être » par l'« avoir » : « il y a », « es gibt », etc., correspond selon Fromm au développement de la propriété privée, *Avoir ou être ?* Paris, Robert Lafont, coll. « Réponses », 1978, p. 41.
- 53** Voir *Pinxit...*, *op. cit.*, p. 101-107.
- 54** *L'Unique et sa propriété*, trad. P. Gallissaire et A. Sauge, Lausanne, l'Âge d'homme, 1972, p. 343.
- 55** *Ibidem*, p. 344.
- 56** Eco, *op. cit.*, p. 12.
- 57** Vincent Van Gogh, *Lettres à son frère Théo*, Paris, Gallimard, 1988, p. 417, je souligne.
- 58** Pierre-Joseph Proudhon, *Du Principe de l'art et de sa destination sociale* (1865), Dijon, Les Presses du réel, p. 214.
- 59** Marx, *op. cit.*, p. 61.
- 60** Reproduit dans *l'Internationale Situationniste*, n° 8, 1963, p. 42.
- 61** *Pinxit...*, *op. cit.*, p. 75.
- 62** *Enseigner et apprendre. Arts vivants*, Paris, Bruxelles, Archives Lebeer Hossmann, 1998, p. 43.
- 63** Shakespeare, *Hamlet*, Acte I, scène V, trad. Y. Bonnefoy, Paris, Gallimard 1978, p. 67. Hegel a repris cette formule à sa manière : « Souvent il paraît s'être oublié, s'être perdu ; mais intérieurement opposé



à lui-même, il est travail intérieur qui se poursuit – comme le dit Hamlet de l'esprit de son père : "Bien travaillé, brave taupe !" – jusqu'à ce que, intérieurement fortifié, il soulève aujourd'hui la croûte terrestre qui le séparait de son soleil, de son concept, la faisant s'écrouler » (Hegel, *Leçons sur l'histoire de la philosophie*, t. 7, trad. P. Garniron, Paris, Vrin, p. 2112). Bakounine et Marx y font aussi allusion. « Mais d'autre part se manifestent autour de nous des phénomènes précurseurs : ils sont le signe que l'Esprit, cette vieille taupe, a achevé son travail souterrain et qu'il va bientôt réapparaître pour rendre sa justice » (Mikhaïl Bakounine, *La Réaction en Allemagne. Les adversaires de la liberté* (1842), trad. J. Barrué, in *Spartacus*, 35B, juillet-août 1970, p. 103). « Quand elle aura accompli la seconde moitié de son travail de préparation, l'Europe sautera de sa place et jubilera : « Bien creusé, vieille taupe ! » (Karl Marx, *Le Dix-huit Brumaire de Louis Bonaparte* (1852), Paris, Éditions sociales, 1968, p. 124.) L'« esprit » n'est pas un parasite, mais il avance caché. Etc.

Leszek Brogowski  
 FROM 'SOCIAL PARASITE' TO 'FAMOUS SAPPER'.  
 THE ART OF CIVIL DISOBEDIENCE

In the essay, there are two planes which collide: one concerning artistic practice of recent years considered as 'parasitic' in art (see: the symposium in Amiens in 2006), the second – de-alienating function of art as interpreted by Laurent Marissal, whose book ('Pinxit: Painting from 1997 to 2003' Rennes, Éditions Incertain Sens, 2005) is under consideration here. Their aim is to link the issues which emerge from the clash with political and intellectual history in order to better grasp their meaning and relevance. In the first part of the essay, the notion of parasitism is interpreted through the prism of sinister, sometimes murderous consequences of 'social parasite' – the ideas by the Nazis and the Soviets. It is confronted with references to parasitism in political economy (Adam Smith, Karl Marx, Pierre-Joseph Proudhon, Stanislav Andreski). It turns out then that 'social parasite' is not a idea, but an inconsistent set of contradictory meanings, which depend on the ideological point of view.

In the second part, starting from the socio-economic context of the artist's work, as well as the political implications of the use of the term 'parasite' in the context of art, the analysis of the artistic practice by Laurent Marissal leads to the historical reconstruction of the concept of alienation and ways of philosophical understanding of art as de-alienating experience. The reconstruction combines several philosophical traditions, including the following traditions: the writers of the Enlightenment (Denis Diderot, Jean-Jacques Rousseau, Maxime de Robespierre, Friedrich Schiller), the philosophers of anarchism (Max Stirner, Pierre-Joseph Proudhon, Mikhail Bakounine, Leo Tolstoy), but also in a bit more surprising way, Karl Marx and Umberto Eco, whose theory of open work is in fact the answer to the question of alienation in the sense defined by Marx.

Issues emerging from these analyzes combine both aesthetic and political consequences: civil disobedience (when freedom of speech leads artists to the edge of legality: Krzysztof Wodiczko, Alfredo Jaar, Francis Alÿs,

Gianni Motti, Pierre Huyghe, clido Mereiles, etc.), de-alienation of the function of art (aesthetic education by Schiller and/or political action – including in art – according to Marx’s theory?), the concept of time in the experience of alienation, especially in the case of artists whose paid work does not coincide with artistic activities (Witold Gom-browicz and other writer wrote about this problem), and finally the theory of property (based on the use or the possession ?, not-be-alienated property based on the right of the artist or to the unlimited right to own?). French term ‘jouissance’, having both the sense of the legal and exis-tential, meaning both ‘right to use’ and ‘pleasure’ and even ‘orgasm’, is the subject of a fascinat-ing analysis by Diderot in ‘Encyclopedia’.

In 1997, Laurent Marissal was employed as a staff member to watch the collection of paintings at the Museum of Gustav Moreau; a situation typical for young artists, because Marissal just graduated from the Academy of Fine Arts in Paris. It is in this context he developed his idea and practice of art as a way of recovering the time sold to his employer, and he used unions as the instrument of that practice. In 2003, he resigned, and in 2005, he publishes ‘Pinxit: Paintings from 1997 to 2003’, as the document – story and expression of artistic experience, where art and work merge with life.

KEYWORDS: **FUNCTION OF ART, SOCIAL PARASITISM, CIVIL DISOBEDIENCE, ANARCHISM, ALIENATION / DE-ALIENATION OF ART**

Leszek Brogowski  
*OD „PARAZYTA SPOŁECZNEGO” DO „SŁYNNEGO SAPERA”.  
O CYWILNYM NIEPOŚLUSZEŃSTWIE SZTUKI*

**W eseju zderzają się dwie płaszczyzny rozważań: jedna dotyczy praktyk artystycznych zwanych „pasożytniczymi” w sztuce ostatnich lat (temat sympozjum w Amiens w roku 2006), druga – dezalienacyjnej funkcji sztuki, w sensie, w jakim postrzega ją i praktykuje Laurent Marissal, którego książka (*Pinxit. Malarstwo 1997–2003*, Rennes, Éditions Incertain Sens, 2005) jest tutaj przedmiotem rozważań. Ich celem jest powiązanie zagadnień, jakie wyłaniają się z tego zderzenia, z historią polityczną i intelektualną po to, by lepiej uchwycić ich sens i aktualność.**

W pierwszej części eseju pojęcie pasożytnictwa interpretowane jest przez pryzmat złowieszczych, a czasem zbrodniczych następstw koncepcji „pasożyta społecznego” u nazistów i w krajach bloku radzieckiego; skonfrontowana jest ona z odniesieniami do pasożytnictwa w ekonomii politycznej (Adam Smith, Karol Marks, Pierre-Joseph Proudhon, Stanisław Andreski). Okazuje się wtedy, że „pasożyt społeczny” nie jest pojęciem, ale niespójnym zbiorem przeciwstawnych sensów, które zależą od ideologicznego punktu widzenia.

W drugiej części, wychodząc od społeczno-ekonomicznego kontekstu pracy artysty, a także od politycznych implikacji posługiwania się terminem „pasożyt” w kontekście sztuki, analiza praktyki artystycznej Laurent Marissala, prowadzi do historycznej rekonstrukcji pojęcia alienacji oraz sposobów filozoficznego pojmowania sztuki jako doświadczenia dezalienującego. Łączy się w tej rekonstrukcji kilka tradycji filozoficznych: pisarze Oświecenia (Denis Diderot, Jean-Jacques Rousseau, Maxime de Robespierre, Friedrich Schiller), filozofowie anarchizmu (Max Stirner, Pierre-Joseph Proudhon, Michał Bakunin, Lew Tołstoj), ale także, w nieco bardziej zaskakujący sposób, Karol Marks i Umberto Eco, którego teoria otwartego dzieła jest w istocie odpowiedzią na kwestię alienacji w sensie, w jakim zdefiniował ją Marks.

Zagadnienia wyłaniające się z tych analiz łączą konsekwencje zarówno estetyczne, jak i polityczne: nieposłuszeństwo obywatelskie (kiedy wolność wypowiedzi prowadzi artystów na skraj legalności: Krzysztof Wodiczko, Alfredo Jaar, Francis Alÿs, Gianni Motti, Pierre Huyghe, Clido Mereiles, itd.), dezalienacyjna funkcja sztuki (edukacja estetyczna według modelu Schillera czy akcja polityczna – w tym również w sztuce – według teorii Marksa?), koncepcja czasu w doświadczeniu alienacji, zwłaszcza w przypadku artystów, których praca zarobkowa nie pokrywa się z działalnością artystyczną (pisał o tym między innymi Witold Gombrowicz), a wreszcie teoria własności (oparta na użytkowaniu czy na posiadaniu?, niedająca się wyalienować własność ufundowana na prawie autora do swojego dzieła czy na nieograniczonym prawie do posiadania?). Francuski termin „jouissance”, mający zarówno sens prawny, jak i egzystencjalny, oznaczający zarazem „prawo do użytkowania” i „przyjemność”, a nawet „orgazm”, jest przedmiotem pasjonującej analizy Diderota w Encyklopedii.

W roku 1997 Laurent Marissal zostaje zatrudniony jako członek personelu pilnującego kolekcję obrazów w Muzeum Gustawa Moreau; sytuacja typowa dla młodych artystów, bo Marissal właśnie otrzymał dyplom Akademii Sztuk Pięknych w Paryżu. W takim właśnie kontekście opracowuje swoją koncepcję i praktykę sztuki jako sposobu na odzyskiwanie czasu swojej egzystencji sprzedanego pracodawcy, a instrumentem tej praktyki czyni związek zawodowy. W roku 2003 podaje się do dymisji, a w 2005 publikuje *Pinxit. Malarstwo 1997–2003*, jako dokument, opowieść i wyraz doświadczenia artystycznego, w którym sztuka i praca zrosły się na dobre z życiem.

SŁOWA KLUCZOWE: **FUNKCJA SZTUKI, PASOŹYTNICTWO SPOŁECZNE, NIEPOSŁUSZEŃSTWO OBYWATELSKIE, ANARCHIZM, ALIENACJA/DEZALIENACJA SZTUKI**