

« Un membre appelle l'attention de l'Académie sur une brochure publiée au mois de juin dernier par le titulaire de la pension Suard, sous ce titre : *Qu'est-ce que la propriété ?* et dédiée par l'auteur à l'Académie. Il est d'avis que la compagnie doit à la justice, à l'exemple et à sa propre dignité, de repousser par un désaveu public la responsabilité des doctrines antisociales que renferme cette production. »

Lettre des Membres de l'Académie de Besançon en réponse au courrier de Pierre-Joseph Proudhon introduisant son mémoire « *Qu'est-ce que la propriété?* », 24 Août 1840

Que le champ de l'art ait depuis toujours eu la faculté de produire une somme d'œuvres hétéroclites pénalement répréhensibles (et qu'un texte de 24 944 signes ne suffirait pas à énoncer à lui-seul) n'a qu'une importance relative dans la mise en perspective de la pratique artistique d'Hervé Paraponaris. Sur la photo de famille (grand angle) : Chris Burden¹ devant Alain Declercq², pas loin de Philippe Meste³, Robert Rauschenberg⁴ et Jake & Dinos Chapman⁵, Piero Manzoni⁶ à côté de Wim Delvoye⁷, Pierre Pinoncelli⁸ et Sam Rindy⁹, Alberto Sorbelli¹⁰, Santiago Sierra¹¹, Gianni Motti¹², au premier rang les plus jeunes, Cyprien Gaillard¹³... Sur le gradin débordant des repris de justice de l'art contemporain, Hervé Paraponaris pourrait évidemment avoir une place de choix. Oui mais voilà, c'est assurément à côté de la « Mariée » qu'il préfère prendre la pause.

Car le hold-up conceptuel opéré par Marcel Duchamp avec le ready-made est éminemment plus fondateur. C'est un braquage autrement plus périlleux qui s'attache à déconstruire un système plutôt qu'à bâtir une

-
- 1 Nom : Chris Burden. Motif d'inculpation : usage d'une arme à feu sur un avion de ligne de marque Boeing. Titre de l'œuvre : *747*. 1973
 - 2 Nom : Alain Declercq. Motif d'inculpation : usage d'une arme à feu sur un avion militaire de type B52. Titre de l'œuvre : *B 52*. 2003
 - 3 Nom : Philippe Meste. Motif d'inculpation (entre autres) : attaque d'un porte-avion à l'aide d'un bateau équipé de lance-roquettes . Titre de l'œuvre : *Attaque du port de Toulon, 13 novembre 1993*
 - 4 Nom : Robert Rauschenberg. Motif d'inculpation : détérioration d'une œuvre de Willem de Kooning. Titre de l'œuvre : *Erased de Kooning Drawing*. 1953
 - 5 Nom : Jake et Dinos Chapman. Motif d'inculpation : détérioration de gravures de Goya et d'aquarelles d'Adolf Hitler. Titre des œuvres : *Insult to injury*. 2003. *If Hitler Had Been a Hippie, How Happy Would We Be*. 2008
 - 6 Nom : Piero Manzoni. Motif d'inculpation : escroquerie (vente de merde en boîte au prix de l'or) Titre de l'œuvre : *Merda d' artista*. 1961
 - 7 Nom : Wim Delvoye. Motif d'inculpation : escroquerie (vente de merde sous vide au prix de l'or) Titre de l'œuvre : *Cloaca Faeces*. 2002
 - 8 Nom : Pierre Pinoncelli. Motif d'inculpation : Dégradations au marteau d'une œuvre majeure du XXe s. Titre : Sans titre. 1993 et 2002
 - 9 Nom : Sam Rindy. Motif d'inculpation : Dégradation au rouge à lèvres d'une œuvre majeure du XXe s. Titre : Sans titre. 2007
 - 10 Nom : Alberto Sorbeli. Motif d'inculpation : Prostitution en musée. Titre de l'œuvre : *Au Louvre*. 1994
 - 11 Nom : Santiago Sierra. Motif d'inculpation : possession et distribution de drogue dure à des personnes vulnérables. Titre de l'œuvre : *10 Inch Line Shaved on the Head of Two Junkies Who Received a Shot of Heroin as Payment*. 2000
 - 12 Nom : Gianni Motti. Motif d'inculpation : Usurpation d'identité à la 53ème session de la commission des droits de l'homme à l'ONU Titre de l'œuvre : *ONU*. 1997
 - 13 Nom : Cyprien Gaillard. Motif d'inculpation : Dégradation du matériel de sécurité incendie, et dégradation d'une œuvre majeure du XXe s. et de son environnement naturel. Titre de l'œuvre : *Real Remnants of Fictive Wars VI*. 2007

mythologie personnelle. Et c'est précisément là que se déploie l'art d'Hervé Paraponaris, à l'endroit même où la faillite d'une structure peut « se mettre en œuvre » et interroger l'ensemble d'une organisation. Tout contre Duchamp donc. Mais pas seulement.

L'article 311-1 du code pénal définit le vol comme « la soustraction frauduleuse de la chose d'autrui ». Tout comme la propriété, la condamnation de l'acte de vol semble édifier le socle d'un fonctionnement social. En 1993, alors qu'il commence à constituer une collection d'objets volés, Hervé Paraponaris prend un certain plaisir à occulter la loi. Il souhaite avancer contre la concorde et inscrire farouchement son œuvre dans le champ économique et social. « La soustraction consiste dans le fait de déplacer matériellement la chose », précise le code pénal. Le simple mouvement d'une géographie à une autre devient alors pour l'artiste le moyen d'un questionnement, d'une mise en cause, d'un assaut théorique.

L'acte d'appropriation en tant que geste artistique tel que l'a pensé Marcel Duchamp a écrit quelques pages importantes d'une histoire récente de l'art. Que ce soit à travers le Pop art, le situationnisme, le Nouveau réalisme, ou dans la production d'un ensemble d'artistes américains qui pratiquaient, dès les années 1980, la « simulation », le rapt des objets ou des images liés à la société de consommation et au monde des médias, a suscité de nombreuses interprétations. « Aujourd'hui, écrit Robert Nickas en 1988, la question n'est pas tant que de plus en plus d'artistes introduisent de nouveaux objets dans le monde, mais bien qu'ils se saisissent des choses déjà là dans le monde et revendiquent pour elles le statut artistique, soit au travers d'une re-présentation directe, soit par le biais de leur orchestration¹⁴. » Pour le critique d'art Hal Foster, les stratégies de récupérations mises en place par des artistes comme Martha Rosler, Sherrie Levine, Allan MacCollum, ou Louise Lawler, si elles s'inscrivent dans la lignée de la critique institutionnelle, parviennent à élargir le champ de la pensée à l'espace public, la représentation sociale ou le langage dans lequel l'artiste intervient. Leur production « n'enferme pas l'art dans des limites en vue d'expérimentations formelles ou perceptuelles, mais cherche plutôt ses affiliations avec d'autres pratiques (dans l'industrie culturelle et ailleurs) ; elle tend aussi à concevoir son sujet différemment¹⁵. » Le déplacement des objets ou des images préexistants ouvre les portes du champ social et politique à l'œuvre. Pour Hervé Paraponaris, ce mouvement signe l'introduction du réel dans l'art, il lui permet d'affirmer sa présence en dehors de la scène artistique, dans l'espace vital de la société. Il s'agit en effet pour lui de produire des zones de porosité, de frottements, voire de percussions. Tout comme le faisaient les artistes de la « simulation », il a accepté « le statut de l'art en tant que signe social étroitement lié à d'autres signes au sein de systèmes producteurs de valeur, de pouvoir et de prestige¹⁶. » Donner à voir une œuvre s'apparente alors à une prise de position dans le contexte de l'art tout autant que dans celui plus large de la société contemporaine.

Si à partir des années 1980, les questions liées à l'appropriation se voyaient principalement contenues par l'image (« théorie de l'image »), si c'était également « la mort de l'auteur »¹⁷, et donc la perte de la subjectivité, qui était débattue ; à partir du début des années 1990, Hervé Paraponaris choisit de qualifier le geste avant le signe et affirme ainsi l'autorité d'un point de vue. Pour les artistes de la « simulation », les

14 Robert Nickas, « L'entropie et les nouveaux objets », dans *El Paseante*, n°10, 1988. Reproduit dans *Robert Nickas, vivre libre ou mourir*, édition les presses du réel, Dijon, 2000, p.42.

15 Hal Foster, « Signes de subversion », dans *Recordings : Art, Spectacle, Cultural Politics*, Seattle, 1985. Reproduit dans *Art en théorie 1900-1990*, une anthologie par Charles Harrison et Paul Wood, Hazan, Paris, 1997, pour l'édition française, p. 1155.

16 Hal Foster, *Ibid.*

17 Roland Barthes puis Michel Foucault ont eu une importance capitale dans le débat sur « l'autorité », leurs textes « La mort de l'auteur » (Barthes, 1968) et « Qu'est-ce qu'un auteur » (Foucault, 1969) ont irrigué la pensée de nombreux artistes des années (qui s'appuyaient également largement sur les écrits de Jean Baudrillard notamment *Simulacre et simulation*, sorti en 1981).

images produites par la société (leur origine, leur langage, leur valeur d'usage, d'échange, sociale...) permettent de dire les structures de son discours. Chez Hervé Paraponaris c'est la désignation du geste lui-même qui produit la valeur politique de l'œuvre. Il redéfinit l'appropriation non plus comme le moyen d'un art sémantique qui dit l'efficacité du simulacre, mais comme celui d'une analyse des forces qui s'attache à ce que le monde a encore de réel (l'expérience). Il met en place les termes d'un langage qui s'appuie sur la nature même du déplacement plutôt que sur la valeur ontologique des objets.

Quant il choisit à partir de 1994 de présenter sa collection¹⁸, titrée *Tout ce que je vous ai volé*, les objets ne sont pas classés en regard de leur valeur d'usage ou d'un tout autre indice qui les désignerait dans leur nature d'objet. Ils le sont d'une part, en s'appuyant sur le déroulé chronologique de leur enlèvement, d'autre part, à travers le « lieu » de leur origine, c'est-à-dire à travers le statut de leur propriétaire initial (association, entreprise, individu, institution). Indiquer (à travers un code couleur) cette « topographie d'appartenance » souligne cette volonté de désigner le rapt avant la substance du rapt. Les différents éléments de la collection dans leur agencement même se donnent alors invariablement à voir comme des actes réifiés.

Lors de l'exposition, la présentation des objets dans l'espace muséal s'organise comme on « mettrait en forme » des informations, une donnée après l'autre, et avec divers documents relatifs aux victimes des vols : Trois exemplaires de presse gratuite volés le 11.09.93 au préjudice de l'Oreille bien faite, association loi 1901, Marseille, table orange, étiquette de publipostage au nom de l'association.

Un short de coton bleu taille 48 volé le 01.10.1993 au préjudice de 36 15 Fanny, minitel rose à Marseille, table jaune, flyer promotionnel 36 15 Fanny.

Un œuf en marbre blanc, un œil de bœuf, diapositive de cathédrale,... table jaune... carte de visite...

En tout, ce sont 42 objets qui s'arrangent avec mesure sur un ensemble de tables colorées qui indexent leurs origines : l'orange pour l'association, le jaune pour l'individu, le vert pour l'entreprise, le bleu pour l'institution. S'appuyant sur le dépouillement visuel, la mise en espace générale semble néanmoins renvoyer directement aux dispositifs promotionnels, aux scénographies commerciales. C'est qu'il y a là ce qui pourrait être considéré comme un autre type d'appropriation. « Je trouve que la barre, la surface ou le plan d'une seule couleur est le code de séduction dominant de la société occidentale, analyse l'artiste Haim Steinbach lors d'une visite dans un magasin *Sander* (West Broadway, NY). L'arrangement des couleurs et des objets côté-à-côté dans un ordre répétitif ou alterné est un dispositif typique du XXe siècle pour structurer l'espace visuel. Aujourd'hui une barre ou une configuration de barres est avant tout perçue comme un logo généralisé dans le système d'échanges des signes¹⁹. » En organisant ses surfaces colorées, Hervé Paraponaris réitère cet agencement commercial. Il repositionne dans le champ de l'art un motif dérobé par le marketing (qui a intégré de longue date les leçons des avant-gardes et a su fourvoyer les formes minimales²⁰). Tout en redétournant les stratagèmes de la marchandisation de masse en direction du musée, l'artiste rejoue ce que Steinbach nomme le « logo généralisé » ; il inscrit son travail dans le contexte global des échanges et des produits (valeur symbolique de l'œuvre qui sera d'ailleurs réaffirmée avec la série *Further replica - After justice* qui est réalisée à partir de sacs en plastique²¹). Ce faisant, il disqualifie au passage l'espace

18 Hervé Paraponaris présente la première fois sa collection à la FIAC sur le stand de la Galerie Nelson en 1994. Il la montre ensuite dans son atelier en 1995 puis au Mac de Marseille en 1996.

19 Haim Steinbach, « Shopping en compagnie d'Haim Steinbach », entretien avec Robert Nickas, in *Flash Art*, avril 1987. Reproduit dans *Robert Nickas, vivre libre ou mourir*, édition les presses du réel, Dijon, 2000, p.33.

20 « La réconciliation de l'art et de la vie s'est produite, mais selon les termes de l'industrie culturelle et non selon ceux de l'avant-garde » écrit Hal Foster dans son ouvrage *Le retour du réel*, 1996. Édition La Lettre volée, 2005, pour la version française, p.49.

21 Sur chacun des sacs en plastique blanc ordinaire, figurait l'énoncé du vol tel que la justice l'avait défini sur le procès verbal.

institutionnel pour le redéfinir, au mieux, comme le lieu d'un recel, au pire, comme une sorte de surface marchande de l'industrie culturelle.

L'œuvre d'Hervé Paraponaris met également en question la notion muséale de collection et le pouvoir d'ankylose de l'institution. « La fonction du spectacle idéologique, artistique, culturel, écrit Raoul Vaneigem, consiste à changer les loups de la spontanéité en bergers du savoir et de la beauté. Les anthologies sont pavées de textes d'agitation, les musées d'appels insurrectionnels ; l'histoire les conserve si bien dans le jus de leur durée qu'on en oublie de les voir ou de les entendre²² ». Cette constatation faite, Hervé Paraponaris soumet son œuvre vivante à la tranquille anesthésie du musée, il teste jusqu'à l'excès sa capacité de résistance, jusqu'au rejet, jusqu'à sa disparition.

Car dans un monde qui fait de la propriété la pierre angulaire de sa construction, *Tout ce que je vous ai volé* apparaît comme une œuvre profondément anxiogène. Non seulement elle n'adhère pas au programme de production / consommation généralisée, mais elle en est la négation même, l'exacte opposée de la dynamique sociale des besoins qui attise le fonctionnement économique de la société occidentale. Ce contre-pied affirme de front le refus de signer le grand registre des valeurs du *way of life* capitaliste²³ : « Les besoins ne visent plus tellement des objets que des valeurs, écrit Jean Baudrillard, et leur satisfaction a d'abord le sens d'une adhésion à ces valeurs. Le choix fondamental, inconscient, automatique, du consommateur est d'accepter le style de vie d'une société particulière (ce n'est donc plus un choix!)²⁴ ». S'approprier des objets en dehors des protocoles marchands, c'est exprimer la conscience de cet état de fait, c'est soutenir la contestation à corps perdu. *Tout ce que je vous ai volé* est un système qui renverse l'ordre établi et menace les valeurs et idées reçues. Une subversion. Qui s'offre comme un moyen de conserver la possibilité de faire des choix. Et plus que les objets, ce sont les valeurs qui sont ici le nœud du problème.

Puisque penser sans ambages les termes d'une opposition aux dogmes moraux, économiques et politiques, c'est prendre le risque de se frotter à l'appareil du pouvoir, c'est la justice qui saisira, jusqu'à l'absorber dans les limbes de son système digestif, l'intégralité des objets de la collection. C'est que le modèle vit mal ses antagonismes et si c'est avant tout de symboles qu'il s'agit ici, c'est pourtant avec un pragmatisme redoutable que la procédure a englouti l'œuvre d'Hervé Paraponaris. D'un vol à un autre. Dématérialisation. Les phases 2 et 3 peuvent alors débiter. Après l'appropriation : métamorphose et redistribution. Le programme global d'Hervé Paraponaris sonne comme une métaphore de l'acte de création lui-même, capter, transformer, redonner à voir. Car au moment même de sa disparition, *Tout ce que je vous ai volé* devient la matrice intarissable d'un travail de reconstruction, l'objet d'une stratégie ouverte de récidive : *Further Replica*.

L'artiste prend d'abord au pied de la lettre la notion de récidive. Une nouvelle collection donc, résurgence du geste, *Further Replica – the Collection*. Ici, la répétition s'offre comme une nouvelle forme d'appropriation, une citation de Guy Debord en tête : « Tout peut servir. Il va de soi que l'on peut non seulement corriger une œuvre ou intégrer différents fragments d'œuvres périmées dans une nouvelle, mais encore changer le sens de ces fragments et truquer de toutes les manières que l'on jugera bonnes ce que les imbéciles s'obstinent à

22 Raoul Vaneigem *Traité de savoir vivre à l'usage des jeunes générations*, édition Gallimard, 1967. Réédition Folio actuel, Paris, 1992, p.147.

23 La série *Lewis 501* (2008) s'inscrit directement dans cette problématique liée aux idéologies dont les images publicitaires se font les colporteurs. Elle met en contradiction les valeurs idéales de la société de consommation et son exacte contraire, à savoir, des vies non contrôlées, non normées, hors la loi.

24 Jean Baudrillard, *La société de consommation*, édition Denoël, Paris, 1970. Réédition folio essais, Paris, 2003, p.95.

nommer des citations²⁵. » Pour l'artiste, il s'agit de remettre en scène une réalité disparue et de donner à voir son geste comme la nouvelle possibilité d'un rapport au monde. Des objets disparaissent à nouveau, ils s'accumulent, se côtoient, puis se livrent sans faire d'histoire, exposés sur leur table monochrome, calés sous leur « faux plafond » et maculés d'une lumière de néon en couleur qui les fait briller cent fois plus qu'une quelconque tête de gondole. Le double pour poser sans détours la question de la perte de l'origine²⁶, de la survivance²⁷, de la fuite du référent²⁸, de la « simulation »²⁹, et la boucle est bouclée³⁰. *Further Replica – the Collection* est une entropie, le mouvement d'un désordre grandissant qui dit la déliquescence du sujet. Elle est un répliquant comme les androïdes de la nouvelle de Philip K. Dick (*Les androïdes rêvent-ils de moutons électriques?* 1966) et du film de Ridley Scott (*Blade Runner*, 1982), une origine augmentée. Un modèle cannibale qui désigne la perte autant que le désir de remettre ça, car les mots sont toujours à dire. Alors il y a ce protocole qui précise les choses : à chacune de ses expositions, l'œuvre s'augmentera d'un nouvel objet. Et la dynamique kleptomane est lancée.

Further Replica – the Collection peut être perçue comme la première étape d'une collection de collection (qui se poursuivra avec *Further Replica – the Puppet*). C'est à partir de deux que commence l'accumulation et Hervé Paraponaris semble répondre aux sirènes de la consommation par l'addition de sa négation. Additionner des objets volés c'est répondre aux pulsions des besoins sans l'asservissement à la société de consommation. Et puisque plus largement, « les objets sont (...) profondément relatif au sujet, non seulement un corps matériel qui résiste, mais une enceinte mentale où je règne, une chose dont je suis le sens, une propriété, une passion³¹ », la « réplique récidiviste » pourrait être comprise comme le moyen de se construire une identité trouble. Dans le monde de la marchandisation « le système des objets » définit la personnalité du moi, et c'est alors une identité d'emprunt que s'octroie Hervé Paraponaris. Une identité bancaire et générique, qui se fond dans les objets des autres comme *Les Poulpes* qu'il peignait à la rouille en 1991 se mêlaient à leur contexte pour se dissimuler et disparaître.

Tout ce que je vous ai volé évanouie, c'est donc un système rhizomatique que l'artiste échaffaude. La restriction devient le moyen d'un exercice de survie esthétique de l'objet. Il élabore alors une sorte de base de données fixes qui permet, lorsqu'on la manipule, de produire un ensemble sans limite de métamorphoses. Il organise les informations, met en place des indices et des échelles qui lui permettront de réactiver le discours critique de l'œuvre. Une donnée après l'autre, il fabrique sa matrice.

Inventaire, date du vol, nom et statut du propriétaire, lieu, encombrement... tout s'articule pour construire la grammaire complexe d'un implacable langage formel.

Further Replica© est une œuvre de synthèse, on y trouve l'ensemble des renseignements nécessaires à la compréhension global du projet. Sous la forme d'un banc test, de même nature que ceux que l'on trouve dans les brochures de comparaison de produits (notamment audiovisuels), Hervé Paraponaris « passe au crible » les différents objets qui constituaient sa collection : « 36 objets volés³², saisis par la police, non restitués par la justice, 36 objets au banc d'essai au regard de leur qualité esthétique, du respect de l'identité

25 Guy Debord, *Mode d'emploi du détournement*, 1956, cité par Nicolas Bourriaud, in *Post-production*, les presses du réel, Dijon, 2003, p.31.

26 Cf la perte d'un père dans l'interview d'Hervé Paraponaris avec Paul Ardenne.

27 Cf également la série de dessins réalisés avec Hugo Paraponaris, 2005-2006.

28 Cf également la série de dessins *Contrefacto*, 2005.

29 Cf également *Ruins of Mercy*, 2007-2008.

30 Cf également *Looping*, 1988.

31 Jean Baudrillard, *Le système des objets*, éditions Gallimard, Paris, 1968. Réédition, tel Gallimard, 2004, p.120.

32 Sur les 42 objets volés, 6 ont été légués par leur propriétaire à la collection après sa saisie. Seuls 36 objets ont fait l'objet d'une procédure et ont donc disparu.

de leur propriétaire, de leur encombrement, de la sensibilité, de la rapidité et de la pénibilité de l'acte indexé sur le risque encouru ». Les 36 diagrammes dessinent des formes plus ou moins ouvertes suivant leurs caractéristiques et leur pertinence sur les échelles mises en place. Une documentation du système de surveillance du Musée d'art contemporain de Marseille : encombrement 4, pénibilité 1, rapidité 3, qualité esthétique 3, respect de l'identité³³ 8, sensibilité 3 : une étoile. Un litre de Fernandez citron vert, encombrement 6, pénibilité 6, rapidité 7, qualité esthétique 8, respect de l'identité 8, sensibilité 7 : trois étoiles... L'inventaire se complexifie, il multiplie les critères pour contenir au mieux le sujet. Il s'ancre au réel avec une précision scientifique qui laisse néanmoins sa part à la subjectivité. Cette même subjectivité qui présidait initialement au choix des objets à voler.

Cette réalité chiffrée qui renvoie directement aux objets fantômes, sert à penser les termes de l'élaboration de sculptures, de peintures, de dessins, de documents, de récits. Hervé Paraponaris déploie des stratégies d'évocations permettant la résurgence d'une œuvre qui devient l'immuable jalon d'une pratique ouverte à l'expérimentation. Par des systèmes d'équivalences, l'ensemble des informations permet de structurer des formes, de les agencer dans l'espace, de penser leur accrochage en regard de l'indice de risque ou d'un tout autre élément approprié. Le théorème s'applique avec rigueur et autorise la transformation. Les œuvres s'offrent comme des passages à l'acte. Elle portent en elles la radicalité d'un geste qui se rapporte non pas à leur réalisation propre (pas de texture expressionniste ici) mais à une attitude originelle qui préexiste conceptuellement à leur exécution. C'est alors le champ des possibles qui s'ouvre à l'artiste, un terrain de connaissances à explorer jusqu'à n'en plus pouvoir, pour questionner avec une entêtante obstination la structure de toute chose. « En tant qu'artistes, on en est arrivé à vouloir créer un objet d'art qui est un objet situationniste, en lui-même et de lui-même, par la manière dont il est fabriqué, explique l'artiste Peter Halley. Plutôt que d'aborder des questions d'actualité, je pense qu'une œuvre d'art doit aborder des questions critiques : les questions politiques du moment, si elles existent, concernent évidemment les gens en tant qu'individu, mais dans une œuvre d'art, ce sont les questions structurelles qui sont importantes³⁴. » Et par la mise en place d'un langage plastique définitivement assujéti au monde, Hervé Paraponaris parvient à penser une esthétique socialement affectée. Une esthétique faite d'emprunt, de liberté, de rigueur et de justesse qui bâtit une œuvre profondément contestataire.

Il faut lutter contre les simplifications du discours polémique, moraliste, politique ou religieux pour embrasser cet art du refus du renoncement. Il faut laisser derrière soi les certitudes du monde pour entendre cette critique de l'organisation comme un manifeste dont le titre pourrait détourner un célèbre axiome à déclamer avec la voix résolue de la révolte : le vol c'est le don !

Guillaume Mansart

33 L'échelle de « respect de l'identité » correspond à l'indice d'adéquation de l'objet volé et de son propriétaire. Comme les objets sont « profondément relatif au sujet », cette mesure tente de souligner la personnalité à travers la propriété.

34 Peter Halley, « De la critique à la complicité », débat avec Ashley Bickerton, Jeff Koons, Sherrie Levine, Haim Steinbach et Philip Taaffe, publié dans *Flash Art*, n° 129, Milan, été 1986, reproduit dans *Art en théorie 1900-1990*, une anthologie par Charles Harrison et Paul Wood, Hazan, Paris, 1997, pour l'édition française, p.1174.