



HAL
open science

Laurent Marissalpainterman : La peinture en un certain sens

Leszek Brogowski, Aurélie Noury

► **To cite this version:**

Leszek Brogowski, Aurélie Noury. Laurent Marissalpainterman : La peinture en un certain sens . Sans niveau ni mètre. Journal du Cabinet du livre d'artiste, 2008, Janvier 2008 (2). hal-01781175

HAL Id: hal-01781175

<https://univ-rennes2.hal.science/hal-01781175>

Submitted on 29 Apr 2018

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.

Sans Niveau ni Mètre

JOURNAL DU CABINET DU LIVRE D'ARTISTE

SANS NIVEAU NI MÈTRE

Gratuit gratuit

RÉDACTEURS

« Sans niveau ni mètre » est le titre donné par Bruno di Rosa au Cabinet du livre d'artiste, qu'il a conçu et réalisé en 2006.

Laurent Marissal.....
Leszek Brogowski.....
Aurélié Noury.....

Janvier 2008

LAURENT MARISSALPAINTERMAN : LA PEINTURE EN UN INCERTAIN SENS

Numéro 2



Laurent MarissalPainterman, salaire plié en éventail, décembre 2007.

Été 1993, peintre, Laurent Marissal est employé comme agent de surveillance au musée Gustave Moreau. D'avril 1997 à janvier 2002, il fait de son aliénation la matière de sa pratique. Il utilise à des fins picturales le temps de travail vendu au ministère de la culture. Ce rapt est systématisé. Hiver 1998, il ouvre une section syndicale CGT, outil administratif, pour concrétiser son projet pictural : modifier réelle-

ment les conditions, le temps et l'espace de travail.

En décembre 2001, après 70 actions picturales non visibles, non cachées, la réarchitecture du musée et la réduction à 34h45 du temps de travail des agents, il prend congé du ministère de la culture et quitte la CGT. Printemps 2003, le musée inaugure ses nouveaux espaces. En 2006, les Editions Incertain Sens publient *Pinxil* Laurent Marissal, récit des actions clandestines...

Depuis le 01.01.01 il est employé au CNA-CEFAG, *CFA.com*. Sortir du bain n'est pas s'en libérer. *D'un château l'autre...* Les actions picturales se réalisent au *CFA.com* comme *partout ailleurs*. La perspective frontale fait place aux perspectives oblique et atmosphérique...

(à suivre sur <http://painterman.over-blog.com>)

Temps de travail aliéné

Temps de travail recouvert

L'ART COMME PRODUCTION DE LA RÉALITÉ

À l'époque de la Révolution française, le philosophe allemand Emmanuel Kant tâche de rendre compte de la réalité de l'art de son temps. Il constate qu'il lui faut comprendre d'un côté l'expérience que l'artiste fait de la « création » (concevoir et fabriquer une œuvre), et d'un autre côté l'expérience que le spectateur fait de ses œuvres (s'étonner et s'émerveiller, éprouver un plaisir, s'épanouir dans une lecture infinie de celles-ci). Esthétique de la création et esthétique de la réception, dirait-on aujourd'hui. Autant de la première Kant donne une solution relativement classique s'appuyant sur la notion de génie (on y reviendra), autant de la seconde il esquisse une conception entièrement originale et moderne : une œuvre d'art donne beaucoup à penser sans qu'aucun discours ne puisse en épuiser le sens. Si aucun discours ne peut être conclusif par rapport à une œuvre d'art, c'est parce qu'elle sollicite et mobilise non seulement l'entendement, mais aussi les sens et surtout l'imagination, bref l'être de l'homme dans son intégralité. Cette excitation de notre être que suscite l'œuvre d'art est vécue comme un plaisir particulier que Kant désigne comme esthétique. C'est ce plaisir qui permet de juger l'œuvre comme belle : la beauté n'est donc pas dans l'œuvre (et ne peut par conséquent jamais être commandée par des normes, quelles qu'elles soient), car elle repose sur un vécu. L'art est le principe de cette mobilité particulière de l'être humain, éprouvée comme plaisir esthétique : « principe qui, dans l'esprit, apporte la vie ! », précise Kant. La valeur de l'art est donc fondée par le philosophe sur un triple humanisme qui fait que l'expérience de l'art ne concerne que les hommes, tous les hommes, tout l'homme. *Que les hommes*, car ne seraient capables d'en faire l'expérience ni les anges ni même dieu puisqu'ils sont censés ne pas avoir de corps et donc de sensualité, ni non plus les bêtes, puisqu'elles sont privées de raison ; l'expérience de l'art a besoin de l'une et de l'autre. *Tous les hommes*, car ayant tous la même constitution (organes des sens, raison, imagination), si une œuvre plaît à l'un d'entre eux, on peut raisonnablement attendre qu'elle plaira aussi à d'autres, quoi qu'on ne puisse jamais le leur imposer. *Tout l'homme* enfin, car l'expérience de l'art sollicite la plénitude de sa personne, et pas seulement l'intelligence, pas seulement les sens, pas seulement la sensualité, pas seulement l'imagination, mais toutes ces facultés à la fois. « Les beaux-arts doivent être des *arts libres* en deux sens, conclut donc Kant : il ne doit pas s'agir, comme c'est le cas d'une *activité salariée*, d'un travail dont l'importance se peut apprécier, imposer ou payer selon un critère de mesure déterminé ; en outre, et tout aussi, il faut que l'esprit s'y sente certes occupé, mais pourtant aussi, sans viser une autre fin (*indépendamment du salaire*), satisfait et tenu en éveil². »

Certes, l'homme dont Kant étudie le rapport à l'art est abstrait des conditions réelles de la vie sociale ; il n'en reste pas moins que par deux fois cette expérience est ici opposée au travail salarié. Loin de Kant cependant l'idée de mépriser le travail ; pendant toute sa vie il n'a fait que travailler et l'organisation de toute sa vie en fonction du travail est légendaire. En effet, Kant fut influencé par le piétisme, courant de la religion chrétienne qui proposait une éthique très austère. Mais il y a travail et travail. Si Kant oppose ici l'art au travail salarié, c'est pour souligner que cette expérience ne se monnaie pas, même si elle peut nous enrichir. L'art permet en effet un épanouissement de soi, une affirmation joyeuse de l'existence, une libre autoréalisation. Et c'est là sa valeur. Cependant, dans une société où le temps compte comme argent, où « tout doit servir à quelque chose », où on doit enfin « travailler plus pour gagner plus », une telle expérience apparaît comme du temps à perdre ou du temps perdu : « société utilitaire, acquéreuse, exploiteuse, dans laquelle aucune tendance consistant à faire quelque chose pour sa propre fin transcendante ne peut être tolérée³, » écrit le peintre américain Ad Reinhardt encore en 1964 dans un manifeste intitulé *The Next Revolution in Art*.

Dans les *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme*, écrites en 1794, Friedrich Schiller s'appuie sur le principe kantien selon lequel l'art est une expérience épanouissante d'autorealisation de l'individu. Mais il va un peu plus loin que Kant en tâchant de le confronter, précisément, avec les conditions de

la vie sociale, et il constate que l'organisation du monde capitaliste ne laisse pas de place à l'expérience de l'art, et ce parce qu'elle tend à occuper non seulement tout le temps mais aussi toute l'attention, et finalement toute l'existence de chacun. Les Grecs, qui ont inventé la philosophie et beaucoup d'autres choses mémorables, savaient eux-mêmes que cela n'aurait pas été possible s'ils n'avaient pas auparavant conquis le principe du temps libre. Ainsi, dans un texte consacré à l'esthétique, Schiller décrit le principe de l'aliénation capitaliste et découvre la fonction désaliénante de l'art. Pour qu'un individu puisse, ne serait-ce qu'en tant que spectateur, « sans préjudice pour sa profession, [se] consacrer à ses goûts particuliers, il lui faut être un esprit peu vulgaire⁴, » écrit Schiller dans la lettre VI. Il lui 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 divisés en eux-mêmes par la pensée abstraite, qui sont limités par des mesquines formules comptables, ou encore qui sont fatigués par une attention épuisante⁵, » ajoute-t-il dans un autre écrit. Ne sont donc capables de faire l'expérience de l'art ni ceux qu'accable « le travail soutenu et épuisant », ni ceux qui vivent du « plaisir dissolu », si tant est que c'est là « l'état d'esprit de la plupart des hommes »⁶, constate-t-il en décrivant schématiquement la société de l'époque... de la Révolution française.

Mais qu'est-ce que l'aliénation ? Selon Umberto Eco, qui lui aussi réfléchit sur l'aliénation dans un texte consacré à l'art, l'aliénation se produit « lorsque le mécanisme de ce monde 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)⁷. » Condamnée à la professionnalisation et une spécialisation que lui impose le marché du travail, l'individu n'a plus l'occasion de vivre son être dans la plénitude de ses diverses facultés : « L'homme, écrit Schiller, qui n'est plus lié par son activité professionnelle qu'à un petit fragment isolé du tout ne se donne qu'une formation fragmentaire ; n'ayant éternellement dans l'oreille que le bruit monotone de la roue qu'il fait tourner, il ne développe jamais l'harmonie de son être, et au lieu d'imprimer à sa nature la marque de l'humanité, il n'est plus qu'un reflet de sa profession [...] »⁸. Selon Schiller, la fonction désaliénante de l'art opère notamment à travers l'éducation esthétique et elle pourrait conduire à l'établissement de l'« État du goût » - d'une autre civilisation - ou, comme il l'espère, « aucun privilège, aucune dictature ne sont tolérés⁹, » et où « tout le monde, le manoeuvre lui-même qui n'est qu'un instrument, est un libre citoyen¹⁰. » En effet, une façon de pratiquer l'art (ou d'en envisager simplement une possibilité) implique inévitablement une vision de la société avec une place et une fonction pour l'art en son sein. Implicitement, toute réflexion esthétique - et bien sûr toute pratique novatrice de l'art - entraîne une critique sociale et, éventuellement une pratique alternative de la société.

Ses remarques peuvent paraître naïves et idéalistes au sens banal du terme, tellement il paraît anachronique - voire prohibé - de parler aujourd'hui d'un travail épanouissant, d'un temps libre consacré à la réalisation de soi (autre chose que les loisirs achetés sur le marché du divertissement), ou du temps qui est d'abord l'existence de l'homme et qui, à ce titre, est une valeur absolue. L'art est certes source de valeur, reconnaît-on dans notre société dite libérale, en tant... qu'un investissement qui produit une plus-value intéressante sur le marché de l'art. Le colloque *The Power of Criticism*, qu'il faudrait traduire comme « La force de la fonction critique de l'art », organisé en décembre 2004 par la *Staedelschule* de Francfort, où intervenaient des critiques d'art d'une renommée incontestable - Yve-Alain Bois, Benjamin H.D. Buchloh, Helmut Braxler ou Tim Griffin - se proposait précisément de « défier le verdict largement répandu sur la fonction critique de l'art comme une pratique plus ou moins obsolète, sans fonction et impact réels dans un monde de l'art hautement commercialisé et corporatiste¹¹. » Le combat est donc toujours le même : reconnaître la valeur de l'art non pas comme un « produit culturel », comme on dit aujourd'hui, mais comme une expérience dont l'enjeu est simplement l'humanité de l'homme.

La question n'est pas tant de savoir si un « produit culturel » peut donner lieu à une telle expérience, mais plutôt de savoir ce que « culturel » veut dire dans « produit culturel ». Ce qui a fasciné les philosophes allemands - Kant, Schiller, Fichte - dans la Révolution française, ce fut notamment l'audace avec laquelle la société a pris en main son destin en cherchant à le fonder non pas sur un « sens de réalisme », souvent confondu avec le conformisme, mais sur les principes d'humanité et de justice sociale, sur un vrai projet politique de la société. À l'échelle individuelle, l'art ressemble à une telle expérience dans la mesure où il est une prise en main et une production de la réalité visant la réalisation des valeurs de l'humanisme. Umberto Eco a intitulé son essai sur la « forme ouverte » : « De la manière de donner forme comme engagement et prise sur la réalité ». En effet, l'aliénation est corollaire de la passivité. L'individu fait l'expérience de l'aliénation lorsqu'il n'a pas la possibilité d'imprimer sur le monde sa volonté, son projet, ses valeurs ; il le subit au lieu de se reconnaître comme son co-auteur. Dans un livre intitulé *Considérations sur la Révolution française destinées à rectifier les jugements du public*, Johann Gottlieb Fichte écrit en 1793 : « Toute conduite purement passive est justement le contraire de la culture¹¹. » Diverses solutions ont été proposées pour s'opposer à la culture de la passivité et de l'aliénation, qui peut être l'état d'une société autoritaire, d'un système totalitaire, d'une société de consommation, etc. Celle d'Umberto Eco part du constat que l'individu n'est jamais entièrement aliéné ou entièrement autonome. Sa conception de la « forme ouverte » assigne donc au spectateur de l'art un rôle actif dans l'interprétation de l'œuvre, qui l'achève en lui conférant son sens ; le cas échéant, l'interprète devient lui-même auteur. Le philosophe « anarchiste républicain » du milieu du XIX^e, Pierre-Joseph Proudhon, ainsi que bon nombre d'artistes au XX^e siècle - Fluxus par exemple ou Joseph Beuys - ont prôné l'abandon de la distinction entre l'artiste et le spectateur ; l'art, la créativité, dont tout être humain est capable, doivent faire partie de la vie de tous les hommes. Kant n'a pas pris en compte cette possibilité, car il se limitait - on l'a vu - à rendre compte de la réalité ; Schiller, lui, en faisait un projet émancipateur : une société fondée sur l'éducation par l'art. Dans la même lignée, Proudhon écrit : « Dix mille élèves qui ont appris à dessiner comptent plus pour le progrès de l'art que la production d'un chef-d'œuvre. [...] Dix mille citoyens qui ont appris le dessin forment une puissance de collectivité artistique, une force d'idées, d'énergie, d'idéal bien supérieure à celle d'un individu, et qui, trouvant un jour son expression, dépassera le chef-d'œuvre¹². » Enfin, la position la plus radicale est celle qui propose une articulation étroite de l'art et de la politique : l'art ne doit plus se limiter à donner une forme à la matière pour produire une œuvre d'art, mais donner forme directement à la réalité : on parlera ainsi d'une desesthétisation de l'art. La fonction désaliénante de l'art doit entraîner la réalité dans un mouvement d'émancipation. « Il s'agit de posséder effectivement la communauté du dialogue et le jeu avec le temps qui ont été représentés par l'œuvre poético-artistique¹³, » écrit Guy Debord en 1967. La pratique artistique de Laurent Marissal s'inscrit dans cette dernière possibilité. Elle renoue directement avec la fonction désaliénante de l'art et produit la réalité en agissant sur elle à travers les sens.

1. *Critique de la faculté de juger*, § 49, trad. Alain Renaut, Paris, Aubier, coll. « Bibliothèque philosophique », 1993, p. 300.

2. *Ibidem*, § 51, p. 308, (je souligne).

3. In : *Art-as-Art. Selected Writings of Ad Reinhardt*, edited by Barbara Rose, Berkeley, Los Angeles, University of California Press, 1991, p. 59.

4. *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme*, trad. Robert Leroux, rev. par Michèle Halimi, Paris, Aubier, 1992, p. 125.

5. « Über naive und sentimentalische Dichtung » (1795), in : *Gesammelte Werke in drei Bänden*, Band III, Gütersloh, C. Bertelsmann Verlag, non daté, p. 923.

6. *Ibidem*, p. 922-923.

7. « De la manière de donner forme comme engagement et prise sur la réalité », *Revue d'esthétique* n° 42, 2002, p. 12.

8. *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme*, op. cit., p. 123.

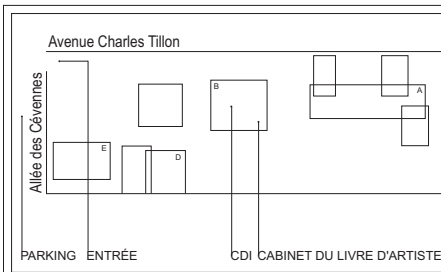
9. *Ibidem*, p. 369.

10. *Ibidem*, p. 371.

11. Trad. Jules Barni, Paris, Payot, 1974, p. 116.

12. Cité par André Reszler, *L'Esthétique anarchiste*, Paris, P.U.F., 1973, p. 20.

13. *La Société du Spectacle*, § 187, Paris, Gallimard, 1992, p. 182.



Depuis avril 2007, le Cabinet du livre d'artiste est accueilli au lycée Victor et Hélène Basch dans une salle annexe au CDI, LYCÉE VICTOR ET HÉLÈNE BASCH, 15 AVENUE CHARLES TILLON, RENNES VILLEJEAN.

Il est ouvert au public le mercredi après-midi hors vacances scolaires et sur rendez-vous (contact Coordinatrice du CLA : Aurélie Noury 06 60 48 76 96 ou noury_aurelie@yahoo.fr).

SANS NIVEAU NI MÈTRE

Le Cabinet du livre d'artiste est un projet des Éditions Incertain Sens. *Sans niveau ni mètre. Journal du Cabinet du livre d'artiste* est publié conjointement par l'équipe de recherche *Arts : pratiques et poétiques* de l'Université Rennes 2, le Fonds Régional d'Art Contemporain de Bretagne et l'École des Beaux-Arts de Rennes. (Le Frac Bretagne reçoit le soutien du Conseil Régional de Bretagne, du ministère de la Culture et de la Communication - DRAC Bretagne. Le Frac Bretagne est membre du réseau « Platform ».)

RÉDACTION : ÉDITIONS INCERTAIN SENS, La Bauduinais, 35580 Saint-Senoux
www.uhb.fr/ale/grac/incertain-sens

Achévé d'imprimer à 1000 exemplaires sur les presses des Compagnons du Saggittaire à Rennes, composé en Covington et Baskerville Old Fac sur papier Cyclus 80 g, Dépôt légal janvier 2008. ISSN 1939-674X. Publication gratuite. Merci à Mathieu Tremblin, David Renault et aux Impressions Pied-de-Poule.