

Au musée, pinceau en main

par Sara Longo

Comment parvenir à dire l'expérience du peintre et du spectateur devant la toile, ce qui les intéresse et leur procure du plaisir ? En essayant de se tenir au plus près de ce que l'on voit, répond Alberto Frigo, mais, paradoxalement, avec l'aide de tous les sens.

À propos de : Alberto Frigo, *L'expérience peinture*, Lyon, Fage, 2020, 160 p., 22 €.

Il en est [...] de l'œuvre d'art comme du rêve : on n'est jamais sûr de l'avoir complètement interprétée ; et lors même que la solution paraît satisfaisante et *sans lacunes* [...] il est toujours possible que l'œuvre, comme le rêve, ait un autre sens¹.

Sens et expérience. *L'expérience peinture*, livre d'Alberto Frigo au titre fort signifiant, confronte la peinture non pas au sens, mais aux sens ; il n'envisage pas l'œuvre dans ses significations, mais dans ses sensations. Toucher, regarder, sentir, entendre la peinture, tout cela forme, nous dit l'auteur, l'expérience. Or telle qu'il la décrit et la discute, l'expérience est plus qu'une somme de sensations, plus qu'une accumulation de savoirs : elle est, insiste Frigo, « un début d'universel » (p. 144) – autrement dit, elle est déjà une connaissance. Dans cette quête de connaissance et de plaisir, l'œil veut sa part, et A. Frigo le démontre en trois volets, trois essais annoncés comme indépendants, mais qui participent à la construction d'un même discours. *Le temps de voir*, *L'intérêt de voir* et *Le plaisir de voir*. Au fil de ces trois argumentations et

¹ Hubert Damisch, « Le gardien de l'interprétation », in *Y voir mieux, y regarder de plus près*, Actes du colloque international (Rome, Académie de France, 1999), Danièle Cohn (dir.), Paris, Éd. rue d'Ulm, coll. « *Æsthetica* », 2003, p. 307.

en dialogue étroit avec les inventions de Diderot, A. Frigo propose une réflexion sur la liberté de l'œil qui regarde, qui s'arrête et repart, qui « papillonne sur la toile » (p. 99). Entendue comme une connaissance issue d'une pratique, l'expérience est celle du peintre au travail, mais aussi celle du spectateur devant l'œuvre. Les trois essais proposent de réfléchir tout d'abord à la création en acte, puis à la réception de l'œuvre et enfin au plaisir, où se confondent peintre et spectateur. Peindre et observer une peinture deviennent une activité gnoséologique, et le philosophe s'attelle ici à en décliner les spécificités², dans un ouvrage où sont savamment entremêlées histoire de l'art, historiographie et réflexion esthétique.

Diderot, autre disciple de l'expérience

Au fil des pages, A. Frigo montre à quel point Diderot est le maître incontesté de l'expérience peinture. Les *Salons* sont un lieu d'émotions, d'appel aux sens et de plaisirs que l'auteur fait revivre avec entrain et à partir desquels il tisse ses thèses. Les « expériences de regard » de Diderot constituent la trame de l'ouvrage, elles viennent au secours du discours abstrait et en faveur du regard sur les œuvres, dans leur matérialité signifiante. Tout d'abord car le philosophe critique d'art a compris, nous explique l'auteur, « qu'il est plus agréable de peindre que d'avoir peint » (p. 24). Face au temps si court de l'existence humaine, « la possibilité de faire et de défaire à l'infini le tableau projette donc l'acte de peindre vers une éternité qui, pour être impraticable, n'en reste pas moins possible et pensable » (p. 22). Il arrive souvent, d'ailleurs, que Diderot se trouve devant l'impossibilité de parler du visuel sans en réduire les effets : « Les ouvrages de Vernet ! Il est presque impossible d'en parler, il faut les voir »³.

² Pour introduire ce beau livre, il nous est impossible de passer sous silence le fait que, de nos jours et dans le langage courant, elle a la vie bien dure, l'« expérience ». Qu'on en juge. Enfin en paix dans un lieu de villégiature, on s'assied au café qui donne sur le soleil couchant et là on nous indique les tables réservées à la « *sunset experience* ». Après avoir dépeuplé les plus belles villes du monde, les plateformes de réservation touristique s'occupent maintenant de leurs consommateurs en leur vendant des Expériences. Que sont donc ces produits ? Rien de plus qu'un moment d'isolement social collectif basé sur une activité prédéterminée mais dont le contenu devient tout à fait indifférent, déjà obsolète, car le seul but est que tout ne soit que photographiable, instagrammable. Rien ne s'y vit, rien ne s'y apprend, l'important est d'avoir partagé sur les réseaux « l'expérience », qui devient un instantané affreusement vide de sens (dans les deux acceptions du terme, signification et sensations).

³ Denis Diderot, « Salon de 1763 », in *Œuvres complètes*, Paris, Le club français du livre, 1970, p. 226.

Le temps de la création d'abord, celui de la parole ensuite et de la délectation enfin, autant d'approches de l'expérience que Diderot traite sous toutes ses formes. L'œil se délecte, réfléchit, connaît, découvre.

Harmonie et syncopes du regard

L'œuvre est un tout. Le tableau est une machine (Roger de Piles)⁴, une machinerie, préférons-nous, pensante et polysémique. Dans ce tout, le regard se plaît à juger si une peinture est harmonieuse, si ses harmoniques sont en résonance, en équilibre. Le travail du peintre consistera à mettre ses parties de concert. Introduite par A. Frigo, sur les traces de Diderot et d'autres auteurs classiques, la métaphore musicale est fort heureuse car elle propose une analogie entre les temporalités du regard (du peintre et du spectateur) et le déroulement d'un morceau de musique. Voir prend du temps, car les intérêts qui nourrissent et alimentent l'œil sont multiples et ne se laissent pas découvrir sans médiation.

Il est des œuvres où les couleurs vont de concert, où le peintre, nous dit A. Frigo, écoute les harmoniques de ses teintes et les répartit harmonieusement sur la toile – ou sur le mur. L'observateur à son tour, est pris à témoin de cette recherche, son œil est appelé à balayer la surface au rythme des renvois chromatiques, « mouvements incessants de l'œil qui suit, admiratif, les traces et les gestes du peintre, médusé par la matière picturale plus encore que par le sujet peint » (p. 95). L'œil aime retrouver une harmonie, mais prend aussi goût aux dissonances, aux syncopes. C'est ce que A. Frigo appelle « l'incertitude heureuse » de l'œil, et c'est avec le roman qu'il propose un parallèle : faire l'expérience d'une œuvre, dit-il, c'est retrouver « le plaisir que nous éprouvons lorsque nous sommes en train de résoudre des énigmes ou de suivre l'intrigue et qui disparaît au moment exact où la solution et le dénouement final apparaissent » (p. 100).

Le problème, qui ouvre son texte (p. 11), de la comparaison entre sculpture, peinture et architecture, ce fameux *paragone* dont se doit de parler tout philosophe de l'art classique, est évacué. Inutile, nous dit A. Frigo, de comparer entre eux ces arts qui ont pour base le dessin, car leur langue est la même : ils s'adressent à l'intellect au travers de l'œil. Et si l'on s'essayait à comprendre la peinture à l'aide de la musique,

⁴ Roger de Piles, *Conversations* (1677), Paris, Hachette, 2012.

ou de la poésie ? De véritables constructions de connaissances prennent vie dans les très belles lignes sur cette activité créatrice tout à fait particulière qu'est la traduction : en réfléchissant sur l'exercice du traducteur, A. Frigo ouvre une discussion sur la question du réalisme en peinture (p. 138-139). Il propose de substituer à la comparaison entre visible et visible une expérience du visible à travers les autres sens.

La métaphore musicale est richement filée par l'auteur tout au long du livre et guide le lecteur vers la question du plaisir. A. Frigo cite en exemple ces *cadenze d'inganno*, cadences harmoniques curieuses qui proposent une résolution différente de celle que l'oreille attend. Le plaisir esthétique réside dans la répétition, cela ne fait pas de doute : on aime les Beatles, on les réécoute. Cela nous conforte, on s'attend au bonheur qu'ils nous offrent. De même, si on aime le jazz, on sait qu'on sera surpris de la tournure d'une improvisation, le musicien fait son possible pour nous émerveiller : « Nous savons que nous serons surpris, et pourtant nous ne pouvons pas nous empêcher de l'être » (p. 54). Ainsi, en peinture, nous dit A. Frigo, il est des œuvres qui « jouissent du privilège inexplicable de ne jamais dégoûter celui qui les admire ». C'est que « l'attention y trouve l'occasion pour vaquer, libre, sans la contrainte d'un intérêt dominant et principal, c'est là sans doute le secret de leur charme durable » (p. 122). Voilà un autre thème cher à Diderot, et A. Frigo s'y arrête : ceux qu'il reconnaît comme ces « jolis tableaux sur lesquels on peut compter » (p. 56) sont ceux dont on ne se lasse pas, que notre œil n'a de cesse de parcourir et de redécouvrir. Et puis, quand on aime, on ne compte pas.

Plaisirs de peinture

Sans mots, comme la peinture, le plaisir peut être bref, de l'ordre du choc, ou long, de l'ordre de l'attente, du désir. Et, quand on travaille avec passion, on perd la notion des heures qui passent : le plaisir s'affranchit alors du temps. Dans un cas comme dans l'autre, il est l'objet premier de l'interprète : la tâche de l'historien consistera à inventer les termes justes, les bons mots et le bon rythme pour le transmettre. De l'attention au plaisir naît un rapport spécifique aux savoirs : le choc, l'émotion, méduse. C'est à ce moment que le regard, en tentant de mettre des mots sur ce qu'il voit, convoque ses savoirs. Mais, par moments, pour ne pas étouffer l'œuvre, il doit s'arrêter. Ces allers-retours entre plaisir, surprise et savoirs créent un *savoir voir*

spécifique et original, support de délectation⁵. Principale source d'inspiration d'A. Frigo, Svetlana Alpers⁶ dénonce la manie qu'ont les historiens d'interpréter, de presser le sens hors de la toile, sans s'arrêter sur la singulière unicité de l'expérience visuelle. Elle nous fait saisir à quel point il ne s'agit pas *d'expliquer* la peinture, mais de *l'expliciter*, dans ses paradoxes, son ironie hors normes et ses déplacements. Selon nous, la peinture, indiscreète et *giocosa*, (se) joue du matériau figuratif donné et élabore un écheveau de significations dont l'interprète se doit de tirer les fils, sans les démêler, mais en mettant en évidence les écarts qui, tels des nœuds, préservent sa complexe polysémie. Nous pouvons citer ici une idée exprimée, tel un manifeste méthodologique, à la toute fin d'un écrit rarement cité de Daniel Arasse, un essai intitulé « Sept réflexions sur la préhistoire de la peinture de genre » :

[...] il est temps, pour l'histoire de l'art, de ne plus négliger cette dimension spécifique des œuvres artistiques : les types de plaisir qu'elles donnaient à leurs spectateurs et le fait que le plaisir artistique a été une condition aussi idéologique que psychique de l'existence matérielle de ces œuvres⁷.

A. Frigo traite ce sujet de manière personnelle et originale. Toujours par les sens, et par la pratique. Nous ne prendrons que cet exemple et laisserons le lecteur découvrir les autres au fil des pages. Dans le premier essai, A. Frigo dénombre deux pratiques de vérification : celle qui consiste à juger son œuvre en la regardant dans un miroir, et l'autre à la laisser pendant quelque temps retournée contre le mur. Deux types de retournement : le premier inverse, symétriquement, la composition et, visuellement, les choix du peintre. Grâce à ce que A. Frigo appelle une « aliénation salutaire » (p. 35) le peintre pourra voir si sa peinture « se tient ». En effet, le miroir transforme la peinture en image ; elle pourra être jugée froidement, sans affect, sans sens. Le second retournement consiste à laisser son œuvre face contre le mur, puis à la reprendre pour « être pris par surprise par son propre ouvrage » (p. 36). Titien, nous raconte A. Frigo, examine les toiles comme si elles étaient son pire ennemi, après les avoir gardées couvertes. Ici, le peintre affronte et dévisage la peinture, au risque de rester médusé

⁵ On conseille ici la (re)lecture de l'épilogue de Bertolt Brecht dans « La résistant ascension d'Arturo Ui », in *Théâtre complet*, vol. VII, Paris, L'Arche, 1959, p. 222 : « Vous, apprenez à voir, au lieu de regarder bêtement. Agissez au lieu de bavarder ».

⁶ Voir Svetlana Alpers, *L'art de dépeindre*, Paris, Gallimard, 1990 et Svetlana Alpers, *The vexations of art*, London, Yale University Press, 2007.

⁷ Daniel Arasse, « Sept réflexions sur la préhistoire de la peinture de genre », in *Majeur et mineur ? Les hiérarchies en art*, G. Roque (dir.), Nîmes, Jacqueline Chambon, 2000, p. 51. Voir aussi, Daniel Arasse, « L'image et son discours : deux descriptions de Diderot », *Scolies. Cahiers de recherches de l'École normale supérieure (De quelques discours)*, 3-4, 1973-1974, p. 135, note 1. Je me permets aussi de renvoyer à mon propre travail : Sara Longo, *Daniel Arasse et les plaisirs de la peinture*, Paris, Éditions de la Sorbonne, à paraître.

devant l'ennemi. Il n'est plus dans la délectation créative longue et passionnée, il est dans le jugement d'une image qui a sa vie propre, qu'il ne peut que parfaire, corriger, réviser en se confrontant à elle. Le tableau vient « inaugurer » un savoir chez le peintre, puis chez le spectateur, et non le renouveler. Pour défendre cette idée cruciale, ce livre n'abandonne jamais les références classiques, d'Aristote à Roger de Piles, en passant par Leon Battista Alberti. A. Frigo guide ainsi le lecteur dans ce processus créatif du peintre/observateur, légitimant par des outils nouveaux un paradigme classique : c'est bien vrai, on est rarement discret lorsqu'on regarde⁸.

Publié dans laviedesidees.fr, le 21 octobre 2020.

⁸ Antonio Manetti, *Vita di Filippo Brunelleschi*, Roma, Salerno editrice, 1992, p. 58.