

FELICE CARENA

Vivre dans la peinture

17 octobre 2024 | 16 février 2025

Felice Carena

Turin 1879 - Venise 1966

Dans la citadelle de l'art, Felice Carena a exploré presque toutes les salles et occupé divers rôles. Il a été élève et précepteur, dignitaire, académicien, juge, honoré de grandes distinctions publiques et, enfin, retiré dans la méditation, avec une volonté précise de reconstruire intimement ce qui, en public, avait été détruit. Sa formation s'est déroulée à l'Académie Albertina de Turin, sous la direction de Giacomo Grosso. Les fréquentations littéraires qui ont influencé le jeune Carena ont été identifiées : Arturo Graf, qui enseignait alors à l'Université de Turin, et Giovanni Cena, qui en fut l'élève, ainsi que le critique réputé Enrico Thovez. Le piétisme et l'humanitarisme ont attiré d'autres influences chez Carena, telles que les allégories lumineuses de Segantini, le symbolisme et l'idéalisme légèrement funéraire de Bistolfi, imprégné d'inspirations mystiques ; ainsi que l'atmosphère d'ombres intimes et feutrées d'Eugène Carrière.

Le panorama de Carena s'élargissait donc à d'autres auteurs comme Rodin et surtout Medardo Rosso. Il se tournait vers ces sculpteurs pour approfondir un sujet qui, comme cela avait été le cas pour la peinture du XVIIIe siècle, lui apparaissait fondamental : l'incidence de la lumière sur la forme, les parcours complexes qui transforment la couleur en lumière, les vastes possibilités de jouer avec la lumière jusqu'à modifier la plasticité des corps et les profils des choses, en en tirant une force expressive essentielle, ces dominantes qui, après le ferment impressionniste, se déposent comme des essences dramatiques dans la peinture. En 1906, il s'installe à Rome et, après son expérience de la guerre, en 1924, il est appelé, pour sa grande renommée, à enseigner à l'Académie des Beaux-Arts de Florence. Il devient président de l'Académie en 1933 et termine son engagement d'enseignant à la chaire de peinture en 1944.

En 1945, il s'installe à Venise pour une vingtaine d'années, riches en recherches remarquables sur les valeurs de la couleur, qui se transforme en lumière et, de la lumière, en pure spiritualité créative.

Belvédère familial

L'exposition, organisée par thèmes, suit le parcours créatif de Felice Carena à partir de 1924, l'année de sa nomination en tant que professeur à l'Académie des Beaux-Arts de Florence, jusqu'à la fin de sa vie en 1966 à Venise. L'exposition débute par un groupe de portraits de famille, dont certains inédits, provenant des héritiers, que le maître avait conservés pour lui-même : son épouse Mariuccia Chessa, sœur du peintre Gigi Chessa, qu'il épousa à Turin en 1919 ; sa première fille Marzia, née en 1910 de sa relation avec la baronne Ferrero de Rome ; et sa fille Donatella, née en 1920.

Ensuite, des autoportraits représentant des réflexions autobiographiques d'une grande intensité, une recherche introspective continue, presque un chapitre à part dans son iconographie complexe.

La peinture résout toujours les reliefs de caractère et de sentiments avec une dignité formelle et un style tout à fait personnel qui maintiennent Carena sous l'attention de la critique, non seulement nationale. La reconnaissance physiologique et la profondeur interprétative sont respectées avec une grande efficacité expressive, modulées par la tendresse (*Donatella qui écrit*, 1933) et la vérité, deux des composantes qui traversent l'ensemble de son œuvre.

Natures mortes et fleurs

Natures mortes et fleurs, considérés comme un genre, ont été pour Felice Carena, dès les années dix du siècle dernier, des sujets privilégiés, des motifs sur lesquels il concentrait son attention pour la forme chromatique et la réflexion pure sur la structure de l'image : comment les clairs et les ombres modèlent le rythme de la composition, comment la simplicité des éléments – coquillages, vases, bouteilles – peut contribuer à un développement narratif dont la peinture est le protagoniste. La matière, le mouvement du pinceau, le choix des empâtements unissent la qualité apparente à la luminosité qui émane comme une suggestion de l'ensemble, calibrée dans ce « modèle » silencieux, dans le corps vibrant de choix qui déterminent le déplacement d'une ombre comme un fait déterminant, et le ton est atteint en réduisant le volume des formes, donnant au champ pictural un rôle essentiel.

On ne peut oublier que derrière les natures mortes vénitiennes des années cinquante et soixante se trouve l'expérience et la maîtrise exemplaire d'un artiste qui a laissé une empreinte substantielle dans l'art italien, un lien tangible avec la grande histoire artistique, qu'il a su renouveler avec une qualité harmonique inédite. La nature morte peut être considérée comme un moment d'introspection, un rapprochement avec son propre moi sentimental. Rationalité et improvisation se trouvent contenues dans une brève énumération de formes. Et combien les œuvres des années dix, ainsi que celles de la période florentine (1924-1944), sont différentes : des œuvres compactes, tournées, solides en couleur, par rapport à celles qui ont suivi son arrivée à Venise en 1945.

Échos classiques et art à l'Académie

La quiete est l'un des chefs-d'œuvre de la période classique de Carena : c'est le mirage d'un paradis terrestre intemporel, un peu comme dans les *Concerti* de la Renaissance de Giorgione ou de Titien, où la proximité entre nymphes et hommes symbolisait l'harmonie entre l'humanité et la nature. Animée par des idéaux classiques, *La scuola*, 1928, est également une œuvre que Carena peint quatre ans après avoir été nommé enseignant à l'Académie de Florence, dont il deviendra plus tard président. Il semble dire que l'art n'est pas un geste instinctif ou une simple impression, mais un métier, un dialogue avec les grands enseignements du passé. Toutefois, dans cette salle, il n'y a pas que le modèle titianesque que les élèves en arrière-plan ont déjà copié. Un jeune homme, un peu à l'écart, médite pensivement, tandis que des figures modestement vêtues transforment l'espace académique en un lieu ouvert à la vie quotidienne, selon cette idée de la peinture comme expression de l'existence que Carena cultivait. Ce même principe anime *L'autoportrait dans l'atelier*, 1933, où l'on voit à droite une esquisse d'une Pietà (un thème cher à l'artiste pour sa signification sacrée, mais aussi pour sa portée profondément humaine), et autour de lui quelque chose qui ne figure généralement pas dans l'atelier d'un artiste : un groupe, vaguement inspiré de *L'Atelier* de Courbet, de personnes pauvres. Celles-ci étaient également chères au peintre turinois. « J'ai aimé la lumière et les pauvres », dira-t-il de lui-même.

Théâtre de l'homme

Parfois, Carena est amené à considérer la vie comme un théâtre existentiel, opposé à ses conceptions de figures bucoliques qui projettent une Arcadie idyllique. Ici, il contemple un ensemble d'épisodes dont les significations restent en suspens et temporellement indéfinies. Dans cette succession de séquences presque hallucinées, il n'y a ni protagonistes ni spectateurs : le spectacle, c'est le public qui assiste à une scène que le peintre ne représente pas. Un domaine de tensions sans personnages principaux, où un ordre idéal se désintègre en multiples physionomies anonymes : le théâtre de l'homme est une humanité stupéfaite, sans défense, et comme résignée à sa propre présence passive.

L'artiste tente de combler le vide qu'il ressent dans la société en peuplant les personnages de son théâtre avec un rythme frénétique de peinture, faisant monter le bruit souterrain de l'être à travers les coups nerveux du pinceau : spectateurs-interprètes, il n'y a pas de séparation entre la sphère de l'humanité et la matière qui est à la fois représentée et représente l'artiste. Le peintre observe, et, comme le disait Pirandello, il est observé par les personnages qui se manifestent autour de lui et insistent pour apparaître.

Sérénité et tension de la figure

La figure humaine est un thème récurrent dans la peinture de Carena. Deux éléments convergent dans ce choix. Le premier est la poétique du retour à l'ordre, c'est-à-dire cette renaissance des idéaux classiques qui parcourt l'Europe entre les deux guerres et que Carena ressent également dans les années vingt. En reprenant la hiérarchie des genres de la Renaissance, la figure et le nu deviennent les sujets les plus importants de la peinture.

Le second élément est le sens de l'humanité, que l'artiste considérait comme le but ultime de l'art. « L'art doit être immergé dans une humanité toujours plus grande », disait-il. Presque toute sa peinture exprime un sens profond d'humanité. Cela peut être les bergers, les bouviers ou les palefreniers qu'il voyait à Anticoli Corrado, le village du Latium où il a vécu ; ou encore la beauté du corps féminin, représentée dans toute sa lumière, bien que parfois la corporalité soit captée dans sa dimension de fragilité et de lourdeur.

Un sentiment de sérénité prévaut dans les œuvres de Carena, un rapport harmonieux avec la nature, exprimé aussi à travers le thème des baigneurs. Cependant, sa profonde spiritualité et son sentiment religieux ne l'empêchent pas, à partir de la fin des années vingt, d'exprimer des mouvements d'inquiétude, qui se traduisent par un trait chargé de tension, proche de l'expressionnisme.

Art sacré

On peut percevoir dans toutes les œuvres de Carena une rare capacité à exprimer le « sacré » comme un événement qui imprègne la forme, au-delà de la représentation religieuse spécifique. Il y a une quête de sens avec des raisons profondes qui donnent à sa narration une destination particulière : insuffler une réflexion méditative à chaque scène.

La sacralité du métier créatif du peintre est présente dans la conscience que la recherche artistique est toujours orientée vers le domaine spirituel et que la peinture ne peut être réduite à un simple jeu d'idées originales ou provocatrices. Le fil conducteur de l'œuvre de Carena est ce sens de la profondeur insondable de l'être, profondément chrétien parce que profondément humain. Pour lui, il n'y a pas de séparation entre esprit et matière, tout comme il n'y en a pas entre l'image peinte et la vérité, car son intérêt principal est de reconnaître une valeur spirituelle à la figuration.

L'évolution de la forme est conçue en fonction de la construction du tableau, en accord avec cette recherche spirituelle.

La conscience des significations religieuses croît à mesure que la matière colorée se transforme en lumière, avec la simplicité de l'éclosion d'une fleur ou du déplacement des nuages dans le ciel. Ce sont des effets naturels qui pénètrent la profondeur des réalisations de Carena, leur conférant une dimension supérieure et panthéiste du monde, ainsi qu'un objectif bien ancré, choisi à travers l'expérience : la vie qui trouve en Christ son sommet éthique et esthétique, la proportion dans laquelle se résolvent les problèmes et les mystères. Certes, cela inclut cette « connaissance de la douleur » qui imprègne les choses terrestres et pour laquelle la peinture devient, pour Carena, presque un condensé physique, une substance à contempler comme une forme de prière.

Dans cette transposition, l'artiste trouve les moyens d'expression à partir desquels il peut puiser son inspiration.