
BEAUX-ARTS

LES CARRACHE AU LOUVRE

Le Louvre abrite actuellement deux expositions qui me paraissent bien caractéristiques du désarroi intellectuel de notre époque : au Pavillon de Flore les « Synchronies » du docteur Forel rejoignent les recherches les plus aventurées des peintres abstraits ; au Cabinet des Dessins, nous voyons une centaine de dessins des Carrache, pères de l'académisme, et, de cette exposition, son organisatrice, Mme Bouchot-Saupique, nous dit qu'elle entre « dans le cycle de l'art italien le plus apprécié des historiens de notre temps ».

Ainsi, nous rencontrons aujourd'hui nombre d'esprits éminents qui se laissent séduire à la fois par les œuvres rejetant toutes les acquisitions du passé et par celles dont Delacroix disait : « L'habileté y domine le sentiment. » Un tel éclectisme a son prix : les clichés du docteur Forel sont souvent précieux et les meilleurs dessins d'Annibal Carrache ont une force à laquelle nous ne sommes plus insensibles ; en d'autres temps deux formes d'art aussi contradictoires se seraient opposées, alors que les gymnastiques auxquelles on soumet notre esprit nous permettent de goûter l'un et l'autre.

J'ai eu déjà l'occasion de signaler la richesse du Cabinet des Dessins ; il n'est que d'y puiser pour nous livrer des ensembles aussi passionnants que celui des dessins allemands que nous y avons vus il y a quelques mois. Grâce à des installations nouvelles, on peut maintenant présenter sur les paliers un grand nombre de pièces et nous avons aujourd'hui une exposition d'une ampleur d'autant plus exceptionnelle que l'Italie a prêté une série de photographies remarquables exécutées au Palais Farnèse.

Devenu l'Ambassade de France à Rome, ce palais comporte une fastueuse galerie achevée en 1589 par Giacomo della Porta et dont le Cardinal Farnèse confia la décoration à deux peintres bolonais de grande renommée, Auguste et Annibal Carrache. Un grand nombre des dessins qui ont servi à la préparation de cette immense décoration sont au Louvre qui les avait confiés à M. Gnudi, quand celui-ci réalisa, à Bologne, en 1956, la grande exposition Carrache.

L'idée de les rapprocher de l'œuvre définitive est séduisante et la confrontation des photographies avec les dessins originaux

telle qu'elle est actuellement réalisée au Cabinet des Dessins constitue la grande attraction de cette exposition.

Ces œuvres sont, pour la plupart, d'Annibal Carrache ; il les considérait comme des études préparatoires qui ne devaient pas survivre à l'achèvement des fresques : « Si on ne lui avait pas, pour ainsi dire, arraché des mains ses dessins, écrit Mariette, à peine en resterait-il aujourd'hui quelques-uns. C'est-à-dire qu'il manquerait à la curiosité ce qu'elle a de plus précieux. » Cette négligence nous surprend d'autant plus qu'il s'agit souvent de dessins très poussés, de grandes dimensions et beaucoup plus travaillés que de simples esquisses.

Ils ont eu, sur l'art français, une influence incontestable. Le collectionneur romain Francesco Angeloni en recueillit six cents pendant qu'Annibal décorait la Galerie Farnèse, nous apprend, dans la préface du catalogue Mlle Roseline Bacou. A sa mort, ils furent acquis par le peintre Mignard, alors à Rome. Il les rapporta à Paris où ils furent étudiés avec attention car Annibal Carrache jouissait d'un prestige international et Rubens, lors de son séjour en Italie, ne manqua pas d'aller voir ses œuvres.

Des mains de Mignard ce vaste ensemble passa dans celles de Pierre Crozat. Or, Crozat était le mécène de Watteau et il n'est pas douteux que la peinture française du XVIII^e siècle n'aurait pas été ce qu'elle est si ces artistes et surtout le plus grand d'entre eux n'avait eu accès au Cabinet de Crozat : la ravissante sanguine représentant deux petites filles aurait pu être exécutée sur les bords de la Seine vers 1750, alors qu'elle date des années 1580. Le rapprochement de ces deux dates suffit à souligner quels précurseurs furent les Carrache et à les laver de cette accusation de formalisme parfois portée contre eux.

Si la grande peinture italienne, dans la seconde moitié du XVI^e siècle et du XVII^e siècle, nous ennuie ; si l'enthousiasme d'un Stendhal pour le Dominiquin, le Guide, le Corrège nous surprend ; si nous résistons mal à la torpeur qui nous envahit quand nous visitons les salles des musées de Bologne, de Rome, de Naples consacrés aux peintres de cette époque c'est que, maîtres d'un métier prodigieux, ils brossaient avec aisance d'immenses compositions religieuses ou mythologiques où notre œil se perd ; accablés par trop de nudités, de draperies, d'architectures en trompe-l'œil nous aspirons à des nourritures moins riches ; l'arbre nous cache la forêt. Si nous les regardions avec attention nous saurions découvrir, dans ces scènes pompeuses, des morceaux prodigieux, mais nous leur préférons nos petits paysages, nos maigres natures mortes où un seul regard nous révèle ce que le peintre d'aujourd'hui a voulu nous dire.

C'est ainsi que, paradoxalement, les dessins et les photos admirablement présentés au Cabinet du Louvre nous séduisent davantage que ne le font des fresques dont l'énormité nous accable. Mais, si nous n'avons plus qu'un modeste appétit, n'en profitons pas pour

en rendre responsable ce prodigieux cuisinier que fut Annibal Carrache.

*
* *

Il est bien évident, en effet, que c'est lui le grand homme. Si séduisants que puissent être quelques-uns des dessins d'Auguste et de Louis placés dans les vitrines, on se félicite qu'on lui ait fait, dans cet ensemble, la part du lion et que, sur les mille dessins que le Louvre possède de lui, on nous en présente plus de quatre-vingts parfaitement choisis.

Les trois Carrache sont considérés comme les fondateurs de la grande peinture du XVII^e siècle alors que l'aîné, Louis, est né au milieu du XVI^e siècle à Bologne, ville universitaire, jusque-là, peu réputée pour ses peintres. C'est Louis et ses deux cousins qui vont créer cette école bolonaise qui règnera sur tout le siècle à l'orée duquel mourrons ces précurseurs : Auguste en 1602, Annibal en 1609 et Louis en 1619.

Ce prestige, l'école de Bologne ne le doit pas seulement au talent de ses fondateurs, mais aussi à l'initiative qu'ils prennent de fonder une Académie qui devient rapidement un centre important où viennent travailler de nombreux artistes italiens et étrangers ! L'art qu'on y enseigne, Auguste l'a résumé dans un sonnet fameux :

Qui souhaite et désire se faire un bon peintre
Qu'il ait à la main le dessin de l'école romaine,
Le mouvement et les ombres des Vénitiens,
Le beau coloris de la Lombardie ;

Qu'il suive de Michel-Ange le terrible chemin,
La vérité et le naturel du Titien,
De Corrège le style pur et souverain
Et d'un Raphaël la vraie symétrie ;

De Tébaldi la prestance et la solidité,
Du docte Primatice l'invention
Et un peu de la grâce du Parmesan.

Ces conseils de regarder vers Milan, Rome, Venise ou Parme n'ont été que trop bien suivis par les élèves d'une Académie qui se nommait des Incamminati puisqu'elle se proposait « d'acheminer » les peintres vers tous les horizons de leur art. Son action est parfaitement définie par notre regretté ami Jean Alazard qui nous a décrit avec esprit ceux qui la dirigeait :

Louis, le véritable chef, avait l'air grave ; Auguste, érudit, musicien, n'était pas dénué d'élégance ; Annibal, au contraire, se plaisait mieux dans la compagnie du peuple que dans celle des beaux esprits. « Tous trois avaient un idéal analogue : ils voulaient faire revivre les « botteghe » et les académies florentines, mais dans un esprit assez différent. Médecins, naturalistes, hommes de science, écrivains comme le Cavalier Marin fréquentaient autant que les peintres ce centre artistique et intellectuel qui fut la première Ecole des Beaux-Arts avec un véritable enseignement organisé, comportant des travaux

d'après les modèles, des corrections, des concours, et l'étude de la littérature ancienne » (1).

A l'exception de l'*Ange à mi-corps* dont la liberté annonce Carpeaux, Louis Carrache nous apparaît, dans cette exposition, comme un académique voué aux allégories et aux thèmes religieux. On remarquera, pourtant, un *Jugement de Pâris* assez audacieux puisque, si nous l'en croyons, ce n'est pas seulement Vénus mais aussi les deux autres déesses qui se dénudèrent pour séduire le beau berger.. Mais ce n'est là qu'un bref divertissement et Louis nous apparaît bien tel qu'on le décrit, sérieux et doué de plus de volonté que de talent. Il prend en main la carrière de ses jeunes cousins, Auguste et Annibal ; il les fait voyager pour qu'ils aillent emprunter le meilleur de leur art aux maîtres énumérés dans les vers cités plus haut. Puis, rentrés à Bologne, il les fait travailler à la décoration du palais Fava. Dès qu'ils en ont terminé les fresques, en 1585, ils ouvrent leur fameuse Académie.

Après dix années passées ainsi à Bologne, Auguste et Annibal commencent à regarder vers Rome qui leur semble un théâtre plus digne d'eux. Ayant fait leurs armes aux palais Sampieri et Magnani, ils sont prêts pour la grande œuvre que leur confie en 1597 le cardinal Farnèse. Rien de religieux, d'ailleurs, dans la décoration de cette galerie commandée par un homme d'église : Bacchus et Ariane, Polyphème et Galathée, L'Enlèvement d'Europe, Persée et Andromède, sont parmi les thèmes sur lesquels Annibal aidé de son frère et de quelques élèves va s'exercer.

Le travail ne va sans doute pas sans incident puisqu'en 1601 Augustin abandonne et qu'en 1605 Annibal tombe gravement malade. M. Denis Mahon, grand spécialiste des Carrache, attribue cette maladie aux dissentiments survenus entre Annibal et son mécène. Quand il dut renoncer à achever cette immense décoration avait-il déjà esquissé non seulement l'ensemble, mais tous les détails ? C'est la pensée qui vient quand on compare les dessins et les peintures.

Regardez cet admirable dessin à la pierre noire représentant *Les Rameurs du navire d'Ulysse*, et comparez-le à la version, infiniment moins énergique, qui nous en est donnée aux murs du Camerino. On doit admettre que l'inspiration d'Annibal s'est refroidie en passant de l'esquisse à la fresque ou que d'autres mains que la sienne sont intervenues, celles, en particulier, du Dominiquin et de l'Albane.

Même remarque pour l'*Anapius* exécuté directement d'après le modèle et d'une merveilleuse liberté, alors que, dans la fresque, d'inutiles draperies l'alourdissent. Mieux encore : un des plus beaux de ces dessins, la *Femme portant une corbeille sur la tête*, est d'une ampleur qui a certainement frappé Nicolas Poussin : dans la composition du *Triomphe de Bacchus et d'Ariane*, ce n'est plus qu'un personnage secondaire qui émerge à peine de la foule. De même la *Diane* à la sensualité pleine de grâce, deviendra, dans la fresque

(1) *L'Art italien*, par Jean Alazard (Henri Laurens, éditeur).

Pan et Diane, un personnage conventionnel à la nudité soigneusement voilée.

Il serait d'autant plus fastidieux de multiplier les rapprochements que ce n'est pas là l'unique intérêt d'une exposition qui nous livre nombre de dessins n'appartenant pas à ce qu'on pourrait nommer le cycle Farnèse. Je pense, en particulier, à ceux qu'on a groupé sous le titre « Portraits, scènes de genre et paysages ». La spontanéité d'Annibal Carrache se manifeste là souvent avec audace. Je pense surtout aux dessins à la plume, au *Paysage avec une barque*, au *Paysage avec Judas pendu*. Il y a là un modernisme qui nous invite à réviser bien des idées reçues sur ce précurseur de l'art classique. Dans certaines de ses esquisses, c'est le nom de Daumier qui vient à notre esprit et la sanguine du *Jeune Garçon enlevant sa chemise* pourrait être signée d'un de nos contemporains.

D'ailleurs a-t-on eu raison de faire gloire au seul Caravage de l'introduction du réalisme dans la peinture italienne à cette époque ? Annibal Carrache, lui aussi, savait regarder la vie et observer même les scènes les moins conventionnelles. Nous connaissons de lui un *Mangeur de fèves* fort réaliste et on peut voir à Oxford l'*Etal d'un boucher* où personnages et pièces de viandes sont peints avec cette volonté de rester fidèle à la réalité dont on fait gloire surtout aux peintres du Nord. Mais ceux-ci, travaillant pour une clientèle bourgeoise, jouissaient évidemment de plus de liberté que les Italiens qui devaient discuter les moindres détails de leurs compositions religieuses ou allégoriques avec les chapitres des églises et les Grands : leurs protecteurs les faisaient vivre par leurs commandes somptueuses, mais ne leur laissaient pas la moindre liberté.

Or, si ce mot « liberté » vient un peu trop souvent aujourd'hui à la bouche de nos officiels, il faut bien reconnaître que ceux du XVII^e siècle en méconnaissaient par trop la valeur. Il n'est que de comparer les deux peintres français qui ont subi le plus directement l'influence des Carrache : l'un, Nicolas Poussin, nous touche parce que, isolé à Rome, il peignait à sa guise ; l'autre, Charles Le Brun, nous lasse car il n'a guère travaillé que sur commande. Poussin serait-il aussi grand si, sous le contrôle de Louis XIV, il avait dû composer le plafond de la Galerie des Glaces ?

SYNCHROMIES AU MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS

Pour être occulte, l'influence que la photographie exerce sur la peinture d'avant-garde n'en est pas moins incontestable : nébuleuses vues à travers les télescopes géants ; cultures microbiennes révélées par le microscope électronique ; fonds sous-marins ; trajectoires des rayons cosmiques enregistrées dans les chambres de Wilson inspirent nos abstraits ou nos informels beaucoup plus que

ne le font les théories élaborées par les physiciens nucléaires dont ils se réclament si volontiers.

Dans la présentation de ses photographies en couleurs, au Pavillon de Marsan (1), L.-O. Forel nous rappelle que « les abstraits cherchent leur inspiration en eux-mêmes plus que dans la réalité ». Mais, psychiatre éminent, il sait bien que l'homme ne trouve en lui que ce qu'il y apporte et que l'imagination est nourrie par le souvenir. Ceux qui croient refuser le concours du réel ne lui échappent qu'en apparence.

L'abstrait tel que le pratique le docteur Oscar Forel est des plus concrets puisque ce sont des formes naturelles qu'il utilise avec la volonté d'en faire des tableaux composés. Avant de le placer devant l'objectif, il a choisi non seulement le sujet mais la lumière, le cadrage, l'angle de prise de vue ; il l'a nettoyé, humecté ou encaustiqué et toujours fortement agrandi. Lui-même précise : « Les formes et les couleurs varient selon les conditions du moment, l'emplacement, selon la nature du voisinage, l'altitude, le degré d'insolation, la saison, le temps. Ces conditions changent même si vite que certains sujets repérés un jour, en raison de leur patine, ne présentent plus aucun intérêt le lendemain... Un peu de poussière de pollen, une écharpe de brume, une onde de chaleur, et tout s'anime. »

Rien de plus élaboré, on le voit, que ces *Synchronies* ; il n'est pas une seule de ces « images abstraites de la nature » qui apparaîtrait à des yeux non prévenus telle qu'elle se présente aux cimaises du Musée des Arts Décoratifs. Et si M. Jean Rostand écrit que, grâce à elles, « nous sommes introduit aux œuvres les plus secrètes de la vie ; nous la voyons... qui invente, qui compose, qui organise, qui répare », le grand biologiste ne manque pas d'ajouter : « Nous savons désormais qu'en tout coin de nature se tient une réserve inépuisable de belle surprise et toujours prête à fournir à notre regard le spectacle dont il sera digne. » Mais chacun de ces sujets a été élu à la suite d'une longue observation ; les uns sont de simples moisissures nées sur les murs de la vieille maison de l'auteur ; il est allé chercher les autres en Finlande, au Maroc, en Grèce, au bord du Léman ou dans la forêt de Derborence dans le canton du Valais.

Si ces photographies rejoignent les recherches tentées aujourd'hui par tant de peintres, ce n'est pas seulement par le jeu des formes et des couleurs, c'est pour une autre raison encore qui me frappe comme elle a frappé M. Roger Caillois. Dans les légendes qui les accompagnent, les mots calciné, blessé, foudroyé, gercé, écorché reviennent presque à chaque page. Est-ce que ce ne sont pas aussi ceux que nous trouvons le plus souvent dans le vocabulaire des tenants de l'art brut ? M. Dubuffet entend rivaliser avec les sols les plus dégradés et M. Brassai présentant ses photos de graffiti à la Galerie Cordier écrit : « Maints graffiti, nés sur les murs parisiens, m'ont saisi comme

(1) Ces « *Synchronies* » ont été réunies en un volume préfacé par M. Jean Rostand aux Editions du Temps.

un événement, comme un soudain élargissement du monde » (1).

Commentant la récente exposition « De la nature à l'art » au Palais Grassi, à Venise, M. Caillois signalait dans *Arts* le goût de nombre d'artistes pour les déchets, rognures, haillons, scories, mâchefers, et ces remarques il aurait aussi bien pu les faire en sortant de la Biennale ou de telle autre manifestation d'avant-garde. Il y a là un symptôme de mauvaise santé qui ne doit pas être négligé. Mais il convient d'ajouter que, en dépit des légendes dont il accompagne certain de ses clichés, le docteur Forel ne recherche pas systématiquement « la matière dégradée, gangrenée, endommagée ». Tout au contraire, les couleurs sont souvent éclatantes, les formes harmonieuses. On pense aux soleils de Van Gogh aussi bien qu'aux taches des informels. Mais il s'agit, en réalité, de formes vivantes auxquelles la nature impose ses rythmes.

Ce répertoire, d'une infinie richesse, est fourni par des écorces de hêtre, des troncs de palmier, des mousses, des lichens, des champignons. La nature vue par un œil neuf imite-t-elle l'art ? Ou bien l'art, même abstrait, imite-t-il la nature ? Cette exposition a le mérite de nous forcer à poser ces questions fondamentales.

G. CHARENSOL.

(1) *Graffiti de Brassai* (les Editions du Temps).