

DORA VALLIER

## PEINTURE AU LONG COURS

DE RICARDO CAVALLO, la jeune amie philosophe qui me l'avait présenté m'avait dit qu'il était peintre, que son travail tournait autour du réalisme ; j'avais remarqué en parlant avec lui qu'il était très cultivé. De sa peinture je ne connaissais rien jusqu'au jour où je me suis trouvée dans son « atelier ». L'exigüité de l'espace ne permettait de voir qu'un tableau à la fois, et le premier que Ricardo me montra fut La Rue (quelque deux mètres et demi sur un mètre). Il y avait dans ce paysage urbain, figuratif, une très curieuse animation : déconcertante. À mesure que le regard le parcourait, il se composait et se recomposait sur un mode qui m'échappait. Les règles du réalisme n'étaient pas enfreintes, les traits distinctifs du réel n'étaient pas déformés, la touche était la plus familière pour nous, celle venue de l'impressionnisme, la couleur ne cherchait aucun effet particulier, et pourtant ce paysage urbain ne cessait de gagner de force en vous déroutant. On voyait bien que la surface entière était constituée de petits panneaux accolés, mais ce découpage, à quoi correspondait-il ? Qu'introduisait-il dans la représentation du réel partout respectée ? La réponse n'était pas aisée. Je saisisais une étrange, papillonnante rupture de la continuité qui n'en était pas une, en fait, puisqu'elle n'entraînait pas de discontinuité. Le découpage intensifiait l'identité de l'ensemble.

Ricardo Cavallo vint à mon secours. Oui, le tableau avait été peint sur le motif Il y avait eu au départ un dessin de l'ensemble. Ensuite celui-ci avait été mis au carreau. Entre-temps, des premiers jets, des croquis, des esquisses s'étaient succédé. Ainsi maîtrisée, la totalité avait été alors découpée, d'après la mise au carreau, en autant de petits panneaux, repris chacun séparément sur le motif, l'attention ponctuelle du peintre étant fixée, tour à tour, sur telle ou telle partie du paysage, d'avance délimitée et sujette à retrouver sa place précise à l'intérieur de l'ensemble, une fois ces « craquetons » achevés, après avoir été travaillés, comme il se doit, suivant le jour, l'heure et la lumière. Motif dans le motif, donc. Voilà ce que je voyais. Et cela se traduisait en une sorte de flux et de reflux qui rendait indissoluble l'unité du réel en dépit de la fragmentation.

La même recherche, poursuivie avec la même application, avait donné lieu à plusieurs autres vues de Paris, prises par Ricardo de sa propre fenêtre du sixième étage - position idéale puisqu'elle lui permettait d'approfondir à loisir l'observation.

Il ne faisait pas de doute qu'il y avait chez ce chasseur aux aguets une volonté de capture du réel. Si les divers pièges visuels qu'il tendait, dessins, premiers jets, mise au carreau, étaient devenus clairs pour moi à la suite de ses explications, il restait cependant un point obscur : comment ce dispositif classique, servi par une exécution traditionnelle, aboutissait-il à une prégnance surprenante ?

Ce n'était plus Ricardo qui pouvait me répondre. C'était à moi de comprendre en quoi consistait cette vision picturale. Quel était l'enjeu de cette peinture ? D'où venait le souffle de vie qui la traversait ? Bref, je cherchais le fondement objectif de ma réaction subjective (n'est-ce pas l'obligation première de la critique d'art ?) lorsque tout à coup l'histoire de l'esthétique vint à mon secours. Force est d'ouvrir ici une grande parenthèse de la manière la plus succincte.

### *Parenthèse*

L'histoire de l'esthétique ouvrait la voie à l'analyse : Ricardo Cavallo, poussé par ce qu'il faut bien appeler un acharnement visuel, avait fini par s'appuyer, à son insu, sur des données débattues en long et en large en Allemagne vers la fin du XIX : siècle au sein de la théorie de la « visualité pure » qui, en reprenant l'éternel problème de l'art comme imitation du réel, l'avait soumis à une interrogation biaisée : dès l'instant où un artiste vise dans son œuvre la vérité du réel, puisque le principal trait d'union entre son geste et le monde d'en face est son regard, l'acte de création ne repose-t-il pas avant tout sur la perception ? La réflexion esthétique avait été ainsi déplacée sur les modalités de la perception, c'est-à-dire sur la « visualité pure ». Si ce débat théorique qui détache du réel le langage de l'art et met en évidence son autonomie est resté peu connu, voire inconnu en France, la même orientation de la pensée apparaît au même moment, en 1890, dans la fameuse phrase de Maurice Denis : « Se rappeler qu'un tableau, avant d'être un cheval de bataille, une femme nue ou une quelconque anecdote, est essentiellement une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées. »

Plus tard, l'autonomie de l'art, déclarée à cette époque, débouchera sur l'art abstrait, mais tant chez Maurice Denis que chez les théoriciens de la visualité pure, c'est l'aspect imitatif de l'art et lui seul qui est remis en question. En Allemagne, la réflexion esthétique en arrive

à considérer que l'idée d'imitation induit en erreur car l'œuvre réaliste acquiert sa valeur artistique à partir du moment où elle prend en compte les modalités de la perception et les implique dans la représentation. L'implication, en somme, de la visualité pure donne accès à la vérité du réel. Hildebrand appelle « architectonique » ce caractère actif, non imitatif, de l'art. Aussi bien distingue-t-il dans l'analyse de la perception du réel qu'il entreprend deux positions axiales : la vision de près (*Nahebild*) et la vision de loin (*Fernbild*). Près, loin, l'œil ne passe-t-il pas sans fin d'un plan rapproché à un plan éloigné sans que nous nous en apercevions ? Et c'est précisément cette fluidité automatique que Ricardo brise dans ses paysages. Il casse la routine, il réveille le regard qui redécouvre alors le monde. Lui-même commence par fixer le paysage entier selon l'habituelle vue à distance. Puis, quand il passe aux petits panneaux, il extrait des parties de l'ensemble que les interférences de la lumière placent à des distances différentes. Rapprochement et éloignement sont mis en jeu grâce à ces subtiles variations spatiales : plus les petits panneaux sont fidèlement peints, plus ils se démarquent, sans pour autant ruiner l'intégralité, la souplesse de la perception visuelle rétablissant continuellement l'unité du réel. À bien y réfléchir, le tableau entier fonctionnait sur le mode de la touche morcelée à laquelle, d'ailleurs, cohérence oblige, ne manque pas de recourir Ricardo Cavallo quand il peint ses paysages.

### ***Au-delà de la parenthèse***

Je venais de saisir cette logique interne, lorsque ce fut soudain un changement de registre complet. Autre technique, autre sujet : devant moi se dressait le grand panneau *Aux sources*, rossé d'un seul tenant. Ricardo avait donc entrepris de faire le tour du réel. Il était passé du paysage au nu, de l'environnement au corps humain. Il avait compliqué sa tâche et, curieusement, son travail, une fois encore, s'éclairait à la lumière d'un débat esthétique du XIX<sup>e</sup> siècle : la distinction tant commentée entre le réel organique et le non-organique, la différence qui coupait le monde en deux, si difficilement réductible, tant il est vrai que si la réalité non organique, tel un paysage, forme un tout qui se prête aisément à la fragmentation – un paysage est toujours une « fenêtre ouverte » déjà découpée dans le réel –, il en va tout autrement pour le nu. Dans quelles conditions l'unité organique de l'être humain, son corps, peut-elle être fragmentée et par là vivifiée, comme l'est le paysage dans la peinture de Ricardo, sans qu'apparaisse une forte connotation de démembrement sémantiquement irréversible ? La recherche est en cours. Que le problème soit d'ordre sémantique, Ricardo en est parfaitement conscient. En amont du travail sur le

nu, il a en effet réalisé entre 1992 et 1994 tout un cycle de tableaux intitulé *Orestie*, titre désigné déjà comme fondateur de sens. À l'origine, entend ce jeune peintre, fut la tragédie, lourde de tensions, avec l'homme et la femme au centre. Aussi bien certains tableaux de l'*Orestie* sont-ils des tondi, et on comprend sans peine que cette volonté d'inscrire la composition à l'intérieur d'une surface parfaitement ronde est, à l'évidence, une marque sémantique : comme le cercle, l'élément fondateur n'a ni commencement ni fin.

### ***Au fond du problème***

Ricardo Cavallo a le courage de montrer le triple enchaînement qui relie l'*Orestie*, le paysage et le nu. L'ayant constaté, j'ai voulu remonter jusqu'à l'ancrage de la totalité. J'ai appris ainsi qu'en 1976, élève à l'École des beaux-arts de Paris, Ricardo Cavallo avait été initié à la peinture abstraite. Puis ce fut la rupture. Premier geste : s'enfermer dans le noir. Ne rien voir, faire le vide. Puis le dévorant désir de tout apprendre, de tout reprendre par le commencement. Trois ans de modelage : des sculptures en terre glaise avec modèle vivant, au fur et à mesure détruites et retravaillées, dont il ne reste qu'un album de photographies. Longues séances d'études de morphologie, crayon à la main, au Muséum national d'histoire naturelle, crânes, os et ligaments, carnet sur carnet, auxquels s'ajoutent des blocs et des blocs avec d'autres dessins-dessins au fusain sur le motif, dessins imaginaires à l'encre, d'autres blocs encore aux feuillets couverts d'aquarelles. La masse est telle que Ricardo ne s'attarde pas à la montrer. D'ailleurs, elle n'a qu'une valeur de traversée. Indispensable pour lui. Inévitable, capitale, dirais-je.

J'ai la conviction que ceux parmi les artistes qui veulent encore pratiquer ce que nous appelons la peinture (pratique sans doute immortelle) doivent tout découvrir par eux-mêmes, y compris le chemin à suivre. Ils ne sont les héritiers de personne. Il n'y a plus de filiation dans l'art d'aujourd'hui. Un système visuel, celui qui avait commencé avec l'impressionnisme, est clos. À chacun de se confronter à la totalité de la peinture, de la préhistoire à nos jours. Ricardo Cavallo, esprit méthodique, a pris pied dans le XIX<sup>e</sup> siècle, avec l'impérieuse nécessité de parcourir tout ce que celui-ci, à côté du neuf, charriait encore de l'ancienne tradition, disparue sous le coup des avant-gardes du XX<sup>e</sup> siècle. À lui de maintenir le cap de sa peinture au long cours.

DORA VALLIER, 1994