

# PHILIPPE GARNIER

## La tectonique des plaques

SUR UN PLAN INCLINÉ, le peintre assemble les plaques de bois entoilées comme les briques d'un pan de mur. Blanc de titane, jaune citron, vermillon, jaune de cadmium foncé, violet de cobalt, laque de garance, bleu outremer, vert oxyde de chrome, vert Véronèse. Ce n'est pas un mur, ce sont des rochers. Soixante plaques peintes à l'huile. Un pan de crique avec un peu de mer et de ciel. Cette grève rocheuse est si proche que l'atelier pourrait en être la camera obscura posée directement sur le rivage, or ce n'est pas un dispositif optique qui nous l'a restituée, c'est l'art du peintre. Réaliste plutôt qu'hyperréaliste, il donne à voir, au-delà du labyrinthe de pierres, le jeu inépuisable de la peinture.

Depuis dix ans, Ricardo Cavallo recrée le rivage en de grands formats de 2 m x 5 m qui vont jusqu'à deux cents plaques assemblées. Il ne réinvente pas le paysage, il le construit d'après nature et sur le motif. Antres vides creusés dans la falaise, amphithéâtres de blocs erratiques, enclumes géantes aux couleurs de gemmes, amoncellement de météorites. Dans ce lieu qui échappe à toute destination, l'imaginaire peut travailler sans fin. Grotte de la sibylle, décor wagnérien, temple précolombien. Chaque matin, hiver comme été, Cavallo descend dans les rochers de Kerdrein, « le lieu de l'épine », avec un chargement de pinceaux, de couleurs et de panneaux. À l'origine du tableau, un petit paysage au fusain qu'il quadrille en cent ou deux cents cases. Chaque case de ce premier dessin correspond à une plaque de bois marouflé déjà découpé d'environ 30 cm. Sans les coller, le peintre numérote et monte ces briques sur de grands panneaux inclinés. C'est sur cet édifice provisoire et fragile qu'il trace son premier grand dessin, au fusain et à l'encre de Chine.

Ensuite commence le long voyage des plaques dans l'espace et dans le temps. Sur un chevalet pourvu d'un cadran, Cavallo les peint in situ par groupes de quatre ou six et les reprend chacune dix fois, cent fois sur le même motif, traversant avec elles les lumières et les saisons. Au fil des jours, chaque

module voisine avec un autre, dans une harmonisation progressive, méthodique mais en partie « à l'aveugle ». Car l'assemblage complet à l'atelier ne montre que des états provisoires du tableau. Et le voyage de l'atelier à la falaise reprend sans fin, à mesure que l'image de la peinture se précise et prend corps dans l'esprit du peintre. Les horaires de travail épousent ceux de la marée, à raison de trois quarts d'heure de décalage quotidien. Si bien que cette course sur la côte - deux kilomètres de route et une descente à pic dans les escarpements rocheux du gabbro, une roche cristalline plus ancienne que le granit rose du Trégor - est aussi un voyage dans le temps. Cavallo ne saisit pas son motif en deux heures, comme jadis les impressionnistes. Peints dans la crique, les panneaux portent plusieurs strates de couleurs et de lumières, dans une maturation qui se prolonge sur une année entière. Par cette lente noria du détail, depuis l'atelier jusqu'au site naturel, puis du site naturel à l'atelier, le peintre s'envoie à lui-même des messages du monde visible, des roches, du ciel et de la mer. Il y répond dans la pénombre de sa maison de Saint-Jean-du-Doigt, puis il redescend sur la côte pour recueillir au pinceau un complément d'informations, dans une enquête qui traverse les saisons et les états de la lumière. Constable disait vouloir peindre « une histoire naturelle des cieux », des cieux changeants, ici, c'est une histoire naturelle de l'immuable, de la roche du précambrien, dont il est révélé qu'elle change aussi vite que le ciel. Pour la saisir, il faut juste se défaire de l'idée commune du changement, avec une attention inlassable, une hallucination scrupuleuse. Chaque jour, comme l'alternance de la veille et du sommeil, le va-et-vient de la marée recouvre et libère le rivage. La pulsation quotidienne lave et renouvelle ce que le peintre voit, et le cycle, lentement, s'incorpore dans la toile.

Ricardo Cavallo croit que l'attente est essentielle. Veillez car vous ne connaissez ni le jour ni l'heure! La durée d'une traversée du paysage ne se réduit pas plus que celle qui l'a mené de Buenos Aires à Saint-

Jean du-Doigt dans le Finistère, en passant par Paris et les Beaux-Arts. Dans sa maison, des photos sont aux murs, sur des tables. Il y a sa famille en Argentine, son père, sa mère. Il dit que le regard de sa mère met du temps pour arriver jusqu'à lui. À l'instantané du numérique, Ricardo Cavallo préfère un monde de médiations lentes, où le regard, le sens, la lumière, mettent du temps à venir à nous.

Il a fallu dix ans pour que la crique de Kerdrein se déploie en une série de grands formats, où se sont glissées des vues de la ville de Morlaix. L'« exposition », comme on disait pour l'ancienne photographie, est longue mais le résultat est au-delà de tout cliché possible. Sans enfreindre le réalisme, Cavallo brise nos habitudes visuelles et remonte peu à peu à la source de l'apparence. En restant dans les codes de la peinture du paysage héritée des classiques, des romantiques et des impressionnistes, il parvient à loger un retour au tout premier étonnement, une sidération face au monde visible.

Imaginons qu'il n'y ait ni ces tubes de couleur, ni ces pinceaux, ni ce harnachement de sherpa himalayen, ni ces milliers d'heures de travail dans les embruns ou sous la lampe. Juste un homme qui dévale la falaise et la remonte, une silhouette apparaissant sur fond d'herbe et de mer, revêtue d'un tablier de mareyeur, coiffée d'un chapeau à bords incurvés qui évoque tantôt le plat à barbe de don Quichotte, tantôt le kabuto du samouraï. Silhouette obstinée, noueuse, jubilatoire comme si elle courait à quelque rendez-vous avec les cieux. Saint au désert, ermite gyrovague. Et cela seul suffirait pour que, tandis que la marée efface chaque jour la crique de Kerdrein, celle-ci se reconstitue sur des modules de bois à quelques kilomètres de là, par pure transfusion ou par la seule course de ce messager aux mains vides. Cela contient une part de vérité, parce que, si Cavallo peint inlassablement, en même temps il ne peint pas, il ne fait que voir et montrer ce qu'il a su voir. Il est un héritier du travail des peintres, une main qui prend la succession d'une très longue lignée de mains, mais il est aussi un autochtone de la table rase. Cet homme habite dans l'histoire de l'art et dans la littérature, mais il connaît la valeur de l'amnésie volontaire.

*Buenos Aires, Paris, Kerdrein*

La table rase, il l'a connue à vingt ans, à la fin des années 1970. Qui, alors, peint ce qu'il voit ? Dans un monde artistique où dominent l'installation et la vidéo, les nouveaux figuratifs réfléchissent à la construction et au support de l'image. Ricardo Cavallo arrive d'Argentine en 1976, l'année du coup d'État. Il quitte un Buenos Aires en plein couvre-feu. Il a vu la pampa, le bétail innombrable qu'il rassemblera sous forme de figurines en plastique sur des tablettes parisiennes. En Argentine, il se partage entre les Beaux-Arts, où il découvre le cubisme, et l'École vétérinaire, où il assiste à l'étude anatomique des bêtes « sur le motif ». Il voit un vieux cheval abattu devant les étudiants. Il ne connaît pas encore les chevaux de Géricault. Il va échapper à la répression puis à la guerre des Malouines. Menacé de mobilisation, il décide de ne plus revenir dans son pays natal. Le présent, où qu'il soit, lui paraît raté, mais développe en lui un immense appétit de peinture.

Pour lui, Paris est un éden. Il gagne sa vie entre cinq et sept heures du matin, en nettoyant des bureaux sur les Champs-Élysées. Aux Beaux-Arts, en cours de morphologie, dessiner le corps humain lui donne l'impression de ressusciter les chevaux morts de l'École vétérinaire. Il suit les cours de Gustave Singier, mais ce qu'il peint alors est très loin de l'école de Paris, de Bazaine et de Manessier. Ce sont de grands papiers au sol, avec une peinture gestuelle dans l'esprit de De Kooning. Il vit dans des chambres de bonnes où il peint des vues panoramiques de la capitale. Sans avoir de rapport avec la nouvelle figuration, il entre dans l'aventure du réalisme. Au début des années 1980, Cavallo est un jeune peintre d'après les avant-gardes. Tout lui appartient. Au musée du Prado il a eu la révélation de Vélasquez. S'il a choisi Paris, c'est pour Delacroix, les impressionnistes, les fauves. Il pense qu'une mine d'or a été épuisée en 1914, il sait qu'une aventure est close, qui va de Constable à Seurat. Où faut-il creuser à nouveau ? Avec quels outils ? Pendant dix ans il cherche, il s'invente une technique, une palette, il lit sans fin - Joyce, Proust, Musil.

Bientôt, au septième étage d'un immeuble de Neuilly-sur-Seine, il compose *La Ville*, une très grande huile sur bois dont les quelque deux cent cinquante plaques ont été peintes séparément sur différents balcons, comme les pièces d'un puzzle dont il n'a pas encore le dessin. L'assemblage donne une discontinuité de formes, de tons, de lumières, si bien qu'on y reçoit d'un seul tenant la matière urbaine dans une marqueterie d'états simultanés. Avec différents degrés de netteté dans le détail, visions de près et de loin mêlées, ce qu'on voit, c'est le passage du temps sur la ville et le ciel. La plaque est une œuvre à soi toute seule, ce fragment est un tout autonome, un microcosme. Cavallo dit s'être inspiré de Seurat et de ses croquis exécutés sur une boîte à cigares, devenue « boîte à pouces ». Ses petits formats de bois sont doués d'une vie cellulaire, ils se multiplient avec des ruptures ou d'infimes décalages dans l'asphalte, les toits et les nuages. Dans sa chambrette lilliputienne où, faute de place, il ne montre à ses visiteurs que des œuvres en pièces détachées, Ricardo Cavallo est en train de creuser la question du réalisme en peinture à une époque où cela n'apparaît plus guère au menu des galeries et des biennales.

Dans les années 1980 et 1990, sa relation à la figure humaine est complexe. Il a travaillé la sculpture, le modelage. Cavallo aime les sanguines de *commedia dell'arte* de Giandomenico Tiepolo, leurs silhouettes bouffonnes, hiératiques et pointues. Il aime aussi les mannequins de Giorgio De Chirico, les « muses inquiétantes » de l'après-midi qui gardent l'accès aux villes désertes. Cette figure humaine hiératisée apparaît dans des sculptures dont il compose de grandes vues d'atelier. Elle lui pose des questions formelles, qu'il cherche à résoudre tantôt dans l'accumulation des corps de plâtre, tantôt dans un visage en gros plan, ou encore dans des modèles nus. Le moulage n'est qu'une façon d'attendre, et parfois d'atteindre, le vivant.

### *Retrouver, réinventer le réalisme*

À la fin des années 1990, Ricardo Cavallo entre au Bois de Boulogne comme on entre dans un temple. Il sait restituer leur profondeur à des lieux a priori usés et regardés jusqu'à la corde. Il les rend vierges

pour les épuisier d'une autre façon. De bon matin, le peintre arrive au Pré Catelan juché sur un vélo qui ressemble à un chevalet ambulant, prolongé de caissons à l'avant et à l'arrière. Il passe et repasse devant l'arbre, platane, magnolia ou hêtre pourpre, un peu comme il le fera plus tard avec les rochers de Kerdrein. Ensuite il se met à peindre sous les branches, complètement immergé. Il peint le tronc nouveau comme un foyer de lumière mate. Cette architecture végétale qui se déploie vers le ciel, il ne la comprend qu'en s'y enfermant. Il a une façon bien à lui de trouver l'immensité spatiale dans une certaine clôture, c'est même un fil conducteur de son œuvre. Cavallo a peint des vues panoramiques de Paris depuis la fenêtre d'une chambre de bonne. Il fait surgir l'immensité par le chas d'une aiguille. À Kerdrein, il choisit le rivage, le dernier territoire avant l'océan, et curieusement il s'y enferme en tête à tête avec la pierre, il s'y loge dans la matière la plus compacte. Il ne fait pas face à la mer mais à la roche, il approfondit cette roche de façon que l'infini vienne se loger plutôt en elle que 38 dans l'horizon marin. Il restitue dans sa peinture la sensation d'enveloppement et de surplomb, d'immersion rocheuse. Plutôt que Falaises près de Pourville de Monet, on y retrouve le Cézanne de Carrière de Bibémus. Cavallo peint les amoncellements de gabbro en plongée et contre-plongée, jouant de multiples sources de lumière pour que l'œil submergé aborde le paysage par le milieu et chemine sans fin parmi ces hautes masses aux alliances de rouges, de jaunes et de bleus illuminés par un feu souterrain. Ainsi le peintre installe le « grand large » non pas d'abord dans l'océan et le ciel, mais dans la texture même du rocher. Lorsqu'il peint l'horizon marin, ce sont alors comme deux infinis, le rocheux et le maritime, qu'il va essayer de faire tenir ensemble.

Pour représenter ce coin de grève, tout ce qu'il sait de la morphologie du vivant, des axes du corps humain, lui vient en aide. En travaillant sur le nu, il a appris les symétries cachées de la nature, les morphologies qui se révèlent désormais dans la roche. La technique des plaques lui permet de juxtaposer matière sur matière, d'en épuisier les nuances chromatiques. Peintes par fragments sur le

motif, assemblées, reprises, ces centaines de briques numérotées lui permettent d'introduire un dérèglement dans une progression méthodique. Sa perspective est sphérique, elle restitue les nombreuses échelles que donne le glissement naturel de l'œil à 360°. Restitué dans sa moindre aspérité, le rocher n'est jamais isolé, il est fondu dans le tout. Parfois, au détour de panneaux juxtaposés, jaillit un volume ou un accord de couleurs imprévus, une étape secrète vers ce que le peintre appelle « la cohérence ouverte ».

Peindre d'après nature aujourd'hui n'est pas un geste moins aventureux et moins solitaire que d'inventer l'abstraction en 1910, ou même, il y a trente-huit mille ans, de s'enfermer dans un boyau souterrain pour y dessiner des lions et des mammoths à la lueur d'une torche de résine. La tradition multiséculaire de la peinture réaliste et naturaliste s'est interrompue. Il faut tout inventer ou du moins tout se réapproprier. Mais ce vide est une reconquête. C'est la réouverture du paysage nu, dans un espace côtier balisé par le tourisme. Ricardo Cavallo a réussi à s'y installer comme un sauvage solitaire, mais un sauvage très instruit qui se livre, comme dit Jean Daive, à une « méthode de déprogrammation ». La perspective, les volumes, l'alliance chromatique, la touche, s'inscrivent dans une longue tradition de peinture, mais contribuent aujourd'hui à la table rase.

Pourquoi peindre ce qu'on a devant soi ? Est-ce dans la crainte de voir tout disparaître ? Ou au contraire pour se mettre au rythme de ce qui ne bouge pas, dans un lent et minutieux lâcher prise ? Cette question, Ricardo Cavallo l'a mûrie à Paris, il l'a creusée devant le corps des modèles, devant le hêtre pourpre du Bois de Boulogne, mais il l'a portée à sa maturité dans la roche de Kerdrein. Au début des années 2000, avant d'habiter la côte finistérienne, il a pendant deux ans jeté sur le papier des centaines de « gouaches d'imagination », territoires oniriques peuplés d'animaux fabuleux, de chimères familiales, d'archers mythologiques. Projection psychographique et figurative, ce grand bestiaire n'a pas disparu en Bretagne. Il affleure, comme une possibilité zoomorphe ou anthropomorphe, à la surface des rochers de Kerdrein. Têtes de serpents, animaux

précolombiens, profils humains, Cavallo les montre au visiteur en pleine escalade avant qu'on ne les devine sur le bois peint. Au-delà, le travail d'imagination a permis à Cavallo de libérer l'imaginaire, le trouble du corps, la violence des visions érotiques. Il fallait que la chimère se déploie jusqu'à l'extrême pour dessiller l'œil sur la simplicité baroque de la nature.

Ricardo Cavallo se sent aujourd'hui dans la « pierre vive », un élément minéral animé par le souffle, le pneuma. Littéralement « épiphanie » signifie apparition. Les dieux épiphanes, Zeus, Hermès ou Apollon, apparaissent aux humains. Pour James Joyce, qu'aime citer Cavallo, l'épiphanie est une fixation de l'insaisissable. Proust dirait un réveil accidentel de la mémoire profonde. Pour Ricardo Cavallo, c'est peut-être une réappropriation de la première stupeur. La structure du rocher, ses couleurs, sa perspective : c'est cela l'épiphanie, ce n'est pas une attente mystique, c'est le lent retour de la nature dans la peinture. « Ce que je n'ai point dessiné, je ne l'ai point vu », disait Goethe. Cavallo montre cette crique où il est resté dix ans : « Ici, lorsque j'aurai fini de peindre, il n'y aura plus rien. »

PHILIPPE GARNIER, 2013