

PIERRE WAT

HABITER LE MONDE EN PEINTRE

« Tant que dans son cœur
Dure la bienveillance, toujours pure,
L'homme peut aller avec le Divin se mesurer
Non sans bonheur. Dieu est-il inconnu ?
Est-il, comme le ciel, évident ? Je le croirais
Plutôt. Telle est la mesure de l'homme.
Riche en mérites, mais poétiquement toujours,
Sur terre habite l'homme. »

HÖLDERLIN, EN BLEU ADORABLE

CHAQUE JOUR, qu'il fasse beau ou non, qu'il fasse chaud ou froid, Ricardo Cavallo se rend sur la grève, au pied des falaises, près de Saint-Jean-du-Doigt, chargé du lourd matériel dont il a besoin pour peindre. Chaque jour, ainsi, il descend un chemin abrupt dans les fougères, et se met au travail en accueillant, comme une contrainte nécessaire et fructueuse, ce que les horaires de marée et le climat de cette côte bretonne l'amènent à vivre. Ce qui, de prime abord, pourrait ne sembler être qu'une façon, comme on le disait autrefois, d'aller sur le motif, perpétuant ainsi l'ancienne tradition de la peinture de paysage, prend, chez Cavallo, une tout autre dimension, plus proche de l'épopée que de la promenade pittoresque. Parce que le peintre ne conçoit pas sa pratique autrement que comme un combat continu. Et parce qu'il a trouvé, avec cette grève de Saint-Jean-du-Doigt, un adversaire à la mesure de ses rêves : son lieu, où vivre et se battre, en peintre, avec ce qui défie toute capacité de voir et de nommer.

Qui a eu la chance de suivre Cavallo dans sa pérégrination quotidienne sait qu'il y a là, une fois quittée la pente garnie de fougères, quelque chose d'inouï. Un lieu qui, pour qui n'a que les mots pour tenter de dire et les yeux pour tenter de voir, défie toute tentative de description. Terrible beauté, paradis infernal, rencontre incroyable du microcosme et du macrocosme ? Seule l'union des contraires, au défi de la raison, peut restituer quelque chose de ce paysage d'après la catastrophe où l'on plonge lorsque le sentier s'achève. Car, ici, tout est adverse : gigantesque et microscopique, minéral et végétal, obscur et lumineux, en même temps. Être là, c'est-à-dire être dans ce paysage, et non devant lui - toute posture distanciée étant à exclure d'emblée-, est, littéralement, une forme d'aventure, où il ne saurait exister d'autre attitude que celle de l'accueil de ce qui vient soudain. Changement d'échelle d'un instant à l'autre, changement de monde dès lors que l'on tourne à

peine la tête ou le regard, c'est le brusque qui règne, à l'infini. Le bouleversement permanent niché au sein du plus solide : cette falaise minérale qui dégringole vers la mer.

C'est donc là que Ricardo Cavallo a élu domicile, en peintre. Là qu'il revient chaque jour se battre moins dans l'espoir de vaincre par la peinture ce qui lui résiste absolument qu'avec la joie du combat sans cesse recommencé. Dimicandum ! Il faut lutter ! C'était la devise d'Eugène Delacroix, c'est aussi celle de Cavallo. La grève rocheuse est son champ de bataille. Le lieu où, tel Jacob, il retrouve son Ange chaque jour. Ce qui demande de l'organisation, et de la ponctualité.

L'art est affaire d'emploi du temps. Celui de l'artiste est régi par l'annuaire des marées. Rien d'anecdotique à cela, car, à ne pas respecter les horaires, la sanction pourrait être mortelle : nulle échappatoire, dans cette brèche, une fois que l'eau monte. Rien de suicidaire, néanmoins, chez Cavallo. Bien au contraire: il s'agit de vivre, de vivre en peintre, en faisant un emploi fructueux du temps. Cela exige de la discipline, une forme extrême de ritualisation du quotidien - mélange constant de renoncements et de choix - qui, bien plus qu'une simple manière de faire, est, pour le peintre, la matière même de ce qu'il désigne sous le terme peindre. Il faut donc, à un horaire précis, descendre le chemin, chargé de plus de vingt kilos de matériel. Installer le chevalet, et se mettre au travail, sans plus s'arrêter jusqu'à ce que le temps, c'est-à-dire la marée montante, expulse l'artiste jusqu'au lendemain. Ainsi, chaque jour est-il pareil au précédent dans son organisation, et différent car l'horaire des marées, selon un cycle immuable et lunaire, varie chaque jour de l'année. Ce sont donc les astres - Lune et Soleil - et les éléments qui gouvernent la vie de Ricardo Cavallo. Ils sont, au sens propre, les maîtres du temps. À l'artiste d'en faire bon usage, afin que l'aventure quotidienne devienne construction de soi.

Pour ce faire, pour ne pas se laisser broyer par le temps, le peintre s'est organisé. Il y a le temps sur la grève, long et violent, mais il y a un temps amont, et un aval, tout aussi nécessaires afin qu'un jour, enfin, après des heures et des heures, parfois des années passées à différer ce moment en travaillant, le tableau « s'ouvre ». L'amont, c'est d'abord ce travail de préparation - toujours le même - consistant à maroufler de la toile de drap sur des plaques de contreplaqué de 30 x 30 cm ou de 35 x 27 cm (ce que l'on appelle du 5 Figure, un format en principe destiné au portrait),

en employant de la colle de peau chaude, puis à l'enduire afin d'obtenir quelque chose de plat, un module dont l'artiste parle comme d'une « brique » avec laquelle il va construire son travail. L'amont, c'est aussi une esquisse, faite sur le motif, vite, parfois réduite à un simple dessin à peine brossé sur une toile de petit format. Esquisse qu'il va ensuite reporter, sommairement, dans l'atelier, sur un ensemble de modules placés côte à côte, qui seront le support de l'œuvre à venir et en détermineront le format, presque toujours monumental. Moins mise au carré que plan de bataille, dans lequel le peintre se donne, pour lui-même, quelques indications spatiales qui guideront la suite du travail.

La suite, c'est le retour au motif, avec quatre, voire parfois six, modules qu'il assemble sur son chevalet, tel un fragment de l'œuvre à venir qui, elle, en contiendra peut-être cinquante ou soixante, voire plus. Et le travail commence : peindre les modules ensemble, en sachant qu'ils ne sont qu'une partie d'un futur tout, puis, s'ils sont assemblés par quatre, enlever par exemple les deux de gauche, garder ceux de droite, et leur adjoindre, à leur droite, deux autres modules vierges, et recommencer, afin, petit à petit, de parcourir tout l'échiquier de l'œuvre, en se déplaçant soit de gauche à droite soit de haut en bas, dans n'importe quel sens, selon les motivations du moment. Premier parcours, rapide, en un ou deux jours, qui permet à Cavallo de poser une forme de première esquisse peinte, comme un fond, sur l'ensemble de ses « briques », avant de recommencer, une seconde fois, puis une troisième, en une sorte de ronde, ou de mystérieuse marelle, où le peintre repasse sans cesse par un chemin que chacun de ses passages vient modifier un peu. Ainsi, pendant des semaines et parfois des années, Cavallo court littéralement derrière et sur son œuvre, peignant quatre modules, en enlevant deux, en rajoutant deux, et recommençant, sur des fragments chaque fois plus travaillés, qu'il s'agit, par un jeu entre mémoire, observation et oubli, d'accorder entre eux, mais aussi à ce lieu qui n'autorise nulle tentative trop totalisante de saisie. La mer descend, la mer monte, et dans ce laps de temps entre retrait et retour, dans cet espace ainsi temporairement offert avant de se refuser, le peintre avance entre construction et destruction, entre fragment et quête de l'infini, au diapason du lieu qui fonde sa pratique et sa vie.

Mais cette chorégraphie si merveilleusement accordée à l'espace de son exécution ne prend toute son ampleur que dans une temporalité plus vaste qui comprend un amont et un aval. Un amont, car le travail de fabrication des briques, au-delà de son utilité matérielle, est aussi une façon, par une action répétitive, d'entrer progressivement dans l'état nécessaire à l'accomplissement, sur le motif, de la ronde picturale. Un aval, car ce qui est fait sur le

motif ne vient s'accorder à ce tout que constituera, in fine, l'œuvre que par un travail de vérification qui, lui, s'effectue dans l'atelier. Là, en effet, c'est-à-dire dans une pièce aussi petite et sombre que la grève est immense et baignée de ciel, Cavallo dispose, régulièrement, en les empilant par rangées sur des planches de bois posées contre un mur, l'ensemble des « briques » qui constituent le travail en cours. Opération de construction provisoire, donc (qui annonce l'étape ultime où les briques seront collées bord à bord sur un support de bois), permettant, par un temps d'observation – sans peindre, simplement en regardant –, de vérifier la façon dont les fragments travaillés séparément tendent vers cette unité qu'il a, ici, en tête et, sur la grève, devant les yeux. Ainsi, le temps de peindre et le temps de regarder ce qui a été peint sont-ils délibérément dissociés. Pas question, lorsqu'il travaille le pinceau à la main, de perdre un temps précieux à vérifier si la partie s'accorde au tout. De même, à l'atelier – si l'on peut encore nommer ainsi un lieu destiné uniquement à un acte de regard, sans jamais s'autoriser le moindre travail à même le tableau – pas question de venir reprendre, corriger, amender, mais seulement de mémoriser, pour le lendemain, ce qu'il faudra accentuer et ce qu'il faudra assourdir. Si l'on devait tenter de nommer ce qui distingue radicalement Ricardo Cavallo de la tradition du paysage sur le motif, façon, par exemple, Claude Monet, c'est là qu'elle se nicherait. Dans cette césure instaurée entre peinture de l'instant et vérification de sa justesse au sein du tout. Il faut voir ce film fait par Sacha Guitry où Monet peint dans son jardin de Giverny, vérifiant sans cesse par le retour au motif la justesse de la touche qu'il vient de poser sur la toile, afin de prendre la mesure de la singularité de Cavallo. De fait, voilà un peintre qui, par son processus même, se prive, partout où il se tient, de la possibilité de vérifier la justesse de son travail par la contemplation, en même temps, et de ce qu'il tente de peindre et de l'œuvre qu'il peint déployée dans sa totalité. Si, face à la mer ou aux rochers, l'artiste n'emporte que quelques fragments d'un invisible tout, l'atelier est, lui aussi, le lieu d'une lacune. Car, dans cette petite pièce au rez-de-chaussée de sa maison, si tous les fragments sont bien assemblés afin de juger de la justesse de leur accord, il manque désormais à Cavallo l'autre moitié de son art : le motif.

Quelle meilleure manière – à bien des égards tragique – d'avouer qu'art et nature, même pour qui va chaque jour, chargé de tant de poids, livrer un si grand combat avec le motif, restent à jamais comme deux pôles dont la fusion, si souvent rêvée, n'est qu'une utopie qui se reconduit d'œuvre en œuvre ? Cavallo sait que sa peinture ne deviendra jamais les rochers de Saint-Jean-du-Doigt. Comme Cézanne savait, selon l'expression magnifique de Gilles

Aillaud, que jamais sa peinture ne viendrait entamer la Sainte-Victoire, mais que c'était elle qui finirait par être entamée par cette impassible montagne. Il le sait et pourtant il peint. Ou, pour le dire : mieux, il le sait et c'est pour cela qu'il peint. Non pas par nostalgie d'une unité perdue que l'art serait chargé de restaurer, mais, comme il le dit, par nostalgie de la peinture.

Ricardo Cavallo ne croit pas que la peinture ait connu un âge d'or dont toute tentative actuelle de le revivifier ne serait vouée qu'à être une forme pathétique de déploration. Il croit, au contraire, que la peinture est une manière de vivre, c'est-à-dire d'habiter le monde. Une manière qui lui manque dès lors qu'il s'en absente ne serait-ce qu'un moment. Alors, Cavallo, pour qui la nostalgie est source féconde de son action, fait en sorte de ne pas s'absenter, mais de vivre sans cesse en peinture : en sacrifiant à cette nécessité tout ce qui l'entrave ou la retarde. Pas de prêche, chez cet artiste, ni de posture héroïque, mais tout simplement une façon de se mettre en accord avec la seule chose qu'il aime, avec la seule façon dont il veut vivre. Être entamé, toujours plus, par la roche si inflexible de la côte de Saint-Jean-du-Doigt n'est pas pour lui une défaite, mais, au contraire, ce qui donne toute sa signification à son projet. C'est cela, pour lui, habiter le monde en peintre : en homme qui, peignant, se laisse entamer par le réel, capable ainsi de s'ouvrir, sans désir de domination, au mystère de son apparition.

Il s'agit donc de manière de peindre, c'est-à-dire de manière d'être au monde. De façon, par la peinture comme activité, de conserver la trace de la sidération originelle qui la fonde. Le tableau, pour Cavallo, n'est pas le lieu d'une explication, mais d'une apparition. Quant au peintre, il est un témoin : celui qui, par son travail, rend compte de l'incompréhensible et muette apparition d'un monde. C'est pour cela que, chaque jour, l'artiste reprend le terrible chemin de la falaise: afin d'offrir au mystère la possibilité d'entamer toujours plus sa peinture. Que ce lieu si puissant soit pour partie fait d'une roche si dure, le gabbro, que le marteau qui la frappe rebondit sur elle sans laisser la moindre trace de coup, prend ainsi tout son sens. Ici est un lieu inentamable, un lieu pour la peinture, un lieu où vivre, autrement dit où user son temps et son être à tenter de voir, le pinceau à la main. Usure féconde dont est fait ce travail morcelé qui, dans sa forme même, avoue de quelle déroute magnifique il est le fruit. Les briques, soudain, prennent tout leur sens, dans leur forme comme dans la façon dont l'artiste les nomme : tels les éléments d'un bâtir précaire, la peinture. Quand on parle de littérature avec le peintre, il cite L'Iliade comme étant pour lui le livre vital, celui qui donne toute sa dimension mythique à l'idée de combat. Quand on lui demande quels sont les

artistes qu'il regarde, il cite Cézanne, comme celui qui lui a rendu tout possible, et puis deux tableaux: l'immense Paradis du Tintoret, au Palazzo Ducale de Venise, et La Bataille d'Alexandre, d'Albrecht Altdorfer, vue à la Alte Pinakothek de Munich. Pourquoi ces tableaux-là? Que possèdent-ils que Cavallo reconnaît comme la chose même qu'il cherche? Il y a, chez Altdorfer, cette construction de la peinture en strates, de bas en haut, comme si cette captation de l'immensité du monde ne pouvait s'obtenir que par un travail de construction, voire d'empilement, qui dit l'humilité du créateur face à la création : cet aveu que seule l'adjonction, petit à petit, d'une couche puis d'une autre pourra sans doute rendre un peu compte de ce qui outrepassé toute toile, fût-elle immense. Et puis, il y a aussi cette façon, dans laquelle Cavallo ne peut que voir une forme d'aide dans son chemin de peintre, d'accoler sans cesse le petit au grand, le cosmique à l'humain, dans sa si périlleuse fragilité. Il y a enfin, chez Altdorfer comme dans le Paradis du Tintoret, ce sens de ce que l'on pourrait nommer le grouillement : comme si, au-delà de l'iconographie même, c'était l'agitation cellulaire du vivant qui venait là se manifester. Quelque chose d'organique et de foisonnant : ce vivant, dont l'art, par un savant chaos organisé, parvient à se faire le témoin. Cézanne et le Tintoret : la peinture, chez Cavallo, est affaire de construction et de chaos, en même temps, de même qu'elle naît à la fois de la sensation et de l'organisation, dans cet aller-retour singulier entre motif et atelier.

Il faut tout cela, il faut cette conjonction entre des temporalités si distinctes et que, pourtant, l'artiste parvient par le travail à entrelacer, pour qu'enfin, un jour, dit-il, « le tableau s'ouvre ». Et, rajoute-t-il encore, un tableau parvenu à cet état-là, c'est « un manifeste ». Qu'entendre par là? Qu'est-ce qui s'ouvre ainsi, si ce n'est cette surface entamée par le monde, qui laisse, par sa brisure même, quelque chose passer? Oui, sans doute est-ce cela qu'il nomme manifeste : un tableau qui, enfin, devient le lieu où la chose même se manifeste, ou, plus encore, le lieu où le peintre la laisse être pour se manifester. Dans le fond, cette lente et sinieuse aventure qu'est la peinture, pour lui, n'est peut-être rien d'autre que cela (mais ce rien d'autre a la force d'un absolu) : laisser être les choses. Non pas accueillir sans choisir tout ce qui se présente et s'offre, mais intervenir, activement, afin que, par ce si long travail de discernement et de quête d'un accord qu'est la peinture, cela advienne : la puissance tellurique du lieu, soudain, manifestant totalement son intensité. Cela, on le nomme aussi épiphanie.