

CAVALLO RICARDO



Born in 1954 in Buenos Aires, **Ricardo Cavallo** understood that **to become a painter, he had to leave his country, which was suffocating under the dictatorship**. In Paris, he entered the Beaux-Arts school and worked as a cleaner at the Argentinean embassy to earn a living. When the army called him to fight in the Falklands, he deserted and left the embassy, but he never forgot the 700 Argentines who had fallen in that war, with whom he was not involved.

After graduating from the Beaux-Arts, he was **presented at the FIAC by Karl Flinker** and quickly met with critical and commercial success. At the same time, he created a view of his room made up of 300 plates. Each plate corresponds to a piece of the view, painted on a certain day at a certain time, inspired by Seurat and his cigar boxes and a cubist vision of the fragmented surface.

After the death of Karl Flinker, the artist whom **Jean Clair** called «the new Ulysses» found a new port in **St-Jean-du-Doigt** (Finistère), where he discovered a telluric place, between the ocean and the cliffs, an expanse of stones surrounded by caves where an atmosphere of eternity reigns. At the edge of the maritime abyss, the artist is in close contact with the landscape, tirelessly confronting the motif that he interprets on his small pre-cut wooden panels (30 x 30 cm), covered with canvas, thus exploring the landscape and the light of the Finisterian coast. These assembled canvases make up large frescoes, which reflect the place but also the time, with evocative titles: Sphinx, Golgotha, Bestiary, Labyrinth...

The viewer is struck by the sense of the passage of time evoked by these compositions, this fiction without narrative. Many personalities support the painter, including **Barbet Schroeder**, a faithful collector. He made a film about this singular work which questions the founding myths of our civilisation while renewing the meaning of the fantastic. The individual destiny of the exiled artist has here joined the universal questions. When Elsewhere is Here....

GROUP AND PERSONAL EXHIBITIONS

- 2021** *Biennale de Paris*, Grand Palais Ephémère, Paris
- 2016** *Ricardo Cavallo: sur les toits de Morlaix*, Musée des beaux-arts de Morlaix
- 2013** *Ricardo Cavallo - Sur le motif*, Domaine du Kerguéhenec
- 2001** *Envisager/Dévisager* - Henri Michaux, Eduardo Arroyo, Ricardo Cavallo, Asger Jorn, François Marie Anthonioz, Francisco Toledo, Pierre Brullé Gallery
- 1999** *Animal*, Bourdelle Museum, Paris
- 1992** Montrouge Contemporary Art Fair
- 1986** *Autoportraits contemporains*, Musée-galerie de la SEITA, Paris
- 1984** FIAC, Karl Flinker Gallery

PUBLIC COLLECTIONS (SELECTION)

- Museum of Fine Arts, Morlaix
- Ministry of Ecology and Sustainable Development, Paris
- Museo d'arte moderna e contemporanea, Trento, Italy
- Museum of Modern Art, Stockholm, Sweden

BIBLIOGRAPHY (SELECTION)

- 2016** Pierre Wat, Ricardo Cavallo
- 2009** Lydia Harambourg, Ricardo Cavallo
- 2006** Marie du Bouchet, Ricardo Cavallo - Un théâtre de la peinture
- 1992** Maurice Rheims, Les petits dieux peintres
- 1991** Jean Clair, Ricardo Cavallo

FILMOGRAPHY

- Barbet Schroeder, Ricardo Cavallo en un seul plan-séquence
- Isabelle Rèbre, Ricardo Cavallo ou le rêve de l'épervier
- Illés Sakantyu, Ricardo Cavallo au pays du Non-Où, 2013. Duration: 62 min.

Ce qui nous place dans le chaos, c'est le rivage de Saint-Jean-du-Doigt où Ricardo Cavallo s'est installé depuis 2003. L'atelier se niche au centre du bourg, au pied de l'église de pèlerinage dont la notoriété de la relique a valu son nom à cet ancien village de Saint-Mériadec¹. Mais l'atelier est aussi à ciel ouvert, dans la lumière du monde et les falaises de gabbros, ces rochers torturés plus anciens que les granits, avec au loin la ligne d'horizon et les falaises qui ont séduit d'autres artistes avant lui². Le peintre se rend tous les jours et par tous les temps « dans ce jardin de pierres » recouvert par la marée, là où personne ne s'aventure. Il porte sur son dos son matériel, des petits panneaux de bois recouvert d'une toile, qui seront ensuite assemblés à l'atelier. Peintre de plein air, peintre réaliste ? Pas exactement les termes à employer pour celui qui, venu d'Argentine, a souhaité recréer un monde à la mesure de son imaginaire et de son humanité, en reposant les bases de la peinture et de sa réinvention, tout en incarnant son temps et sans se couper de la tradition. « C'est cette lumière que je voulais obtenir de mon travail » - J'ai pressenti que la peinture permettait de faire cela : faire un avec le monde, avec l'instant du monde. C'était comme une révélation. »³.

Il a parcouru un long chemin, de l'école vétérinaire puis des beaux-arts de Buenos-Aires à l'Ecole des beaux-arts de Paris. L'anatomie animalière, des cours de dessin et de peinture avec ses frères depuis l'enfance, les cours de morphologie des beaux-Arts de Paris ont forgé son regard et l'acuité du trait. Ce regard porté sur la charpente et la forme restera constitutif de son travail. Dès 13 ans, il s'isolait dans une cellule construite par son père dans le jardin, signe précurseur d'un goût pour la solitude et un certain mysticisme, qui lui fera désirer la vie d'un moine trappiste avant de trouver « le salut par la peinture, la vraie vie » et de voir l'art comme un miracle : « Quand le tableau prend forme, j'ai l'impression que ce n'est pas moi, mais un cadeau, comme une grâce » - une nouvelle manière de parler de la *Nécessité intérieure*. La fréquentation des musées, le choc des Velasquez du Prado au cours d'un voyage en famille en 1978, lui révèlent que « quelques gris, une palette et un pinceau rehaussent tout en sublime » quand « bouffons et rois se valent et restent vivant à jamais ». La peinture de Titien ou du Tintoret l'ont encouragé dans cette idée de construction et de magie dans la peinture par la couleur. Mais c'est dans l'atelier de Gustave Singier (1909-1984), qu'il s'inscrit à Paris : un peintre non figuratif de l'après-guerre, un artiste proche de Jean Jean Bazaine et de Manessier, de ces peintres réunis dans ce qu'on a appelé la deuxième école de Paris, dont la peinture abstraite partait souvent du réel. Il regarde la couleur des Fauves et le cubisme de Picasso, aime Soutine et sa couleur-matière, évoque de Kooning et ses *Women* mais dit peindre à cette époque « à la manière de Pollock ».

Ricardo Cavallo s'est construit une route unique en art, loin de ce qui préoccupait les peintres de sa génération. Il est loin de l'Art minimal, loin aussi des recherches d'artistes qui questionnaient les moyens et les composantes d'un tableau, repensaient le rôle social de l'artiste dans ces débuts des années 70. Il ne s'intéresse pas non plus à la Figuration ou à la *Bad painting* des années 80 et refuse l'art de la citation. Avant de retrouver la figuration, sa première rupture avec la peinture abstraite,

¹ Saint-Jean-du-Doigt est devenue commune indépendante de Plougasnou à la Révolution

² Xavier Mauffra par exemple

³ Notes du peintre, « Evolution d'un trajet pictural », *Ricardo Cavallo/sur les toits de Morlaix*, 2016, catalogue d'exposition, p. 12

fut de « s'enfermer dans le noir » et de tout reprendre en pratiquant le modelage entre autre ou de s'intéresser à la morphologie. « C'est une manière d'avancer en aveugle », dit-il, tout un circuit à parcourir- une manière aussi d'essayer d'atteindre *le vide* dont parlent les philosophes et de s'approcher de la lumière intérieure. Désormais peindre sera pour lui créer des ponts entre l'histoire de l'art et notre temps et deviendra l'aventure d'une vie, en lui permettant d' « accrocher quelque chose du monde dans une surface ». Peindre sera aussi ascèse, une affaire de mission et de transmission⁴.

Peindre le paysage, fragmenter.

On parle de *l'invention du paysage* comme genre et on évoque Patinir et la peinture flamande du 16^e siècle que Dürer, lui-même auteur de beaux paysages à l'aquarelle, l'avait qualifié de « bon peintre de paysages ». Est-ce qu'on peut faire remonter à ces « paysages du monde » selon les termes employés ou à Titien qu'il évoque volontiers pour ses peintures *poésies* inspirées par Ovide, le désir de Ricardo Cavallo de renouer avec la tradition du paysage poétique, traité comme transposition colorée d'une étude du réel et de ses effets ? Si peindre pour lui est avant tout nouvelle création du monde, du partiel au général et « fait venir quelque chose qui attend », comme une présence dans un nouvel espace, cette vision du réel tient plus de la fiction et de la mythologie personnelle que du réalisme, même s'il semble en utiliser les codes.

Peindre le théâtre du monde et perpétuer l'élan de création.

Au commencement, il y a toujours le dessin dans des cahiers, à la plume, au fusain ou à l'aquarelle, véritables récits qui laissent émerger le monde intérieur, avec ce sentiment de pleine possession de ses moyens et une sensation d'énergie. Ils permettent au peintre de laisser advenir et de s'approcher de lui-même - Partir d'un chaos ou d'un magma et « rétablir l'équilibre par le tableau ». Avant les rochers et la mer, les grands espaces sans présence humaine d'aujourd'hui, il y a eu aussi vers les années 84, les figurines de plastiques, disposées dans sa chambre-atelier à Paris. Reprises dans ses toiles figuratives, elles dessinent un grand théâtre baroque bariolé : *Triptyque autour du Roi* » et *Bestiaire* attendaient le plein air. Ce fut les paysages de Paris et de ses toits vus d'un balcon, peints sur de petits panneaux suivant différents points-de-vues et heures du jour. Des fragments de vision mais dans une certaine continuité car ces panneaux sont réalisés par quatre et seuls deux nouveaux sont réalisés à chaque fois. Juxtaposés en une unique toile, ils reconstituent un vaste panorama et « une vision à 270 degrés et 180 en hauteur ». « Le travail du présent et celui du passé dialoguent »⁵ et comme l'écrit Dora Vallier, « cela se traduisait en une sorte de flux et de reflux qui rendait indissoluble l'unité du réel en dépit de la fragmentation »⁶. Cette manière de quadriller le point de vue, loin d'être une simple mise au carreau est devenue essentielle dans son travail car elle lui permet, à partir du fragment, d'inscrire le temps vécu sur *une surface plane recouverte de couleurs*. La durée de l'exécution s'avère primordiale quand la peinture est *transposition d'une vision*. Cette méthode le différencie de la tradition de la peinture de paysage et ses effets atmosphériques, faisant dire à Jean Clair « Et encore, ne plus croire comme les anglais, comme Constable, Cozens ou Turner, que le ciel est une étendue continue et sans faille, mais au contraire le réédifier, ce ciel carreau par

⁴ Il a créé dans sa maison l'école de peinture *Bleimor*, ouverte à tous, petits et grands en 2007

⁵ Notes de l'artiste

⁶ Dora Vallier, *Peinture au long cours*, 1994, repris dans Ricardo Cavallo, *Domaine de Kerguéhennec*, 2013, p. 185

carreau »⁷. Puis vers 1998, les vues du balcon et les ateliers fourmillent de détails, dans un espace qui tient de la composition cubiste où l'on croit voir toutes les faces. Puis elles sont élargies au bois de Boulogne et aux représentations d'arbres, platanes, séquoias, et *Grand Hêtre pourpre* du Pré Catelan. Elles prendront fin avec les peintures de *Souches renversées*, déracinées par la tempête de fin 1999 avant un retour à un « travail d'imagination » constitué d'un ensemble de grandes gouaches.

Les rochers et la mer

« Vers 2002, j'ai eu besoin de quelque chose de plus radical, de plus élémentaire, plus distant. Je suis venu en Bretagne dans le Finistère Nord ; et j'ai trouvé non seulement des masses d'air, de lumière, d'eau, mais aussi des pierres merveilles et des falaises ».⁸

La nature est un vaste réservoir de formes et de couleurs dans ce début du monde. Un monde primordial et une lecture d'un espace- temps s'offrent au peintre et suggèrent l'éternité. Vision du Cosmos et grands totems « de civilisations disparues ou à venir », espaces engloutis par la marée, renaissent à chaque fois comme purifiés. Comment fixer un espace et une lumière qui se dérobent ? La méthode de fragmentation du paysage mis en place depuis les toits de Paris va trouver ici toute son ampleur : vues serrées des rochers depuis une grotte, changements d'échelles, vivacité des couleurs, peu de place laissée au ciel, avant la série des horizons qui élargit le point de vue et « la Mer qui devient protagoniste à part entière du tableau »⁹. Le peintre travaille par séries, avec des allers-retours, où les rochers et les falaises de grands formats n'interdisent pas les petites vues de mer sur toile, les *Vanités*, les nature-morte au crâne de bouc ou têtes d'antiques sur socles qu'il réalisait déjà à Paris dans son atelier. Des Christ souffrant ou Homère aveugle sont mis en scènes avec des figurines de chevaux quand deux oignons ou une poire nous ramènent à la plus pure peinture et à la construction de Cézanne, à la monumentalité de Seurat, qui touche tant le peintre même dans ses petits formats. Violet, jaunes, verts et ocres en larges touches et une percée de ciel bleu laissent le fantastique émerger du réel. Et un écrit de Jean Grenier vient à l'esprit:

« Grâce à lui nous ne *reconnaissons* plus ce que nous croyions connaître. Nous le découvrons ou le *réinventons*. *Quelle chance pour ceux qui craignaient que tout ne fût dit* »¹⁰.

Françoise Terret-Daniel

Février 2020

⁷ Jean Clair, *Systole et diastole*, Lucques, 1992, Ibidem, p. 46

⁸ « Evolution d'un trajet pictural », Notes de l'artiste, publiées dans *Ricardo Cavallo, Sur les toits de Morlaix*, musée de Morlaix, 2015, p. 12

⁹ Ibidem

¹⁰ Jean Grenier, *Entretiens avec 17 peintres non figuratifs*, « préface », Calmann-Lévy, 1963, p. 31

tion 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 (*Nähebild*) et la vision de loin (*Fernbild*). Près, loin, l'un 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 le routinier, 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 plaçant 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'intégrité, la souplesse de la perception visuelle rétablissant continuellement l'unité du réel. À bien 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*, Serge accroupi brosse 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 *xx^e* 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-il être fragmenté et par là vivifié, comme l'est le paysage dans la peinture de Ricardo, sans que n'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 *Oresteie*, 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'*Oresteie* 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

La présente exposition a le courage de montrer le triple enchaînement qui relie l'*Oresteie*, 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 musée d'Histoire Naturelle, crânes, os et ligaments, carnets sur carnets, 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.

Depuis longtemps, j'ai la conviction que ceux parmi les jeunes 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 *xx^e* siècle, avec l'impérieuse nécessité de re-parcourir tout ce que celui-ci, à côté du neuf, charrie encore de l'ancienne tradition, dispersée sous le coup des avant-gardes du *xx^e* siècle. À lui de maintenir le cap, de sa peinture au long cours.

Extract from the exhibition catalogue of Ricardo Cavallo at the Pierre Brullé Gallery, Paris, *Peinture au long cours*, 1994

PAYSAGES IMMINENTS

Sur un plan incliné, le peintre assemble les plaques de bois marouflé comme les briques d'un pan de mur. Bleu de titane, jaune de cadmium citron, vermillon, jaune de cadmium foncé, violet de cobalt, laque de garance foncée, bleu de Prusse, 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 2m x 5m 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 géants 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 cent fois sur le même motif, traversant avec elles les lumières et les saisons. Au fil des jours, chaque plaque voisine avec une 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'heures 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 menée 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 réveil du 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 panneaux de bois à quelques kilomètres de là, par pure transfusion ou par la seule course de ce messenger aux mains vides. Ceci 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 70. Qui, alors, peint ce qu'il voit ? Dans un monde artistique où dominant 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, les chevaux, le bétail vivant et dessiné 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 étalon 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.

Press

Pour lui, Paris n'est pas 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 animal 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 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 80, Cavallo est un jeune peintre d'après les avant-gardes. Tout lui appartient. Au musée du Prado il a eu la révélation de Velasquez. 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 quelques deux cent cinquante panneaux ont été peints séparément sur différents balcons, comme les pièces d'un puzzle dont il 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. Le panneau est une œuvre à soi tout seul, ce fragment est un tout autonome, un microcosme. Cavallo dit s'être inspiré de Seurat et de ses boîtes à cigares. 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 les moulages sculpturaux 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 90, 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 épuiser d'une autre façon. De bon matin, le peintre arrive au Pré Catelan juché sur un vélo qui ressemble à un chevalet ambulancier, 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 noueux 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 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 il 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 loge 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 humains 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 panneaux lui permet de juxtaposer matière sur matière, d'en épuiser les nuances chromatiques. Peintes « à l'aveugle » 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 il 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 moins 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 disait 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 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, les « gouaches d'imagination » ont 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 il sur la simplicité baroque de la nature. Ricardo Cavallo a laissé loin derrière lui la Patagonie. Il se sent aujourd'hui, dit-il, 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 lente 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 que j'aurais fini de peindre, il n'y aura plus rien. »

Philippe C. Garnier

Art Critic, *Paysages imminents*, Philippe C Garnier

PEINTURE AU LONG COURS

Dora Vallier

Texte publié dans le catalogue de l'exposition de Ricardo Cavallo à la galerie Pierre Brullé, Paris, 1994.

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'exiguïté 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 ans 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 déroulant. 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 saisissais 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 succédés. 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 « croquetons » 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 parce 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 siècle dernier au sein de la théorie de la « visibilité 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 « visibilité 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 visibilité 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 percep-

tion 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 (*Nähebild*) 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 le 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 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*, Serge accroupi brosse 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 *xx^e* 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-il être fragmenté et par là vivifié, comme l'est le paysage dans la peinture de Ricardo, sans que n'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

La présente exposition a le courage de montrer le triple enchevêtrement 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 musée d'Histoire Naturelle, crânes, os et ligaments, carnets sur carnets, 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.

Depuis longtemps, j'ai la conviction que ceux parmi les jeunes 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 *xx^e* siècle, avec l'impérieuse nécessité de re-parcourir tout ce que celui-ci, à côté du néuf, charriait encore de l'ancienne tradition, disparue sous le coup des avant-gardes du *xx^e* siècle. À lui de maintenir le cap de sa peinture au long cours.

RICARDO CAVALLO

Jean Clair

Texte publié dans le catalogue de l'exposition *Giovane Pittura d'Europa*, Palazzo delle Albere, Trento, Italie, 1991

Systole et diastole : après avoir abandonné les vastes horizons de son pays, Cavallo se retrouve dans deux minuscules chambres de bonne, au 7^e étage d'un immeuble haussmannien, non loin du périphérique parisien.

Des horizons illimités de la pampa, le peintre voyait son champ de vision se réduire aux quelques mètres carrés d'une cellule. Il imagina, pour échapper à la clôture imposée par la ville, des mises en scène à l'échelle de son nouvel environnement : filipiniennes, baroques, frénétiques ; une illusion d'optique qui lui offrait la consolation et la joie, grâce à son art, de recréer un paradis perdu. Des chevaux, il en avait vu, des milliers, ces grands troupeaux de criânes derrière les dunes. C'est même parce qu'il n'avait pu supporter, à l'école vétérinaire de Buenos Aires, le massacre de l'un d'eux, avant sa dissection, qu'il avait décidé de changer de carrière. Ici, les chevaux, il les retrouverait : c'étaient des petites figurines de plastique, aux couleurs criardes, rouge, jaune, vert, qu'on trouve dans les paquets de lessive. Disposés sur le rebord étroit de la planche qui lui servait de table à manger, il en fit les nouveaux figurants d'un cirque à la scénographie somptueuse.

Sa parfaite connaissance de l'anatomie, sa passion pour la morphologie animale, affinées à travers quelques milliers de feuillets recueillis dans des carnets, ses études indéfiniment reprises des fuseaux de muscles, son savoir de la façon dont un os, dans son articulation à la jointure, définit, engendre et conclut chaque mouvement particulier d'un corps, lui permirent de donner à ces figures inertes et dérisoires, à ses pauvres

mannequins moulés par la publicité moderne, des postures et des volumes qui étaient ceux-là même de la vie. Une chair souple et morbide, à la carnation somptueuse, vint recouvrir ces maigres et froids échafauds de polymère qui sont à l'univers domestique de la fin du xx^e siècle ce qu'étaient les merveilleuses poupées de bois articulées dont les Italiens et les Flamands se servaient jadis quand ils étaient en manque de modèle. Le temps de deux saisons, dans l'une des meilleures galeries parisiennes, un public émerveillé découvrit un jeune peintre qui renouvelait le sens du fantastique des meilleurs représentants de la littérature de son pays, mais aussi qui, dans la tradition du macaronisme latino-américain, engendrait une plastique d'une volubilité et d'un chromatisme exaspérés, à l'exact opposé de l'aridité et de la dessiccation d'une peinture abstraite comme, aussi bien, de cette figuration prétentieuse et bâclée qui affirmaient toutes deux, en ce milieu des années 90, tenir le haut du pavé.

Systole et diastole.

Vint le temps du retrait, du silence, de l'enfermement.

Puis une nouvelle entreprise. Par la petite lentille de la fenêtre de la chambre, se découvrait l'horizon immense de la ville, cette mer de toits, gris et rouge, zinc et brique, ponctuée par les amers des grattes-ciel qui, du côté de la Porte Maillot et de la Défense, indiquent au voyageur qu'il a touché au port. *The whole world in a nutshell* : comme dans le mot de James Joyce, un univers entier se proposait dans le petit oeillet de l'ouverture, une vision sans fin, pareille à celle qu'enfant on découvrait dans la petite bulle de verre du porte-plume en os, quand l'œil s'y appliquant découvrait

des pays inconnus et sans limite, des monuments fabuleux, des lointains insoupçonnés. Le peintre devint ainsi le nouvel Ulysse d'une métropole moderne, non pas Dublin, mais Paris sur Seine, qui s'étalait tout entier sous ses yeux.

Comment saisir cependant, appréhender, fixer cette étendue, sans arrêt changeante selon les moments et les jours, bien plus vite et bien plus difficilement que lorsqu'on cherche à saisir les mouvements et les postures d'un cheval en mouvement ? Comment saisir le grain, le pelage, les matériaux dont cette ville était faite, organisme autrement complexe que la robe d'un animal, que les soies et les épidermes d'un mammifère ? Cette ville, il fallut alors la reconstruire, brique à brique, moment par moment, heure par heure, petit pan de mur par petit pan de mur, jaune ici, et là vert, et là encore de ce beige si propre au crépi parisien. Il fallait aussi, sans nul souci de continuité, sans se poser le problème propre à la logique cartésienne d'une illusoire continuité de la conscience et du temps, édifier morceau par morceau, les fragments d'un feuillage, d'un bosquet, ici pris durant l'après-midi d'un été torride, et là dans les premiers moments de l'automne. Et encore, ne plus croire, comme les Anglais, comme Constable, Cozens ou Turner, que le ciel est une étendue continue et sans faille, mais au contraire, le réédifier, ce ciel, carreau par carreau, comme les modules électroniques sur l'écran d'un vaste téléviseur urbain, sans se préoccuper que tel morceau fût du crépuscule et que tel autre indiquât l'aurore, que telle pièce figurât un cirrus, et telle autre un fragment de ces cumulus si fréquents au-dessus du bassin parisien, tel autre enfin, d'un bleu miraculeusement dégagé dans le ciel et qu'on

appelle en français « chapeaux de gendarme ». Alors, mis bout à bout, juxtaposés, accolés, comme les lits horizontaux d'une paroi de brique, les arasements d'une clôture, tout la ville s'étendrait devant le regard, à son tour, comme dans le récit fantastique de Balzac, devenue « muraille de peinture », où non seulement tous les points de vue que l'on peut avoir selon l'angle de l'œil humain, limité à 30° ou 40° en vision centrale, se verraient alignés et comme mis à plat, mais encore où les saisons, les temps, les heures, les météores et les bonasses, tout serait là, disponible au spectateur : 280 regards pris selon des angles et des moments différents, pour offrir à l'esprit la délectation d'un monde enfin retrouvé.

C'est une arche de Noé que, dans ses premières toiles, Cavallo, au nom prédestiné, l'animal, mais aussi la monture du peintre, le chevalet, avait reconstituée, en hommage à son pays lointain. C'est un cosmos entier qu'aujourd'hui il dépeint, coincé dans sa cellule, à l'image de Brunelleschi, qui, pris dans l'embrasure du Baptistère, avait su recomposer, par la *forza del vedere*, toute la complexité et la fascination du monde, avec, courant par-dessus les toits, les merveilleux nuages.