

F
L'

Ricardo cavallo

Ricardo Cavallo

(né en 1954, Argentine)

Né en 1954 à Buenos Aires, **Ricardo Cavallo** comprend que **pour devenir peintre, il doit partir de ce pays qui étouffe sous la dictature**. A Paris, il entre aux Beaux-Arts et fait des ménages aux aurores à l'ambassade d'Argentine pour vivre. Lorsque l'armée l'appelle pour combattre aux Malouines, il déserte et quitte l'ambassade, mais n'oubliera jamais les 700 Argentins, tombés dans cette guerre, aux côtés desquels il n'était pas.

A la sortie des Beaux-Arts, il est **présenté à la FIAC par Karl Flinker** et connaît rapidement un succès critique et commercial. Parallèlement, il exécute une vue de sa chambre constituée de 300 plaquettes. Chaque plaque correspond à un bout de la vue, peint un certain jour à une certaine heure, s'inspirant de Seurat et ses boîtes à cigares et d'une vision cubiste de la surface fragmentée.

Après la mort de Karl Flinker celui que **Jean Clair** surnommait « *le nouvel Ulysse* » trouve un nouveau port à **St- Jean-du- Doigt** (Finistère), où il découvre un lieu tellurique, entre l'océan et les falaises, une étendue de pierres entourée de grottes où règne une atmosphère d'éternité. Au bord du gouffre maritime, l'artiste mène un corps à corps avec le paysage, se confrontant inlassablement au motif qu'il interprète sur ses petits panneaux de bois prédécoupés (30 x 30 cm), marouflés de toile, explorant ainsi le paysage et la lumière de la côte finistérienne. Ces toiles assemblées composent des fresques de grand format, qui rendent compte du lieu mais aussi du temps, aux titres évocateurs : *Sphinx, Golgotha, Bestiaire, Labyrinthe...*

L'amateur est frappé par le sentiment d'écoulement du temps suscité par ces compositions, cette fiction sans narration. De nombreuses personnalités soutiennent le peintre, dont **Barbet Schroeder**, fidèle collectionneur. Il réalise un film sur cette œuvre singulière qui questionne les mythes fondateurs de notre civilisation tout en renouvelant le sens du fantastique. Le destin individuel de l'artiste exilé a rejoint ici les interrogations universelles. Quand Ailleurs est ici...

Collections publiques (sélection)

Musée des Beaux Arts de Morlaix
Ministère de l'Écologie, Paris
Museo d'arte moderna e contemporanea, Trente, Italie
Musée d'art moderne, Stockholm, Suède

Biblio-filmographie (sélection)

Jean Clair, *Ricardo Cavallo*, 1991
Lydia Harambourg, *Ricardo Cavallo*, 2009.
Pierre Wat, *Ricardo Cavallo*, 2016
Barbet Schroeder, *Cavallo en un seul plan-séquence*, 2014
Isabelle Rèbre, *Ricardo Cavallo ou le rêve de l'épervier*, 2015

«Et ne plus croire, comme les Anglais, comme 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»

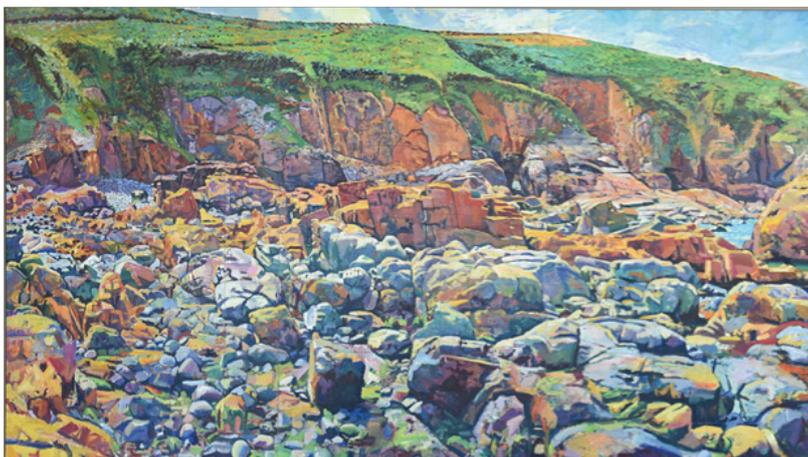
Jean Clair, Académicien

«Le voir descendre dans sa crique avec son équipement à des heures précises de la marée et de le voir remonter, c'est épique et bouleversant à voir. C'est quelque chose que les spectateurs de ses tableaux ne peuvent pas imaginer»

Barbet Schroeder, réalisateur

« Entre 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 »

Pierre Wat, historien d'art



Les rois, 2012-2014
huile sur panneaux, 245 x 405 cm



Ricardo Cavallo sur le motif,
Saint-Jean-du-Doigt (29)

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 retrouva 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 : lilliputiennes, 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 crinières 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 ces 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 buis 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 80, 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 gratte-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 œilleton 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.

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 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 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 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 siècle dernier 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 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 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 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 brossé 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^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 « fenêtré 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 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 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 XIX^e siècle, avec l'impérieuse nécessité de re-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^e siècle. À lui de maintenir le cap de sa peinture au long cours.