

Premières

Premières œuvres

œuvres

Par Emmanuel Daydé

" Ed io anche son pittore " (Et moi aussi je suis peintre)*

Le surgissement d'une œuvre a toujours quelque chose à voir avec le merveilleux. Même s'il s'agit, la plupart du temps, d'un travail forcené de la raison. On pourrait juger obsolète le *distinguo* philosophique posé au XVIII^{ème} siècle par Emmanuel Kant, entre le « sublime », avec ses tentatives à la sauvagerie, à la rudesse et à l'excès, et le « beau », plus contrôlé et poli. Sans revenir sur la définition du philosophe allemand d'un « beau » comme étant ce qui plaît universellement sans concept – cet universel paraissant aujourd'hui fort sujet à caution –, cette césure paraît toujours opérante pour juger d'une œuvre à la fin du XX^{ème} siècle : au-delà des différents médiums utilisés, l'art du siècle passé pourrait se résumer à un conflit du lisse et du rugueux, et même, à une victoire – temporaire – du moins sur le plus.

A l'encontre cependant de tout minimalisme et de toute « beauté » formelle, Fabian Cerredo s'est efforcé, tout au long de son œuvre, d'atteindre à un « sublime » fait de violence baroque et de splendeur aveuglante. « Si je devais choisir entre les opposés esthétiques kantien, reconnaissait-il, je tendrais plutôt vers une expression du sublime dynamique ». Pour exprimer cette dynamique, il a lui-même fallu tout d'abord trouver son sujet. Si Monet, par son choix du fluide et du transitoire, avec ses vagues, ses cours d'eau, ses sous-bois et ses meules, peut être appréhendé comme une réflexion sur le temps, Cerredo, par sa compréhension de l'humanité à travers ses grandes histoires et ses grands mythes fondateurs, s'apparente à une cosmogonie, à une (re)création du monde. Son art ne se veut pas systématiquement original mais toujours délibérément originel et originaire, comme l'ambitionnait Egon Schiele, c'est-à-dire hors du temps. Un retour en quelque sorte à l'homme pré-historique, et à son art pariétal magique, figuratif et fortement sexué.

Solidement formé pendant quatre ans à l'école des Beaux-Arts de Buenos Aires puis, pendant cinq autres années, à celle de Paris, le jeune Argentin commence d'abord par peindre comme on le lui a appris, c'est-à-dire en construisant par aplats larges et systématiques, en synthétisant sa figuration à l'aune d'une entreprise d'abstraction, en limitant sa gamme colorée, et en bornant son imaginaire aux sujets traditionnels académiques que sont la nature morte, la figure ou le paysage. Ces exercices d'école satisfont à une certaine idée que l'on se faisait dans les années 70 d'une peinture réduite à son support et à sa surface – pour reprendre le mot d'ordre du célèbre mouvement français –, qui ne renvoie qu'à elle-même et à ses composantes matérielles. Il émane cependant de ces premières épures, sans doute à leur insu, un parfum abrupt de *bodegones* espagnols, qui ont toute la rigueur mystique des cruches et des fruits de Zurbarán ou du Bœuf écorché de Rembrandt. Comme si le pinceau de Cerredo déjà résistait à la dictature du décerelage et du puritanisme esthétique ambiant.

Mais l'accès à une certaine catégorie de « sublime », l'artiste va en trouver le chemin au travers de son autre passion, qui est la musique. Ayant appris la guitare au Conservatoire de Musique de Buenos Aires, alors marié à une pianiste, il suit avidement les concerts de la chanteuse indienne Mercedes Sosa ou du guitariste classique Roberto Aussel. Et ce sont à ses héros de sons et de notes qu'il décide en 1982 de consacrer sa première série. Avec *Les Musiciens*, même si le principe historique n'est pas encore à l'œuvre dans cet ensemble de portraits qui ne racontent rien, Cerredo signe véritablement son opus 1. Tout d'abord parce qu'il s'agit d'une série, principe qu'il emprunte au sculpteur Antonio Pujia, dont il a été l'assistant à Buenos Aires, mais dont il va faire une véritable méthode de relation (au sens fort du mot, comme l'on parle de la Relation du voyage d'Aguires le conquistador). Ensuite parce que cette série a des qualités proprement musicales, de battue et de rythmes par exemple, qu'il ● ● ●

conservera par la suite, tout particulièrement dans ses séries futures sur l'*Opéra* ou sur l'*Histoire du tango*. Réparties entre sévérité monochrome et accords de couleurs éclatants (comme une Mercedes Sosa au tambour rouge et verte, cinglante comme une Pythie de Michel-Ange), les toiles sont encore lisses et crémeuses. Mais, à l'instar de ce qui va suivre, elles s'efforcent aussi d'atteindre au mythe, celui d'Orphée en l'occurrence : un joueur de violon représente tous les violonistes, un violoncelliste – curieusement assez proche d'un autoportrait romantique et sombre de Courbet sur le même sujet – signifie le son grave et semblable à la voix humaine du violoncelle.

Immédiatement exposée à la FIAC à Paris à la fin 1982, cette lumineuse théorie de troubadours et d'aèdes va prendre son essai dans la série suivante, cette fois-ci consacrée à une chronique romanesque célèbre, « *Cent ans de solitude* ». Peindre pour Cerredo, c'est désormais mettre en scène une absence. La peinture n'est que le fragment d'un tout, qu'il faut reconstituer, à la manière d'un puzzle. Elle n'est plus une fin en soi, qui se suffirait béatement à elle-même, mais un moyen, une pensée en mouvement. L'artiste argentin va alors reprendre toutes sortes de mythes, qu'ils soient littéraires, populaires ou sacrés, pour les trafiquer, les recomposer, les assembler, en une sorte de longue danse macabre, ou, si l'on préfère, une parabole sur la joie de vivre et de mourir. On pourrait penser qu'il rejoint là le travail allégorique entrepris par la Transavantgarde en Italie et par Gérard Garouste en France deux ans plus tôt (lors de la première exposition personnelle de l'artiste à la galerie Durand-Dessert en 1980) pour renouveler le genre de la " peinture d'histoire ". Si ce n'est que les italiens comme le français se mesurent aux formes qui, depuis Raphaël, parcourent l'histoire de la grande peinture, en s'inscrivant dans les conventions de la représentation classique et de la mythologie gréco-latine. A l'inverse, Cerredo se veut un peintre d'histoires, et non pas de l'histoire. Et si sa manière peut parfois reprendre celle de Vélasquez, elle met en danger toute forme de convention. Ancré dans un terreau indien et nourri au réalisme magique sud-américain, son œuvre va prendre la forme d'un grand Codex contemporain. Se faisant, en contrepoint de son chantier sur l'univers marquezien, création d'un monde autonome et clos, l'Argentin va en même temps puiser à la source biblique, qui est le terreau commun du monde occidental.

Même s'il demeure, comme Vélasquez, un peintre humaniste peu soucieux de l'Eglise et du dogme, Cerredo puise dans le fond religieux qui est le sien le cadre nécessaire à sa représentation. En 1985, appelé par le Vatican à réaliser un *Christ des bidonvilles*, dont les chairs éclatées sont formées du collage de ferrailles de rebut, il élargit le thème de cette crucifixion en reprenant le *Massacre des Saints Innocents*. Mais la référence chrétienne se teinte immédiatement de couleurs violemment politiques et sociales. Dans des textures verdâtres, qui ne sont pas sans évoquer l'*Exécution de l'empereur Maximilien au Mexique* de Manet, *Ils étaient plus de 3000 à la gare* montre ainsi un homme égaré enjamber des milliers de cadavres sur un train fou qui fonce à toute vapeur, tel un long serpent dans la nuit. Travelling cinématographique sur un *Runaway Train*, ce massacre supposé biblique se pare d'une insupportable actualité, celle de la dictature militaire qui s'est abattue sur l'Argentine entre 1976 et 1983, et dont le pays compte alors les morts (dont on ne sait s'ils furent 13 000, comme le veulent les chiffres officiels, ou 30 000, comme on le suppose aujourd'hui). Poursuivant sa charge, Cerredo peint, dans des rouges bordeaux, des cochons qui vont à l'abattoir, prélude à quelque sorte à sa future série *De la boucherie*.

Le subtil Peter Doig, peintre américain de la même génération que Fabian Cerredo, parti comme lui faire ses classes en Europe, trouve la figure emblématique du canoé, appelé à conditionner toute son œuvre et son esthétique du souvenir, en regardant un soir avec sa sœur *Vendredi 13*, le film d'horreur de Sean Cunningham, et en allant immédiatement en peindre une scène dans la grange attenante. De la même manière, le Sud-Américain, en transposant le *Massacre des Innocents* dans l'Argentine d'aujourd'hui, élabore le nouveau territoire qu'il va entreprendre de baliser : un voyage à la fois réel et métaphorique, entre veille et sommeil, vers une terra incognita où présent et passé interfèrent, et où l'imaginaire se poursuit en dehors de l'espace et de la réalité de la toile.

* devise de Louis-Etienne Boullée, architecte utopiste des Lumières, empruntée à une célèbre exclamation du Corrège découvrant l'œuvre de Raphaël.