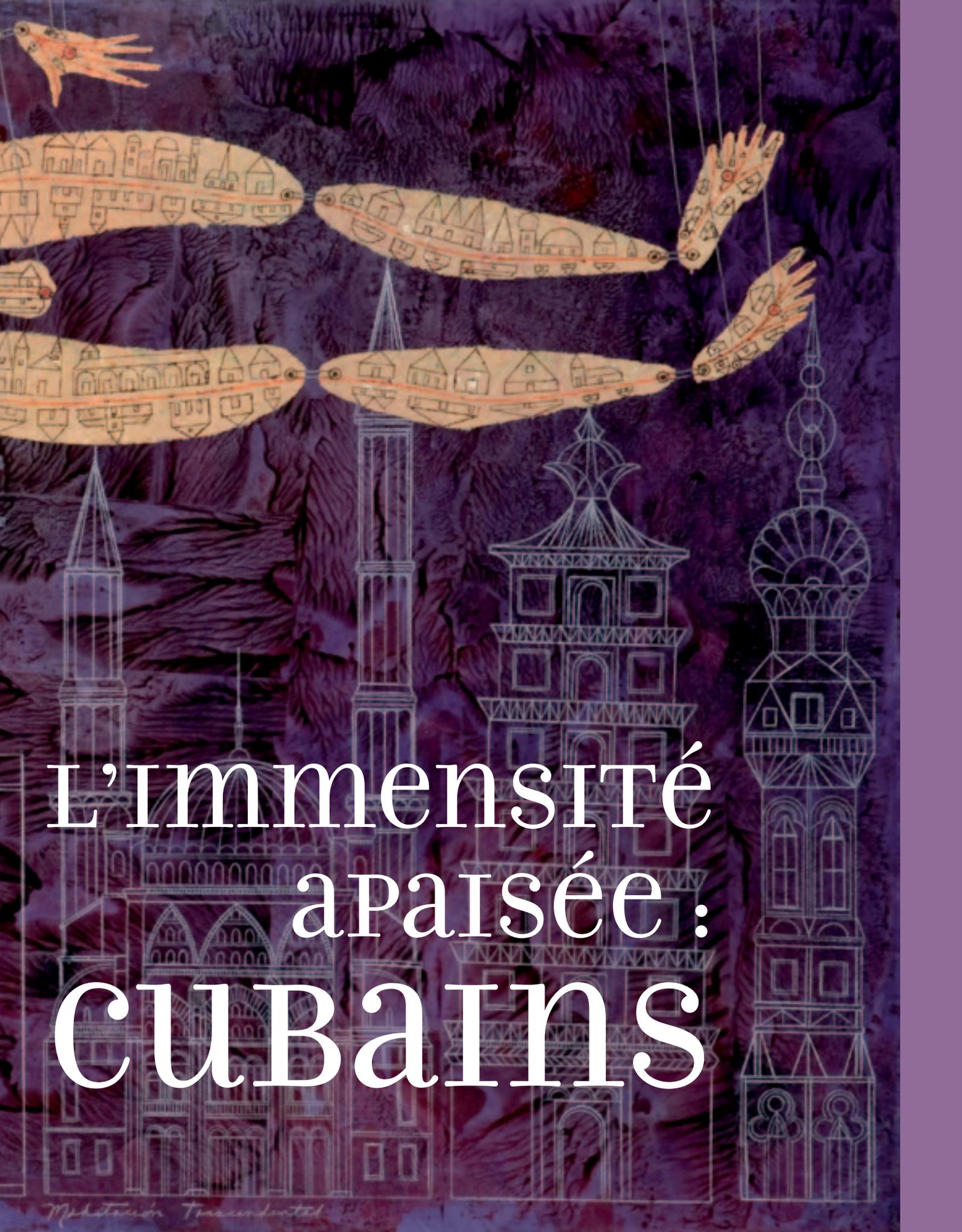


PEINTRES

PAR ZOÉ VALDÉS



L'IMMENSITÉ
apaisée:
CUBAINS



L'aventure de la peinture cubaine à l'étranger a totalement changé après 1959, année de la révolution castriste. Tandis que quelques peintres cubains ont dû retourner à Cuba par la force, par obligation familiale et politique, d'autres ont préféré s'exiler, pour les mêmes raisons politiques : le castrisme. Ces peintres, cependant, l'ont fait en grande partie de la seule manière possible à cette époque : en s'enfuyant avec une bourse. Des bourses qui, de surcroît, avaient été instituées sous l'ancien gouvernement du président Fulgencio Batista, et que le gouvernement révolutionnaire continua d'accorder jusqu'à la fermeture du pays aux influences étrangères. Des noms tels que Jorge Camacho, Roberto García York, Joaquín Ferrer, Gina Pellón, José Ángel Acosta León, Guido Llinás, le sculpteur Agustín Cárdenas ont été parmi les plus représentatifs de l'époque charnière entre le splendide *avant* et le sombre *après*. Tous, à l'exception d'Acosta León qui se rendit aussi à Paris et vécut comme les autres à la maison de Cuba à la Cité universitaire, ont pu forger leur œuvre en Europe, principalement en

France, et exposer dans de prestigieuses galeries parisiennes et européennes. Acosta León, peintre et sculpteur, dont l'œuvre est aujourd'hui hautement appréciée, a vécu un exil, traumatisant, fait plusieurs tentatives de suicide à Paris, et finalement décidé de rentrer – les autorités castristes l'y auraient contraint – sur un bateau qui devait le conduire de Hollande à La Havane ; cependant, le 5 décembre 1964, au cours de →

Double page précédente :

Carlos Estévez. *Meditación Transcendental*.

2005, huile sur toile, 100 x 140 cm.

À gauche :

Jorge Camacho. *Flor-siete*.

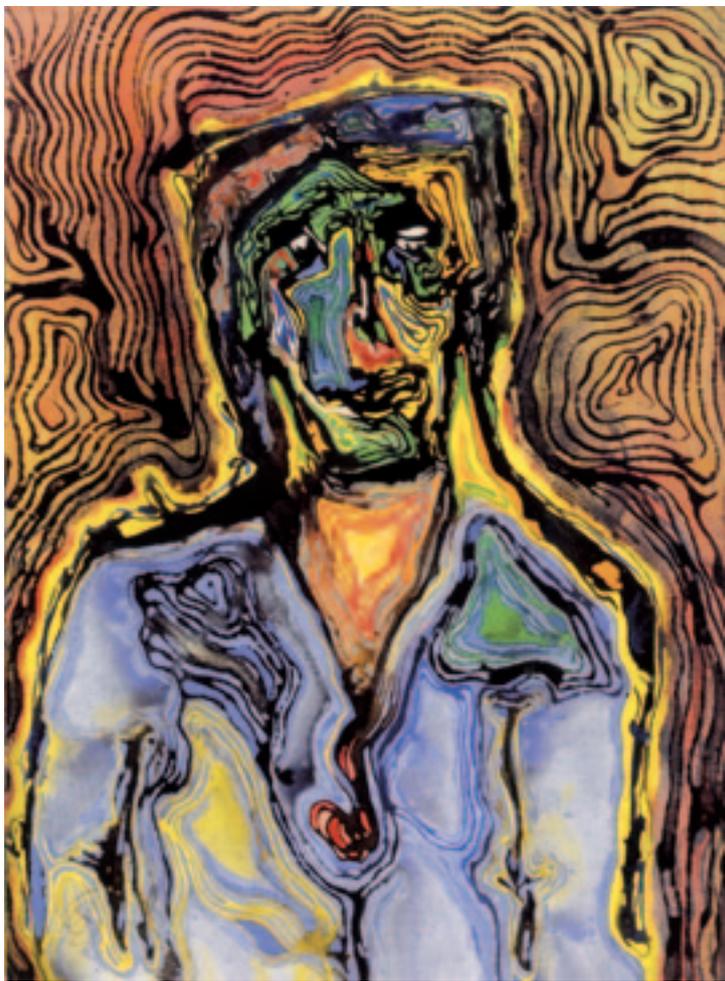
2002, huile sur toile, 120 x 120 cm.

À droite :

Jorge Camacho. *La Mante*.

1991, huile sur toile, 146 x 114 cm. Paris, collection particulière.





la traversée, il tomba à la mer ; les uns affirment que c'était un suicide, d'autres, un assassinat politique. J'ajouterai un autre peintre arrivé plus ou moins à la même époque qu'eux, bien qu'il ait eu un itinéraire différent, et qui était bien plus jeune : Ramón Alejandro, dont je parlerai plus tard.

Jorge Camacho (La Havane, 1934) est à mon sens, après Roberto Matta, le dernier des grands surréalistes latino-américains. Autodidacte de formation, destiné à devenir avocat dans le cabinet de son père, carrière à laquelle il renonça, Camacho ne se souvient pas de son enfance et de son adolescence comme d'une période particulièrement heureuse. Dans *Jorge Camacho Sur-Real*, livre édité par Cajasol, il avoue à Juan Carlos González Faraco que sa vie était insipide. Il n'a aucun souvenir de ses premières années adolescentes, ou alors seulement des souvenirs tristes, en raison d'une succession incessante – selon lui – d'échecs. Pourtant, un jour, alors qu'il était encore étudiant et qu'il déambulait dans la rue Galeano, il tomba en arrêt devant une boutique appelée El Arte, entra et acheta du matériel pour peindre. Il n'avait jamais pensé devenir peintre auparavant. Sa première rencontre avec la peinture est le souvenir le plus indélébile qu'il garde, le plus gratifiant aussi, car il dissipa alors les brumes de son enfance et de son adolescence. Pour lui, cette rencontre vitale constitue encore une énigme. Il obtint sans difficulté l'appui de son père

et se rendit au Mexique. C'est dans ce pays qu'il se prit de passion pour la culture et l'art précolombiens, une constante dans sa peinture.

En effet, l'œuvre de Camacho se nourrit d'une part importante de recherches sur l'art précolombien, pas seulement des Taïnos de Cuba. Ses thèmes de prédilection sont le paysage désertique, la mort, les symboles aborigènes, de façon plus chimérique la solitude, la transformation spirituelle, le lien de cette mutation avec la lyrique mystique et la connaissance ou la sagesse alchimique. Ses séjours au parc naturel de Doñana, en Andalousie, lui ont apporté une visualité encore plus surréaliste, plus concrète de la naissance de l'être surréaliste. Il répète lui-même qu'on ne devient pas surréaliste, qu'on naît surréaliste. Masques soigneusement zébrés de lignes ocre, bleus gloutinis par un vent poisseux, verdure et litanie des sables, traces de pas mouvants, sillage Renaissance. L'instant figé au sein de l'aube, un soleil, un nombril, un cercle comme un oracle : mère qui allaite le taureau. Le thème taurin convoque d'autres sujets, celui de la musique des sphères de Pedro Salinas, le sang qui dessine des cornes dans le lointain comme des mélodies sylvestres. La distance devient alors crépusculaire, site insolite au bout du doigt. L'œuvre de Camacho fait renaître les mythes silencieux et rend palpable la trace de Gauguin, de Bonnard, même d'une écriture murmurée sur les bas-reliefs de l'attente. Jorge Camacho est un peintre ancré dans l'intense attente ; dans ce lieu de patience, le peintre a bâti par de sereines pelletées une tour d'arbustes où le regard de lynx se reflète sur le crâne rutilant d'une tête de mort.

Nul n'a mieux écrit sur le peintre Joaquín Ferrer (Manzanillo, 1929) que le poète Lionel Ray dans l'ouvrage qu'il lui a consacré : *L'imaginaire absolu* (éditions Palantines, 2002), sans compter qu'il n'y a pas d'expression qui le définisse mieux que celle-ci : "l'imaginaire absolu". Dans cet imaginaire, l'abstraction ludique et tellurique occupe une place prépondérante. La peinture de Ferrer est un jeu permanent entre l'équilibre et l'espace ; dans ce jeu, les lignes bifurquent à terre, ondulent ou, tronquées, renoncent à leur existence, diluées en souffles estompés et répétées en labyrinthes récurrents, plus cérébrales que réelles. Ferrer est un peintre d'espaces, de vastes chemins, de précipices ouverts et de bosquets entretissés aux branches de l'oubli ; la composition musicale de sa peinture se révèle encore plus mystérieuse, quand en sa puissante ascension vers un autre ordre compact elle impose des silhouettes. L'ordre du doute, de l'étrangeté, de l'inquiète par- →

À gauche :

Joaquín Ferrer. *Portrait*.

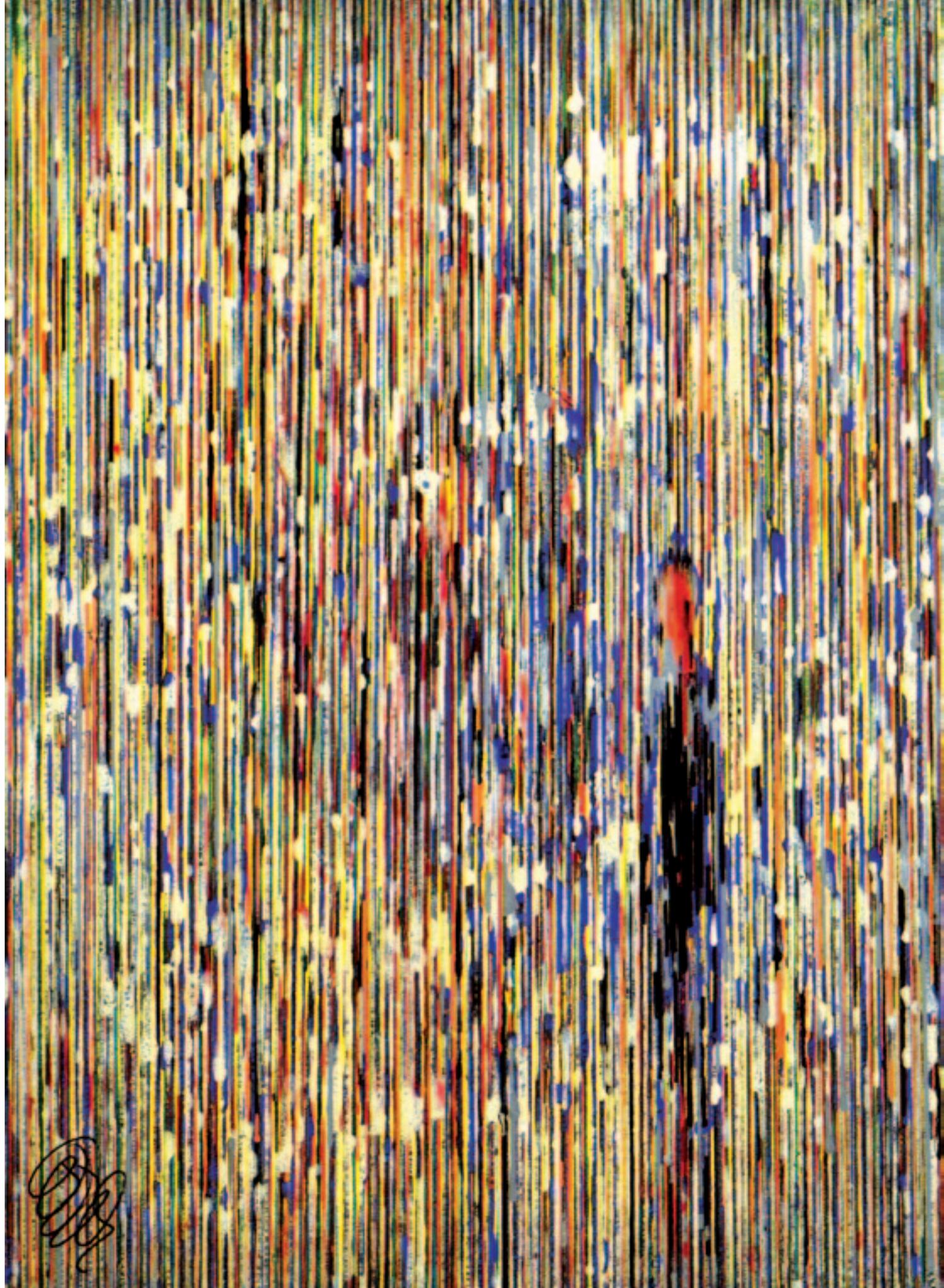
1995, technique mixte sur carton d'Arches marouflé sur bois,

73 x 54 cm. Atelier de l'artiste.

À droite :

Joaquín Ferrer. *Il était jadis une femme*.

1997, peinture marouflé sur bois, 73 x 54 cm. Atelier de l'artiste.





cimonie avec laquelle Ferrer perce l'absolu, informe ces spectres délicats. De tous les peintres cubains, le plus hermétique du point de vue poétique est Joaquín Ferrer. Il ne se permet jamais un raccourci explicatif, et sa technique esthétique se révèle aussi secrète que ses proches rapprochements de cercles, de sentiers de gris ou du tremblement des orangés adoucis par la lumière infiniment regrettée. Nous ne remarquerons pourtant pas non plus dans son œuvre la moindre complaisance face à la nostalgie. La force de son œuvre réside dans sa souveraineté, parfaite et sûre perpendicularité avec l'univers.

Munie de flèches de soie et d'arbalètes de sable, pareille à l'arbre qu'elle cite dans un vers, Gina Pellón (1926) nous introduit dans sa peinture et murmure : "Tu es un arbre de sable..." Et moi j'avance sur la pointe des pieds, avec les chaussons prêtés par Margot Fonteyn, toute reverdie, avec des branches de flamboyant, entre les poèmes qui nous rappellent les yeux fardés et égyptiens d'une de ses femmes. Les femmes de Gina Pellón, qui ne sont qu'elle et qui sont des oiseaux picorant parmi les cartes, murmurent d'un battement de plumes : "Voici la carte choisie, le destin vulnérable." Majesté de la figure féminine, vestale pure tel le diamant, échançrée avec des cernes d'insomnie, les couleurs se sont épanchées sur mes bras, les traits ont parcouru mes veines, levé des promontoires sur mon corps, falaises dans les yeux, nuages dans la bouche, terre sur tout le corps, un travail de potier dans la robe, pierreries celtiques aux pieds, et neuf vagues baignant l'espace : je pénètre dans le tableau revêtu d'eau.

Gina Pellón est l'une des plus grandes artistes, cubaine et universelle, finement subtile, qui nous livre la rose, avec épines et fumée, et peu à peu l'effeuille devant nous, jusqu'à la laisser à l'état de bouton qui pourrait battre sur le nombril d'un nouveau-né ou sur le sexe nubile d'une adolescente. Une des joies que j'apprécie le plus dans la vie est de redécouvrir l'œuvre de Gina Pellón dans les thèmes qu'elle a rendus indispensables : les femmes, les oiseaux, la vie à hauteur de tir d'arbalète, qui va droit au but, prudent, mais avec une flèche d'étamine, dard de laine, pointe de soie ; et maintenant, certes, la luminosité de ses paroles, stratégie des ombres, victoire du dragon qui danse dans le feu de sa propre bouche. Très juste en métaphores, amoureuse en sa fausse prétention à l'oubli, faisant honneur au groupe Cobra, auquel elle a appartenu.



À gauche en haut :

Carlos Manuel Galindo. *Nieves Morejon*.

2007, huile sur toile, 100 x 72 cm.

À gauche en bas :

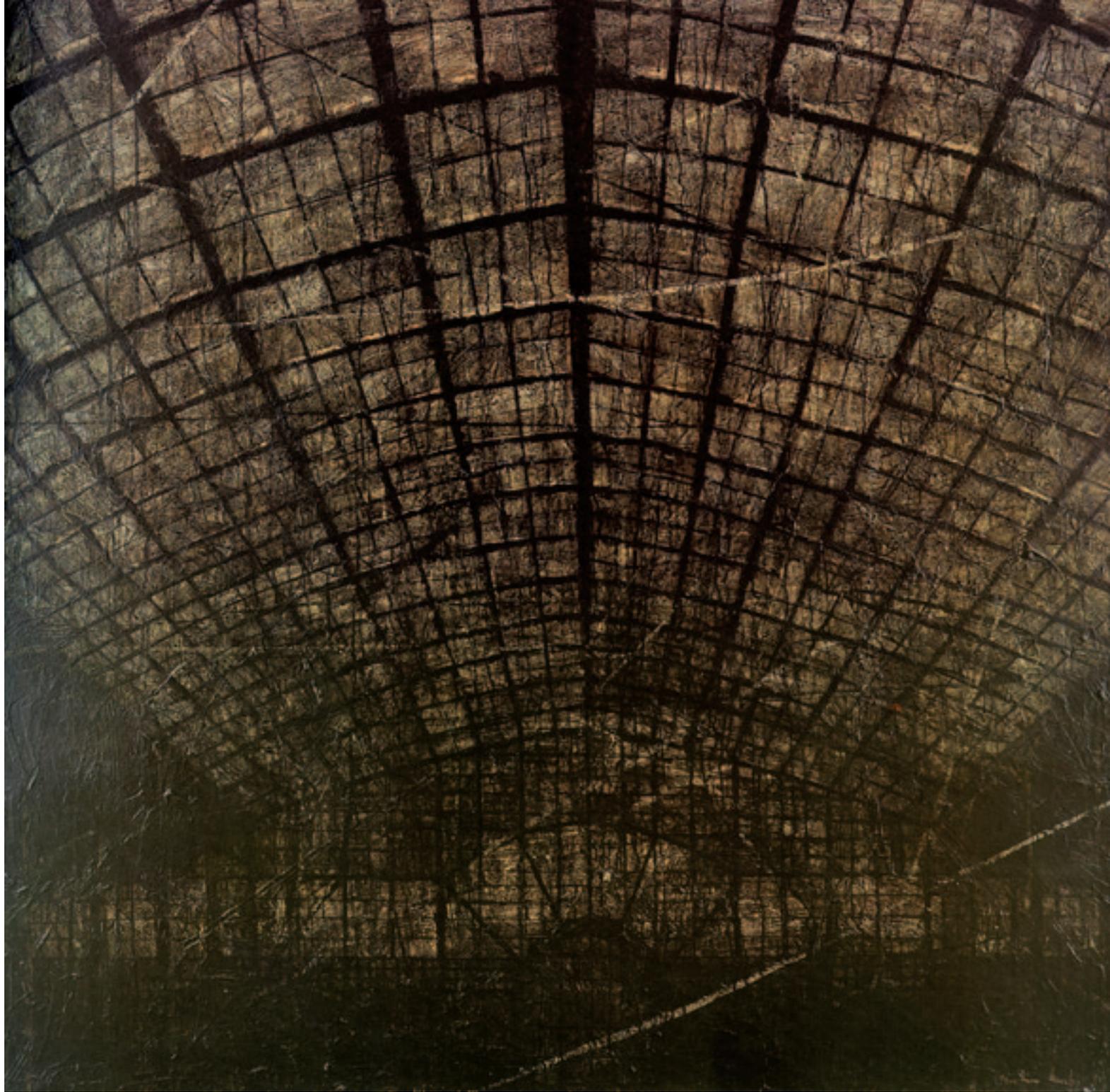
Gina Pellón. *Louis Armstrong*.

1991, huile sur toile, 130 x 97 cm. Collection de l'artiste.

À droite :

Gustavo Acosta. *Otros aires*.

1996, acrylique sur toile, 152,4 x 152,4 cm.



Pellón est la femme qui peint dans la mémoire et qui nous décrit le mugissement de l'oubli – océan fané – avec les miettes de pain prises aux poils des pinceaux ; des gouttes d'huile dorent les grottes de la douleur, et une sueur s'élève, c'est le miel qui fuit entre la terre et le ciel, et stagne sur l'océan, cette mer qu'elle a mordue, et piquée entre ses genoux. En les ouvrant, elle arrose de flot noctambule les blessures salées du souvenir, et cicatrise dans les cotons qu'elle nous a mis aux tempes, en nous proposant le repos. L'essentiel du suprême détachement, cet instant où

l'oiseau du dessin bat des ailes, et s'envole du tableau vers l'horizon, chaotique de sons et de chants ; dans cette chute, elle tend la main, étire le paysage, l'attirant jusqu'ici, jusqu'à mes yeux, qui se troublent, reconnaissants du déluge. Sa chanson irradie des réminiscences explosives, dans le tambour et le violon, dans le dé truqué, privilégiée par la résonance des rêves. Sans pièges, elle nous donne la seule chose dont un artiste ne peut jamais se priver : le désir, et une brève sensation de beauté et de liberté. Ramón Alejandro (La Víbora, 1943) est venu à Paris →



en 1963, après avoir parcouru le monde. Jeune, aventurier, coupable en son innocence, il livre tout ce qui l'entoure au danger, à cette virginité qui rétrécit les marges. Je ne sais si j'arriverai à dire quelque chose de neuf sur sa peinture, après tout ce qu'on a écrit sur son œuvre, qui pourrait m'égarer dans une de ses forêts, sans être jamais retrouvée. Je diviserais l'œuvre d'Alejandro en deux parties, comme dans ce roman d'Italo Calvino : celle des machines complexes, et celle des fruits et des paysages marins. Ramón Alejandro est un peintre onirique, aberrant sur les marches du rêve, trahi par le pathétisme de la sexualité, avec laquelle il atteint une lumineuse poésie de l'indécence. Ah, l'indécence m'était si tendre ! La verticalité définit la succulence du désert, les pierres avec lesquelles il bâtit des édifices s'écroulent au pied des roches qui, liquéfiées, se diluent en rives, en plages, en fruits juteux des Caraïbes, ouverts comme des pubis poilus. Mollusques, machines volantes, substances invisibles dans l'œil caché du prince noir, esclave du mensonge, graines effritées au giron virtuel d'une inconnue, plumes ornant son front, secours de la *santería*, sorcelleries insipides, paisibles, affinées en fugue permanente vers l'histoire des religions. Ramón Alejandro est parmi les personnes les plus cultivées que j'aie connues, bien qu'il dissimule sa

culture sous un morfondant dépit de fuites. Œuvre amplifiée d'un bourdonnement fatidique qui soutient diaboliquement son architecture. La tempête dans la forêt ou dans un verre d'eau remue les racines les plus profondes : vitalité des autres, sagesse propre, voilà ses aliments. Nourri de portes et de nature montrant les dents. Un surréalisme entre la punition par le fouet et la structure solide du *duende* lorquien, suivant fidèlement les traces de Piranèse. Le peintre a bu aux racines de la culture afro-cubaine, sans doute, mais de l'extérieur. Ce qui est véritablement transcendant dans son œuvre, c'est l'immense sagesse qui s'en dégage, et une maîtrise magistrale des références à la Renaissance italienne, par quoi il a construit un langage captivant, bien que rocailleux.

Les années 80 ont vu naître à Cuba une promotion inat-

À gauche :

Ramón Alejandro. *El aspecto engañoso de los fenómenos demuestra su verdadera naturaleza*. 2006, pierre noire et crayons de couleur sur papier, 50 x 60 cm.

À droite :

José Franco. *Enlazador de Mundos 5 (Los orígenes)*. 2006, acrylique sur toile, 150 x 200 cm.



tendue de peintres contestataires, bien que diplômés pour la plupart des écoles d'art du castrisme et nés avec la révolution, ou peu avant. L'éclosion de la génération de 1980 fit la jonction avec cette même génération qui émergea aux États-Unis et en Europe : Barceló, Basquiat, Schnabel, entre autres. De ces peintres qui se sont rendus à Paris – chose inhabituelle pour les Cubains –, invités par des galeries françaises qui cherchaient justement une éclosion picturale du castrisme révolutionnaire tropical, je conserve des noms qui m'ont accompagnée dans ma carrière d'écrivaine. Je ne les citerai pas tous, mais je commencerai par l'un des plus célèbres : José Bedia (1959), bien que son antécédent fût le grand Jesús de Armas (La Havane, 1934 – Paris, 2002) qui, comme Camacho, bien que différemment, concentra son talent sur la partie aborigène et taïna de notre culture. Jesús de Armas est à peine mentionné, alors que c'est un des grands maîtres qui travailla et mourut à Paris. Parmi les peintres qui purent – non sans difficulté – s'y installer à la fin des années 80, on en trouve deux avec qui j'ai travaillé directement, à Cuba : Moisés Finalé (Matanzas, 1957) et Humberto Castro (La Havane, 1957). J'éprouve pour eux deux une immense admiration. Tout comme pour l'œuvre abstraite, insondable et chère de Guido Llinás (Pinar del Río, 1923 – Paris, 2005), celle abstraite et figurative de

José Franco (La Havane, 1957), et celle essentiellement conceptualiste de Consuelo Castañeda (La Havane, 1957). Sur Llinás, Castro, Franco et Castañeda, j'écrirai à un autre moment.

Je présenterai Moisés Finalé, bien que je l'aie déjà fait dans un texte intitulé *Le Rituel infini*, publié dans le livre que lui consacra en 1998 le Cercle d'Art, et un autre peintre, peu connu en France, bien qu'il se soit rendu dans les années 80 à Paris pour un bref séjour : Gustavo Acosta (La Havane, 1958).

La peinture de Finalé, qui est aussi sculpteur comme je l'ai indiqué dans ce texte, se projette avec exubérance dans un rituel infini. Colorée, figurative, détournée des racines africaines, ce n'est pas une peinture urbaine, ni une peinture aisément qualifiable de champêtre. Sans compter que je me sens trop plongée en elle, car à force de l'admirer je suis devenue un de ses personnages. Son œuvre évoque la campagne cubaine, le baroque maritime des tambours, le battement fiévreux dans l'ubiquité de l'oiseau moqueur et de la brise, hommage constant au poète José Lezama Lima. Il faut un dieu dans les miroirs, verres patinés de cuivre, ouragans qui se forment dans l'œil d'une déesse maquillée de safran, profils égyptiens encadrant l'estampe.

Finalé peint comme possédé par la souplesse féline de l'ombre, submergé par lui-même pour fuir de →



lui, il dessine assoiffé de plaisir : femmes voilées, épées, couteaux, autels solitaires ou débordants de fureur. Énigmes séductrices de l'éclair, du tonnerre, des déités qui le représentent ; c'est une peinture rythmique qui danse entre la rue Beautreillis, Montreuil, Cárdenas et le Malecón de La Havane. Insolent, furieux, c'est un voyageur rétif, en éternelle exploration de l'interdit, rebelle, fuyant. Pénitent du plaisir, éternel jeune homme insatiable et insaisissable, s'éclipsant dans la frondeuse spiritualité de La Ceiba ; pudique en apparence, mais fanatique de volupté. De tendres nymphomanes inhalent la fumée tabagique et crachent le rhum dans les carnivals oubliés, enjolivés par la mémoire tactile d'un sein, dramaturgie et présomption de l'icône.

Dans la densité du paysage urbain, il faut nous occuper de Gustavo Acosta, un maître insolite. Il a commencé par combiner l'allégorie des usines sucrières avec ces fibres de bagasse de canne à sucre voltigeant par poignées au-dessus de l'huile et s'éparpillant dans l'évocation de la photo ancienne. Acosta est un érudit

de la ville, maniaque de l'architecture du souvenir. La ville entourée de lampadaires inclinés sur la marge floue d'un nuage, ou de la mer cyclonique, poussiéreuse en ses hautes crêtes aiguës, où succombe la cité, érigée, lourde d'ombres et d'absences. Acosta vit à Miami, bien qu'imaginativement il lui arrive la même chose qu'à moi : dans mes rêves je vais marchant dans une rue parisienne et soudain je tourne au coin et je me retrouve dans une rue de La Havane ; le peintre parvient alors, dans cette réminiscence oblique, à la jonction d'un pont de Miami et d'un immeuble havanaïs. Les espaces intimidés par le désordre accueillent le chaos de l'exilé qui construit un cosmos propre : lyrique, illogique, monumental. Échappé pièce par pièce, fragmenté par la pureté du souvenir. Une peinture faite de textures, qui est l'immensité apaisée, même quand la main se perd dans l'écume, sur la crête frénétique d'une vague, à travers la vitre d'une fenêtre, ou se joue de l'éclat d'un néon tandis qu'elle aspire à recouvrir la chaleur de l'ampoule d'un antique réverbère sous une nuit étoilée, attendant les questions que lui posera son miroir.

En dernier lieu, de la grande diversité d'artistes cubains surgis ces dernières années, l'un d'eux attire mon attention : Carlos Estévez (La Havane, 1969). Il s'est fait connaître au début des années 90 et appartient à un groupe réduit de créateurs qui abordent l'érudition le plus naturellement du monde, sans complexes de pédants ; dans cette densité philosophique, une de leurs obsessions consiste à toucher la grandeur transcendante de la nature décrite et interprétée à travers des codes médiévaux. Tout en dessinant la spiritualité des objets, il leur vient parfois des esquisses de batailles gothiques que livrent les mains invisibles de dames au crâne rasé. De sinistres écheveaux de fils se coincent, dégoulinants, sur la quenouille huileuse, et de la quenouille surgit une moderne machine à coudre aux ailes de papillon. Je n'ai pas trop de références personnelles sur Carlos Estévez, mais ce que j'ai vu de sa peinture m'encourage et m'émeut, parce qu'à travers son travail je perçois un retour imminent de l'artiste à la spiritualité, à l'Antiquité, à la sagesse, à l'âme, à l'homme comme être essentiellement lyrique. ■

Paris, juillet 2009

(Traduit de l'espagnol par Albert Bensoussan)

Remerciements à Tania Assaf.
Et Johanna Augiac (Galerie JM'Arts).

À gauche :

Moisés Finalé. *Sexy show para una casa moderna*.
1998, acrylique, toile, madera, 202 x 131 cm.

À droite :

Moisés Finalé. *Turista cubano*.
2000, acrylique sur toile, 100 x 89 cm.

ZOÉ VALDÉS, née en 1959 à La Havane, est une romancière, poète et scénariste cubaine vivant à Paris. En 1995, après la publication en France de son roman *Le Néant quotidien* elle est contrainte à l'exil, pour insoumission au régime castriste. En 1997, elle signe *La Douleur du dollar*, grand succès littéraire, et depuis elle publie, entre autres, *L'Éternité de l'instant*, *Les Mystères de la Havane*, et *Danse avec la vie*.

