



La France chez Servando Cabrera Moreno

Par J. Ángel Télléz

Traduit par Alain de Cullant

[Numéro 10, 2016](#)

Servando Cabrera Moreno représente un cas particulier de carte et navigateur audacieux parmi les mers et les îles de la plastique cubaine. Et il l'est – comme l'ont soulevé d'autres voix importantes (1) – pour une époque lors de laquelle il a développé son œuvre, pour les ruptures qui se sont manifestées tout au long de sa singulière vie/œuvre – un voyageur solitaire selon les dires de Graziella Pogolotti (2) - et pour le fait que sur sa carte, comme sur très peu, on voit les empreintes sans les chéloïdes d'une assimilation stoïque - avec une décantation et un surpassement inclus - des souffles et des ouragans les plus « euro-centriques » mes péens qui sont arrivés dans notre archipel culturel, faits d'isthmes globalisants ayant un indéniable « paris-centrisme ».

Servando Miguel Justo Jesús Cabrera Moreno est né le 28 mai 1923 dans la capitale d'une République médiatisée dans laquelle la pénétration de l'impérialisme étasunien accentuait deux tendances négatives : « un mimétisme purement extérieur » qui « se faisait sentir dans les coutumes, les termes et les prénoms venus du Nord » et « un complexe d'infériorité chaque fois plus accentué justifiant l'indifférence face à l'histoire et aux traditions nationales » (3).

Le jeune Servando commence ses études dans l'Académie des Beaux-arts San Alejandro en 1936. Cette institution fut fondée le 18 janvier 1818 ayant comme premier directeur, son fondateur, le peintre français Jean-Baptiste Vermay – un élève de David, le plus grand représentant du néoclassicisme français -, qui a envisagé la possibilité de la convertir en une filiale de l'Académie Française. Parmi les professeurs de Cabrera Moreno se trouvaient les reconnus et respectés Armando Menocal, Domingo Ramos et Leopoldo Romañach. Tous ayant un lien présumé avec la plastique européenne et la française en particulier.

Le vieux Romañach, ayant été professeur de San Alejandro durant plus de 40 ans, a été un admirateur de Paul Cézanne dès qu'il a connu son œuvre et un ami personnel de Claude Monet et d'Auguste Renoir. Selon ses élèves, Romañach se diffère du reste des professeurs de l'Académie (4) pour ne pas être inflexible devant les libertés esthétiques et discursives que l'art moderne assume dans l'île. Un fait qui a sans doute prédisposé l'acceptation par ses disciples – membres de l'avant-garde – des nouvelles écoles qui se développaient en France.

Selon Juan Sánchez : « Les peintres académistes n'étaient pas intéressés d'établir une relation affective, de profonde contenu émotionnel, avec l'objet pictural, mais une représentation figurative, acceptable pour eux un goût dominant de la clientèle bourgeoisie » (5). Ses

préférences pseudo esthétiques venaient principalement d'Amérique du Nord, où les classes élites imposaient comme une mode la consommation de l'art français au reste de la société et de ses institutions. Quant à sa conception de la Modernité - et là vient le débat que a lieu aujourd'hui depuis les sciences sociales sur ce terme en ce qui concerne l'eurocentrisme et le colonialisme (6) -, il nous semble utile de souligner que si l'on voit un synchronisme parfait entre la modernité et le modernisme en Europe, à Cuba - comme en Amérique Latine (ancienne colonie européenne) - un écart se produit : les modernismes s'avancent dans le temps et l'espace par rapport à la modernité et l'esprit de modernisation (7).

Ce phénomène conduit ces peintres « révolutionnaires », non seulement à rompre avec les normes académiques, mais aussi à s'affronter à l'incompréhension d'une bourgeoisie aboulique. Ce qui est – sans doute - un exemple pour Servando qui, bien que durant ses années d'études à San Alejandro a reçu plusieurs prix - et ceci dit qu'il a pu se contenter de son talent et des compétences techniques acquises dans la froide académie –, il n'a pas voulu éviter les angoisses et les tensions de sa recherche créative et il a commis ses propres « folies ». Le peintre maîtrise la technique à San Alejandro mais devant les grandes œuvres de ses prédécesseurs il sent que d'autres outils et influences lui manquent et, jusqu'à présent, ce qu'il a fait n'est pas de l'art.

C'est à New York, en 1947, au cours de ses études dans The Art Students League, que Servando Cabrera a rencontré le grand peintre Pablo Picasso – des périodes Bleu, Rose et Néoclassique -. Picasso, témoin et protagoniste de plus de 50 ans d'art moderne fait en France, a été l'artiste étranger qui a eu le plus d'influence dans son œuvre, confessant qu'il l'avait copié et assimilé (8). Combien de contemporains de Picasso - indépendamment de leur affiliation esthétique – ont pu être en marge du phénomène qui a entouré sa vie et son œuvre. Ce fut également l'artiste qui a eu la plus grande influence dans l'avant-garde plastique cubaine et chez Carlos Enríquez en particulier, l'artiste cubain ayant la plus grande influence dans l'œuvre de Servando Cabrera. C'est ainsi que commence son voyage passionnant de recherche chez d'autres, se cherchant lui-même et rompant avec les canons académiques.

En 1949, Servando se rend en Europe, il passe par la France et visite le Musée National d'Art Moderne de Paris. Une preuve de cette visite est l'un des livres de sa collection personnelle, gardé aujourd'hui dans le Musée/Bibliothèque portant son nom, avec une introduction en français et en anglais d'Agnès Humbert, et le bord supérieur de la première page - écrit de sa main – on peut lire : « Servando Cabrera Moreno, Paris 1949 ». Cette même année, Pablo Picasso grâce à la médiation de Jean Cassou, avait fait un don important à ce musée, fondé en 1947. Là, dans ses salles, ordonnées chronologiquement, on peut voir les œuvres de grands peintres – et de grands sculpteurs – les représentants des différentes écoles depuis la fin du XIXe siècle jusqu'à ces jours en France, qui ont transformé les préceptes esthétiques antérieures et qui ont construit une nouvelle réception des œuvres d'art et de l'artistique en général. Tout ceci a eu un impact potentiel sur le jeune peintre cubain.

Cabrera Moreno a réalisé sa première exposition collective à l'étranger dans ce musée, en 1951 - dans le cadre d'une sélection d'art cubain contemporain -.

En 1953, il a la possibilité d'étudier dans la reconnue Grande Chaumière de la Ville Lumière. Au cours de ce séjour court mais très enrichissant il a pu connaître l'art français du moment de première main et, surtout, la grande constellation picassienne. Ensuite, l'artiste cubain entre dans le cubisme, venant de l'abstractionnisme - très en vogue à cette époque en France -, rompant - officiellement et conceptuellement - avec tout ce qui précède.

Il a pris la sensibilité dans l'étude des thèmes et l'utilisation de l'espace sur la toile dans l'œuvre du surréaliste Joan Miró - « que j'ai presque calqué » selon ses dires -. Miró, un grand ami de Picasso, bien que né à Barcelone, a eu sa confirmation stylistique et le motif de ses importantes ruptures en France (9).

Il faut souligner que ces deux peintres - admirés par Cabrera Moreno-, avaient en commun non seulement leurs racines espagnoles, mais aussi leur façon particulière d'assumer la modernité et d'accepter « le français » avec leur propre passion et réceptivité qui - comme c'est probable - ont conditionné, avec d'autres impulsions que nous avons déjà évoquées, l'assimilation continue des plastiques françaises par notre plasticien. Le Cubain était intéressé par des découvertes formelles comme « l'école de la liberté, les possibilités vierges, les découvertes dans les formes que l'on pouvait contempler avec de nouveaux yeux » (10).

S'il a été intéressé par le cubisme de Picasso et le surréalisme de Miró, il l'a aussi été par l'œuvre abstraite de Paul Klee, par l'expérimental, par le pur fait plastique et la matière. C'est une « abstraction libre » (11), suivant librement les apports de l'école de Paris. Son incursion dans l'abstrait est brève, mais intense, et il a une sortie aussi violente que son entrée, liée à un événement apparu à Paris.

Après le succès de son exposition dans la galerie La Rué - la deuxième personnels à l'étranger -, en 1954, le marchand de celle-ci lui propose un contrat, avec des engagements financiers, ce qui implique, le critère de Servando, qu'il devait se soumettre et qu'il devrait « amputer l'humain » de sa « recherche » et de son « travail ». Déçu, il part en Espagne pour dessiner.

Il vit et peint dans la patrie de Goya et Velazquez entre 1955 et 1959, il se rend dans l'Italie et la Grèce de la peinture classique, celle de Leonardo da Vinci et Miguel Angel. Il visite les musées, il collectionne des livres et il étudie l'art populaire. Il assimile la technique d'Henri Matisse et le dessin de Fernand Léger – curieusement ennemis de Picasso qu'il continue à approfondir -. Il s'agit d'une étape très personnelle, baroque et brillante, dont les sources primordiales lumineuse sont - selon le peintre- : « L'Atlantique, la flore, la faune, l'architecture, l'être humain avant tout ».

C'est précisément avec l'irruption de la Révolution Cubaine - avec des images et des imaginaires ayant des liens indéniables avec la Révolution Française – que commence la première étape épique du Cabrera Moreno, avec une étape de transition de 1959 à 1960 lors de laquelle il continue dans le formel avec un décochage du cubisme picassien - bien qu'il se maintienne dans les fonds - et développe une affiliation à l'étape expressionniste du peintre de Guernica et de Massacre de Corée.

Après son voyage en Europe de l'Est, en 1962, il commence ce que Mosquera a qualifié comme son épopée calme. Il y a des changements formels de la couleur et du format, une monumentalité digne de ces scènes ayant lieu dans le pays. Mais on voit la présence de Carlos Enríquez, avec la transparence et l'intégration de la figure et du fond. Le paysage et les chevaux apparaissent intégrés qui, avec leur expression, font penser à une certaine iconographie du grand peintre espagnol. Les contours de ses personnages se démarquent, mais pas les limites de ses intérêts incessants comme créateur.

Il se rend de nouveau en Europe en 1965, où il rencontre la peinture de Willem de Kooning, qui avait également été impressionné de voir la rétrospective des œuvres de Picasso faites en France, exposée au Musée d'Art Moderne en 1939. À partir de cette admiration, il partage avec lui son obsession de peindre les femmes - toujours avec sa férocité, ses couleurs expressives et ses corps fragmentés -. Ainsi, Servando reprend certaines des préoccupations qui se manifestaient isolément dans son œuvre et il commence une période expressionniste, dont les premiers résultats sont exposés dans la Galerie de La Havane, en 1966.

En 1967, il souffre d'un infarctus du myocarde et durant sa convalescence, il apprend la réalisation du Salon de Mai et de l'exposition de certaines des dernières toiles de Picasso dans le Pavillon Cuba, la mort du Che en Bolivie, le Congrès Culturel à La Havane et le Mai Français. Peu à peu il recommence à créer.

En 1968, Cabrera Moreno réalise une autre exposition collective en France, à Nîmes et Toulouse, dans le cadre de la semaine cubaine.

Enfin, il faut mentionner qu'il y a aussi des pièces de l'art populaire français dans sa collection personnelle d'objets d'artisanat.

Etant donné que nous essayons de révéler brièvement les principales ruptures séparant les différents Cabrera Moreno, celles-ci ont été finalement liées avec la France et « le français », dans leurs différentes interrelations et projections. D'une part, c'est une source d'influence, de l'autre, un site d'événements liant le hasard et aussi, de nombreuses fois à l'unisson, l'élément de connexion de connotations très variées entre les artistes.

Paris n'a pas été seulement la capitale internationale de l'art de ces années, générant la modernité, mais elle a permis que se connaissent, venant de tout le monde, ceux qui ont assis une ligne directrice dans la plastique de France, d'Europe et du reste du monde. L'art d'avant-garde, dans une chaîne volcanique d'expérimentation technique et conceptuelle, a réussi à se légitimer avec beaucoup de travail, ainsi que les réalisations esthétiques théoriques et pratiques, se sommant à d'autres effets extra artistiques ayant apportés plus de vie sociale aux arts visuels d'un côté et de l'autre de l'Atlantique.

Notes :

- 1 - Graziella Pogolotti et Loló de la Torriente sont les deux qui ont écrit le plus sur le peintre.
- 2 - Graziella Pogolotti, Servando un paseante solitario, journal Juventud Rebelde, La Havane, 6 juin 2005.
- 3 - Graziella Pogolotti, Oficio de Leer, maison d'édition Letras Cubanas, 1983, page 45.
- 4 – Selon Juan Sánchez « les professeurs les plus téméraires des années quarante n'avaient pas une admiration calamiteuse pour les impressionnistes français » et il avait sous le bras, comme une Bible, le petit manuel de l'histoire de l'art écrit par Salomon Reinach, dont le titre était tout un symbole de référence au classicisme, Apollo.
- 5 - Juan Sánchez. Carlos Enríquez, dans l'œuvre citée, pages 70 et 71
- 6 – Note d'Edgardo Lander : Ciencias sociales: saberes coloniales y eurocéntricos et d'Enrique Dussel : Racionalidad e irracionalidad o el mito de la Modernidad.
- 7 – Selon José Gutiérrez Pérez et Ofelia Flores Valdés : La modernisation, en tant qu'effort collectif pour atteindre la modernité et le modernisme comme reflet de ces prétentions et de sa concrétion pratique dans les manifestations artistiques, dans Carlos Enríquez, maison d'édition Ciencias Sociales. La Havane, 2005, page 19.
- 8 - Habla Cabrera Moreno. Revue Bohemia, juillet 1975.
- 9 - Miró. Genio de la pintura. Maison d'édition Mundilibre S. A., 1974.
- 10 - Alejo Carpentier. El cubismo distancia, dans oeuvre citée, page 66.
- 11 - Aldo Pellegrini. Nuevas tendencias de la pintura. Maison d'édition Muchink, Buenos Aires, 1967.