



RICARDO ET LA PEINTURE

UN PROJET DE **BARBET SCHROEDER**
DOCUMENTAIRE - 90 MINUTES

TRAITEMENT ET INTENTION

OCTOBRE 2021



L'image de pré-générique sera sans doute une vue générale de la plus grande peinture de Ricardo Cavallo (10 x 2 m, peinte sur une durée de 6 ans).

L'échelle est donnée par un homme de dos qui regarde cet immense paysage peint de rochers au bord de la mer.

La caméra s'approche, dépasse l'homme de dos pour terminer en se centrant sur une zone d'environ 30 cm carrés contenant une seule des 500 plaques de 18 x 20 cm composant l'ensemble. Nous sommes maintenant arrivés au coeur d'une peinture devenue complètement abstraite, au milieu d'une fièvre de coups de pinceau.

Nous découvrirons ensuite que ce paysage peint existe en réalité et qu'il reflète 360° de la vision que l'on peut avoir au coeur d'une immense zone sauvage de roches de gabbro dont Ricardo a fait son domaine après l'épiphanie qu'il a reçu il y a plus de 20 ans à sa découverte de la côte devant Saint-Jean-du-Doigt. Nous redécouvrirons ce paysage ensuite à travers un panoramique filmé à 360° au milieu du chaos de rochers à partir de l'endroit duquel il a été peint pendant 6 ans. Nous verrons par la suite les huit panneaux qui constituent la peinture être progressivement déplacés par Ricardo, l'homme qui contemplait le tableau dans le premier plan. Placés les uns après les autres d'une extrémité à l'autre on découvrira à chaque déplacement de panneau que chaque extrémité raccorde parfaitement dans un sens ou dans l'autre et pourrait donc ainsi donner 8 versions différentes au tableau ou encore une seule, disposée en cercle autour du spectateur.



Détail d'une plaque entouré de petits morceaux de quatre autres plaques.

En suivant l'itinéraire d'un peintre que j'admire il s'agit ici, à travers un film complètement personnel et intime, d'explorer et d'essayer de comprendre ce qui a pu se passer dans l'histoire de la peinture d'après nature dans l'Antiquité et plus tard dans le monde moderne à partir du Christianisme.

En incluant le cubisme, ce qui nous permettra de ne pas faire partie des nostalgiques qui l'ont refusé en voulant que tout s'arrête avant son arrivée.



Portraits du Fayoum

Pour commencer, nous essayerons d’imaginer avec lui ce qui a été la peinture grecque en nous aidant des extraordinaires peintures de portraits du Fayoum peints d’après nature de leur vivant avant d’être utilisées sur les sarcophages des Fayoum en Égypte au 1er siècle ap. J.-C. par des peintres disciples des grands peintres grecs classiques. Nous essayerons aussi de comprendre avec lui pourquoi il y a eu chez les Grecs tant de reproductions si fidèles des corps nus pour l’exercice des athlètes mais jamais aucune représentation des os du crâne humain.



Sculpture Aztèque



Détail de «L'école d'Athènes» de Raphaël

Pour continuer d’entrer dans l’histoire de la peinture, Ricardo choisit de juxtaposer dans la librairie de son école de peinture deux extraits de pièces exactement contemporaines l’une «L’école d’Athènes» de Raphaël, une très grande fresque, un sommet de de l’art classique de la Renaissance et l’autre, qui lui est exactement contemporaine, une monumentale sculpture Aztèque évoquant les sacrifices humains à travers les coeurs et les mains arrachées aux victimes. Cette sculpture a effrayé les conquérants espagnols au point de la faire enterrer. Dürer en 1520, à la vue de la reproduction dessinée de cette statue (par l’un des envoyés de Charles V) déclara que ce qui provenait de la « Nouvelle terre d’or » était pour lui : « plus beau que les miracles. De toute ma vie je n’ai jamais rien vu qui ait autant réjoui mon coeur. En fait, je ne peux même pas exprimer tout ce que je pense.»

Mon amitié avec Ricardo date de plus de 30 ans. Il nous arrive encore aujourd'hui de découvrir ensemble la source de nouveaux points communs entre nous. Cela nous ramène presque toujours à Karl Flinker, l'homme qui a fondé une des galeries les plus importantes de son temps, découvert Ricardo Cavallo et qui me l'a fait découvrir. Karl Flinker a peut-être été encore plus important pour moi que pour Ricardo. En effet il a joué pour moi, après le divorce de ma mère, le rôle d'un père rêvé et m'a fait tout découvrir dès notre rencontre, un peu avant mon 13e anniversaire : la lecture, la musique, toute la peinture et surtout sa passion : les Grecs. À leur recherche il est parti de Grèce et a suivi les traces d'Alexandre jusqu'au Nuristan en Afghanistan. Des années plus tard mais avant l'invasion Russe, j'étais toujours tellement obsédé et fasciné par son projet que j'ai voulu poursuivre l'itinéraire qu'il m'avait indiqué dans le Nuristan en prenant des chevaux pour continuer. Je n'ai pas pu réaliser le rêve de Karl et nous avons dû obéir à la police afghane qui nous a empêchés de descendre cette vallée interdite où on nous avait indiqué à l'époque qu'il restait encore des traces du culte de Dionysos.

Ma mère était très proche de lui, elle a même participé à sa galerie pendant des années, organisant des rétrospectives de Kandinsky, Klee, Kupka, Klein. Comme Ricardo j'étais donc en contact permanent avec tout l'univers de Karl et son immense famille d'artistes que j'ai toujours perçue comme l'annonce de la naissance du Centre Pompidou. Parmi les plus proches : Héliou, Gilles Aillaud, Martial Raysse, Eduardo Arroyo, Arikha, Hundertwasser, Toledo. Il y avait aussi les écrivains et les poètes dont il était l'intime : Michel Tournier, Henry Michaux, Paul Eluard, Gilles Deleuze et Pierre Boulez. Pour moi comme pour Ricardo, nous ressentions ce grand cercle d'amis de Karl comme une seconde famille.

Nous essayerons d'évoquer Karl Flinker à travers une conversation entre Pierre Astier et Ricardo dans l'atelier-chambre de bonne qu'il a conservé encore aujourd'hui au dernier étage d'un immeuble près de la porte Maillot. Pour y accéder, il faut impérativement monter à pied tous les six étages de l'escalier de service. Nous les monterons avec eux pour essayer de reconstituer sur place avec le plus de détails possibles la première visite de Karl dans la minuscule chambre principale remplie à l'époque des toiles que Ricardo peignait. Elles représentaient pour la plupart le décor de cette chambre de bonne peuplée de statues elles aussi recouvertes de peinture. Karl Flinker est sorti enthousiasmé au point de tout de suite organiser une exposition Ricardo Cavallo qui fut un triomphe avec ventes quotidiennes dès le premier jour. Simone Weil a acheté la plus grande de 5 m de long : LA TABLE une des pièces les plus représentatives de cette époque. Sur cette grande table blanche installée dans son atelier dont il a dilaté l'espace en le peignant, il a placé une multitude de petites sculptures d'animaux qui semblent raconter entre elles une histoire secrète.

L'ambition de ce projet de film est de demander à Ricardo Cavallo de nous faire découvrir les grands peintres qui l'ont marqué et de découvrir ensuite sa peinture et sa manière de vivre vraiment extrême que j'ai eu la chance d'observer de près, avec passion, depuis ses premières expositions. Avant de le rencontrer je ne connaissais que les partis pris monacaux extrêmes de Éric Rohmer : jamais de taxis ou de restaurants ou de voyages à l'étranger. Pas d'ascenseur ni de téléphone chez lui, pas de photos, d'interviews ou de festivals. Tous ces partis pris et ces sacrifices avaient pour seul but de préserver son indépendance financière, intellectuelle, et surtout sa liberté de tout pouvoir consacrer à son oeuvre. Quand j'ai connu Ricardo j'étais donc en terrain connu mais je n'étais pas prêt à concevoir de telles extrémités. Nous aurons des conversations sur ce sujet. Je lui demanderai de m'en expliquer les avantages. Pas d'autre nourriture que du riz complet trois fois par jour. Presque aussi important que le gain de temps,

Cela lui a toujours permis de continuer à s'acheter tous les matériels de peinture nécessaires pour lui et pour les élèves de son école. Pas de raison non plus d'avoir du chauffage dans la maison. Quelle que soit la température extérieure, les fenêtres de la chambre à coucher restent bloquées, maintenues ouvertes par d'énormes pierres. Afin d'éviter les engelures à tout prix. Elles étaient très aiguës et très pénibles à son arrivée en Bretagne ; il peignait tous les jours en extérieur du matin au soir, parfois même sous la pluie.

Nous sommes maintenant à Rouen. (Après avoir regardé la ville et la cathédrale de la fenêtre ?) Nous suivons le dos de Ricardo marchant dans le musée de Rouen où nous sommes venus pour voir l'une des deux seules toiles de Vélasquez que l'on peut trouver en France. Juste avant de pouvoir découvrir cette peinture, la caméra se retrouvera braquée sur Ricardo dans le prochain plan qui sera comme le point de vue de l'homme peint qu'on allait découvrir sur le tableau.

Le cadrage sur Ricardo évoquera celui qu'on utiliserait pour cadrer un peintre au travail : du sommet de la tête à la ceinture en laissant de l'espace pour les gestes des mains qui peignent où qui parlent. Son regard est au ras de la caméra ce qui crée une intimité troublante avec l'oeuvre et le regard du personnage peint.

Ce cadrage, avec le regard au ras de l'objectif, vu quelques rares fois dans les contre-champs de films de fiction, sera une des figures de style utilisées souvent dans ce film, surtout pour les tableaux comportant des portraits peints.



Le portrait de Démocrite par Vélasquez

Celui que l'on regarde et commente maintenant est le portrait de Démocrite, décrit à époque comme « un philosophe avec un globe du Monde, en train de rire ». Ricardo Cavallo, lui, le voit aujourd'hui comme un bouffon de la cour d'Espagne qui se prend pour Démocrite. Ce tableau sera suivi dans le film de quelques détails en gros plans d'autres toiles de Vélasquez faisant partie de cette révélation à Madrid. Nous utiliserons pour cela le tableau figurant en tête de cette présentation.

Nous évoquerons ici l'énorme choc de ses 24 ans : la découverte en 1978 de ce peintre au musée du Prado : « l'évidence d'un monde sublime et humble à la fois et cela obtenu par la magie d'un pinceau et quelques couleurs sur une palette. »

Cette évidence là le bouleverse. Il explique cette révélation : « un pinceau, une main, un regard, une matière, un rapport, pouvait arrêter l'instant, figer à jamais vivant le Beau, avec une très grande part d'individualité. L'élégance suprême, la gentillesse suprême. » C'est cette expérience qui lui a fait

croire à la peinture d'une manière nouvelle et personnelle et qui a initié toute son aventure picturale. En effet, jusqu'à ce jour de 1978, il travaillait l'abstraction selon la tradition américaine de l'«action painting» Pollock-De Kooning et de l'école française de l'«abstraction lyrique» (Gustave Singier était au début un de ses professeurs de l'École des Beaux-Arts à Paris.) Nous évoquerons brièvement avec quelques images ces courants de peinture ultra-modernes, à la mode à l'époque, pour souligner le contraste de cette révélation.

On découvrira plus tard dans le film que cette familiarité avec l'art moderne lui permet de comprendre intimement Picasso et le cubisme, de nous transmettre son émerveillement devant des oeuvres cubistes qui peuvent paraître difficiles. Une visite au musée Picasso sera j'espère prévue dans le plan de travail mais malgré la richesse du matériel nous voulons absolument nous limiter à une durée totale de 90 minutes maximum pour ce projet.

Comme d'accoutumée je n'apparaîtrai pas personnellement dans ce documentaire, ni en images, ni en voix. Ce sera principalement la voix de Ricardo Cavallo qui sera utilisée ainsi que celles de deux ou trois autres intervenants. Nous n'entendrons donc que les paroles des intervenants sans les questions posées. Je pense à Françoise Terret-Daniel qui a fait partie de la direction des musées de Morlaix et de Brest, à Pierre Astier qui a connu Ricardo Cavallo au moment de ses toutes premières toiles, et Pierre Brulé qui a fait des vernissages annuels dans sa galerie longtemps après que Ricardo Cavallo ait disparu en Bretagne, loin du monde parisien. Dans cette présentation j'ai utilisé un montage de leurs textes, conversations et interviews, pour remplacer leurs interviews filmées à venir que j'espère complètement surprenants, même pour moi (c'est cela qui rend difficiles les présentations écrites de documentaires !)

Avant d'aller plus loin dans la narration du film il faudra évoquer une enfance dans un milieu modeste en Argentine, totalement dévouée au dessin dès l'âge de 3 ans et à la peinture, d'une manière quasi mystique de 12 à 17 ans.

Dans le catalogue de l'une de ses expositions, Ricardo a résumé cette époque en quelques dates :

- **1965** Découvre la mythologie grecque.
- **1966** Devient végétarien. Fait du yoga. Son père lui construit une « cellule » dans le jardin où il peut vivre un peu à l'écart de la vie de famille. Lecture des Évangiles.
- **1969** Fréquente les amis de la Communauté de l'Arche, où il assiste aux conférences de Lanza del Vasto.
- **1971** Obtient son baccalauréat. Après plusieurs séjours dans les monastères près de Buenos Aires il entreprend un voyage en auto-stop vers le Pérou, pour "chercher son maître".

À son retour, après avoir visité encore d'autres monastères, il réalise qu'en fait son maître était tout proche de Buenos Aires ; le moine philosophe, peintre et ermite : Alberto Angel Pierotti qu'il avait rencontré dans sa cabane d'ermite près d'un monastère avant son départ. Il reste un mois à ses côtés et s'initie aux oeuvres de Hegel, Heidegger et Jung entre autres. C'est une rencontre décisive dans le choix de sa vocation artistique.

Après avoir été élève de l'École des beaux-arts couronné de succès, il décide que c'est à Paris que se trouve le coeur de la peinture. Il est vivement encouragé par d'importants maîtres et convainc ses parents de l'aider à prendre le bateau en 1976. À bord il porte sur lui une lettre manuscrite de son père qui se termine par :

« Prends bien soin de toi car malgré les années que j'ai vécues j'espère toujours te voir revenir triomphant. La douleur et la joie courent parfois côte à côte et se confondent. L'émotion qu'elles provoquent a tendance à mouiller les yeux et même à faire couler des larmes qui ne peuvent être contenues. Si au départ tu observes cela chez les membres de ta famille, ne l'attribue pas à la souffrance sinon à la joie qui les prend en sachant que tu vas à la recherche de ton destin et que nous continuerons à faire des voeux pour que tu l'atteignes.

Ton père te serre dans ses bras. »

Février 1976



Dessin fait à 11 ans



à 5 ans

Nous avons eu la chance de retrouver quelques oeuvres d'enfance auxquelles feront écho dans le film les travaux de l'école de peinture de Bleimor fondée en 2007 par Ricardo dans la maison de deux étages jouxtant son studio. Le premier étage où nous tournerons certains entretiens, est presque exclusivement consacré à une vaste bibliothèque de tous les livres d'Art que Ricardo a réussi à s'acheter pendant toute sa vie et qu'il est heureux de partager avec tous les visiteurs de l'école.

Pour pouvoir évoquer visuellement son enfance il faut aller chercher dans une partie totalement secrète et intime de son oeuvre qu'il n'a pratiquement jamais montrée à personne. Il s'agit aujourd'hui de près de 5000 dessins, gouaches, gravures sur d'innombrables cahiers de grandes feuilles de papier fin. Cette partie de son travail qu'il appelle « imagination active » a commencé en 1980 et a continué depuis sans relâche, souterrainement, parallèlement à toutes ses autres oeuvres (et d'une certaine manière en opposition à elles aussi), sur des cahiers de 100 pages de 24 x 32 cm. Il nous explique que : « Vers le cahier numéro 27 j'ai été comme illuminé et je compris ce que j'étais en train de faire. J'avais alors 27 ans. Je ne vivais que dans la réflexion de ce que pouvait être « la création ». Cette « imagination active » n'a jamais cessé de lui « servir à produire, à susciter des idées, des images, des souvenirs, des situations nécessaires et profondément subjectives, obscures, peu avouables, se frayant un chemin vers leur apparition. Ce travail s'apparente à l'écriture, à la classification d'une part obscure et plutôt honteuse parce que « libidinisante » à l'opposé de son travail quotidien de peinture d'après nature. Cette part essentielle de son oeuvre est réalisée en essayant d'oublier l'histoire de la peinture et du dessin. En essayant de se placer comme un enfant qui débute.



« Imagination active »

À ce stade du film nous montrerons seulement une succession rapide (cinq ou six images) d'évocations de son enfance en Argentine que nous donnent certaines de ces gouaches qui font partie de « l'imagination active ».

Le reste viendra plus tard dans le film, ce n'est qu'après avoir expliqué le processus de la peinture en plaques que nous reviendrons plus profondément sur ces oeuvres intimes, de « l'imagination active ».

Il nous faut maintenant reprendre l'histoire de sa découverte de la peinture à son retour à Paris après Vélasquez au Prado. Nous parlerons d'abord de Delacroix qui est d'une certaine manière une influence à l'origine de la partie plus secrète de son oeuvre dont nous venons de parler.



« La mort de Sardanapale » - Eugène Delacroix, 1827

Nous sommes au Louvre devant LA MORT DE SARDANAPALE, production d'ineffable poésie de Delacroix, Romantisme absolu, un monde en totale dissolution centrifuge (monde repris par Picasso, plus tard, GUERNICA par exemple). Le testament d'un génie de 27 ans.

« Le livre *DE DELACROIX AU NÉO-IMPRESSIONNISME* fut très important pour moi à cette période où j'ai dû me forger une technique personnelle de travail après le choc de Vélasquez au Prado. »



"La mort de Sardanapale" - Eugène Delacroix, 1827

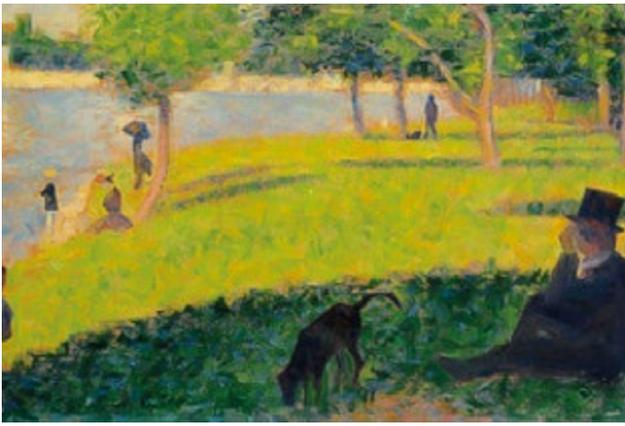
Nous passons ensuite à l'église de Saint Sulpice : **LA LUTTE DE JACOB AVEC L'ANGE**. Un Nouveau Monde, l'impressionnisme, la modernité à venir. Le dernier Delacroix. Son legs. À Monet, Renoir et Cézanne de continuer.

On parlera aussi de Monet devant la cathédrale de Rouen. Nous visiterons un endroit où il avait installé un petit abri pour pouvoir capter sur la cathédrale toutes les lumières à toutes les heures et nous analyserons ce qu'il tentait d'accomplir.

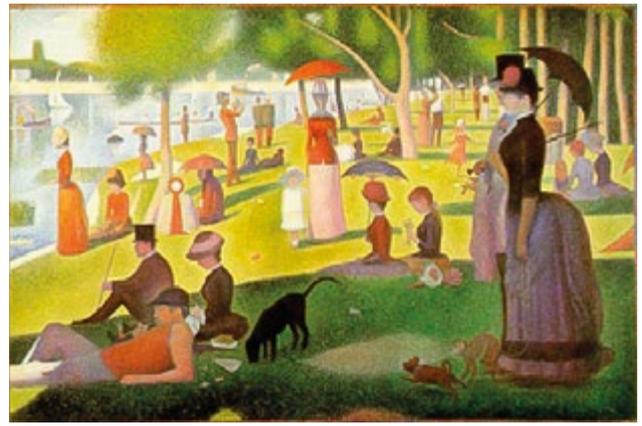


Boîte à pouce (croquis et photo)

La dernière étape de notre visite des musées sera le musée d'Orsay pour voir et parler des plaques d'études pour **LA GRANDE JATTE** de Georges Seurat. Ces merveilleuses petites études sont faites en couleurs, à l'huile et en plein air grâce à une « boîte à pouce » pour pouvoir capter sur le vif les effets de lumière qu'il va utiliser dans sa grande toile terminée en atelier. On verra plus tard dans le film à quel point cette invention de Seurat, partant de boîtes de cigares qui lui servent de palette et de leurs couvercles de support, sera capitale pour Cavallo qui va la développer à l'extrême. Elle lui permettra en l'amplifiant de faire toutes ses grandes toiles en extérieur sur une multitude de plaques en bois recouvertes de toile de lin.

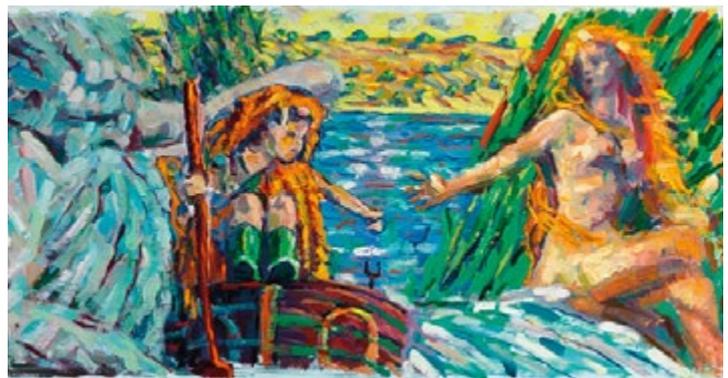
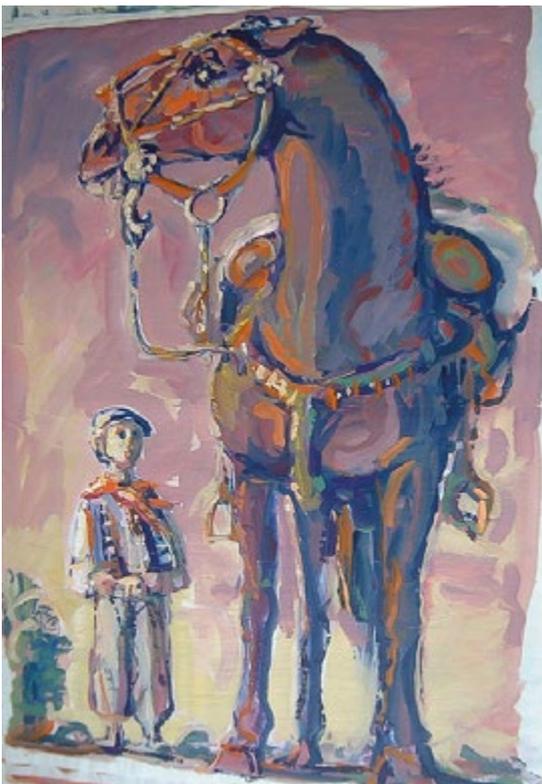


Esquisse en peinture à huile faite sur place avec une « boîte à pouce »



Résultat final de la « Grande jatte » de Georges Seurat

Ricardo Cavallo pense « qu'on pourrait entamer une réflexion sur la peinture autour de l'attitude extraordinaire de ce météore, intime et éclatant, terrible inventeur discret que fut Georges Seurat, mort à 32 ans, laissant une oeuvre révolutionnaire. L'humour s'installe pour la première fois dans la Peinture, quelque chose de surréel qui anticipe la peinture métaphysique de George Chirico avec en plus une éblouissante lumière digne de Piero de la Francesca. »



Collages entre différentes feuilles d'aquarelles pour agrandir la surface

Les tout premiers agrandissements de la surface sont en fait des collages entre différentes aquarelles ou gouaches dans les oeuvres d'« imagination active » pouvant réunir jusqu'à cinq ou six grandes feuilles dans une grande composition.

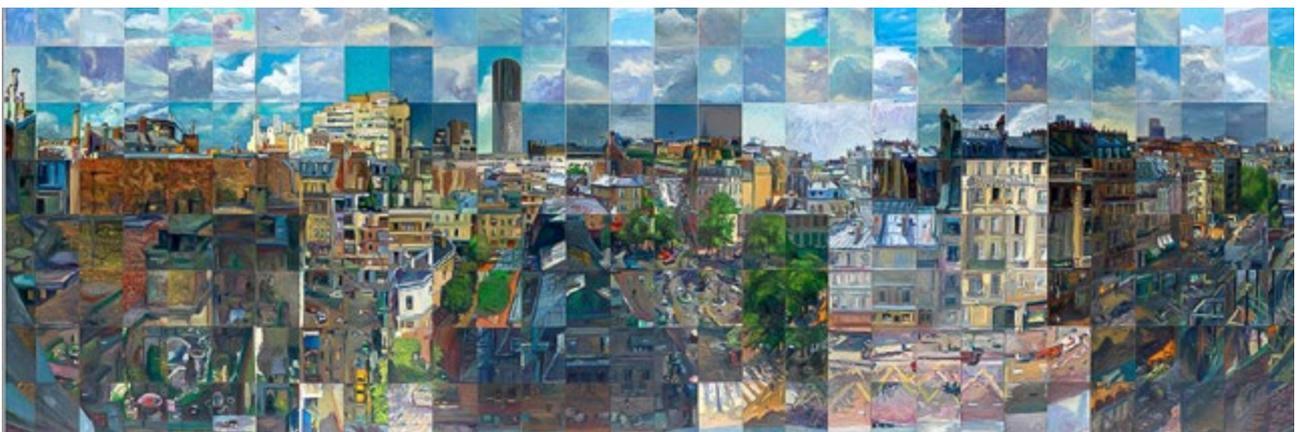
On peut en fait trouver aujourd'hui un lien entre ces oeuvres inconnues au format augmenté et le premier travail en plaques de la même époque, réalisé en 1985. C'est l'année où il a fait LA VILLE. Ricardo Cavallo parlera aussi des toutes premières oeuvres peintes, dans cette même chambre de bonne qu'il occupait depuis son arrivée à Paris, subsistant en faisant tôt le matin des ménages

dans les bureaux de sociétés voisines, mangeant du riz exclusivement, s'endormant à même le sol quand il s'arrêtait de peindre. Nous filmerons cette séquence sur place, ce qui nous aidera beaucoup à comprendre cette étape importante : *« J'avais commencé à travailler dans une chambre de bonne à Neuilly-sur-Seine. La fenêtre-balcon s'ouvrait plein sud. J'étais hanté et fasciné par le soleil qui rentrait à l'intérieur, par cette tâche lumineuse, certaines après-midis sur le parquet huilé. C'était cette lumière que je voulais obtenir dans mon travail ; c'était cela ma joie. Un après-midi de septembre, par la fenêtre grande ouverte, j'ai vu des nuages qui s'avançaient lentement, des strato-cumulus gonflés de soleil, c'était merveilleux. Je voulais vivre à ce rythme, me rendre apte, pour, un jour, me réunir à cela grâce à la peinture. J'ai pressenti que la peinture permettait cela : faire un, avec le monde, avec l'instant du monde. C'était comme une révélation, la réponse à une attente informulée. »*

« La vue offerte par les toits du quartier, complétée par celle à partir d'autres fenêtres-balcons du même étage est vite devenue pour moi un thème pictural. Il s'agissait de développer un panorama, vu depuis le 6e étage d'un immeuble proche de la porte Maillot à Paris. J'avais accès à 4 fenêtres sur 2 côtés, me permettant ainsi d'avoir un angle de vision horizontale de 270° degrés environ, et de 180° verticalement.

Après avoir fait un dessin de l'ensemble, j'ai reconstitué l'espace à partir de tous les points de vue sur des grands panneaux de bois en contreplaqué. Depuis les quatre fenêtres-balcons, muni d'une boîte à pouce inspirée par celle que Georges Seurat avait utilisé pour ses études faites en plein air pour la préparation de la «Grande Jatte» dont nous avons déjà parlé. J'ai travaillé chaque petit panneau séparément et sans en retoucher aucun. Cela a duré un mois. »

« En peignant, je ne m'occupais pas de la totalité mais du fragment. J'essayais d'être fidèle à la position de mon regard, à l'exacte portion de l'espace correspondant à mon fragment ainsi qu'à la lumière du moment : matin, après-midi, soir, avec du soleil ou couvert. Une fois toutes les plaques peintes, j'ai regardé l'ensemble. Je l'ai trouvé enthousiasmant, et je les ai collées. »



« La Ville », 6 x 2m

« Par la suite, j'ai découvert dans ce procédé de fragmentation beaucoup de possibilités et c'est une méthode que je continue à utiliser, avec quelques modifications. C'était comme si un principe fondamental avait fait irruption, principe que je n'allais pas cesser de poursuivre et d'approfondir ensuite.

Dans cette aventure, ce qui m'a retenu, c'est le nombre infini de fragmentations que je pouvais imposer au visible ; avec le sentiment qu'en augmentant la taille du tableau (par rapport aux morceaux du réel) et en pratiquant des césures, je voyais davantage, plus loin, autrement. »



Contraste entre peinture et réalité photographique

« Juste en face de son lit à New York, Barbet avait tous les jours sous les yeux ce tableau de 3 x 2,50m, une autre vue de mon 6^{ème} étage. Quand il a découvert de chez moi la réalité du paysage qui avait inspiré cette peinture il n'a pas résisté à l'envie de faire une photo pour permettre la comparaison en faveur de la peinture qu'on voit ici. » En effet grâce à cette comparaison j'ai découvert qu'ici le réel avait été comme « mis en fête ». Comme il a été mis en mystère ou autre chose encore pour d'autres de ses tableaux.

Une autre intervenante que nous espérons voir apparaître dans le chapitre suivant en analysant l'énorme travail en Bretagne, passé et à venir, va faire son apparition ici : Françoise Terret-Daniel des musées de Brest et de Morlaix : *« Si peindre pour lui est avant tout une 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. »*

Pour pouvoir peindre LA GÉANTE dans sa minuscule chambre de bonne, Ricardo se trouvait à moins de 50 cm du modèle qui posait pour lui. Une fois terminé il était impossible de voir ce tableau de 5 mètres de large dans l'endroit où il avait été peint. Il a fini par être le clou de l'exposition à New York en 2009 et se trouve maintenant dans une collection privée à Rome.



« La Géante »

« Un jour de 1995, quelque chose a changé. En obtenant la nationalité Française, je me suis cru capable d'abandonner mon balcon haut perché, pour essayer de travailler à l'extérieur, «sur le motif». Le bois de Boulogne juste à côté de chez moi. J'ai acquis un vélo comme ceux de la poste pour pouvoir transporter les plaques et tout le matériel nécessaire. J'ai vu à quel point c'était exaltant et difficile de peindre dehors, sous le ciel. »



Le hêtre du Pré Catelan, détail d'une dizaine de plaques, et Ricardo s'y rendant avec son vélo équipé (gouache)

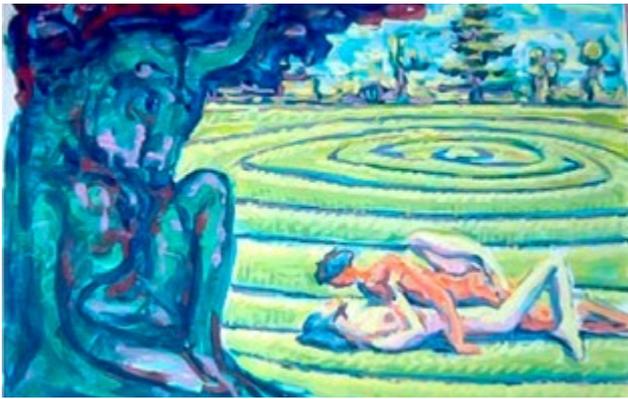
« Avec les arbres, en général, je m'installe au plus près, à l'intérieur des racines au sommet, comme une ascension vers le ciel à travers l'arbre-échelle. » Pierre Brulé, le plus ancien collaborateur de Ricardo, parlera devant ce qu'il reste du GRAND HÊTRE POURPRE DU PRÉ CATELAN, de cette oeuvre majeure : « le regard du spectateur lui-même est invité à parcourir la composition d'un panneau à l'autre pour mieux apprécier sa géométrie, son harmonie d'ensemble. Cette technique mise au point au fil des années – dont Ricardo Cavallo dit qu'elle lui a permis d'« animer » sa peinture – a donné au Bois de remarquables résultats. Non seulement il a pu réaliser sur le motif des compositions de grandes dimensions (comme un Hêtre pourpre de trois mètres sur trois, composé de cent panneaux de trente centimètres de côté [...]), mais encore il a pu abstraire la lumière particulière de l'arbre, de son écorce, de sa frondaison et découvrir intimement sa structure propice à la rêverie. »

Ricardo Cavallo : « Vers 2002 je suis venu en Bretagne et dans le Finistère Nord, j'ai découvert quelque chose de plus radical, plus élémentaire, plus distant. J'ai trouvé une masse d'air, de lumière, d'eau, mais aussi des pierres-merveilles et les falaises. Le contact a été plus dur et plus fertile que je ne pouvais l'imaginer. Le phénomène des marées m'a captivé : les cycles de recouvrement des rochers, puis l'émergence des formes à chaque fois purifiées, lavées, nouveau-nées. Il y a tant de styles dans les différentes conformations rocheuses ; elles évoquent des civilisations disparues ou à venir. Il y a tant d'échelles, tant de niveaux, tant de lectures possibles... c'était passionnant ; j'ai passé au moins 5 années complètement absorbé par cela et j'y suis retourné après avoir passé quelques mois à peindre Morlaix. Maintenant 20 ans plus tard je commence tout juste à imaginer l'étape suivante. »



Françoise Terret-Daniel : « Ce qui nous place dans le chaos, c'est le rivage de Saint-Jean-du-Doigt où Ricardo Cavallo s'est installé. 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-Mériadec. 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 d'autres falaises qui ont séduit d'autres artistes avant lui. 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 recouverts d'un morceau de toile de lin. Nous assisterons au rituel quasi quotidien bi- hebdomadaire du découpage des « draps de lin pleins de rêves » et de leur collage sur les plaques de 18 cm carrés qui une fois peintes et assemblées finiront par constituer de grandes peintures. »

En Bretagne nous irons aussi faire le tour avec Ricardo de l'énorme vieux chêne de Morlaix qu'il a peint pendant un an sur une toile géante de 3 x 3 m qui se trouve dans le sud de la France chez un collecteur qui a pu exposer chez lui les sept immenses toiles de Ricardo qu'il possède, toutes parmi les plus grandes et les plus belles que nous sommes impatients de toutes filmer.



Le prochain stade de son oeuvre est déjà en place. C'est une révolution à l'intérieur de ce système de peinture en plaques : mettre des personnages donc de la fiction à l'intérieur de ses paysages. Ce changement est programmé déjà depuis près d'une dizaine d'années et Ricardo n'a pas peur d'en dire quelques mots. Nous espérons même qu'il pourra nous montrer les premières sculptures déjà en préparation pour devenir de nouveaux modèles. Elles sont grandeur nature, inspirées de la manière réaliste des sculptures religieuses du 17^e siècle espagnol.

Ricardo s'est fait un grand nombre d'amis dans la population locale très attirée par ses qualités personnelles. Son obsession de la peinture, de la partager et de la transmettre, l'ont mené à créer de toutes pièces cette école gratuite de peinture et de dessin dont nous espérons pouvoir témoigner de la réouverture définitive suite aux hésitations successives dues à la crise du coronavirus.

À sa création l'école fut un extraordinaire succès immédiat. Dans la maison de deux étages jouxtant son atelier-habitation, deux fois par semaine l'après-midi, une quarantaine d'enfants passionnés et fidèles viennent des alentours pour s'emparer des lieux. Tout a été préparé pour eux : chacun son chevalet, couleurs, papiers, des centaines de petites figurines d'animaux, une grande réserve de sculptures, de squelettes, d'animaux empaillés, etc. Les élèves n'accepteraient jamais de rater les cours.

On imagine alors que Ricardo est arrivé à transmettre ce qui l'animait déjà quand il était enfant. Tous les autres jours de la semaine Ricardo Cavallo est, bien sûr, totalement investi dans son travail de jour comme de nuit, mais il essaye toujours de créer un lien humain autour de la peinture. Il essaye de créer une chose rare : que l'amitié passe par ce travail de peinture. Et sa peinture reflète cela aussi.



Le film se terminera dans le bonheur d'une longue séquence au milieu de l'atmosphère festive et bruyante des groupes d'enfants.

Si cela n'était pas possible pour une raison ou pour une autre, nous avons une autre suite de scènes qui normalement seraient au coeur du film mais pourraient peut-être être déplacées pour faire partie d'une nouvelle fin à la suite de la grande scène de l'école des enfants. Cette nouvelle fin, cette succession de scènes serait dans ses moindres détails absolument fidèle à la réalité d'une recherche de la perfection de l'état final que lui seul peut juger et qui peut signifier des mois ou des années de travail supplémentaire.

Nous avons pu le constater au cours d'un voyage de repérage début septembre, il s'agit d'un tableau qu'il est en train de faire et qui sera encore en cours au moment du tournage dans l'un des lieux actuels de son travail quotidien. Le plus difficile d'accès. On aura vu au cours du film avec un maximum de détails l'effort physique demandé pour accéder à cette grotte entourée d'un bassin d'eau sujet aux marées. Pour le traverser Ricardo a dû garder sur lui les bottes et les pantalons de pêcheur montant à la poitrine pour descendre des passages extrêmement dangereux de la falaise en portant près de 30 kg d'équipement et de plaquettes de bois sur sa hanche et son dos. Le retour à la fin de la journée n'est pas plus facile : il faut accepter que le soleil ait disparu il n'y aura qu'une heure demain pour qu'il puisse pénétrer au même endroit, de plus cela doit coïncider avec les marées...

Après avoir refait tout le trajet de remonter à pied, il arrive dans son atelier et fait l'expérience avec l'aide de deux disciples de replacer en équilibre sur la plus grande feuille de contreplaqué tous les carreaux de son oeuvre pour finalement la voir et la juger en entier. Il pourra alors nous expliquer ce qui est arrivé il y a quelques mois : déception totale, la solution n'a pas été trouvée il faut rajouter une rangée de plaque en bas et peut-être une autre sur le côté. Il y a encore un an de travail, il va falloir s'y remettre. Prévoir de terminer cette année était une illusion. Cette situation s'est déjà produite. Il saura très bien quand le tableau sera prêt. C'est un cadeau à venir. Le lendemain matin Ricardo termine son bol de riz avant de partir. Nous le suivons et le voyons reprendre le chemin de la grotte sous d'autres angles de caméra. Le film se termine sur lui dans cette grotte gigantesque en train de peindre plaque par plaque. Il n'abandonnera jamais. Il attendra l'heure. On le voit maintenant de loin, les vagues montantes de la marée résonnent dans la grotte. Le mot FIN suivi du générique apparaît au milieu d'un très gros plan de coups de pinceau filmés au ralenti sur l'une des plaques.

FIN



ARCHIVES

Ricardo Cavallo a souvent été filmé par des amis et dans des émissions de télévision. Il y a donc une grande quantité d'archives possibles que nous avons évidemment l'intention d'utiliser.

Il y a par exemple une couverture très complète, en 16 mm couleurs, de la période du bois de Boulogne ou Ricardo, bien avant de s'établir en Bretagne, après avoir peint LA VILLE de ses fenêtres et obtenu la nationalité française ne se sentait plus comme un exilé et pouvait sortir tous les jours au Bois pour se confronter à l'épreuve de peindre quotidiennement en plein air sur le sujet. On voit comment il pouvait se retrouver souvent entouré de nombreux adultes avec leur chevalet qui désiraient apprendre et participer. Ils n'étaient jamais repoussés, au contraire, c'était plutôt comme l'embryon de l'école de peinture du soir que Ricardo a par la suite initié en Bretagne avant celle des enfants l'après-midi.

Il y a aussi certaines séquences ou plans que j'ai filmés moi-même au cours de 30 ans d'amitié. Voici par exemple une photo extraite d'un tout petit film réalisé avec ma toute petite caméra (en haute définition 4K) sur l'école des enfants il y a quelques années, avant la pandémie et ses masques que nous espérons ne plus voir au moment du tournage.



RICARDO CAVALLO DANS LE REGARD D'UN CONTEMPORAIN

Maurice Rheims, *Les petits dieux peintres*

Fallait-il que Karl Flinker, un des grands voyants de ces temps, marchand exemplaire, qui jamais ne se laissa distraire ni par la mode, ni par le profit, m'aimât bien pour, aux derniers jours de sa vie, m'initier à l'œuvre d'un artiste aux moyens aussi originaux que précieux.

Cela se passa lorsqu'au cours de ma visite à la Biennale de 1988, sans que Karl eût besoin de me désigner une des toiles qu'il exposait, je m'arrêtais émerveillé et stupéfait devant une suite de motifs exécutés par Ricardo Cavallo, créateur que jusqu'ici je ne connaissais que de réputation. Sur une des toiles, le peintre avait brossé à larges touches, comme s'il s'agissait d'une nature morte, des visages humains tous vivants, mais qui semblaient être symboles d'intemporalité, d'autant que le motif semblait se dérober à l'analyse ; s'agissait-il là de la transposition en peinture de modèles pris sur le vif, ou bien de ces plâtres d'atelier que l'artiste se serait plu à colorier avant de les reproduire.

L'année passée, j'eus le privilège de rencontrer Ricardo ; il était vêtu comme un gentilhomme des anciens temps, insensible à la météorologie qui ce matin était maussade ; sa blouse flottait sur un corps gracile. Il avait accepté de grignoter un peu mon repas, pourtant frugal, il parlait bas, d'un ton aussi délicat que le souffle d'air dont Poussin affirmait que s'il soufflait ce matin-là dans une

certain direction, dans son atelier romain, il lui suffisait d'en aspirer trois ou quatre bouffées pour, sans même aller se perdre dans la campagne environnante, pinceau au bout des doigts, le laisser glisser sur la surface qu'il venait d'apprêter.

Ricardo me conta un peu de sa vie ; depuis l'âge de six ans, dans son pays natal, l'Argentine, il n'avait jamais plus cessé de dessiner, et ses parents, fascinés par l'ardeur de ce petit bonhomme, qui jetait allégrement sur la feuille d'écolier : licornes blanches, bœufs au labour, dogues, coq à la crête en bataille, décidèrent que pour ce garçon qui n'aimait rien tant que de représenter les animaux, un seul métier s'imposait : celui de vétérinaire. Logique dans un pays où on gagne bien à soigner le bétail. Ricardo préféra s'esbigner, gagner Paris, se repâitre de l'herbe fraîche au goût corsé, qui sourd des pavés de la rue Bonaparte jusqu'à la grande cour de l'Ecole des Beaux-Arts.

Ricardo est pauvre, des modèles, il n'a pas toujours les moyens d'en louer. Qu'importe ! Il lève la tête, et au cours de ses longues équipées, à la recherche d'une campagne idéale, il porte son regard sur les immeubles, déjà vieux, du 17ème arrondissement, de là il pousse jusqu'à l'île de la Jatte où Seurat repérait quelques uns de ses motifs, il remonte le Boulevard de Clichy, demeurent là mille traces de la sensibilité de Bonnard émerveillé par les éphémères aux grands chapeaux, qui arpentaient ce bitume à la quête du tendre pigeon à croquer. Cet esprit du passé, ces sensations fugitives, on les retrouve dans l'art de Cavallo, sur chacune de ses fresques, il a besoin d'espace. Il lui faut conjuguer ses ambitions avec la précarité de ses moyens.

Il loge dans le couloir d'un vieil immeuble de Neuilly, de ce genre de bicoques bourgeoises où au temps de mon enfance, je m'aventurais cherchant le cow-boy jusques dans les chambres de bonnes. Du grenier, il a fait sa Sixtine.

Manque-t-il d'étendue ou de volume, qu'importe ! Il emprunte au menuisier des panneaux de bois, hauts de 20 centimètres et de 15 centimètres de large.

Comme Seurat avec ses couvercles de boîtes à cigares, sur une plaque d'orme ou de tilleul, il peint un peu du cosmos, des sensations qu'il éprouve devant le modèle. Si l'œuvre se révèle immense, chacun des fragments il n'a plus qu'à les rapprocher, les raccorder, pièces de menuiserie, puzzle façonné, suivant son imaginaire, idéal jeu de constructions, qui dispersé contre le mur plâtreux d'un couloir teigneux, si la lumière qui filtre des vasistas se fait complice, la ville, le parc, les toits, les masses florales, les têtes décharnées, s'inscrivent dans toute leur harmonieuse beauté, leur singularité, leur violence sur la toile.

Ricardo appartient à l'Olympe où s'activent depuis l'origine de l'art et de la beauté, les petits dieux peintres. Faites comme moi, cherchez Ricardo, et vous rencontrez dieu !

MAURICE RHEIMS
De l'Académie française

SES PROPOS SUR L'ART

Sur la peinture égyptienne : « Les codes de représentation utilisés pendant toute la longue vie de la civilisation égyptienne obéissent à une loi de représentation mentale : tête de profil - tête de face - mains à plat - pieds à plat. Pour les Egyptiens, le raccourci n'existe pas. Eux ne trouvent pas intérêt à représenter un index qui pointe vers nous ou, tout simplement un nez dans un visage de face. Leurs dessins et peintures ne visent pas à détruire l'intégrité des murs, à sortir du lieu ou à rester en lui. Cela donne à leur présentation un statisme, un calme et une sérénité difficilement égalée. Cela n'empêche pas une grâce exquise, une totale présence, une profonde stabilité. »

Sur la civilisation grecque : « C'est vers 1000 ans avant Jésus Christ qu'une civilisation, la grecque, commence à produire quelque chose d'absolument différent et nouveau à la différence de l'Égypte. C'est un art qui ne se fige pas une fois pour toutes. C'est exactement le contraire et cela est un fait rarissime. En fait chez eux l'art est une évolution constante, ininterrompue, inéluctable. Des quantités de changements se produisent en arrivant à une vitalité, une grâce, à une liberté, une intelligence jamais vue ni avant, ni après. Unique. C'est eux qui ont inventé ou fait venir le sourire, qui se sont sortis de l'emprise du monstre, de l'animal et qu'on a inventé quelque chose qui a à voir avec le corps, l'individu, le nu. Une nouvelle donne, autre, qui nous émerveille encore aujourd'hui et qui aussi nous échappe. »

Sur les portraits de « Fayoum » : « Il y a le témoignage étonnant des portraits de Fayoum dans lesquels la peinture se lie indissociablement à sa représentation. Il s'agit des traits, du portrait du défunt. De cet individu-là. Unique. Il n'est pas un pharaon, ni un roi, ni un poète. C'est un boulanger fait par un peintre ambulancier, sur le motif, dans un endroit de fortune. Le peintre est anonyme, il est tout le monde, un artisan. Le représenté est tout le monde. Tous ont les yeux fixés dans l'éternité mais pleins de vie et de mélancolie et sans doute d'inquiétude et d'attente. Et tous proclament le fait d'être uniques - et valables les uns autant que les autres. Femmes, enfants, vieillards, jeunes... Que l'on continue ou non à la pratiquer, cette conscience du visage restera jusqu'à nos jours. C'est quelque chose de frappant de sentir ce pouvoir magique qu'ont les yeux peints dans ce cas-là. Un tel pont entre l'ici et l'au-delà. Un tel espoir qui s'accroche à notre regard quand on les regarde. Un appel, une fraternité. »

Sur Vermeer : « Vermeer de Delft est un peintre de l'intime. Il a produit très peu. Il polissait des lentilles. Sans doute connaissait-il les instruments d'optique qui ont abouti à la caméra photographique plus tard. Sans doute est-ce grâce à ces appareils qu'il a eu la connaissance de la vision différée produite par les lentilles. Par des objectifs. Différentes acuités, différentes focales, intensités de lumière, intensités de couleur. La possibilité d'introduire dans le réel des effets plus ou moins exagérés. Tout cela donne à son art quelque chose de lumineux, suspendu, désincarné, éthéré, un monde impalpable et incorruptible à jamais où tout objet, où toute couleur est lumière. La couleur-matière la plus exquise qu'on puisse imaginer, on pourrait la trouver dans « La laitière » ainsi que dans « La dentellière » ou dans « La vue de Delf » ou « L'atelier du peintre ».

Sur Velasquez : « Vélasquez est autre chose. Acuité du regard, sûreté de la main ou celle du pinceau. Rapidité, élégance suprême. Esprit, légèreté, bonté, regard toujours aimant qui anoblit tout ce qu'il touche. Délice infini et vertigineuse sophistication. Le monde avec lui devient théâtre de Vertu. Sagesse. Toujours un décalage dans ce qui est raconté. »

Sur Manet : « On devrait parler de Manet et de sa façon de peindre qui abolit son sujet pour le rendre pur objet de peinture. Il produit un pur effet pictural, il vous propose une scène mais sa peinture est plus forte que la scène. C'est sa peinture qui vibre et marche, son sujet devient complètement secondaire. C'est une espèce de prestidigitation très particulière. A mon avis le peintre le plus difficile à décrypter. Dans ce sens, sa peinture est moderne et quasi abstraite. »

Sur Georges Seurat : « Il produit dans la discrétion une rupture avec l'impressionnisme en rationalisant à outrance les sensations colorées employées en ce temps par Monet et parvient à un art quasi paradisiaque par sa lumière éblouissante. Dans sa manière de faire s'introduit un type d'humour éminemment moderne inconnu jusque-là dans l'histoire de la peinture. »

Sur Paul Cézanne : « D'une manière très habile et en domptant un tempérament volcanique, il réussit avec méthode à introduire de l'architecture et du monumental dans son rapport à la Nature. Il réalise de façon très élaborée une nouvelle manière de produire la forme en peinture par modulation et non par le modelé. La modulation produit l'arrondi par des transitions très subtiles de couleur à la différence du modelé qui produit des effets de lumière-ombre, clair-obscur et introduction des blancs ou de noirs dans la couleur locale. »

Sur Picasso : « Parler du cubisme est une tâche ardue. Le cubisme désigne avec ce terme réducteur une immense aventure qui a eu lieu à Paris entre 1907 et 1914. C'est l'aventure que mènent deux hommes de 25 ans. L'un est Pablo Picasso, espagnol. L'autre est Georges Braque, français. Picasso vient après la peinture romantique et bohémienne bleue et une période dite « rose » qui est comme une descente dans les limbes, dans un désert un no man's land peuplé d'arlequins et figures du monde du voyage. Il va vers un dénouement, vers quelque chose de désincarné, pur, vers des personnages qui s'interrogent. Son aventure à lui commence donc avec « Les demoiselles d'Avignon » à partir des promenades qu'il fait au Musée de l'Homme en se confrontant aux masques africains des vitrines du musée. Et le voilà parti à la recherche d'un nouvel espace. Cet espace est produit dans la toile. »

BARBET SCHROEDER

BIOGRAPHIE

CENTRE POMPIDOU 2017 : RÉTROSPECTIVE INTEGRALE 21 AVRIL - 11 JUIN

FESTIVAL DE NYON 2015 : PRIX " MAITRE DU RÉEL " POUR L'ENSEMBLE DE L'ŒUVRE

1969 **MORE** avec Mimsy Farmer, Klaus Grünberg (*Semaine de la Critique - Cannes*)

1972 **LA VALLÉE** avec Bulle Ogier, Jean-Pierre Kalfon (*Sélection Officielle à Venise*)

1974 **GÉNÉRAL IDI AMIN DADA** (*Quinzaine des Réalisateurs à Cannes, New York, Telluride*)

1975 **MAÎTRESSE** avec Bulle Ogier et Gérard Depardieu

1977 **KOKO, LE GORILLE QUI PARLE** (*Sélection Officielle Un Certain Regard à Cannes*)

1982/84 **THE CHARLES BUKOWSKI TAPES** (50 vidéos de 4 minutes)

1984 **TRICHEURS** avec Bulle Ogier, Jacques Dutronc

1987 **BARFLY** avec Mickey Rourke, Faye Dunaway (*Compétition Officielle à Cannes*)

1990 **LE MYSTÈRE VON BÜLOW** avec Glenn Close, Ron Silver et Jeremy Irons (*Oscar du Meilleur Acteur, Nominations Meilleur Réalisateur à l'Oscar et au Golden Globe*)

1992 **JF PARTAGERAIT APPARTEMENT** avec Bridget Fonda, Jennifer Jason Leigh

1994 **KISS OF DEATH** avec David Caruso, Nicolas Cage, Samuel L. Jackson (*Sélection Officielle Hors Compétition à Cannes*)

1995 **BEFORE AND AFTER** avec Meryl Streep, Liam Neeson

1997 **DESPERATE MESURES** avec Andy Garcia, Michael Keaton

2001 **LA VIERGE DES TUEURS** avec Germán Jaramillo (*Compétition Officielle à Venise*)

2002 **CALCULS MEURTRIERS** avec Sandra Bullock, Ryan Gosling (*Sélection Officielle Hors Compétition à Cannes*)

2007 **L'AVOCAT DE LA TERREUR** (*Sélection Officielle Un Certain Regard à Cannes, César du Meilleur Documentaire, Étoile d'Or du Meilleur Documentaire, Directors Guild of America nomination "Best achievement" pour les Oscars*)

2008 **INJU** avec Benoît Magimel (*Compétition Officielle à Venise*)

2009 **MAD MEN** - Saison 3 / Épisode 12 : THE GROWN-UPS (LE JOUR DE LA MORT DE KENNEDY)

2014 **AMNESIA** avec Marthe Keller, Max Riemelt (*Sélection Officielle à Cannes - Séance Spéciale*)

2017 **LE VÉNÉRABLE W.** (*Sélection Officielle à Cannes*)

2017 **OÙ EN ÊTES-VOUS BARBET SCHROEDER ?** Court-métrage (*Ouverture de la Rétrospective Barbet Schroeder au Centre Pompidou*)

2017 **SOME MORE** de Victoria Clay - Documentaire sur Barbet Schroeder pour Ciné+

NOTE DE PRODUCTION

Un film sur la peinture

Avoir la possibilité de suivre Barbet Schroeder au travail est une chance. Son élégance et sa modestie l'empêcheront toujours de tenir des propos définitifs sur la manière de faire un film. Lorsque nous le questionnons sur son cinéma, il détourne bien vite la conversation pour discourir sur un sujet de société, sur le long métrage d'un autre, ou sur un article qu'il a lu. Comme s'il disait: « circulez, il n'y a rien à voir ». Mais lorsque que nous avons la chance de le voir travailler, nous comprenons que c'est justement dans ce mouvement, cette translation que réside « sa façon de faire ». Il faut trouver un objet, qui mènera à un sujet.

Le titre de ce documentaire raconte ce glissement volontaire.

Nous partons du travail de Ricardo Cavallo pour nous enfoncer au cœur d'un territoire à explorer: la peinture. Barbet Schroeder aime à dire que c'est la dernière « Terra Incognita ». Tels les personnages de **La Vallée**, nous allons de découverte en découverte, nous éloignant de plus en plus des chemins balisés. Cela ne se fait pas aux dépens du peintre, bien au contraire, c'est lui qui nous enjoint à regarder autour de son œuvre. Comme Barbet, Ricardo préfère parler des autres que de soi-même. Il lui est plus aisé de commenter la peinture de Manet plutôt que la sienne. Son érudition va de pair avec son sens de la pédagogie. Il n'y a rien de pédant dans cette histoire de l'art racontée chemin faisant, mais plutôt une jubilation à voir des liens se tisser entre les époques et les mouvements, comme si leur filiation coulait de source. A l'inverse d'un théoricien, Ricardo parle depuis la peinture et non sur elle.

Le respect mutuel qui unit Barbet Schroeder et Ricardo Cavallo libère la parole et produit de l'espièglerie. Nous les suivrons dans la campagne bretonne sous un ciel d'orage ou dans les salles feutrées du Musée d'Orsay comme deux aventuriers à la recherche de la peinture totale. Celle-ci se composerait de toute l'histoire de l'art qui l'a précédée, sans en sonner la fin. Un peu comme ce tableau monumental de Cavallo représentant les falaises de Morlaix, reproduites sur des plaques. La toile est ainsi faite qu'en en déplaçant les éléments les uns après les autres, la représentation se poursuit à l'infini à 360 degrés.

Cette déambulation picaresque dans le travail de Cavallo, c'est aussi une occasion pour Barbet Schroeder de se livrer à une balade dans l'histoire de la peinture. Et particulièrement celle exécutée d'après un modèle. Qu'il soit à l'intérieur ou à l'extérieur. Loin de tout académisme, le cinéaste tire un fil tout au long du film qui relie la peinture réaliste grecque à celle de Picasso, en passant par Delacroix, Vermeer ou Vélasquez. C'est le geste de peindre, ou plutôt le mouvement qui va de l'œil à la main qui est au centre de la narration. Peindre d'après la nature demande un « encodage » du réel, un glissement, tout à fait semblable à celui du cinéma. Particulièrement du documentaire, que Barbet Schroeder connaît bien. En toute humilité, c'est un peu de sa méthode dont il nous parle quand il interroge Ricardo Cavallo. Comment reproduire un mouvement, un corps, pour que son essence y soit plus visible qu'en vrai, sans être réaliste ? Voilà ce qui relie peut-être les deux hommes. L'impressionnisme annonce le cinéma, peut-être même la nouvelle vague, de par la quotidienneté des sujets, l'expérience de l'extérieur, l'observation des autres. Si

Barbet Schroeder interroge Ricardo Cavallo sur l'utilisation de la Camera Obscura par Vermeer, c'est parce que cette technique se rapproche de la photographie. Et Seurat, avec sa boîte à pouce cousine des caméras légères 16mm des années soixante ou du caméscope HD d'aujourd'hui, pose déjà un regard cinématographique sur le monde. Ce voisinage entre les deux pratiques artistiques, celle du réalisateur et celle de son sujet, connaîtra son paroxysme avec un plan sur la cathédrale de Rouen en la cadrant exactement comme Claude Monet le fit. Nous attendrons de voir la lumière naturelle finir par ressembler à celle sur la toile.

Le dernier volet de cette école de l'art buissonnière concerne le lien que Barbet Schroeder fait entre le cubisme non réaliste et les exercices d'imagination active de Ricardo Cavallo. Une peinture qui réinvente sa technique en continu. Là aussi, on ne peut que penser aux différents courants qui ont traversé l'œuvre de Schroeder. Comme la réappropriation de la profondeur de champ, du découpage, grâce à la première utilisation de caméra digitale pour **La vierge des tueurs**. Pour lui, comme pour Cavallo, les images sont toujours en devenir, elles fixent pour mieux être en mouvement.

Le toujours moins et le plus précis

La notoriété de Ricardo Cavallo est réelle, sans qu'elle ne fasse de lui une figure incontournable de la scène artistique. Et c'est là une chance.

Il n'y a pas de présupposés à déconstruire, de légendes ou de star système qui encombrant. L'accès au cœur du travail se fait rapidement, les questions sur la pratique n'ont pas été rabâchées dans mille monographies. La peinture règne.

Ricardo Cavallo n'est pas sur Instagram ou Facebook. Il écrit au stylo, prend des notes sur du papier. Il ne va pas au restaurant, ne part pas en vacances. Tout dans sa vie est organisé autour de sa pratique artistique. C'est aussi une forme de dévotion que Barbet Schroeder cherche à filmer. Une existence qui se met au service d'une conviction. Sans le revendiquer, Ricardo est une vraie figure de la décroissance. Il faut être physiquement le moins encombrant possible pour aiguïser son regard et voir vraiment. Ce jusqu'au boutisme est une figure que l'on retrouve souvent dans le travail de Barbet Schroeder. Le cinéaste s'intéresse aux expériences limites, là où la vie semble prendre de la vitesse, comme dans une courbe. Ricardo est un homme qui se presse. Il parle vite, marche vite, pense vite. C'est un contemplatif très actif. Et la présence de Barbet Schroeder semble à la fois le retenir, pour mieux le pousser à accélérer par la suite. Le film fera l'écho de ce pas de deux.

Le regard de Barbet Schroeder

Une composante importante du film nous semble être la place du cinéaste dans cette rencontre. Nous l'entendrons parfois converser avec Ricardo. Les discussions se mèneront à table, en marchant, presque à l'improviste. Le banal et l'exceptionnel se mélangeront comme cela se produit lorsque l'on converse à bâtons rompus. Il s'agit bien d'un trio : la peinture vue par Ricardo Cavallo, filmé par Barbet Schroeder.

Pour beaucoup d'entre nous, les films du cinéaste ont contribué à la construction d'un regard.

Parfois aussi d'une conscience politique. Comme Ricardo Cavallo, Barbet Schroeder n'a pas connu plusieurs périodes stylistiques successives, mais les a toutes vécues en parallèle. Nous avons eu accès à ses grandes toiles comme à son carnet d'imagination. De nombreux points communs relient les deux artistes. En filmant Ricardo Cavallo, en nous donnant à voir ce qu'il aime, Barbet Schroeder nous parle aussi de son cinéma, de son engagement, et de ceux qui l'ont partagé. Comme Eric Rohmer par exemple. Exercice d'admiration au carré.

Le tournage et la post-production

Le développement et la préparation du film ont été financés par le travail de Barbet Schroeder, Les Films du Losange et de Bande à Part Films. Il nous semblait important de prendre un peu de temps pour trouver l'angle d'ouverture du film dépassant la seule expérience de Ricardo Cavallo. Barbet Schroeder s'est rendu plusieurs fois en Bretagne chez le peintre, puis a imaginé un parcours autour de sa parole. Quelques images ont été filmées avec les enfants dans le cadre des cours de peinture dès que ceux-ci ont repris après la pandémie. C'est la cheffe opératrice Victoria Clay Mendoza qui a accompagné Barbet dans ces premiers essais filmés de quelques jours. Tous deux se connaissent bien pour avoir travaillé ensemble sur **Le Vénérable W., Some more** - portrait de Barbet Schroeder - et **Où en êtes-vous Barbet Schroeder ?** pour le Centre George Pompidou. C'est elle qui assurera l'image du film à venir.

Le tournage aura lieu en Bretagne, à Morlaix cet hiver, mais aussi à Paris. L'équipe technique sera réduite afin de respecter le mode de vie du peintre et sa pratique solitaire. La chaîne de post-production se déroulera au printemps 2022.

La coproduction

Ricardo et la peinture sera produit par Les Films du Losange et Bande à part. Nous avons déjà travaillé ensemble pour **Le Vénérable W.** Nous distribuerons le film en France et nous nous occuperons des ventes internationales, comme nous l'avons fait pour plusieurs longs métrages produits par Bande à Part (**L'expérience Blocher, L'Opéra, Cleveland contre Wall street** de Jean-Stéphane Bron, puis actuellement **Les Grandes ondes, La Vanité** et **Au Sud** de Lionel Baïer. C'est donc en pleine confiance et avec la force de l'habitude que nous travaillerons ensemble sur ce nouveau projet.

Nous avons conscience que le sujet de ce documentaire est plus intime, plus personnel que d'autres films du cinéaste, raison pour laquelle nous avons cherché à être économiquement cohérent dans le coût de fabrication de **Ricardo et la peinture**. Outre les canaux de financements habituels, nous chercherons en France et en Suisse des organismes ou fondations liés à la diffusion de l'art. Musées, collections privées, galeries, autant de lieux que nous voudrions également solliciter lors de la sortie de **Ricardo et la peinture**.

Diffusion du film

La distribution française de ce documentaire sera assurée par Les films du losange. Nous serons soutenus par le Centre Pompidou pour les avant-premières mais aussi pour l'accompagnement

du film dans les salles. Comme il l'a fait pour **Le vénérable W**, Barbet Schroeder rencontrera le public dans de nombreuses villes et participera à des débats. Pour ce type de documentaire, il est plus que jamais nécessaire de faire un travail de militant, d'être inventif et de trouver de nouvelles solutions pour attirer les spectateur.trice.s dans les salles. Nous essaierons de trouver un lieu d'exposition pour découvrir les toiles.

Nous pourrions imaginer une collaboration avec des musées, mais aussi proposer le film aux écoles pour des séances scolaires. Le sens pédagogique de Ricardo Cavallo rend sa pratique accessible à de jeunes spectateur.trice.s Nous espérons aussi bénéficier de la présence physique du peintre lors des avants premières pour lui faire rencontrer des classes.

Nous espérons pouvoir bénéficier d'une sélection dans un festival international afin de lancer son exploitation en France et à l'international, comme ce fut le cas avec **Le Vénérable W** au festival de Cannes.

Charles Gillibert
pour Les Films du Losange

