

*Qui vous a séduit en premier ? Ricardo Cavallo ou sa peinture ?*

Les deux en simultané. Et c'était il y a plus de quarante ans...

Un jour de 1982, Karl Flinker, un grand amateur d'art, libraire et galeriste, par ailleurs ami proche de ma mère et qui pour moi, depuis mon arrivée à Paris, à l'âge 11 ans, était un peu mon père spirituel, nous étions restés en contact et il me dit en 82 qu'il fallait absolument que je rencontre un de ses nouveaux peintres, devenu son ami, qui était vraiment génial. C'est ainsi que je me suis trouvé à gravir les sept étages de l'immeuble de Neuilly, jusqu'à la petite chambre de bonne dont Ricardo Cavallo avait fait son atelier. Sa peinture et sa personnalité m'ont conquis d'emblée. En un instant j'ai su que, dans une vie, on rencontre peu de gens comme lui. Ricardo est un homme d'une sensibilité unique, d'une ouverture aux autres exceptionnelle, d'une générosité de tous les instants.

J'ai eu par la suite la chance d'être le premier à voir surgir la partie complètement secrète de son œuvre : des milliers d 'extraordinaires gouaches qui font partie de ce qu'il appelle« l'imagination active ». J'étais par ailleurs tellement attiré par ses grandes peintures à l'huile qu'elles ont fini par être présentes sur une grande partie des murs de tous mes appartements.

*En 1982, vous étiez un jeune quadragénaire. Quelle était alors votre relation à l'art, à la peinture notamment ?*

Au fil des ans, Karl m'avait fait découvrir en détail des peintres sur lesquels il publiait des livres Paul Klee, les portraits de Picasso. De mon côté, j'étais toujours fasciné par Manet, Baudelaire et le cinéma.

Après son divorce, à notre arrivée à Paris, en provenance d'Amérique du Sud, ma mère nous élevait seule, ma sœur, de trois ans ma cadette, et moi. Elle souhaitait que nous recevions une éducation française, elle devait s'occuper de tout, de nous trouver des écoles, des logements, nous allions d'hôtel en hôtel pendant des mois. Elle nous laissait souvent seuls au Louvre, dans les salles des antiquités grecques. Le Louvre était un peu ma maison, même si je n'en connaissais pas toutes les pièces... Et de plus, le soir, tous les soirs, ma mère nous lisait une dizaine de pages de *L'Odyssée*... De son côté, Karl Flinker lui aussi était fasciné par la Grèce antique. Je me souviens que, quand il nous rejoignait à Ibiza pour l'été, lui et ma mère passaient beaucoup de temps avec les paysans, dont la vie, au début des années 50, était pratiquement identique à celle des Grecs deux mille ans auparavant. Karl a même entrepris un film documentaire sur les traces d'Alexandre Le Grand, qu'il a suivies en Land-Rover jusqu'au cœur de l'Afghanistan. Quelques années plus tard, avant l'invasion russe, j'ai tenté à l'endroit qu'il avait choisi, dans le Nuristan, de reprendre ce projet, que je n'ai pas réussi à mener à bien. Karl avait trouvé des montagnards aux yeux bleus dont la musique était différente de celles de la région, ainsi que des traces du culte de Dionysos. Je pourrais dire ainsi qu'à travers Karl, la passion pour la Grèce antique nous unissait, Ricardo et moi, avant même que nous ne nous rencontrions.

*Vous parlez parfois de Ricardo Cavallo comme d'un moine des temps Anciens...*

Le film de Rossellini *Les Onze Fioretti* de François d'Assise (1950) était une de mes références majeures et, très vite, j'ai vu en Ricardo un François des temps modernes. Il y a chez lui une dimension chrétienne, il attire les gens, qui se rassemblent autour de lui, qui sentent et savent qu'avec lui ils seront écoutés, auxquels il parle avec une simplicité, une générosité absolues. Et on en vient, presque naturellement, à voir en lui une sorte de saint moderne. Dans ma vie, je me suis servi un peu de Ricardo comme je m'étais servi de Diogène quand je travaillais avec Bukowski : comme Diogène, Bukowski détestait les possédants et disait toujours ce qu'il pensait, il était farouchement indépendant. Et j'ai toujours été attiré par les gens indépendants. Après tout, j'ai commencé avec Eric Rohmer ! Qui n'allait jamais au restaurant, ne prenait pas de taxis, ne se déplaçait qu'en transport en commun, n'avait pas le téléphone et refusait même d'habiter un appartement avec ascenseur ! J'ai toujours été attiré par les

personnalités artistiques extrêmes ! En fait, Rohmer n'était pas vraiment extrême, mais sacrifiait tout à son art, sans faire aucun compromis.

*Comment Ricardo a-t-il réagi quand vous lui avez parlé de votre projet de film sur lui ?*

Il m'a dit : « Si ça te fait plaisir... ». Ricardo sacrifie tout à ce qui l'intéresse, et ne fait jamais que ce qui l'intéresse. Je lui avais proposé de travailler avec moi sur le film que j'ai réalisé en Colombie (La Vierge des Tueurs, 2000), je pensais qu'il pourrait m'aider pour les couleurs, mais il a refusé, très gentiment, mais fermement. J'étais fou de lui demander ça ! Il avait travaillé sur les décors d'une pièce de Luc Bondy, un autre de ses amis proches, mais considérait avoir alors peut-être perdu six mois.

*Quelle a été la place de l'histoire de l'art tout au long de ces quarante années de compagnonnage, d'amitié ?*

Quand nous sommes libres tous les deux, nous allons dans les musées, visiter des expositions. En réalité, nos rencontres se décident toujours à partir d'œuvres à découvrir ou à retrouver, l'art est toujours présent entre nous. Si hier je suis allé à l'église Saint-Paul, pour revoir la toile de Delacroix, Le Christ au jardin des oliviers, c'est grâce à Ricardo. Il me l'avait fait découvrir, il y a peut-être 30 ans. Il est toujours au courant de tout. Toutes ces visites m'ont enseigné que Ricardo parle admirablement de l'histoire de la peinture, qu'il a le don de mettre les œuvres en relation, de les faire dialoguer. C'est à partir de ce talent inouï que j'ai dessiné le projet de ce film, qui s'apparente à une navigation dans l'histoire de l'art. De la grotte de Chauvet à la grotte de Saint-Jean-du-Doigt, dans laquelle Ricardo travaille aujourd'hui, quelque chose comme trente-six mille ans plus tard.

*À quel stade du processus avez-vous décidé des œuvres qui seraient montrées à l'écran ?*

Dès le départ, j'avais une liste d'œuvres indispensables au film. Encore fallait-il pouvoir les montrer et les filmer toutes ! Pour l'essentiel, je souhaitais que les échanges que suscitait notre amitié me permette de retracer l'histoire de l'art de manière originale, et vivante. J'aime tellement ce que Ricardo dit, ce qu'il est, ce qu'il fait, que la communauté de vues était déjà établie, et donc le terrain de jeu était préparé. Le film est réellement né de l'association de nos deux esprits. Il est arrivé aussi souvent que Ricardo devine ce que j'attendais de lui, et réponde au-delà de mes espérances. Ainsi, lorsqu'il étend un drap, geste qui le conduit à évoquer les icônes (allusion qui a été coupée au montage), il passe ensuite naturellement aux portraits du Fayoum, une chose que Ricardo m'avait fait découvrir, il y a très longtemps et qui m'ont impressionné pour toujours, je savais qu'ils devaient être montrés dans le film, puis passer à la peinture grecque. La pensée de Ricardo permet de montrer que tout est intimement lié, que l'histoire de l'art s'apparente à un flux ininterrompu. De la peinture des premiers temps, nous arrivons au cubisme, à Braque, à Picasso, qui devaient être absolument présents dans le film, de sorte que l'on comprenne que l'art continue d'exister.

*Pour que cela soit possible, il fallait aussi que les principes de réalisation répondent à cette exigence. Quels sont les choix que vous avez faits ?*

Nous avons filmé sur trois périodes, chacune entre une semaine et dix jours. Sans aucun éclairage d'appoint, ce que les caméras d'aujourd'hui rendent possible. En général nous avons travaillé avec trois caméras, parfois quatre, dispositif qui rendait inévitables certains « accidents », perche dans le champ, irruption d'un technicien, ou du réalisateur. J'adore le moment où le petit garçon dessine, quand le perchiste est dans le champ et que Ricardo vient regarder dans l'objectif pendant que moi aussi, j'observe le dessin que fait l'enfant, cet instant est magique. Nous ne recherchions pas les accidents, qui sinon n'auraient pas été vraiment des accidents, mais ils étaient les bienvenus. Pour le reste, l'idée était que Ricardo soit le plus à son aise possible, ce que je m'efforce toujours de faire

aussi, avec tous les techniciens. Le film est également le film du quotidien du peintre, qui d'un même élan est alors aussi le quotidien du film en train de se faire. Pour Ricardo, il n'y a pas de différence entre les moments de vie et ceux où il peint. Un déjeuner partagé, dans sa cuisine, permet de « faire entrer » le Portrait de Mme Cézanne, dont je savais depuis le début qu'il serait dans le film, mais sans savoir à quel moment. Pour Ricardo, il n'y a pas de brisure entre la vie, jusque dans ce qu'elle peut avoir de plus quotidien, et l'art. Cela aussi, fait partie de ce que le film devait montrer. Si chez Ricardo les fenêtres sont toujours ouvertes, c'est qu'il veut se sentir toujours à l'extérieur, comme quand il peint, sur le motif. C'est pour lui une façon de se préparer. Il dit d'ailleurs ne jamais vouloir ressentir de différence de température...

*Diriez-vous que les mots de Ricardo Cavallo proposent une sorte d'apprentissage du regard ?*

Souvent, avec ses mains, il dessine un cadre dans le vide, et vous dit que ce cadre répond aux mêmes principes que tel ou tel tableau de Monet. Avant qu'il ne parle, vous ne voyez qu'une allée de gravier, un mur, de la verdure, mais ses mots vous font entrer dans la peinture, et alors vous voyez une table, une nappe blanche, ou une cathédrale. Avec lui, c'est un mouvement incessant. Vous vous trouvez au bord de la mer avec lui, on parle, il travaille, vous posez une question passe-partout, comme de savoir quel peintre, le premier, a travaillé sur le motif, vous évoquez les impressionnistes, bien sûr, et alors Ricardo cite un certain Annibale Carracci(1560-1609), précise que dans un premier temps la nature n'était présente en peinture qu'en arrière-plan des sujets religieux, mais que quand ceux-ci ont cessé d'être de rigueur, la nature a trouvé une place nouvelle... Et de là, Ricardo passe à la nature morte... Il explique aussi que Le Caravage (1571 - 1610) et Vélasquez (1599 - 1660) furent les premiers à peindre directement, sans dessiner au préalable, sans esquisse préparatoire dessinée, ils se lançaient d'emblée, en quelque sorte sans filet.

*Le talent de « passeur » du peintre vous a conduit naturellement à l'école qu'il anime à Saint-Jean-du-Doigt..*

Je savais depuis le départ que le film devait se terminer avec les enfants, mais j'ai longtemps eu peur que la pandémie nous interdise de les filmer. Je les avais même filmés moi-même, avec ma petite caméra, pour le cas où, mais ça n'aurait pas été satisfaisant, alors j'avais essayé de penser à d'autres fins possibles, mais sans trop de réussite. Les enfants permettent de souligner une des caractéristiques essentielles de la personnalité de Ricardo, sa générosité folle, l'attention qu'il témoigne à tous, son obsession de la transmission, sa passion du partage..

*À la fin du film, vous avez cette phrase, « Ce serait bien de pouvoir continuer dans ce bonheur comme ça, tous les jours. » Qu'allez-vous inventer pour retrouver ce bonheur ?*

Il est question de quelqu'un qui ne fait que ce qu'il a envie de faire, qui a choisi de ne manger que du riz, qui ne se consacre qu'à son art, qui évite de penser à des choses inutiles. C'est un modèle de vie. Mais il fallait bien que la fin survienne, on ne pouvait pas continuer à ne pas terminer le film. Désormais, le bonheur est dans le film.

Entretien avec Barbet Schroeder, Mars 2023