

Transcr(é)ation



Schroeder / Cavallo ou l'amitié en peinture Shroeder / Cavallo or Friendship in Painting

Henri Detchessahar

Volume 6, numéro 1, 2025

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1117461ar>

DOI : <https://doi.org/10.5206/tc.v6i1.21322>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Western Libraries, University of Western Ontario

ISSN

2816-8895 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Detchessahar, H. (2025). Schroeder / Cavallo ou l'amitié en peinture. *Transcr(é)ation*, 6(1), 1–20. <https://doi.org/10.5206/tc.v6i1.21322>

Résumé de l'article

Après avoir consacré plusieurs films à des portraits de « monstres » humains (Amin Dada, le moine birman Ashin Wirathu) ou à un avocat hors normes (Jacques Vergès), le cinéaste Barbet Schroeder désirait consacrer un documentaire à un « saint moderne ». Dans *Ricardo et la peinture*, en 2023, il filme ainsi Ricardo Cavallo, dont il chérit l'amitié depuis quarante ans. Il suit son ami au pied des falaises de Morlaix et dans le petit village de Saint-Jean-Du-Doigt. Le cinéaste tente de comprendre son sujet par la manière singulière dont il le regarde : accompagnant pas à pas l'artiste dans les étapes de son travail, il nous entraîne dans un voyage stimulant à travers l'histoire de la peinture. Mais le film est aussi l'occasion d'une réflexion sur la transmission au fil des conversations entre le peintre, ses jeunes élèves et le cinéaste. Quand il s'invite dans son film, Barbet Schroeder dresse en creux son autoportrait, met le cinéma en abyme, tout en célébrant l'amitié, ce sentiment partagé au service d'un éloge sensible de la Nature et de l'Art. Le bonheur réclamé par le cinéaste à la fin du tournage est tout entier dans les images de son film.

© Henri Detchessahar, 2025



Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

<https://www.erudit.org/fr/>

Schroeder / Cavallo ou l'amitié en peinture

HENRI DETCHESSAHAR

Académie de Bordeaux

RESUME

Après avoir consacré plusieurs films à des portraits de « monstres » humains (Amin Dada, le moine birman Ashin Wirathu) ou à un avocat hors normes (Jacques Vergès), le cinéaste Barbet Schroeder désirait consacrer un documentaire à un « saint moderne ». Dans Ricardo et la peinture, en 2023, il filme ainsi Ricardo Cavallo, dont il chérit l'amitié depuis quarante ans. Il suit son ami au pied des falaises de Morlaix et dans le petit village de Saint-Jean-Du-Doigt. Le cinéaste tente de comprendre son sujet par la manière singulière dont il le regarde : accompagnant pas à pas l'artiste dans les étapes de son travail, il nous entraîne dans un voyage stimulant à travers l'histoire de la peinture. Mais le film est aussi l'occasion d'une réflexion sur la transmission au fil des conversations entre le peintre, ses jeunes élèves et le cinéaste. Quand il s'invite dans son film, Barbet Schroeder dresse en creux son autoportrait, met le cinéma en abyme, tout en célébrant l'amitié, ce sentiment partagé au service d'un éloge sensible de la Nature et de l'Art. Le bonheur réclamé par le cinéaste à la fin du tournage est tout entier dans les images de son film.

Mots clés : *amitié · peinture · Bouvard et Pécuchet · grotte · image · gabbro*

« Le film de peinture est une synthèse esthétique entre l'écran et le tableau comme le lichen entre l'algue et le champignon », André Bazin¹.

Introduction

Le cinéaste allemand Barbet Schroeder est un homme curieux. Répondant, en 1987, à une question du journal « Libération » : « Pourquoi filmez-vous ? », il dit simplement : « Pour en savoir plus. » Cette curiosité s'est d'abord tournée vers des monstres humains auxquels Schroeder a consacré de singuliers portraits cinématographiques, à commencer par celui du dictateur ougandais Amin Dada dont le cinéaste filme les pitreries sanguinaires dans *Général Amin Dada : autoportrait* (1974). De la même manière, il cerne, tel un autre portrait dérangeant, la figure maléfique du moine extrémiste birman Ashin Wirathu dans *Le Vénérable W* (2017). Si l'on ajoute l'approche de ce personnage « hors norme » qu'était l'avocat Jacques Vergès, dans *L'Avocat de la terreur* (2007), nous détenons là une performance documentaire, réunie dorénavant sous le titre « La Trilogie du mal », qui illustre cette curiosité originelle du cinéma de Schroeder. L'amitié n'est pas en reste, elle est le versant lumineux de cet attrait pour la compréhension des limites que le cinéaste a largement interrogées dans son œuvre de fiction : la drogue dans *More* (1969), le sexe dans *Maîtresse* (1976), l'alcool dans *Barfly* (1987). C'est d'ailleurs dans ce mémorable scénario autobiographique qu'il filme par amitié déjà l'écrivain américain Charles Bukowski.

Mu par ce même sentiment de l'amicale curiosité, Schroeder a réalisé tout récemment un nouveau documentaire consacré à un « saint moderne » dont il chérit l'amitié depuis quarante ans. Il s'appelle Ricardo Cavallo, il est né en 1954 à Buenos-Aires en Argentine. C'est un peintre un temps méconnu et faussement naturaliste qui a pourtant développé une œuvre considérable, faite de sculptures et de dessins très expressifs (qui lui permettent de développer sa pratique d'« imagination active² »), mais surtout de grandes toiles qui ont la particularité d'être souvent constituées de multiples panneaux assemblés. Sa formation a profité d'une grande ouverture, de la Communauté de L'Arche (avec Lanza Del Vasto) jusqu'à l'École des Beaux-Arts à Paris, en se nourrissant des heures passées à la fois au Louvre et au Musée d'Histoire Naturelle ; elle lui a donné une immense curiosité pour la structure des formes du monde. Dans le film, il fait le récit de sa rencontre décisive, en 1983, avec le galeriste Karl Flinker qui va lui permettre

¹ « Peinture et cinéma », *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Le Cerf, 1985, p. 191.

² Les références ici entre guillemets sont extraites de la biographie établie par Caroline Benzaria sur le site ricardocavallo.fr.

d'exposer et surtout de développer sa « cosmographie » intérieure. Son inspiration est foisonnante : il peint les êtres rencontrés à travers des visions fantasmagoriques (Serge, Geneviève ou Alexandra en Électre, en sorcières, gitanes ou Tritons), aussi bien que les toits de Neuilly ou de Morlaix. Le bestiaire lui est aussi une source d'inspiration, qu'il peint en copiant les figurines en plastique, disposées dans sa chambre-atelier à Paris. Ce grand théâtre baroque et bariolé (*Bestiaire, La Table*, 1984) nourrit ainsi ses toiles figuratives. Mais après la solitude de l'atelier c'est la peinture à l'extérieur qui crée le déclic, l'expérience de la nature : les jardins et les arbres (*La Ville*, 1987), les lieux d'eau (*Au bord du lac*, 1998, *Cascade dans les rochers*, 1999). Jusqu'à la découverte des côtes du Finistère, en 2003, là où le retrouve son ami cinéaste.

Dans *Ricardo et la peinture* (2023), Barbet Schroeder filme son ami peintre en train de créer au pied des falaises de Morlaix. Animé donc par son insatiable curiosité, le cinéaste tente de comprendre son sujet, sans forcément détenir les réponses au moment où il se lance dans l'aventure. Le film est une forme de « western » où il s'agit de suivre, dans la nature, un héros solitaire à la recherche du point de vue juste qui lui permettra de réaliser une toile monumentale à force de carrés peints, abstraits, comme différents éléments d'un puzzle, et que le public découvrira à la toute fin du film. Il est des sujets qui se suffisent pour donner une matière générale à un film : c'est le cas de celui-ci qui s'articule selon les motifs imbriqués de la peinture, de la transmission, du cinéma et de l'amitié, soit les quatre composantes de la manière très singulière dont Schroeder s'accorde à la générosité de son sujet tout en réalisant une ode magnifique à la force de l'art, laquelle permet ici une mise en abyme des deux médiums artistiques, la manière très intimiste et modeste du cinéaste relayant l'humilité de l'avènement de l'œuvre par ailleurs foisonnante du peintre.

L'art de peindre

Le documentaire de Schroeder est naturellement un film sur la peinture, un film où la peinture apparaît à l'écran. Il s'inscrit dans cette « quatrième manière d'être » définie par John Harbour dans sa présentation des liens entre la toile et l'écran³. La caméra suit pas à pas l'artiste d'origine argentine dans les étapes de son travail. Cavallo vit en ascète sur la côte bretonne où il puise son inspiration dans la contemplation de la nature. Chaque jour, quelles que soient les conditions, il se rend sur la grève, au pied des falaises, près de Saint-Jean-Du-Doigt, chargé du lourd matériel dont il a besoin pour peindre :

³ « De la toile à l'écran : de multiples "manières d'être" », *Transcr(é)ation*, vol. 5, été 2024, pp. 1-9.

Chaque jour, été comme hiver, l'artiste descend avec son chevalet⁴ dans le plein de la lumière au creux des falaises escarpées, perdant l'équilibre sur l'arrondi des rochers. Là, en contrebas de grands murs cyclopéens, il se trouve face à un monde qui appelle la double métaphore animale et architecturale⁵.

Le début du film, sans paroles, laisse entendre le bruit de la mer et montre la « désescalade » d'un homme harnaché en peintre le long d'une falaise. Ce sont ensuite les mouvements de tête de Ricardo – comme ceux d'un animal étrange – qui vont de l'intérieur de la grotte vers le ciel dans l'ouverture, non visible du public. Raccord sur les peintures rupestres de la grotte de Chauvet, bond dans le temps, il y a 36 000 ans ! Ce sont les quatre premières minutes du documentaire. Il s'agit de descendre dans le motif, d'être là, c'est-à-dire d'être *dans* ce paysage et non devant lui. Le film déjoue peut-être par-là la difficulté de la représentation de la peinture au cinéma : il ne veut ni raconter la biographie (vertu de la fiction), ni filmer ou faire défiler les œuvres (vertu du musée). On songe à Van Gogh, encombré lui-aussi de son barda de peintre, dans les chemins d'Asnières-sur-Seine. Ici, Schroeder se plaît peut-être à citer Maurice Pialat⁶ (*Van Gogh*, 1991), plaçant sa caméra dans le dos du peintre comme si elle était fascinée par cette espèce de carapace composée de la palette et du chevalet (photogramme 1). Le peintre se fraye un chemin dans les hautes herbes, comme le fait aussi le Van Gogh interprété par Jacques Dutronc (photogramme 2), dérivant dans les champs avec sa toile sur le dos. Mais il semble que la référence soit erronée ; ce plan fantôme de Dutronc / Van Gogh n'existe pas dans le film (ni dans les scènes coupées) mais résulte vraisemblablement d'une photographie de plateau qui a servi un temps d'affiche au film. Dès lors, une autre référence s'impose, celle de la silhouette du Van Gogh du film *Dreams* (1990) d'Akira Kurosawa, foulant les champs de blé dans le rêve des « corbeaux » (photogramme 3). Il ressort que les trois cinéastes saisissent pareillement les peintres dans cette frénésie de la création qui les pousse en avant. Il y a une habileté commune à positionner ainsi un plan d'arrière, pour nous amener nous-mêmes à fournir l'effort de ne pas lâcher ce qui s'éloigne, à coller tant soit peu à ce cheminement qui précède l'avènement du geste artistique, lequel commence si humblement, si concrètement.

⁴ En Espagnol, la racine *cavallo* ou *caballo* évoque aussi bien le cheval que le chevalet.

⁵ Du Bouchet, Marie, « Un théâtre de la peinture », *Cavallo, Paysage imminent*, Paris, Les Cahiers dessinés, 2013, p. 193.

⁶ On peut rappeler que Maurice Pialat fut peintre avant d'être cinéaste, ce que l'exposition « Pialat, peintre et cinéaste » (2013) à la Cinémathèque de Paris montrait avec excellence.



Photogramme 1 : Ricardo Cavallo dans Ricardo et la peinture de Barbet Schroeder (0h00'52'')



Photogramme 2 : Jacques Dutronc dans Van Gogh de Maurice Pialat (1991)



Photogramme 3 : « Les corbeaux », Dreams d' Akira Kurozawa (1h09'20'')

D'ailleurs, le film commence sur une déception : le constat que l'assemblage des plaques peintes les jours précédents est raté, ne produit rien. Il faut se remettre à la tâche, journalière et répétée. Cela exige de la discipline, une sorte de ritualisation du quotidien : descendre sur les chemins caillouteux à l'heure des marais et chargé de vingt kilos de matériel ; installer le chevalet et se mettre à peindre sans savoir ce qui advient, et l'accepter. Cavallo cite volontiers l'anecdote rapportée par Cézanne : « Rappelez-vous Courbet et son histoire de fagots. Il posait son ton sans savoir que c'était des fagots » (Du Bouchet, 2013, p. 195).

Schroeder filme l'artiste dans les deux mouvements de son geste artistique. D'abord la quête, la recherche du point de vue juste, qui puisse attraper un minuscule carré de ciel ou de roche avant que cela ne se dérobe, par une palette de couleurs merveilleusement expressive. Le peintre peint de grands formats composés de plusieurs dizaines de petits panneaux de bois. Schroeder filme tous ces instants de réalisation de ces petits modules qui seront ensuite placés côte à côte et assemblés pour composer le format monumental. À d'autres moments, le cinéaste montre le travail de préparation, dans l'atelier, de ces supports : le marouflage de la toile de drap sur des plaques de contre-plaqué de 30x30cm ou de

35x27cm, raidie à la colle de peau chaude. Mais filmé dans la grotte au pied des falaises, Cavallo peint jour après jour les modules ensemble, en sachant qu'ils ne sont qu'une partie du futur tout. Philippe Garnier évoque attentivement ce trajet de la création :

[L]e long voyage des plaques dans l'espace et le temps. Sur un chevalet pourvu d'un cadran, Cavallo les peint *in situ* par groupes de quatre ou six et les reprend chacune cent fois sur le même motif, traversant avec elles les lumières et les saisons. Au fil des jours, chaque plaque voisine avec une autre, dans une harmonisation progressive, méthodique mais en partie « à l'aveugle », [...] le voyage de l'atelier à la falaise reprend sans fin, à mesure que l'image de la peinture se précise et prend corps dans l'esprit du peintre. Les horaires de travail épousent ceux de la marée, à raison de trois quarts d'heures de décalage quotidien. Si bien que cette course sur la côte de deux kilomètres de route et une descente à pic dans les escarpements rocheux du gabbro, une roche cristalline plus ancienne que le granit rose du Trégor est aussi un voyage dans le temps. [...] Peints dans la crique, les panneaux portent plusieurs strates de couleurs et de lumières, dans une maturation qui se prolonge sur une année entière. Par cette lente noria du détail, depuis l'atelier jusqu'au site naturel, puis du site naturel à l'atelier, le peintre s'envoie à lui-même des messages du monde visible, des roches, du ciel et de la mer⁷.

Le deuxième temps de l'acte de peinture est celui de la composition. Schroeder prend le temps, en plan large, de saisir la chorégraphie propre à son ami. Il montre cette « mystérieuse marelle » qui consiste à juxtaposer les carrés peints, « en enlevant deux, en rajoutant deux, et recommençant, sur des fragments chaque fois plus travaillés, qu'il s'agit, par un jeu entre mémoire, observation et oubli, d'accorder entre eux⁸. » Il s'agit ainsi, « simplement en regardant – de vérifier la façon dont les fragments travaillés séparément tendent vers cette unité qu'il a, ici, en tête et, sur la grève, devant les yeux. Ainsi le temps de peindre et le temps de regarder ce qui a été peint sont-ils délibérément dissociés » (*Idem.*). Le cinéaste accompagne le peintre dans ces deux temps de la création. Plus présent dans la descente vers la falaise, sollicitant la parole pittoresque de l'artiste, le suivant en cahotant sur les rochers et dans la lumière de la grotte, soumis tous deux aux aléas de la marée. Le public perçoit alors en quoi la peinture de Cavallo est liée au rythme de la marche, à ce pas journalier au cœur de son imaginaire. Le filmage

⁷ Garnier, Philippe, « Paysages imminents », dossier de presse, Galerie Française Livinec.

⁸ Wat, Pierre, « Habiter le monde en peintre », *Cavallo, Paysage imminent*, Paris, Les Cahiers dessinés, 2013, p. 97.

des moments d'ajustement des panneaux est plus silencieux ; le rituel est observé dans une osmose entre le regard du peintre et la caméra de Schroeder. Parce que le cinéaste capte, avec la connaissance que lui confère l'amitié, le précieux instant qui montre l'apparition possible de l'image (elle sera révélée entière à la toute fin du film). Mais la caméra saisit aussi le merveilleux arbitraire du jeu⁹ fabriqué par le peintre lorsqu'il assemble bout à bout ses carrés, et les déplaçant, reconstitue sans fin la vision à 360° du rivage peint (*Systole et diastole*, 2006-2012), lequel prend ainsi, de gauche à droite, des formes infinies et toujours cohérentes. La méthode de fragmentation du paysage trouve ici toute son ampleur, recomposant le monde à partir de l'interrogation de son échelle¹⁰. On pourrait appliquer à la représentation chez Cavallo ce que Jean Clair dit à propos du ciel, qu'il s'agit de « réédifier [le monde] carreau par carreau¹¹. »



Photogramme 4 : L'assemblage des 8 carrés peints de *Systole et diastole* (360°), 2006-2012 (0h50'15'')

⁹ Au sens où l'on dit que quelque chose *joue* entre deux pièces de bois.

¹⁰ « Depuis longtemps, je poursuivais l'idée de réaliser une composition à 360°. *Systole et diastole* m'a demandé six années de travail. L'œuvre mesure environ 10 mètres de long, et comprend 8 panneaux. Étant donné que l'espace décrit un paysage à 360°, on a la possibilité de présenter le tableau de 8 manières différentes. Trente ans après, je comprends que c'est le double mouvement de séparer/réunir qui crée la composition. C'est un mécanisme proche du souffle, inspiration/expiration, ou de la blessure, coupure/cicatrisation. Une dynamique qui permet de se dépasser à force de déséquilibres et de rétablissements. Un jour, le tableau est fait et je le ressens comme une grâce et une délivrance » (dans Brissac, Nathalie, *Le peintre et les enfants, Ricardo Cavallo, Pastel, L'École des loisirs, Paris, 2023, p. 16*).

¹¹ Jean Clair écrit : « Et encore, ne plus croire comme les anglais, comme Constable, Cozens ou Turner, que le ciel est une étendue continue et sans faille, mais au contraire de réédifier, ce ciel, carreau par carreau. » (« *Systole et diastole* », *Ricardo Cavallo, catalogue de l'exposition Giovane Pittura d'Europa, Palazzo delle Albere, Trento, Italie, 1991, repris dans Cavallo Paysage imminent, op.cit., p. 46*).

Comme le souligne Marie Du Bouchet :

La facture d'un élément n'a rien en commun avec la texture générale. Et c'est là tout le mystère et le paradoxe de cette œuvre. Le rapport de la partie et du tout est quasi insaisissable. Plus l'œil cherche à comprendre les sources du figuratif, plus il s'en éloigne et rencontre la simple couleur, le pur mouvement du pinceau. [...] La magie réside dans le fait que le détail est dans le tout sans jamais s'être inscrit dans le fragment (2013, p. 195).

Une histoire de la peinture

S'il montre l'action du peintre, le film est aussi une extraordinaire leçon de peinture, un voyage discret mais stimulant à travers l'art des grands maîtres. Car, expliquant ce qu'il cherche et ce qu'il tente (hésitation, ratage et révélation), Ricardo Cavallo parle la peinture, en commente l'histoire et comment il s'inscrit, lui, dans cette histoire. À différents moments du film, le dialogue fait entendre des réflexions sur l'art pictural, à commencer par les étonnants portraits funéraires du Fayoum. Avec une érudition encyclopédique mais jamais pédante, Cavallo feuillette de nombreux livres, et parle aussi bien des analogies entre Raphaël et une sculpture aztèque qu'il évoque son admiration pour Vélasquez. Lorsqu'il explique par exemple le « flot de sacré qui submerge » celles et ceux qui contemplent le portrait du Pape Innocent X (1650) ; il décrit alors la peinture de Vélasquez comme une « bombe atomique » !

Ce qu'il y a d'étonnant c'est que le souvenir des œuvres est saisi au moment où elles surviennent comme par mégarde dans les interrogations du peintre, suscitant ainsi le besoin impérieux de vérifier un détail, une matière ou une couleur. L'art contemporain est absent du film mais Cavallo évoque ses maîtres, Vélasquez ou Cézanne, comme s'ils étaient ses voisins à Saint-Jean-du-Doigt. Il invite Claude Monet dont il perçoit la « mystique » de la lumière dans la série des *Cathédrales de Rouen* (1892-94) ou bien en voyant l'« émotion colorée » du *Saule pleureur* (1921-22). Il présente aussi la peinture de Braque ou de Cézanne comme un prolongement de la technique du bas-relief ! Ou nous explique les vertus de la boîte à pouce de Seurat : en effet, sa propre idée des plaques serait née de la vision des petits tableaux que Seurat fabriquait dans une boîte à cigares transformée en chevalet. Cavallo avait adopté cette manière sur le petit balcon de sa chambre au-dessus des toits de Paris, et a gardé depuis toute la puissance de représentation de ces formats réduits. Toute la dernière partie du documentaire est un remarquable éclairage sur la peinture, vingt minutes de vérité au rythme de la causerie dans la petite chambre de bonne / atelier de Ricardo à Neuilly. Jusqu'à la descente d'une

grande toile dans l'escalier étroit de l'immeuble qui prend un sens métaphorique de respect et d'effort de la création picturale.

La fenêtre de la chambre / atelier de Ricardo en Bretagne est, elle, grande ouverte, hiver comme été pour ressentir la succession des saisons qu'il peint et comme pour mieux se connecter au monde extérieur. Le peintre, s'il vit seul, n'en est pas moins sociable. Rien de l'ermite chez lui, bien au contraire. Il vit au milieu des autres et prend plaisir à vivre son art en communion avec les habitants de Saint-Jean-du-Doigt. Dans son village breton, il a créé une petite école de dessin, l'École Blei Mor, une maison dédiée à l'expression libre de chacun, avec plein de chevalets, d'animaux en plastique, de moulages, d'os et de crânes. Il enseigne la peinture à quelques enfants au sein de cette classe joyeusement hétérodoxe, avec des résultats étonnants¹² : les enfants apportent des objets et forment un cabinet de curiosités dans lequel ils peuvent choisir ceux qu'ils souhaitent peindre. Selon leur tempérament, trait fin ou au contraire appuyé, Cavallo leur conseille l'aquarelle ou la gouache. « L'expression, ce n'est pas chercher quelque chose de joli, c'est un effort de mise en forme. On doit marcher des kilomètres à l'intérieur de soi. Peu à peu, un sens se dégage » (Du Bouchet, 2013, p. 36). Le film est ainsi l'occasion d'une réflexion sur la transmission dans ce qu'elle a de plus évident et de plus spontané : le partage de la nourriture, la marche, la conversation ; par exemple lorsqu'un jeune élève de 12 ans confie à table son admiration pour Le Caravage et commente ses œuvres avec enthousiasme. La peinture et l'histoire de l'art sont au cœur de chaque heure de la vie de Ricardo ; un simple déjeuner est l'occasion d'une évocation prodigieuse de l'œuvre de Manet... Si bien que le film prend l'allure d'un cours génial et jubilatoire, sans dogmatisme ni pédantisme. La peinture, pour Cavallo, est une manière de vivre, une volonté d'habiter le monde¹³. L'habiter en peintre, en homme qui, peignant, se laisse entamer par le monde sans jamais vouloir le comprendre ou le dominer.

Il s'agit donc de manière de peindre, c'est-à-dire de manière d'être au monde. [...] Le tableau, pour Cavallo, n'est pas le lieu d'une explication, mais d'une apparition. Quant au peintre, il est un témoin : celui qui, par son travail, rend compte de l'incompréhensible et muette apparition d'un monde (Wat, 2013, p. 95).

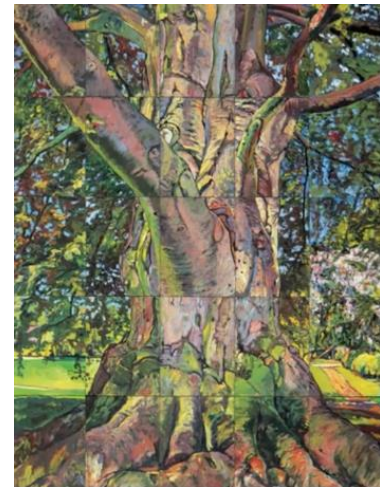
¹² Sur cette entreprise pédagogique, voir le très riche livret de Nathalie Brissac (2023).

¹³ « J'ai pressenti que la peinture permettait de faire cela : faire un avec le monde, avec l'instant du monde. C'était comme une révélation » (Cavallo, Ricardo, Notes du peintre, « Évolution d'un trajet pictural », *Ricardo Cavallo/sur les toits de Morlaix*, 2016, catalogue d'exposition, p. 12).

Une autre séquence du film, séparée du tournage en Bretagne, peut servir d'emblème au récit du cinéaste : c'est celle du *Grand hêtre pourpre* du Pré Catelan. Ricardo revient visiter un arbre âgé de 275 ans. Cet arbre, il l'a peint à plusieurs reprises mais, au moment où il le retrouve, celui-ci, parce que malade, a été tronçonné à sa base. La partie qui reste est cependant impressionnante. La caméra suit là-aussi la marche de Ricardo, et se fait complice du rituel accompli par l'artiste. Un long travelling circulaire fait le tour de l'arbre, et le plan vient *découper* l'image, imposante, de cette souche gigantesque constituée de racines noueuses et contorsionnées dont Cavallo dit qu'elle l'inspire encore, qu'il pourrait se mettre, là, à la peindre de nouveau. Le vestige magnifique d'un modèle enterré profondément. Ricardo l'aborde avec respect, comme une vieille connaissance. Il caresse de sa main dégantée la surface du bois (photogramme 5). Pour l'artiste, la souche est une invitation à peindre ; elle représente un « organisme » – dit-il – qui s'offre à la sensibilité du peintre et, suivant, du public. C'est un « temple indien », dont la matière végétale et la couleur sont porteuses de sacralité, comme l'univers minéral des *gabbros*, ces rochers de la côte du Finistère constitués de métaux comme le cobalt, l'argent, l'or, le nickel qui réfractent une lumière bariolée. Les toiles qui en découlent sont innervés des coloris et de la matérialité naturelle du vieil arbre¹⁴. Un chef-d'œuvre de la nature qui s'incarne aussi dans la beauté déchiffrée par l'artifice pictural.



Photogramme 5 : Le Hêtre pourpre (1h33'17'')



Toile : *Hêtre pourpre I*, 1999-2000 (L'Art)

©Ricardo Cavallo

¹⁴ « Je suis si proche de l'arbre que l'arbre devient une sorte d'échelle dans laquelle – à laquelle – je monte au ciel [...] je me perds dans une ascension » (Ricardo Cavallo cité par Pierre Brulé, « Devant, derrière le hêtre pourpre », *Cavallo Paysage imminent, op.cit.*, p. 191).

Le naturel est reçu et restitué dans des images qui esquissent quelque chose de sa vérité. Parlant de sa découverte de la pierre du Gabbro, entre Saint-Jean et Beg en Fri, Cavallo nous révèle que

cette pierre-ci a un aspect torturé, assez tragique qui se trouvait en relation avec mon imaginaire... elle présente une difficulté comme s'il y avait des runes avec un code à déchiffrer [...] Pour moi c'est un miracle que je sois tombé dans cet endroit ; il y a un très beau mot pour définir ce qui s'est produit ici, c'est « l'épiphanie », c'est-à-dire l'apparition d'une chose parce qu'il y a réunion entre un intérieur qui était prêt et un extérieur qui coïncide¹⁵.

Le peintre, curieux lui-aussi, ne s'interdit rien des formes et des sujets : passant des grands formats aux petites vues de mer ou de toits, aux vanités, natures mortes ou têtes d'antiques. Tout passe sous l'œil et la main de l'artiste, tout prend forme, s' imagine, et tout se relie à la plus pure peinture, à la construction de Vélasquez et Cézanne, à la couleur lumineuse de Seurat et de Monet. Leçon de peinture qui n'est en rien doctorale mais se plaît à simplement renouveler notre regard. « Grâce à lui », pourrait nous murmurer le critique d'art Jean Grenier, « nous ne reconnaissons plus ce que nous croyions connaître. Nous le découvrons ou le réinventons¹⁶. »

Autoportrait de l'artiste

Sous l'œil de Schroeder, le documentaire se veut aussi, en creux, un autoportrait et un objet sur le cinéma. Il est fidèle en cela à l'idée que se faisait Bazin de « cet être esthétique nouveau, né de la conjonction de la peinture et du cinéma » (1985, p. 191). Cette conception n'est certes pas partagée par tous les critiques de cinéma et Jacques Aumont souligne ainsi :

Pas de traduction possible qui fasse équivaloir la caméra au pinceau, le film au tableau. [...] Il n'y a d'équivalences éventuelles que dans la partie la plus implicite de l'art, que le rapport entre peinture et cinéma n'est pas la « correspondance » ni la filiation chères aux esthétiques classiques. Certes,

¹⁵ Bourguès, Dominique, Portrait « Ricardo Cavallo, peintre », Bulletin communal de Guimaëc, n° 38, décembre 2008, p. 23.

¹⁶ Grenier, Jean, *Entretiens avec 17 peintres non figuratifs*, Paris, Calmann-Lévy, 1963, p. 31. Cité par Françoise Terret-Daniel, « Ricardo Cavallo, un peintre dans le chaos du monde », Critique d'art, février 2020, Galerie Françoise Livinec, francoiselivinec.com.

c'est bien comme un *art* que le cinéma suscite la pensée de la peinture, mais comme art autonome, comme art *du cinéma*...¹⁷

Le cinéaste s'invite dans son film. On le voit accompagner son ami peintre sur les chemins et trébucher sur les rochers avec lui. On les entend discuter doucement mais intensément de peinture et de la vie. « Le cinéaste a la bonne idée d'entrer dans le cadre, d'y inscrire son rire, son humour et ses questionnements sur la vie quotidienne la plus élémentaire – "*depuis quand manges-tu du riz à tous les repas ?*"¹⁸ » L'idée est d'ailleurs due au hasard, comme Schroeder l'explique dans un entretien avec le journaliste François-Xavier Taboni :

Le tournage s'est déroulé avec plusieurs caméras et il se trouve que Victoria Clay, la directrice de la photographie, a conclu certains plans en me filmant. Au départ j'ai protesté, mais Victoria pensait que j'avais tort. Nous nous sommes laissé le temps de la réflexion. Finalement, le film mettant en scène notre amitié de quarante ans, je me suis dit qu'il n'était pas incohérent que j'y apparaisse. Mais je ne voudrais pas qu'on croie que je me pousse en avant comme d'autres cinéastes¹⁹.

On voit la petite équipe de tournage à l'image ; le dispositif de tournage avec trois caméras « rendait inévitables certains "accidents", perche dans le champ, irruption d'un technicien, ou du réalisateur²⁰ ». C'est que le film se veut un témoignage discret sur ce que c'est que revenir à un tournage « avec trois fois rien », avec juste la motivation de se mettre à filmer, filmer son ami, choisir de photographier les paysages qui l'inspirent, l'observer – derrière l'œillet de la caméra ou pas – peindre ses petits carrés et les assembler en toiles gigantesques, écouter ses commentaires sur la puissance de Vélasquez. Tout cela résume Schroeder aussi bien que le peintre qu'il filme. Cavallo est l'alter ego de Schroeder avec qui il poursuit d'interminables conversations sur les maîtres anciens et modernes. Cette dimension d'égalité, cette confrérie est particulièrement mise en évidence par des plans latéraux qui essentialisent les profils des deux artistes (photogramme 6). Le plan est composé des deux visages en prolongement, l'un (celui de Schroeder, qui est plus grand de taille) un peu décalé vers le haut, mais tous deux tendus vers la droite de l'image où on devine la toile, objet de l'échange. On voit aussi les mains souligner les propos, les doigts s'animer au rythme des mots qui disent l'émotion.

¹⁷ Aumont, Jacques, *L'Œil interminable*, Paris, Séguier, 1995, p. 253-254.

¹⁸ Diatkine, Anne, « "Ricardo et la peinture", Barbet Schroeder à tu et à toiles », *Libération*, 15/11/2023.

¹⁹ Schroeder, Barbet, « L'art et la manière », entretien avec François-Xavier Taboni, bande-a-part.fr, 20 novembre 2023.

²⁰ Schroeder, Barbet, entretien, filmsdulosange.com.

Toute la disposition de la séquence suscite cette attention profonde qui est celle du regard que nous portons sur les deux spectateurs : mise en abyme du phénomène filmique montrant le phénomène de la peinture. Comme Agnès Varda en son temps (*Mur Murs*, 1981), Schroeder se propose d'écouter parler le peintre. Leurs nombreuses visites communes aux musées lui ont enseigné, dit-il,

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 [qu'il a] dessiné le projet de ce film, qui s'apparente à une navigation dans l'histoire de l'art (*Idem.*).



Photogramme 6 : L'échange (1h06'46'')

À l'heure du jeunisme, le film démontre qu'un grand cinéaste octogénaire peut être intrépide et innovant, surtout lorsqu'il s'agit de témoigner du génie ; et on pourrait reprendre à propos de Cavallo les mêmes arguments que Schroeder énonce pour justifier son portrait de Bukowski : « Parce que je ne voulais pas garder cela pour moi seul » ; quoi donc ? le fait que Cavallo, comme Bukowski, est aux yeux de Schroeder, « un homme d'une exceptionnelle générosité [... qui] ne cessait d'appeler au dialogue²¹. » L'œuvre de Cavallo pose la question des conditions d'apparition d'une image. Il va de soi qu'elle rencontre les préoccupations d'un cinéaste comme Schroeder, qui génère dans son film une

²¹ Propos tirés de Bruno Icher, « In(c)lassable », portrait de Barbet Schroeder, *Libération*, 14/11/2023.

mise en abyme de l'acte de voir. Une fois le parti pris d'apparaître dans le champ, comme il le dit dans l'entretien « L'art et la matière »,

il était logique que tout le monde apparaisse à l'image et qu'on voie, en quelque sorte le film se créer. Je trouvais très excitant de pouvoir prendre ce recul en utilisant plusieurs caméras, notamment dans la scène où on voit Victoria en train de filmer un des jeunes élèves de Ricardo en train de dessiner très soigneusement. Se mêlent alors le regard de Victoria sur le dessin de l'enfant, mon regard sur cette scène, mais aussi celui de Ricardo qui participe à l'action.

Le plan large qui encadre la table de cuisine où l'enfant dessine et le linteau de la cheminée fait cohabiter les personnages dans une *mécanique* des regards (photogramme 7). De gauche à droite, l'œil penché de la camerawoman, celui, attentif, du peintre (ici, la peinture se penche sur le cinéma en train de se faire), puis l'œil sujet de l'enfant qui dirige la main qui dessine, et enfin, à droite, le regard du cinéaste, débarrassé de la caméra, portant un œil bienveillant sur le dessin et le geste que capte aussi l'objectif de gauche. Cet enchaînement complexe des visées participe lui-aussi de la réflexion sur la transmédialité d'un médium à l'autre. C'est sans doute cette osmose entre les regards qui finalise l'enjeu du travail cinématographique du réalisateur ; il ne filme pas la peinture, mais montre tout le tissu émotionnel qui naît de la superposition des dispositifs de perception : geste (dessin), regard (œil), objectif (caméra).



Photogramme 7 : Regards (0h42'10'')

Que voit l'œil ? Au plus près du motif, sans doute rien. Mais le poète Pierre Reverdy écrivait que « le mouvement poétique est cette tentative téméraire de transformer les choses du monde extérieur, qui telles qu'elles nous demeureraient étrangères, en choses plus complètement assimilables et que nous puissions le plus

intimement possible intégrer²². » Et le poète situait cette opération poétique dans « la formation mystérieuse de l'image ». C'est à cette transmutation que nous assistons dans la peinture de Cavallo, quand le peintre arrache chaque morceau de réel dans ses petits panneaux peints et que les éléments de la nature se joignent de panneau en panneau pour que soudain, à la fin, toute la falaise se mette à résonner intensément, comme un « opéra fabuleux », comme un film aussi. « Il y a quelque chose de cinématographique dans cette manière de travailler, à mon avis. Parce qu'il s'agit de quantité de segments [...] et on est en train de *tourner* constamment, constamment jusqu'à ce que la chose mûrisse », énonce Ricardo. Quand Barbet Schroeder filme son ami, de dos, en train de disposer, côte à côte, chacune des images apparentes, ne dirait-on pas que c'est lui-même qu'il filme, un cinéaste en train de réaliser le montage de son film ?

Une célébration de l'amitié

Une image particulière du film montre Barbet à côté de Ricardo, de dos, bras sur son épaule, face à *La mort de Sardanapale* de Delacroix, au Louvre. C'est là un plan emblème de la dernière vertu du film : la célébration de l'amitié. Celle de deux artistes qui ont passé chacun les soixante-dix ans, se connaissent depuis quarante ans, et qui nous prouvent avec simplicité et sincérité, la force de l'art au quotidien. Le peintre accompagne le cinéaste au musée, dans ce Louvre de l'enfance :

Ma mère nous emmenait souvent, ma sœur et moi, voir des expositions, des musées. Et lorsqu'elle devait s'absenter, elle nous laissait au Louvre. Nous étions libres d'aller voir ce que nous voulions mais la règle était de nous retrouver, à une heure précise, aux antiquités grecques. C'est formateur (Icher, 2023).

Et le cinéaste accompagne le peintre ; il descend avec lui à la grotte inaccessible autrement qu'après une longue marche pleine de dénivelés, d'escalades, de trous d'eau, d'herbes folles, de marécages. Comme une amitié ! Il filme l'ami dans ses hésitations, ses impasses, et soudain, ce moment où l'image advient, s'offre au regard des deux. Comme Barbet ne s'est jamais débarrassé de sa curiosité à comprendre son sujet, il écoute surtout Ricardo parler de peinture. De Vélasquez, son maître, mais aussi de Delacroix, donc, dont il commente longuement *La lutte de Jacob avec l'Ange*, à Saint-Sulpice. Cavallo partage d'ailleurs la même devise que Delacroix : *Dimicandum !* « Il faut lutter ! ». La grève rocheuse où il se rend chaque jour pourrait bien être ce champ de bataille où il s'agit de lutter avec l'Ange. C'est

²² Reverdy, Pierre, « La fonction poétique », dans *Sable mouvant*, Poésie / Gallimard, 2003, p. 129.

une histoire de regard entre les deux hommes liés d'amitié. Leur compagnonnage ressemble un peu à celui de ces deux amis copistes, Bouvard et Pécuchet, mais sans que cela ne tourne à la catastrophe : « Ainsi leur rencontre avait eu l'importance d'une aventure. Ils s'étaient, tout de suite, accrochés par des fibres secrètes²³. » Comme eux, ils flânent, font des réflexions, et s'enthousiasment, mais dans une version ô combien épargnée par la bêtise ! Tout simplement parce que l'amitié entre les deux hommes signale (ou symbolise) celle entre leurs deux arts. Leurs deux cultures se manifestent dans la translation en jeu lorsque le cinéaste filme le peintre, ou plutôt se filme avec lui, de dos une fois de plus (photogramme 8), pour d'une part souligner la distance du compagnonnage avec la frontalité publique de l'image filmique, et inviter d'autre part au partage d'expérience, la complicité de deux valant pour le groupe, tirant le public derrière soi pour le guider. L'un peint, l'autre filme, et les deux gestes se rejoignent dans l'éloge de la beauté partagée autour du travail du peintre. En témoigne la grâce de ce plan qui les montre tous deux adoptant une gestuelle gémellaire (photogramme 9).



Photogramme 8 : Barbet Schroeder et Ricardo Cavallo au Louvre²⁴



Photogramme 9 : Sur les chemins (0h26'45'')

Les deux amis cheminent sur un sentier dans la campagne, chacun avec le même croisement des deux bras derrière le dos : le bras gauche retenu humblement par le bras droit croché au niveau du poignet. Comme une posture fraternelle d'accompagnement. Il y a toute une identité des gestes dans le film de Schroeder, une confraternité des postures, laquelle est incarnée, dans la séquence de l'école de peinture, par ce raccord du geste des enfants qui dessinent et de celui du peintre. Dessin ou peinture, même « arme pour avancer dans la vie », dit Cavallo. Les visages des enfants, dirigés sur l'objet qu'ils ont à dessiner puis revenant au papier, racontent la même belle concentration que le profil-oiseau du peintre dans sa grotte que nous montrait le début du film. L'amitié artistique a amené le cinéaste

²³ Flaubert, Gustave, *Bouvard et Pécuchet*, Paris, œuvres complètes, vol. I, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1952, p. 719.

²⁴ Photogramme absent du montage mais qui sert d'affiche au film.

à collectionner des œuvres du peintre. Dans son portrait pour le journal « Libération », il confie : « J'ai acheté des toiles de Ricardo chaque fois que j'ai pu le faire. Dans mon appartement de New-York, il n'y a que ses œuvres aux murs, ce qui étonne toujours mes amis. D'ailleurs, je prévois d'en faire donation au musée de Lausanne, où je vis » (Icher, 2023). L'amitié a parfois l'intransigeance des grandes passions.

Conclusion

Cavallo n'est pas dupe : « C'est une sacré gageure de vouloir faire un film sur la peinture », dit-il au début du film. Combien de films ont échoué en effet à vouloir saisir une vérité, même modeste, de l'acte de peindre. Bazin a très bien montré en quoi, « pour utiliser la peinture, le cinéma la trahit » (1985, p. 187). Et il explique plus loin :

C'est la peinture qui est trahie, car le spectateur croit avoir devant les yeux la réalité picturale, quand on le force à la percevoir selon un système plastique qui la dénature profondément [...] le montage reconstitue une unité temporelle horizontale, géographique en quelque sorte, quand la temporalité du tableau – pour autant qu'on lui en reconnaisse – se développe géologiquement, en profondeur (*Ibid.*, p. 187-188).

Géologiquement, tout le film de Schroeder parvient, si ce n'est à traduire, au moins à approcher au plus près de cette réalité tangible de la peinture chez Cavallo. Bazin n'allait pas jusqu'à partager l'idée de la destruction radicale de l'espace pictural par l'écran, et il préférerait, à travers les films d'Alain Resnais²⁵, croire que « c'est en dénaturant l'œuvre, en brisant ses cadres, en s'attaquant à son essence même que le film la contraint à révéler certaines de ses virtualités secrètes » (*Ibid.*, p. 192).

En arrivant vers la fin de la rédaction de cet article, j'ai découvert que Barbet Schroeder n'avait pas été le premier à filmer le peintre. Une jeune cinéaste, Isabelle Rèbre, avait tourné le film *Ricardo ou le rêve de l'épervier* en 2013²⁶. Elle y suit, avec une grande sensibilité, le travail de l'artiste au fil des saisons. Au cours de plusieurs séjours dans le Finistère, elle cherche à cerner « cette énergie démentielle » qui émane de ce qu'elle ressent comme une présence « un peu magique » de l'artiste. Elle choisit de le filmer en plans fixes, comme ses tableaux

²⁵ Alain Resnais réalise en effet, dans *Van Gogh* (1948), *Guernica* (1950) et *Pierre Gauguin* (1950), la symbiose des trois grands arts visuels – peinture, photographie et cinéma.

²⁶ Il faudrait aussi, pour être complet, citer un premier filmage de Schroeder lui-même, en 2013, *Ricardo Cavallo à Kerguéhennec, toute l'exposition en un seul plan de quatorze minutes*, et le documentaire de Illès Sarkantyu, *Ricardo Cavallo au pays de Non-Où*, également en 2013.

qui fonctionnent par motifs juxtaposés (les éléments du réel – la cuisine, l’atelier, la grève – apparaissant ainsi comme des natures mortes), ce qui constitue une habile transposition des mosaïques de Ricardo. Mais, considérant que « montrer les œuvres de Ricardo n’avait aucun sens²⁷ », elle montre elle-aussi la relation de Cavallo avec les gens, les habitants, les élèves, et elle-même, la réalisatrice ; différemment de Schroeder, elle n’a pas voulu non plus inclure des moments d’entretiens avec Ricardo, mais, dit-elle, « j’ai privilégié les lettres qu’il m’écrivait et que je lis dans le documentaire » (*Idem.*). Le film terminé, Ricardo Cavallo ne voulut pas voir le résultat, se considérant « incompetent » en cinéma, et conseilla à Isabelle de le montrer à son vieil ami, Barbet Schroeder.

Pour en revenir à lui, le geste de filmer son ami consiste, ici, à simplement saisir l’âme des lieux qu’il parcourt, l’observer peindre ses toiles morcelées et écouter patiemment ses discours sur la puissance de l’art, tout ce qui résume l’entreprise d’un cinéaste d’exception, toujours jeune, approchant l’utopie de la « caméra-stylo » dont rêvaient ses amis de la Nouvelle Vague. C’est Alexandre Astruc, le premier, qui développa cette idée, dans son article « Naissance d’une nouvelle avant-garde : la caméra-stylo » :

Après avoir été successivement une attraction foraine, un divertissement analogue au théâtre de boulevard, ou un moyen de conserver les images de l’époque, il devient peu à peu un langage. Un langage, c’est-à-dire une forme dans laquelle et par laquelle un artiste peut exprimer sa pensée, aussi abstraite soit-elle, ou traduire ses obsessions exactement comme il en est aujourd’hui de l’essai ou du roman. C’est pourquoi j’appelle ce nouvel âge du cinéma celui de la *Caméra-stylo*. Cette image a un sens bien précis. Elle veut dire que le cinéma s’arrachera peu à peu à cette tyrannie du visuel, de l’image pour l’image, de l’anecdote immédiate, du concret, pour devenir un moyen d’écriture aussi souple et aussi subtil que celui du langage écrit²⁸.

« Ça serait bien de pouvoir continuer dans ce bonheur, tous les jours, comme ça » ; c’est l’utopiste réalisateur Barbet Schroeder lui-même, en partant, qui nous livre simplement cette phrase, non comme une morale, mais comme le souhait incommensurable de trouver dans la peinture et le cinéma la force d’une félicité qui remplisse l’être.

²⁷ « Le peintre et la cinéaste, la rencontre de deux personnalités », *Ouest France*, 9 juin 2014.

²⁸ Repris dans Astruc, Alexandre, *Du stylo à la caméra... et de la caméra au stylo*, Écrits (1942-1984), Paris, L’Archipel, 1992, p. 325.

Bibliographie

Astruc, Alexandre, « Naissance d'une nouvelle avant-garde : la caméra-stylo », *L'Écran français*, n° 144, 30 mars 1948. Repris dans Alexandre Astruc, *Du stylo à la caméra... et de la caméra au stylo*, Écrits (1942-1984), Paris, L'Archipel, 1992, pp. 324-328.

Aumont, Jacques, *L'Œil interminable*, Paris, La Différence, 2007.

Bazin, André, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Le Cerf, 1985.

Bourgès, Dominique, Portrait « Ricardo Cavallo, peintre », Bulletin communal de Guimaëc, n° 38, décembre 2008.

Brissac, Nathalie, *Le peintre et les enfants, Ricardo Cavallo*, livret bonus, Pastel, Paris, L'École des loisirs, 2023.

Clair, Jean, « Systole et diastole », *Ricardo Cavallo*, catalogue de l'exposition Giovane Pittura d'Europa, Pallazo delle Albere, Trento, Italie, 1991.

Diatkine, Anne, « "Ricardo et la peinture", Barbet Schroeder à tu et à toiles », *Libération*, 15/11/2023.

Garnier, Philippe ; Clair, Jean ; Daive, Jean ; Wat, Pierre ; Vallier, Dora ; Brullé, Pierre ; Du Bouchet, Marie ; Brouste, Judith (textes) ; Lund, Léa (photos), *Cavallo Ricardo, Paysage imminent*, Paris, Les Cahiers dessinés, 2013.

Grenier, Jean, *Entretiens avec 17 peintres non figuratifs*, Paris, Calmann-Lévy, 1963.

Icher, Bruno, « In(c)lassable », portrait de Barbet Schroeder, *Libération*, 14 novembre 2023.

Reverdy, Pierre, *Sable mouvant*, Paris, Poésie/Gallimard, 2003.

Schroeder, Barbet, « L'art et la manière », entretien avec François-Xavier Taboni, bande-a-part.fr, 20 novembre 2023.

Schroeder, Barbet, entretien réalisé par Pascal Merigeau, filmsdulosange.com.

Terret-Daniel Françoise, « Ricardo Cavallo, un peintre dans le chaos du monde », Critique d'art, février 2020, Galerie Françoise Livinec, francoiselivinec.com.

Filmographie

Kurosawa, Akira, *Dreams*, WB, 1990.

Pialat, Maurice, *Van Gogh*, Erato Films, StudioCanal, Films A2, Films du Livradois, 1991.

Rèbre, Isabelle, *Ricardo ou le rêve de l'épervier*, A gauche en montant Productions et Senso Films, 2013.

Sakantyu, Illès, *Ricardo Cavallo au pays du Non-Où*, 2013, production du Domaine départemental de Kerguéhennec.

Schroeder, Barbet, *Exposition Ricardo Cavallo à Kerguéhennec – Toute l'exposition en un seul plan de quatorze minutes*, 2013, You Tube.

Schroeder, Barbet, *Ricardo et la peinture*, Les Films du losange, 2023.

Sites

Cavallo, Ricardo : <https://ricardocavallo.fr>

Schroeder, Barbet : <https://filmsdulosange.com/film/ricardo-et-la-peinture/>

Biobibliographie de l'auteur

Henri Detchessahar est professeur certifié de Lettres / Théâtre à Bordeaux. Conseiller départemental puis académique pour le théâtre à l'Action culturelle du Rectorat de Bordeaux de 1996 à 2001. En poste au lycée Camille Jullian de 2002 à 2021 (en retraite). Il a travaillé régulièrement avec le Théâtre National Bordeaux Aquitaine et divers acteurs du spectacle vivant à Bordeaux et en Nouvelle Aquitaine. Intervenant sur les problématiques du spectacle et de l'image à l'Université et en formation pour les enseignants. Son parcours de réflexion et de recherche s'intéresse de manière générale aux rapports entre la littérature, le théâtre et les arts visuels : cinéma, photographie, peinture. Il a diversement publié des communications et des articles sur les notions de spectre et de hantise au théâtre (chez Bernard-Marie Koltès, Heiner Müller, Didier-Georges Gabily), sur la photolittérature (Denis Roche), ainsi que plusieurs approches de l'œuvre de Pier Paolo Pasolini (dont *La clameur furieuse du vivant : à partir du cri pasolinien*, Université de Caen Normandie, janvier 2024) et sur la représentation de la littérature au cinéma (*Les espaces d'éloquence : Derrida, Lacoue-Labarthe, Barthes*, colloque « La critique à l'écran II : filmer la littérature », Presses universitaires du Septentrion, 2020).