

# L'abeille de Déméter

Une comédie antique de Raphaëlle Paupert-Borne



LIVRE DVD



# L'Abeille de Déméter

Une comédie antique de Raphaëlle Paupert-Borne



**analogues**

Vincent Delecroix Portrait de l'absente (en Perséphone)	07
Raphaëlle Paupert-Borne Dessins	23
Barbara Satre La corpulence des fantômes	69
Jean-François Neplaz Très chère...	83











# Portrait de l'absente (en Perséphone)

## Ce qui reste du mythe

Une mère perd sa fille. Ce que Marguerite et le dragon disait, L'Abeille de Déméter le dit encore. Ou plutôt : ne le dit pas, mais cherche à le dire, à le faire dire, à le montrer, à le peindre. On cherche cette fille perdue et, en même temps, on cherche à dire cette perte et cette quête. On marche, on erre. On interroge. Qui ? Quoi ? Des gens, des choses, des lieux. Il y a des carrefours et des croisements, des routes, aucune route, bien sûr, ne mène à ce qui est perdu pour qu'on le retrouve. D'ailleurs, on ne sait pas où on va. Quand on a perdu sa fille, c'est ainsi : la vie n'a plus de sens. C'est-à-dire d'abord et avant tout qu'elle n'a plus de direction, un tourniquet insensé, un rond-point et les directions qui en rayonnent ne mènent nulle part sinon loin des autres. La vie n'est plus même une route mais le bas-côté d'une route où l'on poursuit inlassablement celui qui ne veut pas donner une réponse à votre douleur. Ça n'a pas de sens, il y a une légère pointe comique à cela.

Jadis, il arrivait aux dieux de revêtir forme humaine pour vivre quelques aventures et ainsi goûtaient-ils un peu le sel de la condition humaine, ça les amusait, on comprend pourquoi mais nous, pauvres humains, nous goûtions un peu moins la plaisanterie. (Du reste, ce qui fait rire les dieux est souvent ce qui nous fait pleurer – bien que pas toujours non plus, et il arrive aussi aux dieux de pleurer avec nous, de s'affliger de notre affliction). C'était jadis, il y a longtemps, les dieux étaient vivants. Mais dans le film de RPB, c'est l'inverse. En raison sans doute de la fuite des dieux anciens, de cette *Gottlosigkeit* dont parle Hölderlin pour qualifier notre condition de Modernes, ce sont les hommes qui revêtent pour quelques instants, le temps de jouer un drame sacré, la forme des dieux. Du moins leurs vêtements, et tout cela, en réalité, est comique, d'un comique très sérieux, bien sûr, d'une légèreté très grave, parce qu'on joue, déguisé en dieux, le jeu de la vie et de la mort.

Le film est cet espace d'espace et de temps dans lequel on joue à la vie et à la mort, déguisé en dieux et sans que cela trompe qui que ce soit. Surtout pas ceux qui jouent, qui s'en amusent et s'en amusent très sérieusement. On joue aux dieux non pas certes pour mimer leur puissance et s'en emparer par fiction. Non pas pour exercer cette *hybris*, oubli de la condition des hommes, qui sévèrement punit par le Destin, pour se hausser à leur hauteur – vu d'ailleurs qu'ils ne sont plus là, ils ont pris la fuite. Non, on joue aux dieux et à l'antique pour dire quelque chose qui n'est pas facile à dire, pour représenter l'irreprésentable, la perte absolue, et c'est très comique. Pour dire cela, il faut bien prendre la place des dieux, puisqu'ils ne sont plus là. Pour dire cela, on en appelle à Déméter, qui à son tour en appelle à tout le monde. Autrement dit, on se revêt du mythe, du *muthos*, c'est-à-dire du récit. Et comme les habits à l'antique des acteurs qui

tiennent plus ou moins bien aux corps modernes, comme les décors anachroniques qui dénoncent l'illusion fragile de cette mise en scène pourtant nécessaire, on voit au travers du mythe : on voit le réel.

Mais si l'on devine bien, dans le film, la fonction du mythe, à savoir dire l'indicible, représenter l'irreprésentable – le réel, la perte – et si on le devine c'est parce que, somme toute, telle est là une fonction traditionnelle du mythe, on est plus embarrassé en revanche de cette absence de sérieux. RPB tourne un film en costume, mais elle aurait pu faire un effort, tout de même, même avec pas beaucoup d'argent : ces costumes ne tiennent pas, ils sont curieusement ajustés au réel, tiens on voit les lunettes de celui-ci et Déméter porte une montre, et puis on n'a jamais vu de glissières de sécurité sur une route antique (même s'il y a des carrefours illustres, Œdipe ne dira pas le contraire), qu'est-ce que c'est que cette histoire, à la fin ? Voilà la bonne question, en effet, la question qui dit tout : qu'est-ce que c'est que cette histoire ? Histoire se dit muthos, mythe. Où est-il, ce mythe ?

Car, en réalité, le film la cherche, cette histoire, comme Raphaëlle elle-même, réalisatrice devenue Déméter – mêlant donc dans sa personne à la fois celle qui présente l'histoire et celle qui en est la principale protagoniste, à la fois dedans et dehors, dans et hors du « récit » – cherche sa fille ; et ce sont presque la même chose, ces deux choses, la quête de la petite fille perdue et la quête du récit, et c'est la même chose en un certain lieu, un lieu unique, celui du film, où l'objet du récit et le récit lui-même coïncident. On cherche l'histoire, on en a des indices, des traces, comme peut-être le pas en fuite de la petite fille perdue, enlevée, a laissé çà et là des traces fragiles. Et c'est pourquoi on demande tout à la fois de dire où se trouve la fille et de raconter l'histoire de Déméter. Si vous ne pouvez me dire où se trouve ma fille,

si, moins encore, vous ne pouvez me la restituer, du moins racontez-moi l'histoire, l'histoire de Déméter, mon histoire, non pas pour me divertir, pas encore, puisque le mythe est sans consolation, puisque l'art n'est pas une thérapie et pas même un travail de deuil, mais pour dire ma douleur, pour dire mon existence de mère errante. Dites-le moi en poète, en passant, dites-le moi en savant ou bien même sans le savoir : en jouant sans savoir très bien à quoi l'on joue, sachant ce que l'on joue. Donnez-moi des bribes de ce récit, des traces, mimez-le, afin que je parvienne à le voir même dans ce qui n'a rien à voir en apparence, afin que je le représente, afin que je le peigne.

Des bribes, c'est tout ce qu'on voit, des éclats, parfois muets, des discours, des mimes et des gestes dont la signification, parfois, échappe. On ne comprend pas tout et c'est précisément la nature du mythe, cette impression désarmante d'extrême précision, d'extrême concertation et d'incohérence tout à la fois, de bric et de broc, d'histoires mêlées à d'autres histoires qu'on ne voit pas et qu'on soupçonne, ces plaques de réel qui se superposent sans s'ajuster, ce sentiment de gratuité, pour ne pas dire de liberté, et de nécessité après coup. De sens et de non-sens, de sens qui échappe à moitié.

Après tout, peut-être est-ce tout ce qui reste du mythe, en effet, réduit en lambeaux par le réel. Le film lui-même est ce reste où l'on voit non pas des gens qui jouent à raconter le mythe, mais en réalité le mythe traversé par la vie, un peu pulvérisé par elle, la vie qui le déchire gentiment, le dilacère et le troue. Ces personnages, ce sont des enfants, des collégiens, des habitants du quartier, un vieil émigré sublime et un peu fou – de quoi, après tout, sont faites ces histoires qui trament ce qu'on appelle existence. Ils sont à la fois eux-mêmes, alors, et moins qu'eux-mêmes, car ils jouent des personnages à peine esquissés au travers desquels leur vie,

ce qu'ils sont, passe. Et miraculeusement, à tel moment, rencontre surréaliste, cela coïncide : il se trouve que ce vieil homme a une passion pour le Temps, ça tombe bien, est-ce alors lui ou son personnage qui en parle ? On ne sait pas. Mais en un sens, ils sont pris malgré eux par l'histoire ou ce qu'il en reste, cette histoire qui se développe au-delà d'eux – l'histoire d'une mère qui a perdu sa fille, dont la petite fille est morte – mais qui ne peut se dire sans eux mais qui par eux se fait aussi oublier.

Ou ce qu'il en reste. Car depuis que les dieux ont disparu, le mythe laisse voir ses coutures et surtout il est tombé en morceaux et ce sont ces morceaux que nous voyons, ils flottent ou insistent par petites miettes dans la cité, et que RPB ramasse ou convoque, il n'y a rien d'autre à faire, c'est la matière de l'art. La matière de l'art, c'est-à-dire la vie parce que le mythe n'est pas une illustration de la vie, une allégorie, mais la vie pénétrée de sens et de sens parfois incompréhensible, ce qu'a tôt compris l'art du peintre. De toute manière, ce n'est pas ça le sujet qui n'a rien à voir non plus avec une actualisation du mythe, sa modernisation ou sa reprise il s'agit seulement d'une surface supplémentaire dans la vie. Et donc on voit la vie à travers, les immeubles et les voitures, les gens, c'est drôle et beau, et finalement le mythe n'est qu'un prétexte pour les montrer, ces gens-là, ce qui, somme toute, pourrait bien être la fonction du mythe aujourd'hui comme hier, et ce qui permet de le voir vraiment, ce sont les dessins de RPB, qui constituent une troisième surface, après le mythe et ces images du « réel », sans doute la vraie surface de ce film sinon son seul sujet véritable.

Une mère perd sa fille, la cherche, devra renoncer. C'est Déméter, c'est Raphaëlle, c'est la seconde vêtue de la première et lui donnant vie, c'est la première couvrant partiellement la seconde et lui donnant sens. C'est une histoire en morceaux,

mais non pas pleine de bruit et de fureur, racontée et jouée avec une application amusée, un sens inné de l'autodérision, un sérieux plus sérieux que tous les érudits, une complaisance consolante. Ce qui reste du mythe, mais, paradoxalement, il n'a jamais été aussi vivant, si vivant même que la vie le traverse et l'éclate quand elle-même vole en éclats – et parfois en éclats de rire. Sens dessus dessous comme l'est aussi la vie lorsqu'on perd sa fille.

#### Le deuil, la peinture

Une mère perd sa fille, la cherche, demande. Cette insistante sollicitation est agaçante, elle dérange comme dérangeant ceux qui pleurent trop longtemps, elle harcèle comme l'abeille que l'on maltraite. C'est que, pendant ce temps-là, le monde continue de tourner, comme on dit : une mère qui perd son enfant n'est pas la fin du monde. Ça ne trouble pas les dieux dans leur banquet et ils peuvent tranquillement continuer à jouer au billard dans ce Cercle des anciens qu'est l'Olympe. Ça n'a jamais troublé les dieux, du moins jusqu'à ce que l'infortune survienne à l'un d'entre eux et que son entêtement mette en péril l'équilibre du monde, le rythme éternel des saisons, la fécondité de la terre. Au début on s'amuse d'elle. Où est ma fille ? Par ici ! Non par là ! Non, de ce côté ! Comme c'est drôle. Les dieux sont des enfants, on le sait depuis Homère ; et, comme les enfants, ils sont cruels, nous en savons tous quelque chose, Raphaëlle Paupert-Borne plus que quiconque qui, vêtue de Déméter, court dans son film en le faisant, sans fil, sans récit, puisque le fil est rompu, justement, puisque le lien, ce qui permet par exemple d'établir un récit en bonne et due forme, est brisé mais aussi qu'il perdure dans cette errance, puisqu'il ne peut plus y avoir d'histoire, avec un début et une fin, un enchaînement logique et narratif, mais seulement des morceaux, puisque le sens de la vie a volé en éclats.

Déméter est une mère entêtée : elle aime. On peut en rire, du moins s'en amuser pendant qu'on festoie, pendant qu'on se baigne, pendant qu'on joue. Elle harcèle, ça ne la fait pas rire, du moins pas pour l'instant. C'est elle qui a raison, bien sûr, et l'équilibre du monde, le rythme éternel des saisons, la fécondité de la terre reposent en définitive sur cet amour : qu'il soit brisé et se brise le monde.

Le mythe le dit, qui n'explique pas seulement pourquoi il y a un hiver et pourquoi un printemps, mais d'abord de quoi est fait le cosmos : il est fait de l'ordre, d'une relation réglée et régulière entre les êtres. On peut appeler amour cette relation, c'est ce que faisaient certains philosophes avant Socrate. Mais du moins le monde est ordre et Jean-Pierre Vernant le rappelle en commentant Hésiode : Déméter n'est pas la déesse de la nature seule mais de la nature cultivée, ordonnée, la déesse du lien des hommes avec la nature, du travail des hommes, du fruit de leur effort. Et que cet effort soit récompensé par la fécondité de la terre, c'est justice. L'ordre du monde, sa justice, c'est une seule et même chose, et tant que l'amour d'une mère pour sa fille est préservé, cet ordre tient. Mais que cet amour soit brisé par la perte est injuste – va contre l'ordre des choses. Et alors cet ordre s'effondre et la vie retourne à l'état sauvage et inculte : la mort de l'aimé, de l'ami, de la fille, du père ou de la sœur est, Derrida l'écrit ainsi, chaque fois unique la fin du monde.

Entre le moment où la fille, emportée sous la terre, disparaît à la vue et à la vie et le moment où la mère, peut-être, trouvera avec la mort un accommodement réglé (mais non pas une victoire, une résurrection, un tour de magie), il y a une errance qu'on peut appeler le deuil. C'est le sujet du film, qui est un film comique. Le deuil est un temps, parfois étiré à la mesure d'une existence entière à partir de l'instant où elle a été brisée en deux – et vivre dans la deuxième moitié d'une vie,

faire d'une demi-vie une vie entière et pleine est bien étrange et même prodigieux –, un temps, donc, instable et presque sans règle, sans ordre. Rien ne tient que fragilement, tout menace d'engloutir et de s'engloutir. À travers la pompe des apparences on devine moins du néant que du modeste. Par exemple, sous les beaux atours des dieux, les toges, les couronnes, on découvre des humains anachroniques, un peu désemparés, un peu à côté de leur rôle, mais drôles aussi, jouant le jeu avec l'air de s'amuser, parfois embarrassés. On erre. On demande, personne ne répond correctement, bien sûr, parce que, en réalité, personne ne sait.

Pendant ce temps, le monde est désarticulé, on peut appeler ça la douleur, le chagrin, les choses ne s'ajustent plus entre elles et personne ne vous écoute vraiment parce que, ce que vous dites, personne non plus ne le comprend vraiment. C'est ainsi et personne n'est à blâmer, sinon de croire comprendre et de penser répondre correctement. Le monde est désarticulé, mais il n'est pas moins beau ou à regarder, les morceaux sont disjoints mais on peut les voir et les filmer, il compose une rhapsodie – pour certain c'est une cacophonie – au lieu de composer une ample et unie symphonie. Les choses s'entrechoquent, ici la façade d'un immeuble, là un cheval. Tout cela n'a aucun sens, mais on n'a peut-être jamais été davantage dans le mythe, qui n'est que surface et juxtaposition d'éléments sous une fausse apparence de récit linéaire. Car tout cela n'a aucun sens mais entretient des relations. On ne peut plus parler de cosmos, monde ordonné dans une ferme unicité comme le sont ces films pour lesquels les producteurs et scénaristes, formés à l'école industrielle de la standardisation, n'ont rien laissé au hasard (traitant du même sujet de la perte et de la quête, ils ne seraient pas seulement prévisibles : ils seraient tout simplement obscènes). Mais on ne peut parler non plus de chaos.



Sa texture, sa trame est faite de relations d'images, plus exactement de concordance, comme ce chant curieux construit à partir de l'attribution d'une note à chaque fenêtre d'un immeuble. Si un film ne devient réellement un film qu'au montage, alors on voit effectivement non pas seulement un film, ici, mais ce qu'est un film : un montage ; comme l'est le mythe, selon Lévi-Strauss. Comme l'est la vie dans le deuil où les choses ne s'enchaînent pas mais se juxtaposent. Ce qui en résulte est le passage d'une logique narrative – où est l'histoire, où est ma fille ? – à une logique de l'image : pourquoi ne pas dire qu'il s'agit d'un film qui parle de l'avènement de la peinture ?

L'avènement de la peinture ? Est-ce parce qu'on y voit un peintre en train de peindre ? Un peintre se filmer en train de peindre des sujets dont on voit les modèles ? La belle affaire. N'est-ce pas plutôt parce que le film est composé en tableaux, comme on dit, qui d'ailleurs s'achèvent souvent dans une peinture effective ? C'est sans doute plus vrai, mais l'avènement de la peinture tient bien davantage à cette conversion, à une logique des rapports ou des relations qui n'a que peu de chose à voir avec la logique habituelle du récit, serait-il sophistiqué par quelques procédés qui en briseraient la linéarité. Relations d'images et d'éléments de surface, concaténations moins hasardeuses que libres : le récit subit l'altération définitive de l'obsession. Mais il est toujours là aussi, bien que méconnaissable : RPB aime les histoires, aime filmer ceux qui en racontent, mêle toujours du récit à ce qui se voit, parce que le visible est tissé de lisible. Or, il se trouve que cette manière de faire ressemble diablement à la vie elle-même, qui obéit moins qu'on ne le croit aux contraintes et à la cohérence d'un Grand Narrateur (les dieux sont occupés à jouer au billard, ils se moquent de faire ressembler le monde à un roman bien construit).

Si l'on veut dire la vie dans un film, il faut lui être fidèle : c'est par une homologie de structures, et non par des ressemblances que s'établit cette fidélité. L'homologie de structure, en l'occurrence, est celle qui fait se correspondre des errances, celle du deuil, celle de la peinture, celle du film.

On erre dans tout cela, ça s'appelle le deuil, mais il y a différents types d'errances, du moins dans le mythe ou dans les romans, dans les films aussi. Il y a des errances qui, en réalité, n'en sont pas vraiment : ce sont plutôt des voyages et on les nomme à coup sûr voyages initiatiques. On pense à Ulysse, on n'a pas tout à fait raison. Car dans le voyage initiatique, par définition, on apprend quelque chose et il n'est pas sûr qu'Ulysse apprenne quoi que ce soit – peut-être moins que Raphaëlle, même, qui apprend en tout cas où se trouve sa fille lorsque, à sa sempiternelle question, un doigt pointe vers le sol. Comme on aime bien comparer la vie à un voyage, on évoquera alors le roman d'apprentissage. Dans ces voyages-là, qui ont un début et une fin, on mûrit et à la fin on est autre que ce que l'on était.

Mais si le deuil a un début, et même un début absolu, il n'a pas de fin et c'est pour cela qu'il n'est pas un voyage initiatique, quoi qu'on croie lorsqu'on parle avec impertinence du travail de deuil. Il est bel et bien une errance sur la terre, interminable, où l'on apprend peut-être où se trouve ce qui est perdu mais c'est tout, c'est déjà beaucoup certes, mais à la fin on n'est pas plus avancé, on n'a pas mûri, on n'est pas devenu plus ou moins adulte, plus ou moins sage, plus ou moins raisonnable.

Qu'il n'y ait pas de leçon à recevoir de la vie, ni de qui que ce soit, c'est une grande leçon de ce film. On n'apprend rien quand on erre, mais on rencontre et c'est beaucoup. Et certes on veut apprendre quelque chose de ces gens, tous ont quelque chose à donner, mais évidemment pas ce que l'on attend.

Ce qu'ils donnent, c'est eux-mêmes, eux-mêmes en sujets de peinture. De ces rencontres, en effet, comme de deux pierres qu'on frotte, jaillit l'étincelle courte d'une peinture rapide, définitive qui sont autant de jalons sans pour autant représenter des étapes dans la quête. Ce n'est pas un cheminement vers une quelconque révélation que ces jalons prépareraient. La preuve en est que les retrouvailles finales avec la fille disparue sont parfaitement inopinées, ne représentent aucune culmination, marquent la fin, certes, ou presque, du film, mais pas son achèvement.

Qu'il faille s'empresse de peindre cette jeune fille morte et vivante, absente et retrouvée, montre bien d'ailleurs que rien n'est terminé et encore moins réparé. En revanche, on peut bien comprendre à cette occasion ce que peut signifier la peinture, qui n'est certes jamais très loin d'une opération de deuil et en particulier le portrait qui, comme Pascal l'écrivait, est « plaisir et déplaisir, absence et présence ». Un portrait est toujours, en un sens, portrait du mort, puisqu'il fait s'absenter celui qu'on peint de la vie vivante pour le fixer sur la toile ou sur le papier et puisque, inversement, la re-présentation est le contraire de la présentation vivante, que la présence représentée signe l'absence effective du sujet représenté. Que RPB cherche dans sa peinture rapide à conjurer cette malédiction, ce caractère mortifère de la représentation, c'est évident, le film constituant le tiers improbable qui réunit le sujet vivant et sa représentation en les mettant tous les deux à distance dans une troisième surface. Mais cette peinture finale nous dit autre chose. Certes pas que le deuil est achevé – elle va devoir abandonner sa fille et entraîner son amour maternel dans un autre ordre. Elle dit la vertu du portrait qui est présence de l'absente et consacre cette absence, sans solennité. On pourrait dire certes que cette fille disparue est passée dans la peinture, ce serait une bonne nouvelle

et pour le chagrin et pour l'art. Mais à la question Où est ma fille ? la réponse n'est pas : dans la peinture. La peinture dit plutôt : elle n'est pas là, elle n'est plus là. Mais elle le dit, à la fois inquiète et apaisée, douloureuse et joyeuse. Elle le dit non pas seulement en peignant ce portrait – vite, vite, avant que les êtres ne disparaissent inexorablement – mais en peignant tout ce que l'on a vu, en peignant la vie et en se faisant traverser par elle. La fille est là, invisible, circulant, volant d'un lieu à l'autre, de la parole à la peinture en passant – par tout le monde.

Enfin, c'est comique

Un des faits marquants du mythe de Déméter cherchant sa fille Perséphone, avant qu'elle ne conclue, sous l'autorité d'un Zeus à moustache et à lunettes, un marché avec Hadès qui nous vaut la succession de l'hiver et du printemps, on le doit à Baubô, la vieille nourrice de la déesse qui la fait rire au milieu de son inconsolable chagrin en exhibant son sexe. Jusque-là Déméter se désolait et la terre dépérissait. Le rire de Déméter sauve le monde. Le deuil est-il donc terminé ? S'est-on consolé ? Pas du tout. Mais on vit. Et c'est comique. On aurait tort de dire que la vie reprend ses droits, même si la caméra insiste sur ces fleurs, ce vert tendre de l'herbe qui marque effectivement la reverdie que l'arrangement avec les puissances de la mort autorise. Certes est comique ce qui se termine bien, selon le principe qui règle les genres dramaturgiques. Mais qui croira que la restitution partielle de ce qui est perdu et que l'on est forcé de reperdre encore à chaque fois constitue quelque chose comme un happy end ?

Déméter, on l'aura remarqué, a un côté clown triste. Elle mime le chagrin comme on le fait pour amuser les enfants ou quand on leur raconte une histoire. Exorcisme ? Ce n'est pas exclu. Le rituel oublié des pleureuses a sa nécessité ;

mais re-présenter le chagrin, le présenter de nouveau, le mimer, c'est le faire entrer dans l'ordre symbolique, ce n'est pas l'abolir. Et puis, rien ne console, bien sûr, et certainement pas la peinture, ni la parole, ni le cinéma. Non, si c'est comique, c'est tout simplement que la vie est là, depuis le début. Et que dans le deuil, dans la quête, dans le monde qui se désarticule et apparaît, fragmentaire, en tableaux, on vaticine aussi. La quête n'est pas une quête, en somme, c'est aussi ce que montre le film, et c'est peut-être en renonçant à ce qu'elle le soit que, par hasard, surgie de l'abîme pour un instant comme ces éclats de mémoire involontaire qu'on trouve chez Proust, la disparue apparaît le temps qu'on tire son portrait. Il ne s'agit donc pas d'une quête tragique au bout de laquelle attendent renoncement ou rétribution, bref sagesse du monde et acceptation résignée de la condition humaine. Situations et rencontres incongrues qui ne s'ajustent guère les unes aux autres que par le caprice du montage obligent à y joyeusement renoncer : le comique léger, l'étrange, la pantomime de la vie et même le théâtre antique dans un berceau de verdure, un cheval aussi et un poney noir suffisent à désintégrer littéralement ce qui par la gravité des choses menace toujours de retomber en récit dont on guette la morale finale. Non pas que Déméter en chemin oublie l'objet de sa quête et que tous se liguent pour la divertir de son chagrin, et qu'ainsi elle apprendrait qu'il vaut mieux vivre que pleurer, comme si les deux étaient incompatibles, et qu'il est temps de tourner la page, comme si on pouvait jamais tourner cette page qui pèse son poids d'existence. Qu'elle ne l'oublie pas est au contraire la condition qui lui permet de vaticiner librement, de rencontrer, de chanter, de plonger elle aussi dans le bassin des dieux (mais en combinaison néoprène), de peindre, de traverser, un peu étrangère certes, la compagnie des autres, presque flottante

par moment, de peindre encore. Et finalement de peindre le portait de l'absente en Perséphone. Ce qui ne revient pas, on l'aura compris, à la fixer sur le papier, dans la représentation, à la pétrifier dans la commémoration, mais à témoigner de ce qui, depuis longtemps, hante son art de peindre. À la fin, elle tient cette peinture face à nous, aidé d'un Zeus à la fois fier et bonhomme. Tout ça pour ça, oui. Elle n'est pas retrouvée, ce qui est perdu ne l'est jamais, mais sa hantise est en quelque sorte conjurée, une relation établie dont la peinture, l'art, est la bienheureuse médiation.

La fille disparue, quant à elle, de nouveau disparue est à la fois présente et absente, elle est là mais ce n'est pas elle non plus. Et puis que l'on regarde bien : un court moment, dans un coin de l'image, l'air de rien elle passe, blondinette adorable, et se tient là. C'est une autre, bien sûr, une autre entièrement, pleinement une autre, mais qui n'efface pas la première, qui ne se tient pas non plus à sa place, qui occupe toute la place vivante, au contraire, mais sans porter préjudice à l'absente dont on parle. C'est comique.



























































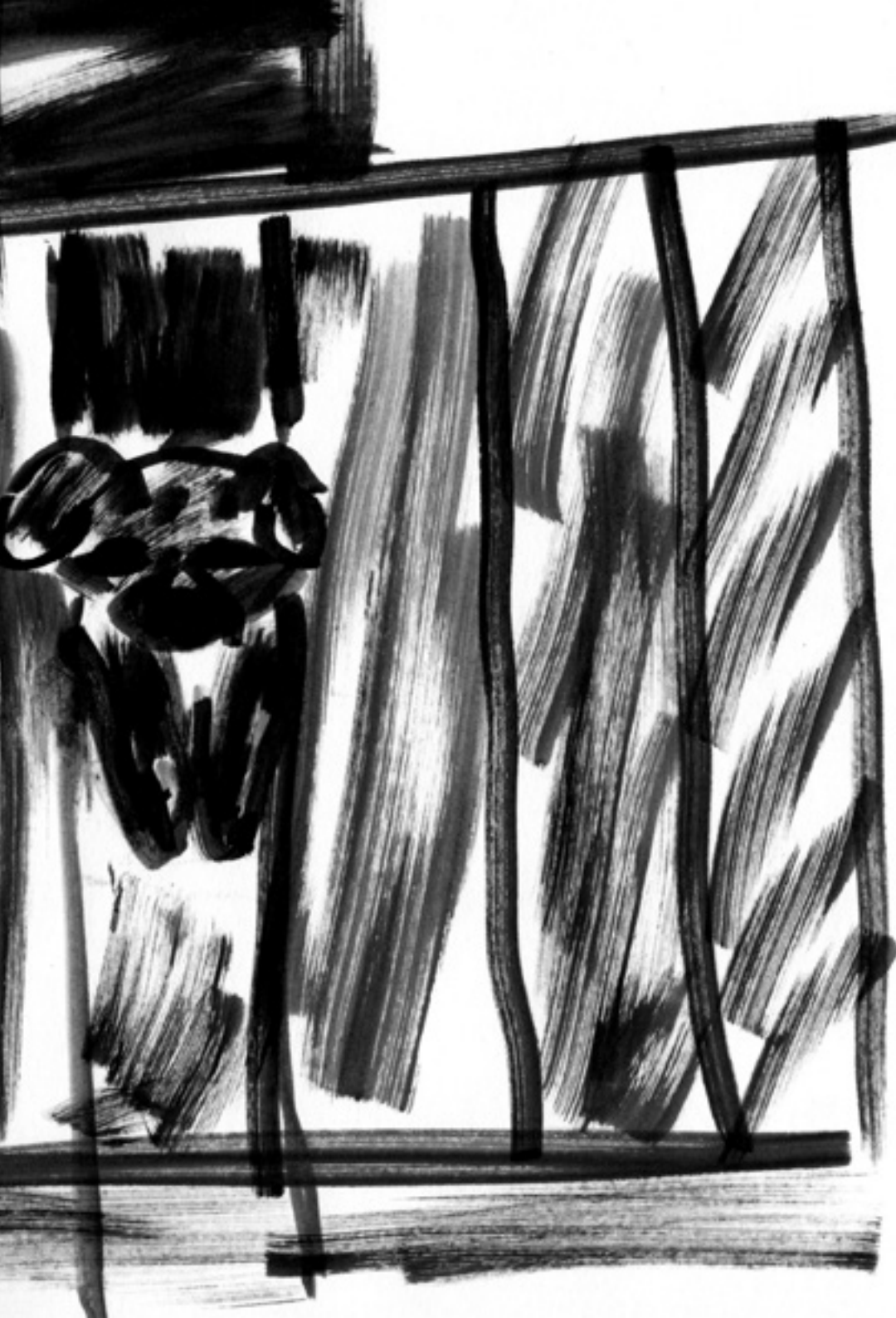




















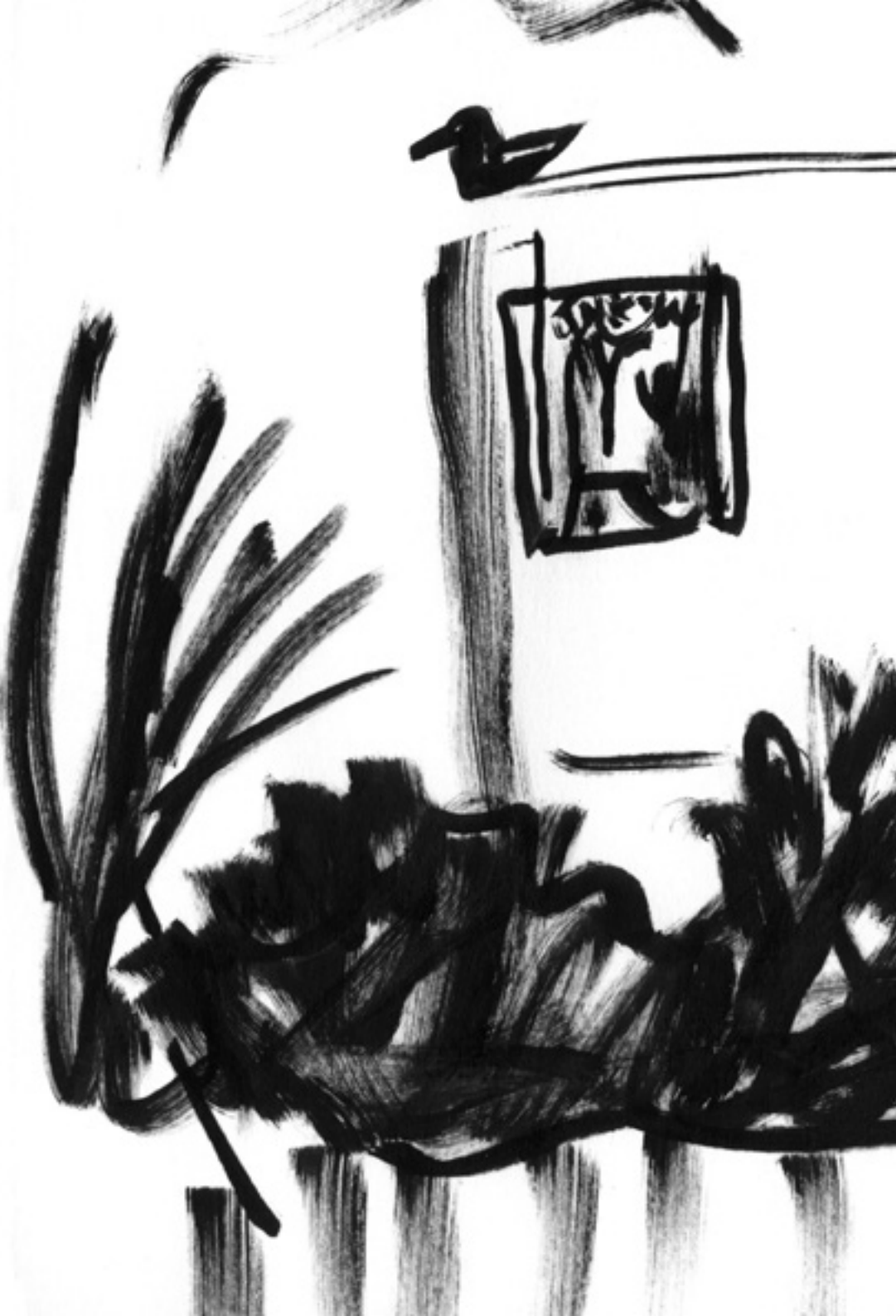






























# La corpulence des fantômes

L'œuvre entière de Raphaëlle Paupert-Borne n'interroge jamais le regard sans convoquer le corps. Sa manière de faire du cinéma participe donc de cette recherche d'une proximité de l'œil qui filme, au contact presque physique des individus qui traversent le champ de la caméra. Alors qu'elle n'organise pour seules situations que des moments de vie, l'artiste propose une intrigue liminaire, presque informelle, tirée du mythe de Déméter à la recherche de sa fille Perséphone. Dans les paysages mélangés de la petite périphérie de la Ciotat, entre la cité de l'Abeille, la zone commerciale et la campagne qui borde les routes évoluent les protagonistes du film, tous (ou presque) issus de cet endroit, des habitants et des travailleurs surtout. Avec *L'Abeille de Déméter*, Raphaëlle Paupert-Borne se lance à la poursuite d'êtres pleins, ou plus exactement corpulents ; terme repoussoir qui exprime pourtant bien le déplacement qui s'opère dans le traitement des corps chez l'artiste, visant la beauté comme un mirage, toujours du côté de l'abondance et du débordement.

### Petites métamorphoses à la grecque

Souvent RPB demande à ses personnages de se déguiser. Il ne s'agit pas là de transformer les gens de sorte à les faire devenir comédiens mais plutôt de leur conférer un potentiel d'expression nouveau, de leur permettre une métamorphose. De la pédagogie du carnaval, l'artiste investit tous les ressorts. Afin de créer une situation de jeu dramatique relative au mythe antique, Paupert-Borne va demander à chacun de mettre une toge. Tous les participants au projet procèdent à cet acte fondateur et s'engagent dans le carnaval, jour presque sacré où le pouvoir est au peuple. C'est donc pour renforcer son entourage d'acteurs qu'elle drape les corps et par là même donne corps.

Les draps, selon la symbolique du fantôme (revenant invisible seulement matérialisé par le tissu qui le recouvre), esquissent une apparence, donnent une enveloppe à ce qui a été ou, plus précisément, à ce qui est et qu'on ne voit pas. Les dieux sont humains nous dit Paupert-Borne. Cette saisie du monde est corroborée par Frédéric Valabrègue en Homère, qui souligne dans son récit que les protagonistes de l'histoire sont « des dieux qui ont des corps » et d'ajouter que « la plupart de leurs plaisirs viennent de leurs corps », traduisant alors que toute révélation (au sens religieux) est d'abord physique.

Les personnages de l'œuvre entière de RPB traversent l'écran, la toile ou le papier (parfois même du papier peint) comme le fantôme traverse les murs. Les disciplines se rejoignent et les supports mobilisés par l'artiste se font filtres. Ainsi, le drap dévoile. Les images de l'artiste, captées dans leur immédiateté – qu'elles soient peintes, dessinées ou filmées – hantent durablement celui qui les a vues. Elles procèdent un peu de la peinture méditative de Caspar David Friedrich qui convoque des êtres intercesseurs, fantômes



en équilibre entre deux états, terrestres et spirituels. Mais si Friedrich, à travers ses personnages énigmatiques, convoque l'œil de l'esprit, Paupert-Borne en appelle au contraire à l'œil du corps, à une manière de voir directe, ramenant des fantômes d'un nouveau genre, des fantômes incarnés.

Chaque personnage semble apparaître des surfaces comme par capillarité. La pellicule (du Super-8 et Super-16) utilisée pour *L'Abeille de Déméter*, dans sa fragilité et ses manques, recouvre une prégnance sensuelle qui l'assimile à la peau. Des couleurs liquides, des coupures blanches, des lignes et des points noirs viennent parfois marquer soudainement l'image et ces surgissements sont signes d'une extériorisation. Une archéologie matérielle du cinéma qui intègre le mouvement des acteurs du film, lesquels laissent naturellement remonter à la surface une mémoire enfouie du corps. Pour parler de sa peinture, Pierre Wat emploie au sujet de Raphaëlle Paupert-Borne une formule belle et parlante : « la peinture coule d'elle » dit-il, en évoquant cette spontanéité remarquable avec laquelle ses scènes naissent sur la toile. Mais c'est aussi le phénomène d'extériorisation du corps (de l'artiste d'abord) que souligne Pierre Wat. La chair mise en peinture, mise en cinéma.

Prendre corps ou prendre place.

Les tissus blancs qui viennent oblitérer les tenues vestimentaires distinguent les individus en déplaçant la manière que nous avons de les percevoir et elle les rassemble en une entité comparable à celle du chœur antique au théâtre. Le chœur ayant pour fonction de s'adresser directement au public (par le chant à l'origine) est un ensemble où chaque individu a sa place. Le drapement opère un télescope élémentaire et les moments vécus parviennent bruts. Par conséquent, RPB n'a pas besoin de décor dans son film car

les êtres sont intrinsèquement liés à l'espace dans lequel ils existent et évoluent. Le mythe invite alors à un relevé du territoire.

La réalisatrice cherche à signaler les lieux qui jouxtent la cité de l'Abeille et qui composent le paysage quotidien des gens. L'errance est le vrai sujet du film. Les personnages errent sans autre but que de vagabonder. La quête dépasse ainsi l'unique destin de Déméter, elle est aussi une donnée partagée par tous les protagonistes de l'histoire. Chaque existence divine est en cela présence fantomatique, en tant qu'errance, dans leurs recherches perpétuelles et inassouviées de jouissance, de jeu et de liberté.

RPB interroge les cadres de vie et amène à voir l'environnement des populations vivant dans cette partie de la ville. Cette méthodologie de l'immersion ou de la mise en contact fait se côtoyer le majestueux et le trivial de sorte à en dégager les porosités. La figure d'Hermès, émissaire évoluant entre deux mondes, nourrit abondamment cette expérience. La poésie qui naît de la scène où Mario en tenue de sport (le président de la course à pied de La Ciotat), transformé en Hermès par la seule médiation d'une toge et d'une branche de laurier) court en tournant sur un rond-point planté de palmiers relève donc de cette conjonction. Ce moment d'étrangeté et d'isolement métaphorise la perte de repères des hommes, projetés dans des espaces urbains reconstitués et artificiels, autant que la quête sans fin des dieux de l'Olympe. En off, la voix du philosophe ne dit pas autre chose en indiquant que ce dieu voyageur évolue dans « un territoire que personne ne veut occuper », dans des endroits dissimulés, à la marge, extérieurs aux espaces préfabriqués, fruits d'une société exhibitionniste. Un espace que Valabrègue identifie comme celui de l'esprit et qui, sans doute, est celui de l'art selon Paupert-Borne.

En chroniquant la vie des gens comme on chroniquerait la vie des dieux, RPB fait correspondre l'Olympie et la petite banlieue, et tend à une égalité de traitement des corps. Elle fait appel à l'antique pour explorer les entrailles de la terre, atteindre le cœur des existences. La disjonction temporelle à laquelle souscrit la réalisatrice dans L'Abeille de Déméter tend à faire se répondre l'intérieur et l'extérieur. Dans ces plans la cité de la Ciotat est envisagée au sens premier de cité grecque, l'espace du citoyen, d'où naît le principe de démocratie, ou plutôt d'égalité. L'ordinaire (ou la norme) n'est pourtant pas du registre de Paupert-Borne. Il n'y a pas de grande morale dans l'œuvre de l'artiste, ni de vérité péremptoire, mais la recherche de justesse et de dignité dans l'approche des individus. L'Abeille de Déméter tisse une réflexion sur l'altérité. La quête de la part manquante se fait dans l'empathie avec les acteurs. C'est à partir de cette donnée fondatrice du partage que la réalisatrice postule l'hétérogénéité, l'originalité dans le commun.

#### Plénitude du sonore

Le chant a un rôle déterminant pour, d'une part, unir les êtres ou, d'autre part, les singulariser. Dans sa cuisine, Aphrodite chante avec une interprétation très personnelle un air familial, Angelica sérénade. Rien n'est pourtant dissonant ni incongru. La chanson de Luis Mariano fait résonner toute la sincérité de cette Angèle de circonstance et corrobore avec une certaine gravité l'intégrité et la force de la déesse. Cette scène de la cuisine, de par sa contextualisation et son cadrage face caméra, découvre une intimité profonde et comporte une véritable atemporalité. La chansonnette se fait hymne – à entendre au sens premier ou antique de chant à la gloire des dieux – au bonheur.

Ce cinéma expose la fiction un peu comme au théâtre, et écarte par là même les systèmes de représentation. Le chant mis en scène par Paupert-Borne est identique à celui que Jerzy Grotowski développe pour entraîner l'acteur. Selon lui, le chant est un moyen de faire réagir le corps, plus immédiat et authentique que la voix dans le langage parlé. Il fait état d'un relâchement presque viscéral.

Le chant permet le dépassement nécessaire du corps, c'est aussi un moyen d'extériorisation. Dans son magnifique archaïsme, l'usage du chant dans *L'Abeille* de Déméter révèle l'absence. Ce qui sort de soi donne une corporéité à l'invisible. Aussi, on assiste à des scènes où la mise en voix passe par l'expérience collective du chant. La pratique chorale à l'œuvre dans le film est la forme privilégiée d'une aspiration à la matérialisation. Le chant, qu'il soit solitaire à l'image de la plainte, ou polyphonique, est le relais de la perte (celle de Perséphone d'abord), du vide ontologique que le corps social ne comble jamais que partiellement. La quête de réunion des corps s'exprime d'ailleurs collectivement au point que le preneur de son lui-même soit quelquefois partie prenante des instants vécus ensemble, c'est-à-dire visible, pris dans la diégèse et acteur de la mise en son.

Par-delà le chant, Paupert-Borne veut porter la voix, laquelle prétend à être le support d'une humanité pleine et entière. Se suivent dans le désordre toutes sortes de musicalités : cris, gémissements, bruits de chantiers, de train, de pellicule qui tourne, chansons populaires, musiques folkloriques, des sons toujours limpides et purs, des sons perçants. L'espace sonore semble omniscient. Il informe les plans qui se succèdent, sans être illustratif, dans une forme de dissociation. Ce langage dialectique, ce frottement critique du son et de l'image, peut être rapproché de ce que décrit Gilles Deleuze dans *Un manifeste* de moins lorsqu'il évoque l'œuvre

théâtrale et cinématographique de Carmelo Bene, lequel recourrait à un procédé de « variation continue », c'est-à-dire à la mise en rapport des fluctuations, contre les évidences et les attendus de la langue. Chez Paupert-Borne, c'est ainsi que la voix passe, à travers le personnage d'Hécate, de la parole au chant sans interruption, dans un flux. Le flux étant à la fois l'instabilité et la vie.

Dans son texte Deleuze parle aussi « d'alliances », plus importantes que les filiations. Lorsqu'on entre dans l'œuvre de RPB, on pense certainement à cette suite de noms alliés qui importent pour le théâtre : Bene, Grotowski, Delbono et plus particulièrement s'agissant de L'Abeille de Déméter au nom de Pasolini. Pier Paolo Pasolini fait converger son théâtre et son cinéma en interrogeant fortement la présence sonore. L'Abeille de Déméter trouve ainsi dans l'Œdipe roi de Pasolini des échos très importants. Pasolini ouvre un paysage musical très riche dans son film faisant s'enchaîner sans hiérarchie la musique de Mozart et la musique japonaise, les chants militaires et les chants populaires roumains, le chant des cigales et les hurlements. Cette construction produit une tension ininterrompue, elle porte le récit tout en révélant ses dissonances, tout en le désarticulant de sorte à manifester la perte de repères qui gagne Œdipe toujours davantage. Paupert-Borne, à travers le mythe de Déméter, rejoue précisément cette même proximité avec ce qui façonne la désorientation ; un égarement, en somme, que le déploiement d'une musique anhistorique traduit avec force.

#### L'enfant et la peinture

Un thème vient cependant coiffer l'ensemble, l'air de Barberine, « l'ho perduta », tiré des Noces de Figaro de Mozart, chanté par Raphaëlle Paupert-Borne elle-même. La voix de

la réalisatrice ouvre le film de sorte à indiquer dès le commencement l'appropriation dont l'histoire de Déméter fait l'objet, une histoire drainant sans possibilité de retenue la mémoire personnelle de l'artiste.

Parallèlement à Pasolini avec son *Œdipe*, Paupert Borne tient à rendre l'épique de la vie par la légende, en s'emparant de l'idée (travaillant de nombreux mythes) selon laquelle le passé plane toujours dans le présent. Ainsi, l'acte de se mettre en jeu soi-même – en tant qu'acteur mais aussi à travers le creux de l'autoportrait – a un sens dramatique chez les deux artistes, c'est un moyen de sublimer la douleur dans les deux cas. La perte d'une enfant accompagne Raphaëlle Paupert-Borne dans la chair de son œuvre. Par-delà la référence au mythe grec qui pose un cadre narratif, *L'Abeille de Déméter* est un cheminement intime.

Tout comme *Œdipe roi*, ce film est aussi un film d'amis. Incorporer son entourage dans son aventure artistique est une dimension fondamentale de la manière dont Paupert-Borne intègre le cinéma. Celle-ci exploite donc pleinement la capacité de dilatation du mythe de Déméter pour en faire une parabole de la vie d'un artiste, une vie faite de rencontres mais surtout régulièrement traversée par des moments de doutes, de détresse, bien souvent déroutée au cours de sa quête. Dans ce sens, et une fois de plus en miroir du film de Pasolini, *L'Abeille de Déméter*, tourné en pleine lumière, expose sa pellicule irisée qui laisse affleurer des zones d'aveuglement très significatives.

Le personnage de Raphaëlle/Déméter dit quelque chose des méandres de la pratique artistique. Au cœur d'un paysage comme préservé, Paupert-Borne s'affuble pour nager dans un bassin d'une combinaison noire qui la masque presque complètement. La puissance de cette scène, dans laquelle la cinéaste à peine identifiable, dénaturée dans

son accoutrement, nage obstinément, reflète subtilement la trajectoire infinie d'une vie d'artiste.

Ce temps est un pendant de celui où, à la fin du film, le dénouement prend tout son sens. Déméter a retrouvé sa fille (tout en relevant le caractère illusoire de ces retrouvailles) et échange avec elle. Le moment de partage est un moment de peinture. La peinture retrouve l'enfant perdue. Déméter peint Perséphone et Paupert-Borne en toge devient l'artiste dans sa blouse de peintre. Pas de grande morale dans l'œuvre de RPB, disais-je, mais la déclaration d'une nécessité d'enchantement, qui passe par la remise en question perpétuelle du voir, entraînée par le besoin primal de chercher la beauté partout.













Jean-François Neplaz

## Très chère...

Très chère, tu me demandes d'écrire  
sur (dans, autour, de...) ton cinéma...

Nul ne sait te refuser quelque chose !

On l'a bien vu sur le tournage de Déméter où la  
première personne croisée dans la rue se mettait à  
chanter à ta demande, vêtue d'un vieux drap blanc en  
guise de « toge grecque » ! Ou d'autres propositions,  
étranges que c'est peu dire... courir – et cette  
« toge » toujours – sur un rond-point de la ville très  
naturellement aménagé de sable, de palmiers et d'un  
train fleuri... Jouer au billard le front ceint de  
lauriers comme le pratiquaient les dieux de l'Olympe,  
c'est bien connu... Transformer une cuisine en scène de  
music-hall... Un parking souterrain en forge des enfers...  
Et quoi encore !?

Tout un monde à ta main. Comme venu à toi.  
Aussi je n'ai pas l'intention de me refuser...  
Mais sincèrement, écrire là, j'en suis incapable !

Il est toujours possible de laisser courir le crayon au fil de tes films... Mais d'autres, vrais critiques, le feront mieux que moi... Et l'ont fait à ton sujet, mieux que je ne pourrais le faire. À quoi bon écrire si on ne peut pousser la pensée plus loin qu'elle ne l'a été ?

En fait de pensée (et ce qui la fonde... Et ce qui l'ouvre à être reçue par tout un chacun qui accepte de s'ouvrir...) Vincent Delecroix a déjà posé quelques solides repères dans ce « petit livre jaune » auquel il faudrait d'abord renvoyer quand il s'agit de situer ton œuvre. Et voir qu'il s'agit là presque d'un manifeste artistique<sup>1</sup>.

Ce qui confirme qu'avec toi on court toujours le risque d'être « à côté » (un « manifeste » ?! À notre époque !!!) ... Il en parle d'ailleurs largement de ce décadrage. Justement... Justement.

Bien sûr, il écrit de peinture. Dans ce temps où le cinéma (dans ce pays) ratiocine et bégaye son histoire, il use à son tour de cet « à côté » qui fonde ta propre pertinence.

Donc, au lieu d'écrire je te propose de lire et relire... Et de poser éventuellement le calque de cette lecture sur ton cinéma.

Eh !... ton cinéma n'est pas un signe de propriété évidemment ! ton cinéma, est aussi fait de pillages et appelle au pillage. C'est la première liberté qui nous permet de nous y sentir bien. Une profanation originelle qui rend une œuvre par là « habitable ».

---

1. In Rome, Paris, Constantine, Analogues, maison d'édition pour l'art contemporain, 2011.

Tous ces voyages, ces bribes d'histoires, la tragédie même, la mort qui rôde, le destin, la joie de vivre en deviennent familiers (font partie « des proches », comme on dit). C'est ce que j'entends quand Vincent écrit que ton travail « est au lieu où la vie se montre, où la vie déjoue l'invisible »... C'est curieusement au terme de son texte de peinture, le seul moment où il parle directement de cinéma. « Que filme-t-elle, si ce n'est précisément la vie formidablement et sereinement vivante, c'est-à-dire menacée ou même condamnée ? »...

La vie oui... et nom de Dieu, avec quelle puissance de vie !! Mais il faudrait ajouter que se glisse toujours l'acte de peindre dans cette vie-là. Comme si chacun de nous, vivants, étions naturellement peintres (ou cinéastes, horlogers du temps, ébranleurs de monde, regardeurs en biais...)

Poser un calque n'est pas poser une grille de lecture ! Un calque qui n'explique rien, ne calibre rien. Il détourne l'évidence, l'apparence... et ça donne de l'eau à courir, comme on dit en mer, pour l'imagination.

Alors quand Vincent évoque le vivant dans ton œuvre, j'entends éructer Céline<sup>2</sup>. « Une langue c'est comme le reste, ça meurt tout le temps, ça doit mourir. Il faut s'y résigner, la langue des romans habituels est morte, syntaxe morte, tout mort. » Plus loin, il cite Élie Faure : « La plupart du temps, les artistes sous prétexte d'art s'arrangent pour faire plus mort que la mort, ils lui ajoutent un poids spécifique que la mort n'a pas. La mort possède encore une espèce de vie... »...

---

2. Lettre à André Rousseaux, Mai 1936, In Louis-Ferdinand Céline, *Le style contre les idées*, Éditions Complexes.

Ça parle fort de ton cinéma dans le cinéma fossile qui nous entoure. Et de ta vie avec la mort évidemment... Sans doute c'est tout un. Tu filmes pas pour complaire mais parce que tu respirez... Et tu n'es pas une artiste en « prétexte d'art ».

J'ai vu lors de la réalisation de L'Abeille de Déméter évoluer le geste. Inspirée de l'histoire tragique de Déméter et de sa fille, tu as progressivement investi le film de ton geste de peintre. Ce qui est advenu, ce qu'on voit se construire dès lors dans ce film, c'est un « atelier du peintre ». L'espace où la vie et la création se nouent. Et je sais que le prochain film le sera plus encore. Ce qui se passe là, Giorgio Agamben le décrit ainsi :

(...) quiconque est entré dans l'atelier d'un peintre contemporain sait à quel point tout porte les traces du travail en cours ou achevé, en conserve les vestiges et les indices jusque dans les détails les plus infimes. Comme si tous les gestes que le peintre avait dû accomplir pour fabriquer ses tableaux s'étaient inscrits dans l'espace comme dans une archive vivante. L'atelier est le milieu effectif entre la puissance créatrice de l'artiste et son accomplissement dans l'œuvre. Pour cette raison, au moins pour celui qui sait regarder, rien n'est plus instructif que la visite d'un atelier d'artiste.

Comme tu vois, très chère, je ne peux pas écrire... Il faudrait aller piocher cette idée de « puissance créatrice et d'accomplissement dans l'œuvre »... Et pourquoi as-tu déplacé au cinéma cette question posée à la peinture ? À cause du mouvement ? Dans ce même texte Agamben cite Aristote : « le mouvement, écrit-il, est l'acte d'une puissance en tant que puissance. » Aristote devait parler de cinéma ?



Mais à marcher le cinéma avec toi... Tout de suite me déborde le présent de ce que nous vivons depuis... Depuis longtemps maintenant, qui prend le pas sur ce qui est (les films tels que des spectateurs peuvent les voir). Et c'est pas bien pour parler aux autres...

La puissance de liberté et de vie de L'Abeille de Déméter c'est un moment intense d'un long cheminement où s'est construit cette liberté, qui n'est pas une mince affaire dans le cinéma. Je feuillette mes notes... Elles commencent en 2002. Presque au début de l'aventure du Polygone étoilé (mais il est possible d'y ajouter tes vidéos antérieures d'étudiante ou tes premiers films en 16mm).

2002. Tout défile et rien n'avance vraiment que le cadavre de Fafarelle dans le lavis de gris et bleu sombre, de couleurs pareilles à celles du son<sup>3</sup>.

2003. La voix de Caroline pendant que Fafarelle marche « animale ». « Là il se passe quelque chose... Une bosse... Et des trucs de printemps... Du vert... Et des cailloux cachés dans la terre ». Un film muet à qui on aurait donné une parole approximative (pas une musique). Des mouvements de caméra brutaux qui ne dissimulent pas l'intention ni ne savent la réaliser.<sup>4</sup>

2006. Fafarelle se donne d'être gauche. Fait l'âne pour avoir du son. Pour autant elle ne joue pas. Elle fait tache (rouge). Les moutons font tache à leur tour (de lumière). Le cochon intervient en spectateur (de cinéma) de cette réalité de taches de lumière. Il commente de son grognement « plaqué ».

---

3. 3m, réalisation Raphaëlle Paupert-Borne à partir d'un dessin de 3 mètres de long.

4. Faubourg, réalisation Raphaëlle Paupert-Borne et Caroline Delaporte.

Ce cochon de spectateur est libre du dogme de la vraisemblance et du savoir-faire (elle est libre...)<sup>5</sup>

2008. Dessins jetés de bar, de farniente à la Villa, détails repris d'un tableau. Une même quotidienneté où nous surprennent (un peu), non la nudité, mais des hommes sans tête ou sans membres dans ce quotidien.<sup>6</sup>

Tiens ce film s'intitule Roma. Il m'est venu, en regardant Déméter récemment (après 2 ans à l'oublier) qu'il n'était pas sans analogies formelles avec le Roma de Fellini... Comment dire. C'est un film romain aussi dans l'esprit, qui hérite de ton passage à la Villa Médicis. Mais à cet esprit ou à ces analogies formelles, tu ajoutes ce que Vincent désigne bien dans ta peinture : « cette densité extrême sans pesanteur ».

« Ce quasi vide entre les choses, les êtres, les objets ou au fond d'eux, devient sur la toile plein, dense, épais, lumineux, surfaces de peinture larges, saturant »... dont il serait intéressant de comprendre comment ça se joue dans le film. Guère dans le montage en tout cas, la vache sacrée des écoles de cinéma (Ah le bonheur de balayer enfin cette fumisterie du montage tout-puissant qui a châtré des milliers de cinéastes de tout rapport au vivant du tournage cinématographique !')

Quoi qu'il en soit, ces notes écrites, elles se retrouvent toutes au sujet de Déméter... Et pour autant

- 
5. Lamento, réalisation Raphaëlle Paupert-Borne.
  6. Roma, réalisation Raphaëlle Paupert-Borne d'après ses dessins et croquis de la Villa Médicis.
  7. Heureux d'éditer le livre de Bruno Muel où il dit sa souffrance de cette époque du massacre du cinéma par la loi du montage ! Rushes de Bruno Muel, Éditions commune et film flamme, coll. « Ciména hors capital(e) ».

que je puisse pressentir, dans le prochain Abeille et Câlin. C'est dire une certaine suite dans les idées ?...

Non évidemment, c'est une constance dans la présence au monde ! Mais prolongé par ton propre corps, toujours plus là. Que dit Vincent citant Valéry ? « Le peintre apporte son corps. » Le cinéma te permet de pousser la question de la présence. Le cinéma que nous aimons, un cinéma au bout des doigts... pas celui des façades en Lego, faites de briques d'idées et de règles de grammaire...

Marcher avec toi dans ces films, c'est d'abord partager cette présence particulière. Tu as tôt fait d'absorber ceux qui t'entourent dans cette aura silencieuse. Avec toi, pour les discours et les théories, on peut repasser ! Pour qui t'accompagne, c'est un soulagement (une liberté) et une mise en tension constante que ce silence. Le fameux « regard du réalisateur », qui atrophie toute pensée et contraint les gestes cinématographiques, n'a pas de place ici... Tu respire et on respire avec toi... Bien avant de « diriger », tu laisses advenir les autres... Laisser être ouvre autour de toi un espace que les animaux appréhendent plus facilement que nous. Ca paraît simple mais ça ne l'est pas. Je me demande si on pourrait arriver à faire quelque chose sans cette histoire commune du Polygone étoilé qui nous a ouvert tant de possibles... Donné goût à tant de possibles.

Si tu m'as offert le livre de Daniel Arasse On n'y voit rien alors que nous commençons ce nouveau film ensemble, ce n'est pas sans doute pour que j'y vois mieux. C'est peut-être pour que j'accepte plus facilement de n'y rien voir dans ce travail. Mais était-ce bien nécessaire ?

J'y ai trouvé aussi l'origine des mots qu'on entend à foison sur le plateau de ce film-là (Abeille et Calin)... « de la peinture à poils ». Lu la digression de l'auteur sur une histoire de la peinture qui resterait à écrire (peut-être) à partir de l'origine des mots (pinceau – petit pénis). Inutile d'y revenir, sauf pour s'abandonner à la sexualité affirmée de l'objet.

Mais c'est surtout la phrase du Christ à Thomas qu'Arasse relève à propos d'une adoration, qui m'a épaté (Eh donc, on n'a pas tous baigné dans le vin de messe !) : « Parce que tu m'as vu tu as cru, bienheureux ceux qui sans avoir vu ont cru »... Tant d'historiens « de l'image », critiques de cinéma et autres grenouilles de bénitiers, devraient se graver ça sur l'écran d'ordinateur avant de mettre leur boîte à électrons sous tension. Je vois trop dans le cinéma les efforts de l'Auteur pour faire « comme si ». Au « fais-toi croire » de Bresson, les réponses du temps sont des débauches de réalisme et de costumes empesés. Ce ne sont pas les derniers numéros de Star Wars qui me feront mentir... Mais pas non plus la calamiteuse production documentaire qui navigue entre « révélations » au kilomètre et quête de la vérité toute nue filmée par des drones. Sans manquer de donner la parole aux incontournables « vrais gens » de toutes les ZAD... Mais la ZAD de l'écriture est un désert.

Alors, comme dit Mario, tu vas te prendre l'institution cinéma en pleine figure (son système et ses bibles formelles qui ne sont pas la tienne, mais des instruments d'oppression, ses papes, ses soudards et ses militants)...

Tant de liberté est insupportable pour ceux qui ont  
accepté de se plier.

T'as fait fort avec Déméter puisqu'aucun festival  
n'en a voulu... on ne peut pas mieux faire!<sup>8</sup>  
Ça donne la (dé)mesure de ton geste : tant de films  
imbéciles trouvent un créneau quelconque, un festival  
adapté à leur petit pied...

Ce n'est pas moi hélas qui ai tourné le plan  
magnifique où tu échanges une peinture contre cet  
instrument de mesure inventé par Giuseppe Secchi  
dans son trois pièces ouvrier : un instrument pour  
mesurer quelque chose qu'on ne connaît pas encore...  
sans doute a-t-il mesuré ce jour-là, sans avoir l'air  
d'y toucher, l'inculture crasse du milieu du cinéma.  
Un plan improvisé qui balaie les fabricants de valeur  
mais ne manque pas de laisser à penser.

... Et le bonheur absolu c'est que tout à l'heure  
on continuera dans ce luxe et cette liberté totale,  
l'A-Minima est chez toi, prête à tourner...  
Entre Lus-la-Croix-Haute et Clelles, au petit matin,  
loin de l'industrie des paillettes et de ses scénarios  
épuisés.

À tout à l'heure donc. Et merci...  
Je t'embrasse fort !

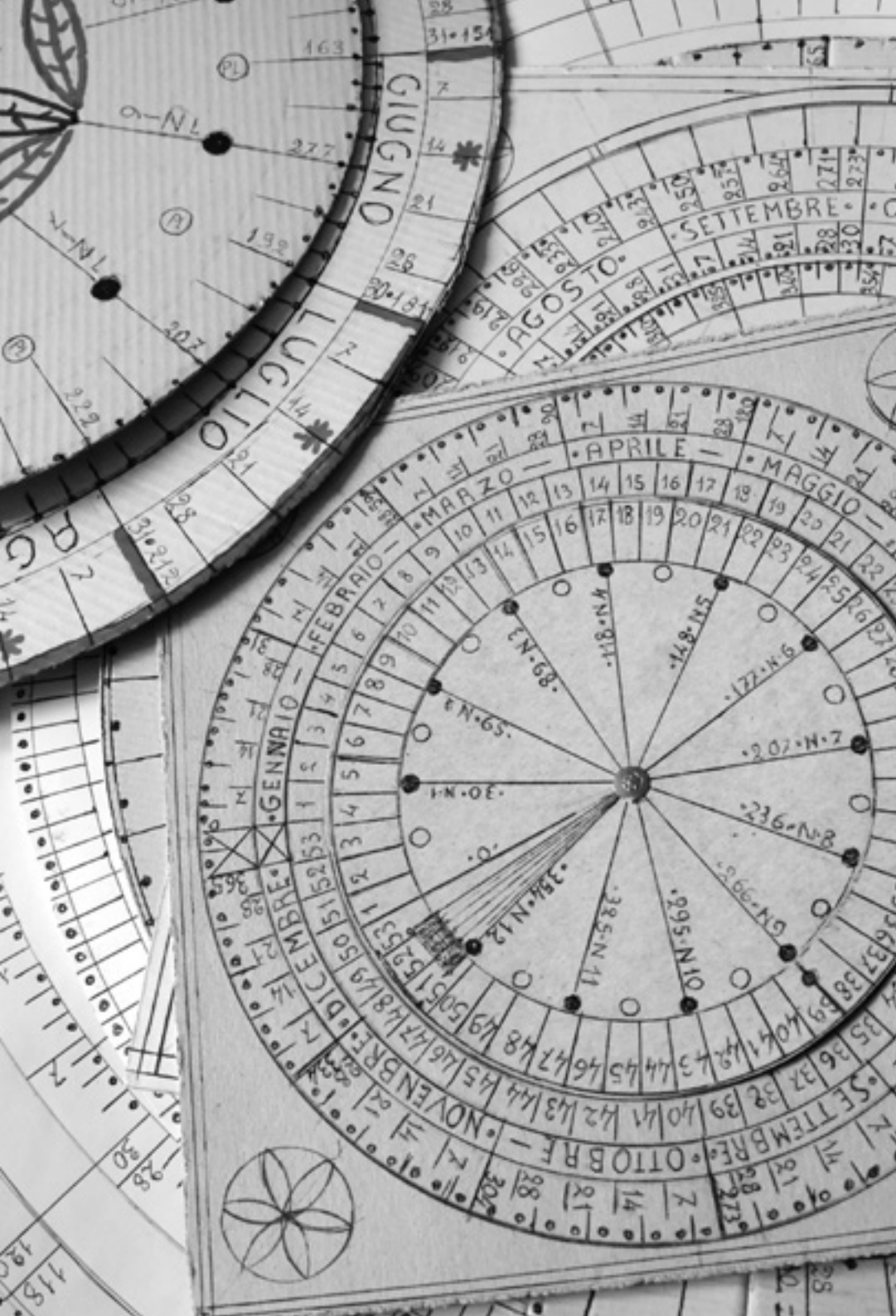
Aspres-sur-Buëch  
Août 2016

---

8. Sauf Les inattendus à Lyon me dis-tu ? C'est inattendu mais dont acte.









L'Abeille de Déméter

56', 2014

Image super-16 Julien Gourbeix, Sara Millot, Jean-François Neplaz, Aaron Sievers  
Image super-8 Julien Gourbeix, Benjamin Piat, Cyrielle Faure, Stéphane Manzone,  
Antonella Porcelluzzi, Martine Derain, Fateh Mezlef, Raphaëlle Paupert-Borne  
Son Céline Bellanger, Yann Vu, Michel Kania, Benjamin Piat, Morgane Guiard  
Montage Cyrielle Faure, Julien Gourbeix, Benjamin Piat Mixage Céline Bellanger  
Traduction sous-titres Anglais Senda Elouni et Sarah Vaughan  
Italien Nicola Bergamaschi

Avec

Déméter Raphaëlle Paupert-Borne / Hécate Brigitte Manoukian /  
Zeus Giuseppe Secci / Homère Frédéric Valabrègue / Perséphone Cyrielle Faure /  
Aphrodite Angèle Barroco / Hermès Mario Demuru / Les jeunes filles Inès et Sophia  
Ayadi, Laura et Anna Faleschini / L'enfant Laszlo Gourbeix-Millot / Le garçon  
du parking Jérôme Licatesi / Les jeunes Ibrahim Ahamada, Mohamed Boucherit,  
Alex Holtzinger, Anaïs Man, Nasser Tliba, Ryan, Miloud Brinis / Les dieux du billard  
du Foyer des Anciens CNC Pierre Bieglio, Yvon Bonnerave, Gérard Dumas,  
Gaëtan Merlo, Joseph Baron

Et aussi Barthélémy Barroco, Marika Ayadi, Antonella Porcelluzzi,  
Adrienne et Jean Laube, Alexandre Maitre, Angélique Maillard et le cheval Voyou,  
Monsieur le Maire et Madame Patrick et Nadine Boré, les propriétaires et employés  
de La poterie du Soleil et de la Jardinerie du Moulin (Cyril Didelot, Ludovic Rigaud,  
Maxime Rigaud, Franck Bauer), Josette Fabra, Martine Derain, Jean-François Neplaz,  
Aaron Sievers, Aurélia Barbet, Clémence Borne, Benjamin Piat, Aurélien Blondeau,  
Yann Vu, Céline Bellanger, Julien Gourbeix, Sara Millot, Stéphane Manzone,  
Fateh Mezlef, Ariana Perrin.

Co-production

Film flamme — Atelier collectif à La Ciotat /  
association Commune / 529 Dragons / La Tournure

Financeurs

Marseille Provence 2013, capitale européenne de la culture /  
CG13, DRAC PACA, CNC en Région PACA

Alger, Constantine,

10'26", 2015

Dessins Raphaëlle Paupert-Borne Images super-16 Jean-François Neplaz  
Montage Benjamin Piat Son Claudia Mollese et Alexandre Rameaux  
Mixage son Alexandre Rameaux  
Production Mucem avec le soutien de Film Flamme  
et du Centre culturel français de Constantine  
Diffusion 2016 Mucem, dans le cadre de l'exposition  
Made in Algeria - Généalogie d'un territoire [janvier à mai 2016]



Cet ouvrage a été publié avec le soutien du Conseil général des Bouches-du-Rhône  
et avec le précieux concours des souscripteurs que nous tenons à remercier.

© L'artiste pour les œuvres, les auteurs pour leur texte,  
© Analogues, maison d'édition pour l'art contemporain, Arles, 2016, pour la présente édition,  
© Martine Derain pour les photographies pp. 3, 48, 94, 96.

Conception graphique / Graphic design: relativ.design, Pantin  
Corrections / Proofreading: Adèle Rosenfeld • Photogravure / Printer : Terre Neuve, Arles

Dépôt légal / Legal copyright : novembre 2016  
Achevé d'imprimer en novembre 2016 par Petro Ofsetas, Lituanie,  
pour le compte d'Analogues, maison d'édition pour l'art contemporain, Arles.

Diffusion / Distribution : Les Presses du réel, Dijon  
ISBN 978-2-35864-101-2

Analogues, maison d'édition pour l'art contemporain,  
67, rue du Quatre-Septembre, 13200 Arles, France,  
T. +33(0)9 54 88 85 67 / [contact@analogues.fr](mailto:contact@analogues.fr)  
[www.analogues.fr](http://www.analogues.fr)



## L'abeille de Déméter

Parce qu'elle est inconsolable, Déméter erre à la recherche de sa fille Perséphone. Éternellement les dieux olympiens festoient et se baignent, Perséphone ne cesse d'être enlevée et les jeunes filles de s'enfuir. Zeus construit les correspondances du temps. À chaque carrefour, des directions se dessinent, des humains se rencontrent, une pensée erratique se construit pour une consolation.

À l'occasion d'une création collective avec les cinéastes de Film flamme à la cité de l'Abeille à La Ciotat, Raphaëlle Paupert-Borne convoque le mythe de Déméter.

Un film épique, dans tous les sens du terme, néanmoins sans artifice. Le film s'y dévoile, jusqu'à dissipation de la frontière entre le mythe et le réel.

## Alger, Constantine

Un carnet de dessin réalisé en 2010 en Algérie, et filmé en 2015.

### LIVRE DVD

L'abeille de Déméter, Raphaëlle Paupert-Borne,  
Prod. Film Flamme, 56', 2014, français, sous-titres Anglais/Italien

Alger, Constantine, Raphaëlle Paupert-Borne, Prod. MuCEM, 10'26", 2015

Textes de Vincent Delecroix, Barbara Satre, Jean-François Neplaz

Dessins de Raphaëlle Paupert-Borne

22 €

LE POLYGONE  
ÉTOILÉ



FILM  
FLAMME



DÉPARTEMENT  
BOUCHES  
DU RHÔNE

analogues

