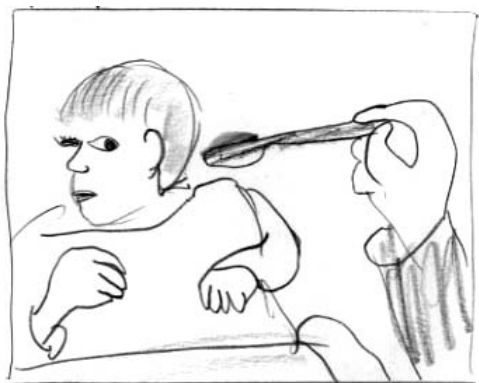








Marguerite et le dragon



Notes, février-mars 2009

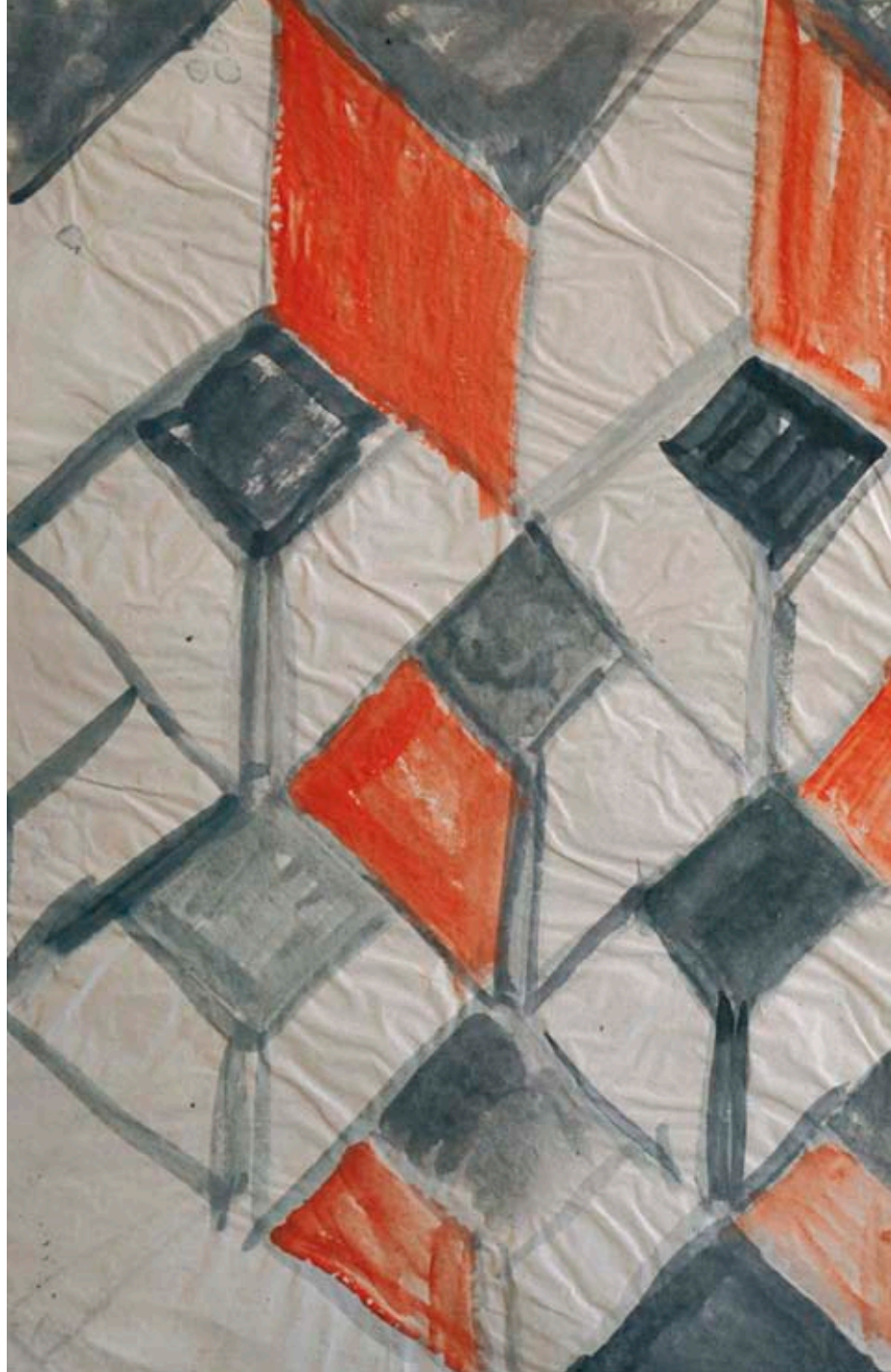
Jean Laube

Les lieux. Souvenirs reconstruits, on a mixé des lieux de famille en un pays fait de différentes villes et montagnes, le pays de Marguerite.



Saisons. L'été est présent dans le film, ~~l'air a l'air chaud, la~~ lumière baigne les
montagnes ~~ou les fenêtres, l'automne et la pluie, la fin~~ d'après midi de nuit.

Toutes les peintures sur **papier**
Jean Laube, ***Ephéméride 2***, 2008-2009, Encre, gouache, acrylique sur papier, 60 x 80 cm chaque élément.







Marguerite, le dragon, et nos armures.

Laurent Mauvignier

Ce qui arrive d'abord avec ce film, dès les premières images, ou plutôt dès que l'on découvre qui est le dragon de l'histoire, c'est qu'on veut se réfugier, fuir ce que l'on pressent, ne pas se laisser submerger par ce qui s'annonce comme une trop grande violence intime. Alors on se dit : ce n'est pas un film. *Marguerite et le dragon* n'est pas un film. On se dit ce sont des films de famille, des bouts de films comme chacun en a des dizaines qui croupisent quelque part, films de famille tournés par un père, une mère, un oncle, peu importe, au gré de qui passait près de la caméra – et celle-ci passe indifféremment du super-8 à la vidéo, au numérique, peu importe, donc, on se réfugie derrière l'impression d'amateurisme que dégagent toujours les images tournées sur « le vif », avec des moyens aussi artisanaux que la finalité n'est pas fixée, aléatoire, souple, toujours liée au hasard, aux circonstances qui la font naître.

Les films de famille ne concernent que la famille qui en est l'héroïne. Ce sont des témoignages d'instantanés privés, et rien ne semble pouvoir les faire échapper à ce cercle familial qui les motive et les délimite. Leur raison d'être est aussi leur raison de ne pas être au-delà de la sphère privée. Ce que nous aimons dans les films ce n'est pas de regarder un père jouer avec un fils, une mère ou une grand-mère chanter une comptine à une petite-fille, c'est seulement d'y retrouver *notre* mère, *notre* sœur, *notre* enfance. C'est seulement quand je regarde des films de famille dont les protagonistes ne sont pas ma famille que me saute aux yeux la banalité extraordinaire de leur contenu, de leur esthétique. Ils ont tout de l'indifférencié de la carte postale, et ce qui était extraordinairement personnel apparaît soudain comme une expérience banale et indifférenciée, parce que toutes les familles réalisent le même film de famille, reproduit à l'infini, avec les mêmes sourires, les mêmes pauses, les mêmes histoires. Sauf que les acteurs ne sont jamais les mêmes et que, pour chacun, celui dont le sourire et la présence singularisent l'image, est à jamais unique.



*Une enfance,
le film décrit une enfance, (chacun peut y sentir résonner la sienne).*



Donc, pressentant le dragon, on pourra facilement revêtir l'armure, et dire : ceci n'est pas un film, c'est une histoire ne concernant que ceux dont les images signalent la présence : une famille, des amis, des proches.

Pas une seule image de *Marguerite* n'a été tournée pour ce film. Certaines ont été piochées de films antérieurs réalisés par Raphaëlle Paupert-Borne et Jean Laube, et glissées là, comme pour donner un arrière-fond à l'ensemble. Ce sont les seules images où n'apparaît pas Marguerite. Mais, à la place, on y trouve des moutons et des agneaux, des êtres fragiles souvent livrés au loup, que les comptines et les religions n'épargnent pas, au moins sur un plan symbolique. *Marguerite et le dragon*, comme il y a les moutons et les loups. Ceux qui sont mangés et ceux qui les mangent, dans les comptines mais aussi dans la vie – comme parfois la maladie mange les enfants.

Ce qu'on apprend tout de suite, c'est que Marguerite est une petite fille qui a été emportée à six ans par un dragon qui s'appelle « mucoviscidose ». Le tout sur des images de la petite fille. Alors, évidemment, on redoute le pire, et l'on prend vite ce que l'on redoute pour ce que l'on voit. Or, que voit-on ? Qu'est-ce qui transforme des images de film de famille en un grand film, essentiel ? Qu'est-ce qui transforme la disparition d'une petite fille en éloge de la vie, en film d'espoir et de beauté, et qu'est-ce qui, soudain, transcende une histoire personnelle, au caractère purement autobiographique et à la dimension cathartique évidente, en une expérience cinématographique unique et puissante, qui nous concerne tous collectivement et, plus violemment encore, chacun personnellement, intimement ?

Quelqu'un a dit que ce film n'était pas narratif, que c'était une suite de vignettes, ou de tableaux qui ne renverraient qu'à eux-mêmes, qui seraient de pures visions de joie. C'est vrai en partie. Mais ce qui fait que le film dépasse la succession de scènes et lui donne une dimension puissamment narrative, cherchant même ses ressorts du côté de la tragédie, c'est qu'il est parfaitement construit, et très rigoureusement conté. On suit la trajectoire d'une vie, de la naissance à la mort, avec ce qu'a de bouleversant de savoir que tout geste, toute anecdote, parce qu'il marque une vie trop courte, devient en lui-même un événement. Chaque seconde est un miracle de vie. Ce qui est vrai pour chacun de nous, mais que nous oublions en permanence, est porté ici à l'écran à son plus haut point. Chaque geste de Marguerite, chaque moment de sa vie est un pur moment d'existence et de joie : l'enfant qui rit parce que sa mère la pousse sur la balançoire, ce moment de joie enfantine ouvre à une dimension dont la beauté, au



Raphaëlle Paupert Borne, *Villa Doria Pamphili*, 2009, acrylique sur toile, 25 × 35 cm







lieu d'être amoindrie par la banalité de l'image, est au contraire exaltée par l'absence d'effet, exaltée par sa simplicité et par le fait que tout le monde connaît cette image, tout le monde a vu cette image, tout le monde a été la mère de Marguerite, tout le monde a ri comme Marguerite, tout le monde a été Marguerite. Et il n'est pas impossible qu'à l'émotion d'entendre rire Marguerite, sachant que ce rire s'est éteint, j'entende aussi l'écho de ma propre enfance qui s'est éteinte. Parce que la mort de Marguerite, c'est aussi la mort de notre enfance à tous, nous qui sommes adultes et perdus pour la vie, d'une certaine manière, puisque nous n'avons plus ce plaisir de l'enfance à nous multiplier chaque jour, ce pouvoir de transformation à l'œuvre dans l'enfance – ce que le film rend magnifiquement: le temps, dans l'enfance, ce n'est pas vieillir, c'est gagner chaque jour plus de vie, plus d'être, et l'émotion à partager plus encore que la veille.

On nous annonce que Marguerite a été emportée par la maladie. Et puis le film se déroule, ne montrant rien de tel, rien de ce qui va advenir, fatalement advenir, puisque, tel l'oracle, la voix de Raphaëlle Paupert-Borne nous a annoncé ce qui motive le film: sa fin. On attend et l'on redoute ce moment, d'autant que ce qui est montré, c'est toute la vie de Marguerite, dans sa fraîcheur d'enfant, dans son espièglerie, dans son – oui, on peut le dire même si ça peut faire cliché, mais ici c'est vrai – dans son innocence (comme tout être est innocent face à la maladie). C'est en ça que le film développe son sens de la narration et de la tragédie: ce qui doit arriver arrivera, inutile de se faire croire que non. Et ce qui devrait montrer comment une enfant se développe, comment elle grandit, devient la façon de montrer comment elle approche en vérité du dragon qui va la frapper. Ainsi, de voir Marguerite grandir, comme de l'entendre dire qu'elle a trois ans, puis quatre, au lieu de nous réjouir, nous bouleverse: un compte à rebours a commencé. En littérature, le grand art est ainsi fait qu'il convient d'attaquer par la contradiction et l'ellipse, le détour. Homère ne dit pas qu'Hélène est belle, mais que, «lorsqu'elle entra dans la salle, tous les hommes se levèrent». Et, plus récemment, mais avec la même conscience, Koltès: «je ne dis pas que mon personnage est triste, je dis qu'il va faire un tour».

Le film est magnifique pour cela, que, précisément, il évite: ne pas montrer ni dire la mort. Elle est en embuscade, nous la savons terrifiante aussi pour sa discrétion, qui est aussi son omniprésence et son omnipotence. De Marguerite, nous ne voyons que ce qui est la vie vivante, la vie bouillonnante et drôle, facétieuse, curieuse, alerte, d'une enfant qui est la vie. Et la force de

narration du film, c'est de ne parler de la mort que par son absence, par la charge de vie qui rayonne à travers le portrait de Marguerite. La mort apparaît de biais, comme une légère ombre : c'est le petit mousse de la comptine // *était un petit navire* qu'on va sacrifier, lui le plus jeune, le plus petit...

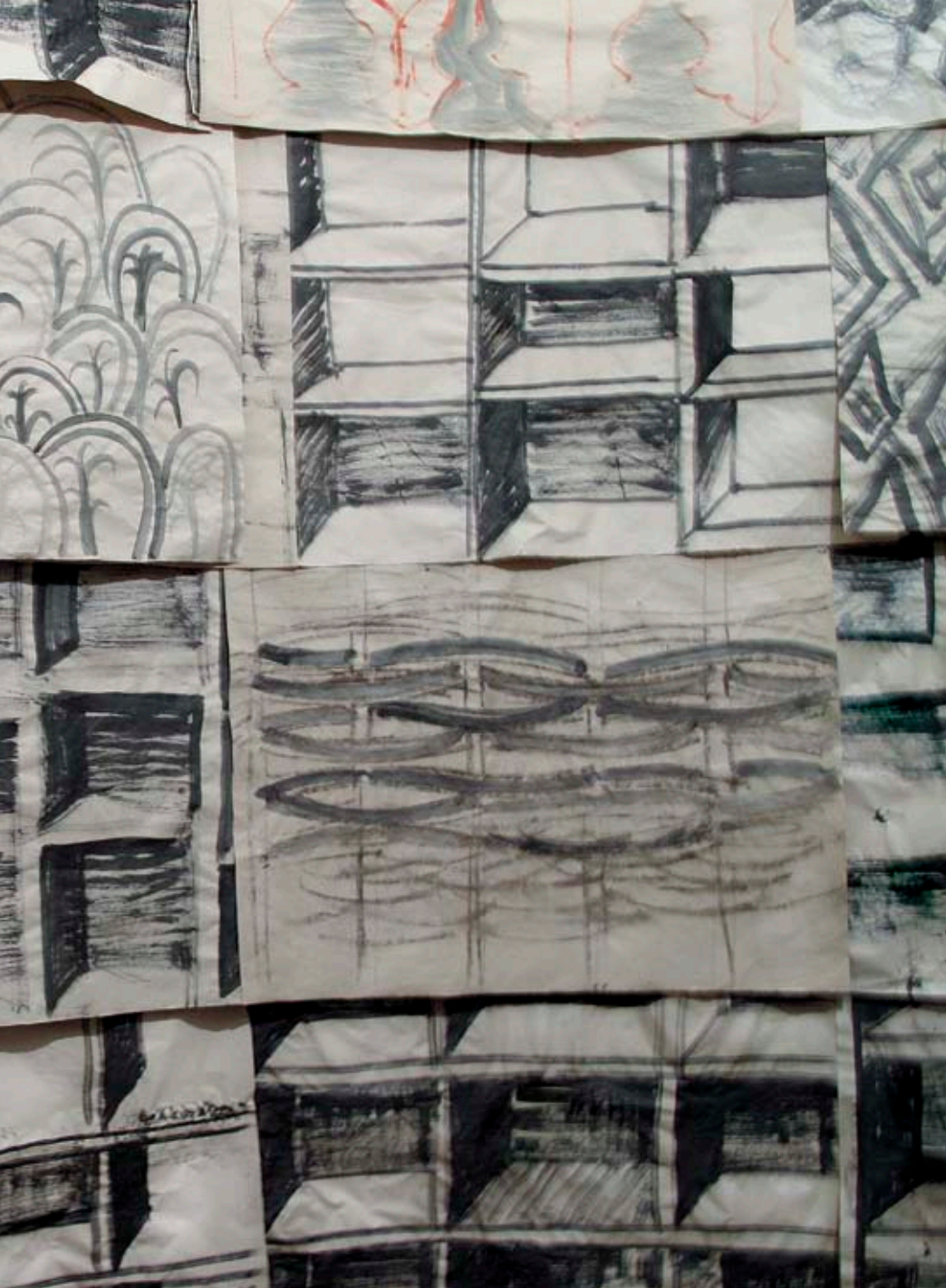
Alors, on entendra des voix un peu doctes pour dire que, «oui, ce film est trop émotif, ce film n'est pas un film». Admettons, c'est vrai. Ce n'est pas un film, c'est bien mieux qu'un film, c'est ce que les films essaient de faire en se cassant les dents : faire comme s'ils étaient la vie.

Pour regarder *Marguerite et le dragon*, il faut enlever son armure, cette armure que vous avez si chèrement acquise, qui vous protège de la douleur et de la souffrance de vivre. Il faut bien vivre, comme on dit, et l'on se protège comme on peut, derrière des discours et des idées, des encyclopédies et du savoir, derrière un travail et des activités, on se range du côté des vivants en croisant les doigts pour ne pas paniquer. Et puis parfois des films, des livres viennent vous jeter à la gueule quelque chose comme la panique contre quoi vous luttez. Alors vous pensez bien à dire que ce ne sont pas des livres, pas des films, vous pensez à dire que ça ne vous concerne pas, vous n'êtes pas dans l'affect. Non. Vous avez peur, et vous avez raison. Nous avons tous peur, et ce n'est rien, il y a la mort et le non-sens de la vie, il y a la fureur et le danger partout, il y a la solitude, la maladie, la violence incommensurable qui nous attend. Et nos petites stratégies d'évitement, nos petits paravents qui font rire tous les dragons du monde.

Alors ne croyez pas ceux qui vous disent qu'il ne faut pas affronter le ~~dés~~^e~~espo~~^{ir} et la violence des passions destructrices, ceux qui vous disent qu'il ne faut pas regarder les dragons dans les yeux, ceux qui pour vivre heureux veulent vivre cachés, c'est-à-dire couchés. Regardez plutôt et écoutez ceux qui osent se colleter au malheur qui les a terrassés, regardez et apprenez d'eux, les parents de Marguerite, parce qu'ils vous disent à quoi peut servir l'art quand il ne sert pas de décoration intérieure, et à quoi peut servir la mémoire, la douleur, quand elle refuse d'avoir peur des dragons et qu'elle se tient debout pour faire comme les enfants. Parce qu'à la fin de la comptine le petit mousse est sauvé. Marguerite n'est pas sauvée, elle a perdu la vie, mais la vie, elle, a beaucoup gagné à rencontrer Marguerite.









Le son est un acteur, agit, ~~ouvre~~, bouleverse ce qui était établi, apporte l'air dans la fabrique. Des chansons accompagnent l'avancée du film, y font entrer d'autres âges et époques, les grand-mères et arrière-grand-mères, l'école, la mémoire commune. Marguerite chantonne sur l'air de la reine de la nuit : c'est juste. Son direct = présent (?)





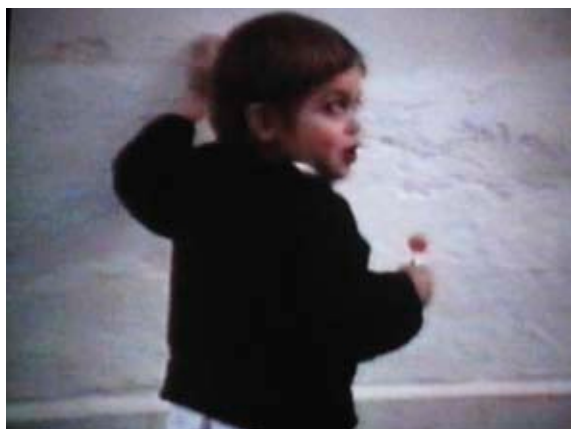
« Aucune image n'a été tournée pour le film. »

On est entre le présent d'un objet à fabriquer, à projeter aujourd'hui et le présent d'une époque disparue. On nous dit que le cinéma est toujours au présent. ^A

Dès sa fabrication le film est un organisme vivant.

On a la volonté ~~volonté~~ de faire un film avec une durée qui laisse sa place au spectateur. Le travail d'équipe préserve de l'intimisme.

~~*Mario - le cinéma dit des choses compliquées dans une grammaire très simple.*~~









La maladie était tramée dans la vie, ne s'en distinguait pas, chaque instant était à vivre. L'hôpital était une autre maison, les soignants étaient des tiers venus du dehors ~~qui~~^A devenaient des intimes. C'était une espèce de travail à temps complet. La maladie est peu représentée dans le film, pas d'images de la souffrance. ~~Indices, ombres.~~ C'est l'espace d'un travail qu'elle accomplit avec ceux qui la soignent.



La mort est absente, ne se représente pas. La disparition est de toute façon une absence. La représentation dessine le creux d'une absence.

La mort ne se représente que pour édifier, donner leçon.

Ne se représentent que ses restes.

Ce film est aussi un bouquet de fleurs dont certaines sont sèches.

La mort est à la clef, l'issue est connue de tout et de tous

(Mario: même les objets ont l'air de savoir).



Chronologie :

Le bonheur, l'attente suscitée par son arrivée, on l'appelle

Elle est appelée

La vie tout proche du nourrisson ~~nourri~~, bercé, aux prises avec des matières

Les rires, les regards, les appels noués avec l'entourage

L'éveil de la petite enfance,

Le jeu avec les choses, tests

Avec les grands, l'humour, les échanges, les négociations



*Les jeux seule, s'organiser, bouger les meubles, prendre un livre
Regarder par la fenêtre
La réflexion, les interrogations métaphysiques d'une enfant
Sa construction à travers le langage
L'amitié
L'amour
L'émerveillement, un cheval qui passe,
Un dragon de carton*

Raphaëlle Paupert Borne, ***Derrière la Villa***, 2008, acrylique sur toile, 50 x 60 cm





L'enfance de l'art

Cyril Neyrat

Devant certains films, on ne voudrait d'abord qu'acquiescer et remercier. Oui. Merci. Puis on se dit qu'il vaut la peine d'aller plus loin, de questionner cette évidence, cette intuition que s'y joue quelque chose d'essentiel. L'essentiel du cinéma, l'essentiel de la vie.

*

Des notes de Jean Laube comme du journal romain de Raphaëlle Paupert-Borne ressort l'importance du premier travail consistant à « mettre du son sur les images ». Ce geste semble avoir été décisif quant à la possibilité même de faire un film. Car on n'approche de telles images que dans la crainte et le tremblement. Quand on les retrouve, longtemps après les avoir faites, ce ne sont pas des images, mais des traces, des vestiges : la matière même de la douleur, de l'amour, de Marguerite disparue. Terrible mélancolie de la trace cinématographique : parce que quelque chose de la vie est passé dans l'image, la voir c'est faire l'expérience d'une résurrection impossible, le simulacre de présence ravivant la douleur de l'absence. Pour que ces traces deviennent images, matière cinématographique manipulable, il fallait qu'un premier geste, sans les toucher encore, sans les altérer, les affecte : le geste de coucher des pistes sonores sur les plans muets. On regarde, on écoute, et on constate que, loin de se recouvrir, son et image se rencontrent, par endroits se touchent, et qu'ils sont tout émus, touchés d'ainsi se découvrir.

Assister à la rencontre de ces images et de sons couchés sur elles, c'est assister au miracle du cinématographe, tel que Robert Bresson l'a résumé : « Aujourd'hui, je n'assistai pas à une projection d'images et de sons ; j'assistai à l'action visible et instantanée qu'ils exerçaient les uns sur les autres et à leur transformation. La pellicule ensorcelée. » La vérité du cinéma est ce mystère : comment un son métamorphose une image, la change en une autre image, autre et plus riche que la simple addition du visible et du sonore. Mystère de l'invisible qui jaillit de la rencontre et se dépose dans le visible comme un supplément qui l'excède et l'ouvre au dehors. Touchée par un son, une

image devient plus qu'elle-même. Elle n'est plus seulement cette trace, ce pauvre lambeau, peau morte tombée d'une vie consumée, emportée par le temps. Elle est le lieu d'une naissance, d'un jaillissement.

Dès lors tout devient possible. On peut toucher, manipuler la matière filmique : couper, éliminer, remplacer. On peut déplacer les sons et les images pour tenter d'autres transformations, ou au contraire ne rien toucher car on a trouvé, au premier coup de dés, le juste accord : « images et sons comme des gens qui font connaissance en route et ne peuvent plus se séparer », écrit Bresson.

*

On reconnaît souvent les grands films à notre incapacité à dire de quoi ils parlent, à formuler leur sujet, sinon par une énumération de notions vagues et insatisfaisantes. Quant à *Marguerite et le Dragon*, coupons court en disant simplement que c'est un film d'amour. Trop simple ? Si, selon Max Ophüls, le bonheur n'est pas gai, disons que le simple n'est ni facile ni ordinaire. Peu de films atteignent comme *Marguerite et le Dragon* au simple du cinéma.

Le simple du cinéma, ~~ce~~^{ça} peut être un emploi immédiat de ses moyens, une manière de risquer la caméra au présent de la vie, sans autre projet qu'être à la hauteur du moment unique qui passe et ne se répétera pas. Aucun des plans composant *Marguerite et le Dragon* n'a été tourné en vue d'un film : images prises « sur le vif », hors de toute idée préconçue, sans qu'aucun principe unificateur ne préjuge de leur forme, de leur allure. Chaque plan a été réalisé pour lui-même, avec pour unique raison d'enregistrer et donner forme à un instant de vie. Le simple est ainsi une solitude et une pauvreté matérielle, celle dont on qualifie souvent trop vite de telles images, négligeant la richesse intérieure dont cette pauvreté n'est pas le masque, mais le visage et la condition. Pauvres images solitaires, qui ne doivent leur existence à aucun glorieux projet, à nulle ambition d'oeuvre, qui ne sont pas apprêtées pour jouer leur rôle dans un spectacle, pour être exhibées. Images pudiques, qui ne voulaient pas être exposées. Cette pauvreté, cette pudeur, font leur dignité et leur beauté. Leur solitude est leur grandeur.

Pour autant ces images n'ont pas été réalisées au hasard, « à la volée ». Durée, valeur, position de la caméra : tous les plans ont une justesse qui témoigne d'un soin, d'une attention et d'une familiarité d'artiste au faire du cinéma. Mais leur qualité propre est autre, elle tient à l'intensité de la présence, à la densité affective qui les fait tenir et vibrer tout au long du film. D'où vient cette qualité ? De la maladie et de la menace qu'elle fait peser sur le présent. La possibilité de la mort a chargé le moindre plan de *Marguerite*





d'un surcroît d'intensité, d'une vitalité supérieure. C'est pourquoi le film est animé d'une vibration qui le porte au-delà de l'ordinaire mélancolie du cinéma. Filmer Marguerite ne répondait pas seulement au besoin de garder des traces; c'était aussi engager le cinéma dans un désir d'embellir la vie, de l'intensifier dans le temps même de son passage. Cette motivation double explique l'ambivalence si troublante des plus beaux plans – leur éclat voilé. Ces plans sont à la fois des blocs de présent d'une rare intensité, d'une vitalité éclatante, et des vestiges du passé, des images-mémoire d'un temps révolu. Ils rayonnent, mais d'un rayonnement tamisé, recouvert et retenu par un voile de deuil et de mélancolie.

Un éclat voilé: traduction, dans le sensible, de la définition de l'aura par Walter Benjamin: « unique apparition d'un lointain, si proche soit-il ». Le plus bouleversant, pour le spectateur, est de sentir Marguerite si proche et de la savoir si loin. Il se console en se rappelant que l'aura est une promesse d'éternité, qu'elle accorde à Marguerite sa place au paradis des images, parmi les étoiles, stars ou anonymes, de la longue histoire de l'art du portrait.

*

La séquence des soins à domicile n'est si émouvante que parce que tout y est juste: d'abord la place de la caméra, puis la durée des plans, le rythme donné au montage à l'action et à l'émotion, mais aussi la manière dont chacun se prête au jeu parce qu'une caméra a su se poser au bon endroit. Jeu ô combien sérieux, mais jeu quand même. Marguerite fait l'éléphant avec son ami médecin, qui fait le serpent.

Chats, poule, jardi~~n~~^x, moutons, éléphant, serpent, cheval... le bestiaire, réel et imaginaire, ne cesse de s'enrichir jusqu'à faire passer dans le film un sentiment édénique, le parfum d'un paradis perdu dont l'alliance de l'enfance et du cinéma nous accorderait le souvenir à défaut de nous y ramener.

Cinéma de l'enfance, enfance du cinéma: une manière d'être et de percevoir qui fait du monde un jardin.

*

Tout film est un organisme, la plupart sont morts et peu de films sont aussi vivants que *Marguerite et le Dragon*. La vie d'un film tient aux relations instaurées entre les éléments qui le composent. Si *Marguerite et le Dragon* est si vivant, c'est qu'il n'est fait que de relations. La peur de la séparation et le souci de vivre bel et bien font de chaque plan, même le plus simple plan de Marguerite seule, l'image d'une relation. Relation dans l'image, entre Marguerite et le monde, humains, animaux, objets; relation de part

et d'autre de la caméra, entre la vie qui passe devant et l'être qui filme et, filmant, donne forme à la relation et la conserve. Ce film balaie l'idée courte et répandue selon laquelle on ne pourrait vivre et filmer en même temps - il faudrait choisir, car le filmeur se coupe de la vie. Certes, face à l'ordinaire des films de famille, on se dit souvent que celui qui filme aurait mieux fait de poser sa caméra et de vivre directement le moment. *Marguerite et le Dragon* prouve le contraire : filmer, ce peut-être intensifier et sculpter la vie qui entoure et traverse le filmeur. À une condition : que celui qui tient la caméra ne filme pas seulement des choses, des objets individués, séparés, mais aussi des relations - notamment celle qui l'inclue en permanence dans l'image comme le pôle invisible d'un échange, d'un partage du temps vécu à deux, à trois, à plusieurs.

Relations dans l'image, relations entre les images. « Une affaire d'agencements », comme Pollet le fait dire à Michael Lonsdale au début de *Dieu sait quoi*. Pauvres et seules, ces images sont libres et ouvertes aux rencontres les plus inattendues. Faire un film digne de ces images, c'est trouver l'agencement qui les accorde entre elles sans les priver de leur liberté. C'est composer un tout dont les parties soient solidaires et autonomes. C'est pratiquer un montage qui fasse récit sans enchaîner les images.

On mesure aisément la difficulté de « monter » de telles images pour les parents de Marguerite. Comprendre cette difficulté, c'est aussi comprendre la nécessité du montage. Seules, non agencées, ces images sont mortes. Quoiqu'elles montrent, elles ne font que dire et redoubler la mort et la séparation. Seul le montage donne vie aux images. D'une part en instaurant entre elles des relations – résonances, contradictions, etc. – d'autre part en libérant la vie enregistrée, en réserve dans chacune d'elles.

Mais tous les montages ne donnent pas vie aux images. Certains les tuent une seconde fois, les achèvent. Trop souvent au cinéma les images naissent et meurent esclaves d'un récit imposé : tous les plans se valent, leur valeur se mesurant au seul critère de leur efficacité narrative. Si le montage de Raphaëlle Paupert-Borne et Jean Laube préserve la singularité des images et les anime, c'est avant tout parce qu'ils ont su, d'un geste simple, les libérer de la corvée de raconter l'histoire. Deux phrases, au début du film, règlent la question du récit : Marguerite, malade, est morte à l'âge de six ans. Le récit est donné, l'issue connue. Certes, il aurait été odieux, obscène, de jouer le jeu de la chute, d'user d'un chantage narratif à l'issue, fatale ou non, mais certains, dans des es comparables, n'ont pas eu ces scrupules. Rien de tel ici, au contraire : délestées des corvées narratives, les images sont autorisées à n'être qu'elles-mêmes, pour elles-mêmes, chacune racontant sa petite

histoire, chacune déployant sa plénitude sensible pour entrer en relations, résonner, correspondre avec les autres sur un mode poétique. Le montage, entendu non comme raccordement mais comme agencement des plans, crée des mouvements circulaires qui contrarient la course tragique vers la fin annoncée. Une circularité poétique s'oppose à la linéarité narrative. Si le récit est tendu vers son terme, la composition détourne les images de cette fin, les tourne vers un centre invisible, chaque image prenant place à égale distance de ce centre comme les étoiles d'une constellation.

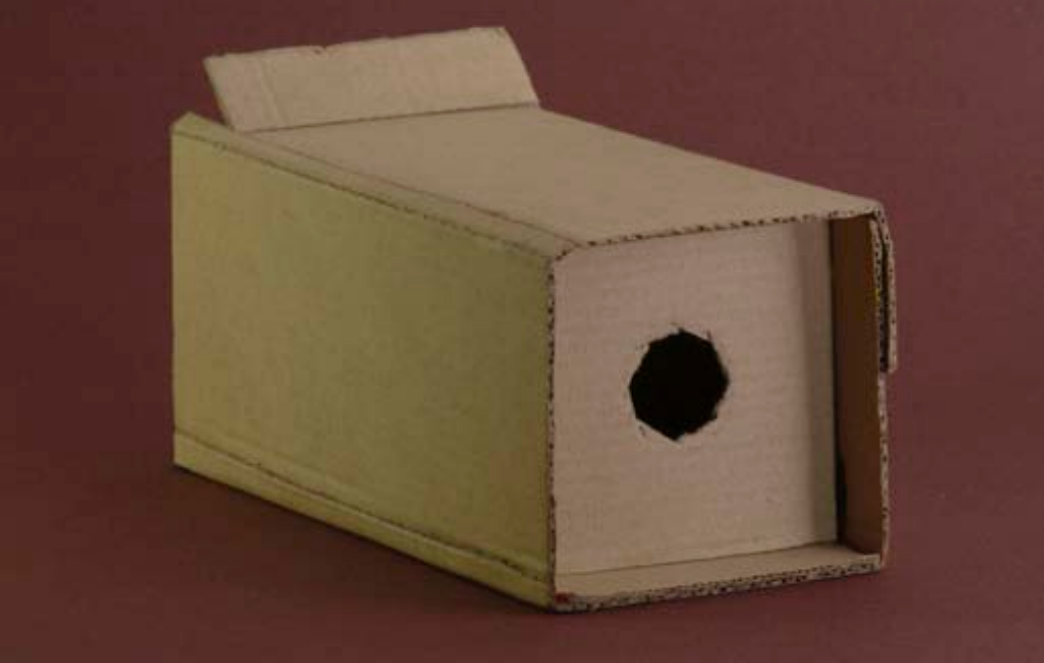
*

Tournées ensemble vers le centre : con-verties. La conversion poétique est celle du hasard en nécessité. Chaque détail, le moindre geste, la moindre intonation de voix ou de regard fait signe, entre en résonance, en amitié avec l'ensemble. Tout parle de Marguerite, tout aime Marguerite, tout célèbre sa vie et pleure sa mort. Chaque phrase prononcée devient oracle, sésame d'un conte merveilleux. Même Pascal Obispo devient émouvant – générosité, grâce du cinéma. Il l'est parce que Marguerite danse et que le cinéma se fait chorégraphie, insensiblement dirigée depuis le centre qui « est partout et nulle part ».

Ce centre n'a pas de nom comme le film n'a pas de sujet, en tout cas pas à la manière du sujet d'un documentaire, qui le fige et fixe en un sens unique. Le centre tient lieu de sujet, c'est le site d'une animation, d'un mouvement, précisément d'un ensemble de mouvements composés : mouvements des corps, élans du cœur, relations entre Marguerite et ses parents, battement de la vie et de la mort, de l'enfance et du monde adulte. La plus juste image de ce centre est peut-être celle d'un cœur qui bat : une pulsation qui fait circuler les émotions et la pensée dans le corps de l'oeuvre.

*

« Ce film est une petite maison pour Marguerite, un endroit doux pour la rencontrer. » La voix off initiale nous invite à filer une autre métaphore, architecturale plus qu'organique. Monter le film, agencer les plans, c'est construire la maison. Gilles Deleuze et Félix Guattari emploient la même métaphore pour penser la création artistique. Toute oeuvre d'art, écrivent-ils, est composée de trois éléments : la chair, la maison et l'univers. La maison est l'élément décisif qui fait tenir la chair du sensible et l'ouvre sur le dehors, la met en relation avec le monde, le cosmos. Sans doute Raphaëlle et Jean ont-ils eu le sentiment, en travaillant au montage de *Marguerite et le Dragon*, de construire une maison pour Marguerite, d'agencer les plans, visuels et



Jean Laube, *Chambres*, 2005-2006, mdsdqdsjdmljsmdmsqjdmlsqdmqlsjt.



sonores, comme des pans – sols, murs, toits, et l'on pourrait se demander quels plans sont le sol, quels autres les murs, le toit, les fenêtres ou la porte... L'air et la lumière circulent-ils bien dans la maison, pas de pièce trop sombre ou qui sente le renfermé ? Il est beau que la pratique des artistes rencontre la pensée des philosophes et confirme ainsi leurs intuitions.

Godard conclue *Histoire(s) du cinéma* sur l'idée du cinéma comme «abri du temps», en jouant sur l'ambiguïté du génitif : abri contre le temps, sanctuaire préservé de ses ravages, lieu de mémoire contre l'oubli, mais aussi abri pour le temps, maison où conserver des moments, des durées, mausolée de la «momie du changement», selon la belle définition du cinéma par André Bazin. Peu de films font éprouver comme *Marguerite et le dragon* la vérité ambivalente de la formule godardienne. D'une part le film conserve et restitue des instants, des temps de vie – ce que fait éprouver douloureusement, par contraste, le bref montage de photographies qui interrompt l'agencement des plans : ces images fixes, sans durée, sont un violent rappel de la mort, de la séparation, de l'absence. Mais, d'autre part, la «petite maison» est un espace-temps soustrait au temps, un refuge contre l'usure et l'oubli, une conjuration de l'absence. Dire que la «petite maison pour Marguerite» est «un endroit doux pour la rencontrer», c'est affirmer le mystère de sa présence dans le film, la possibilité d'y être en sa présence, dans un suspens du temps, toute distance et séparation abolies.

*

«Un endroit doux» : cabanes de l'enfance, suspendues dans les arbres, tapissées de mousse. On pense au travail de Raphaëlle Paupert-Borne et Jean Laube – ils vivent ensemble mais chacun fait œuvre singulière. Leurs chemins respectifs se sont unis pour réaliser *Marguerite et le Dragon*, leur manière de pratiquer le cinéma hérite de leurs travaux de peintres et de sculpteurs.

Les *Boîtes* de Jean Laube, au départ maquettes miniatures pour des peintures recouvrant les murs d'espaces à parcourir, sont devenues œuvres à part entière ; elles évoquent certains dispositifs optiques de la préhistoire du cinéma. Le spectateur est invité à saisir une boîte et y coller son œil pour découvrir un «espace mental, poétique, commun, remémoré, intériorisé», écrit Jean Laube. Il parle d'un travail sur «l'espace du dedans» et évoque le temps de l'enfance comme celui d'un repli sur soi, d'un temps pour soi, sculpté par le jeu. Les *Boîtes* sont du temps plié, replié, du temps qui a trouvé consistance et forme, qui a «pris» : belle et juste définition du cinéma, et Jean Laube dit avoir retrouvé ces sensations en cherchant à assembler les

plans visuels et sonores de *Marguerite et le Dragon*. Au-delà des Boîtes, tout l'œuvre peint et sculpté de Jean Laube est affaire d'agencement de plans, de manipulation de matériaux volontiers pauvres : plans et temps pliés, repli sur la temporalité de l'enfance.

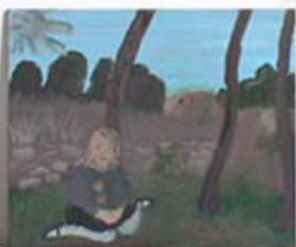
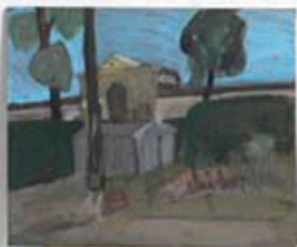
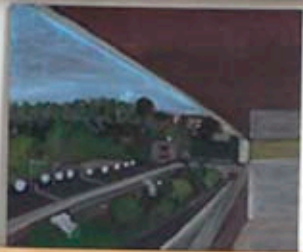
Quant à la peinture de Raphaëlle Paupert-Borne, la part de l'enfance y saute aux yeux : chaque paysage retrouvé, chaque lieu saisi dans l'instant d'une lumière, d'une émotion, d'une disposition des couleurs, n'est peut-être que l'éclat – fragment et scintillement – d'un unique paysage premier, invisible mais imaginable. Prolifération des images dans le retrait du paysage d'enfance. Raphaëlle Paupert-Borne a eu ce geste paradoxal de dessiner le story-board de *Marguerite et le Dragon* longtemps après la réalisation des images qui le composent : pendant le montage, comme un aide-mémoire pour faciliter la composition du film. Jamais peut-être n'est apparue avec cette évidence la singulière alliance, dans son dessin, entre maîtrise de la composition et spontanéité enfantine des figures. Comme si une innocence, une enfance du dessin devait toujours l'emporter sur le savoir conscient des adultes. Est-il exagéré de penser que Raphaëlle a dessiné le story-board à la place de Marguerite, comme Marguerite l'aurait dessiné ? Sans doute pas. Ce story-board paradoxal d'un film imprévu prouve s'il en était besoin que *Marguerite et le Dragon* a retrouvé l'enfance du cinéma.

*

La séquence des soins révèle un autre aspect du mystère amoureux du cinéma : sa capacité à instituer une scène, à ouvrir un espace-temps de jeu, de partage de gestes, d'affects et de pensées qu'aucun scénario n'a prévu, qui sont là sans le cinéma, avant lui, mais qu'il sait voir, rendre visible par sa seule présence. La simple ouverture des appareils de prise de vue et de son, si elle est faite au bon endroit, au bon moment – de la bonne manière – institue la situation la plus ordinaire comme scène d'un mystère amoureux. Pour les spectateurs du film, mais d'abord et avant tout pour les personnes, les acteurs de cette scène qui ne s'arrête pas aux limites de l'image mais inclue tout l'espace ouvert, devant et derrière la caméra, et ceux qui le peuplent. *Marguerite et le Dragon* fait exister, comme certains films de Griffith, de Ford, Dreyer, Renoir ou Straub, une grandeur éthique propre au cinéma : un art de la manière d'être. Là est aussi sa franchise : on ne triche pas avec un art de la manière d'être. Quand on se tient mal, devant ou derrière la caméra, ça se voit, ça se sent. Quand la vie circule autour de la caméra, quand celle-ci recueille les traces d'une vie qui la traverse et la dépasse, le cinéma se hisse à hauteur d'amour.



Atelier, Villa Médicis



Cinéma : jeu de l'amour et du hasard. Jeu de l'amour qui convertit les hasards de la vie en nécessité de l'art.

*

C'est un des premiers plans du film : Marguerite, allongée sur le dos sur une couverture rose, s'étire, gesticule. Le silence ambiant est soudain rompu par des voix féminines fredonnant les premiers mots d'une chanson. « N'aie pas peur de la nuit, mon ami, si jolie ». On devine quelques femmes, d'âges divers, réunies autour du piano. La piètre qualité sonore dénonce l'enregistrement amateur, à la maison, entre amis. Marguerite n'a pas peur, d'ailleurs elle n'entend pas la chanson, elle dort sur sa couverture rose. Moues, grimaces, sourires se succèdent sur son visage au fil d'impressions et de sensations, peut-être de rêves. Les femmes chantent, « L'amour, est un bouquet de violèèèèteuuuu », et rapidement les gestes et grimaces de Marguerite ponctuent inconsciemment la mélodie, par petites touches, jusqu'à ce qu'un long bâillement, parfaitement synchrone avec une pause appuyée du chant transforme le plan, l'espace de trois secondes, en comédie musicale. Parce que le son est venu toucher l'image, Marguerite s'est mise à danser.

Sans doute l'amour se fane et il faut cueillir les violettes. La vie de Marguerite s'est consumée. Mais le geste de coucher sur l'image du demi-sommeil de Marguerite le son des femmes chantant est un geste d'amour. Les femmes chantent pour Marguerite, qui sourit d'aise, bercée par la mélodie. Et lorsque l'étirement de la petite fille rencontre le suspens du chant des femmes, c'est comme la mer allée avec le soleil : le temps suspendu, un instant, l'éternité accordée à la petite fille.

Marguerite et le Dragon est ponctué de ces moments qu'on ne saurait dire autrement que « de grâce », car dans l'accord d'un plan muet et d'une prise sonore, le cinéma fait don d'un répit, d'une pause miraculeuse dans la course du temps – qu'ici plus qu'ailleurs on sait fatale. Un ordre second – poétique, musical, chorégraphique – contredit l'ordre des choses et son sinistre cours. Ce qui se donne d'abord par instants fugaces – moments de grâce/instants de répit – prend progressivement possession du film pour, le terme approchant – terme d'autant plus pressenti qu'on le sait coïncider avec la mort –, se déployer dans la durée d'un enchantement continu.

Déchirante fin, qui double et contredit l'approche de la mort par le saut dans l'éternité de la beauté et du poème – temps suspendu, souffle coupé par la beauté. Le film se retourne, le son donne le tempo et appelle les images, le cinéma devient musique et danse. C'est la longue et ininterrompue prise sonore de Marguerite regardant *La Flûte enchantée* avec son père,

tous deux commentant la peur des hommes devant le dragon. À l'image, Marguerite invente ses timides chorégraphies, seule au bord de la piscine puis à deux, avec une copine de jeu, quelque part à la campagne. Sans doute ces images muettes d'une Marguerite sans voix nous font sentir son éloignement à l'approche de la mort – images de l'absence. Sans doute les gestes de Marguerite sont-ils des gestes de noyée, adressés du fond de l'oubli, de l'autre rive du fleuve. Mais le montage vient au secours de Marguerite et lui donne plus qu'une voix pour appeler à l'aide : un abri hors du temps, un endroit pour le chant, la danse, la poésie, la beauté éternelle.

*

Des sons, des images. Des violettes, une et une seule Marguerite. Certains films sont des bouquets de fleurs, des gerbes rassemblées pour la fête, pour la célébration. Dans *Dieu sait quoi*, Pollet a accroché *La Gerbe* de Matisse au mur de sa maison. Marguerite et le dragon est un tel film-bouquet, hommage à l'enfance et célébration de la vie.

*

Le cinéma, c'est la mort au travail, disait Cocteau. La formule est devenue cliché, et le cliché émousse la formule, que l'on finit par ressasser sans plus entendre. Peu de films font éprouver comme Marguerite et le Dragon la pleine vérité du mot de Cocteau.

Suivre le cours de la vie de Marguerite, de ses premiers jours jusqu'à sa mort : ce qui apparaît comme une évidence est le plus juste et courageux des choix. Les auteurs, les parents de Marguerite, auraient pu donner au film d'autres temporalités que celle du temps qui passe. Faisant ce choix, ils ont confié leurs images à la vérité du cinéma, à sa puissance propre qui est aussi sa cruauté : sa capacité à exposer, à nous faire éprouver en face ce dont, pour vivre nos vies, nous ne cessons de nous détourner : l'intimité de la vie et de la mort dans le temps, l'ambivalence tragique de ce « sentiment du passage du temps » dont Guy Debord et d'autres ont fait le sésame de la poésie. La vie et la mort en même temps, à chaque instant qui passe : sachant que la fin du film sera celle de la vie de Marguerite, nous l'éprouvons à chaque seconde de chaque plan, et c'est la cruauté du film, sa dureté. Mais alors d'où vient sa douceur, comment un film peut-il être à ce point dur et doux *dans le même temps* ?

Le mot de Cocteau indique la réponse à condition de le retourner. *Marguerite et le Dragon* ne décape pas seulement le cliché, il impose aussi de le compléter par son envers : le cinéma travaille contre la mort. Debord

Raphaële Paupert Borne, **Niobides**, 2008, acrylique sur toile, 18×24 cm





aimait citer Bossuet, qui écrit dans son panégyrique de Saint Bernard : « Hélas ! On ne parle que de passer le temps. Le temps passe en effet, et nous passons avec lui ; et ce qui passe à mon égard par le moyen du temps qui s'écoule, entre dans l'éternité qui ne passe pas ; et tout se ramasse dans le trésor de la science divine qui ne passe pas. » Rilke, qui n'avait d'autre dieu que la poésie, appelait « espace intérieur du monde » le site où se rassemble l'éternité. Le travail de la poésie est de mettre la réalité à l'abri dans une intériorité du monde, d'instaurer l'éternité à chaque instant de la vie. Marguerite et le Dragon travaille à construire l'abri, à ouvrir l'espace intérieur : lorsque Marguerite danse sur Mozart, l'abri est achevé, la mort peut bien venir, elle est déjà surmontée, intégrée à la vie. Comme l'écrit Rilke à un ami : « il n'y a ni En-deça, ni Au-delà, rien que la grande Unité où ces êtres qui nous surpassent, les « anges », sont chez eux. »

*

Certains plans de Marguerite, ceux où elle joue seule ou avec ses camarades, sont des blocs de vie, ils ont su conserver l'intensité jaillissante de la vie. Il arrive aussi que, dans le plus vivant des plans, le regard silencieux de Marguerite murmure autre chose : « Père, ne vois-tu pas que je brûle ? » semblent dire les yeux creusés à celui qui tient la caméra. Le dragon de la maladie consume la petite fille. Mais devant *La Flûte enchantée*, la petite fille dit à son père : « Il est mort le dragon... La voilà la princesse ! » Marguerite n'a pas eu le temps de lire Rilke, elle n'en a pas eu besoin pour savoir que « tous les dragons de notre vie ne sont peut-être que des princesses qui attendent de nous voir beaux et courageux. Toutes les choses terrifiantes ne sont peut-être que des choses sans secours qui attendent que nous les secourions. » Mieux que tous les jeunes poètes, Marguerite ne cesse de voler au secours de tous les dragons : la maladie, mais aussi le temps qui passe, la tristesse et la pesanteur des adultes, tous les moutons égarés que Marguerite retrouve et rassemble, comme elle le raconte dans une autre magnifique prise sonore, magnifiquement posée sur des plans pris à un film de Raphaëlle Paupert-Borne. Sa seule arme est son enfance et sa puissance d'imagination, de jeu – mille et une ruses et détours du jeu.

Marguerite change les dragons en princesses, elle retrouve les moutons égarés et les met à l'abri, tous les animaux se rassemblent autour d'elle... Oui, vous l'avez reconnue, ce n'est pas Eurydice c'est Orphée, la poésie même. Ou bien : Marguerite est Orphée et Eurydice, ensemble. Elle est descendue aux Enfers. Une partie d'elle y est restée, car il n'y a pas de résurrection des êtres. L'autre partie d'elle, comme l'Orphée de Pavese et Straub (*L'Inconsolable*),

est revenue pour nous, dans l'image, sa puissance de vie augmentée par la connaissance de la mort. Revenue pour nous secourir, pour secourir la pauvre réalité qui ne fait que passer.

Dans le film de Raphaëlle Paupert-Borne et Jean Laube, Marguerite devient le nom de l'enfance et de la poésie. Le nom du cinéma, tout simplement, lorsque, sachant retrouver l'enfance de l'art, il devient poésie: une formidable puissance de conversion des dragons en princesses, de l'ordinaire en merveilleux, du hasard en nécessité, de l'éphémère en éternité.

*

Laurent Mauvignier a raison de nous enjoindre de tomber l'armure devant Marguerite et le dragon. Mais si nous pouvons le faire, c'est que d'autres ont vaincu le monstre pour nous. Marguerite, d'abord. Ses parents, ensuite. Elle grâce au jeu, eux grâce au cinéma, dont ils ont su jouer et retrouver l'enfance.

Siegfried Kracauer conclut sa magnifique *Théorie du film* par un paragraphe intitulé « La tête de Méduse ». L'écran de cinéma, écrit-il, est comme le bouclier de Persée, il permet de regarder en face l'horreur qui, dans la réalité, nous pétrifierait ou que nous refuserions de voir. L'expérience de ces images est rédemptrice car elle permet d'intégrer en soi l'horrible et de se libérer de son emprise. La voix de Raphaëlle Paupert-Borne, off au début du film, dit qu'avoir perdu sa fille relève « de l'imaginable ». Pour des parents, la mort d'un enfant est la tête de Méduse. Sans doute le bouclier du cinéma a-t-il permis aux parents de Marguerite de la regarder en face. Ils ont d'abord su faire les images. Le moment venu, ils ont pu les regarder, puis les manipuler pour composer un film qu'aujourd'hui ils montrent, présentent, commentent. Réaliser *Marguerite et le Dragon*, imaginer la vie de Marguerite, a rendu sa mort imaginable.

*

Un soir d'été, Marguerite ferme les yeux face au mur: « Un, deux, trois, soleil ! » Lorsqu'elle se retourne, un chevalier sans armure traverse pour elle la place du village.



Storyboard

Raphaëlle Paupert Borne, crayon de couleur, 2008

14 35" marguerite Catherine Boulhoux



le corps. Hém?

50" cheval d'après? 1188 Vassoff



6" auron



15" jean Marguerite



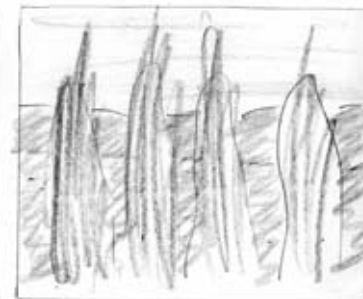
lit 30"



45"

chorale

7" arbres



20th lit



7th unities



10th
dessins 3 Mari et Rose?
4th 3th



fondamentale de l'art



one
plaque

32nd 26th 25th
1st 18th
clémence mangement



grand-maman, chère
maman, chère



basin, bain?
1st 19th



Grand-père
32"



Marceline est l'aimant du bouquet de
marquise

Hélène et le bébé
6"



té-té
10"



Radio
43"

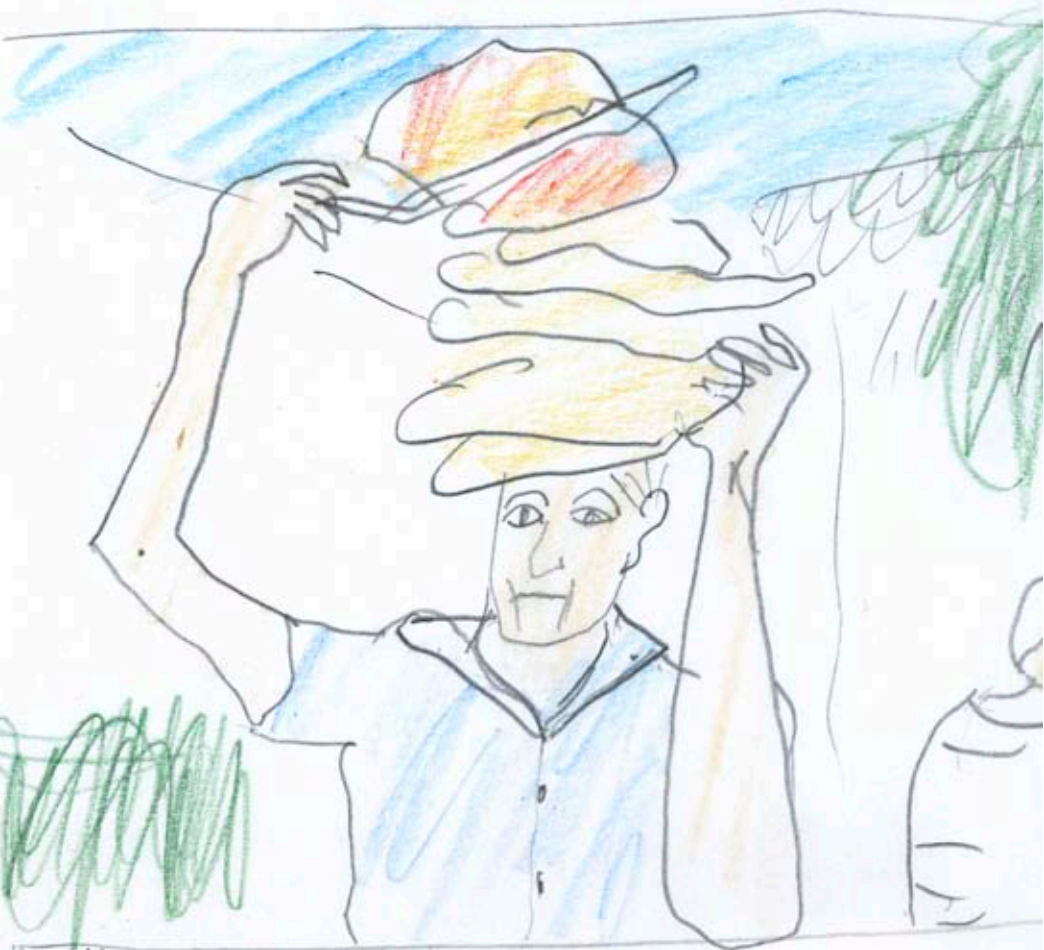


5 11" Toto Surcoult, Marceline + Raphaëlle



1'47" médicament Lucie





19''



4" Lucie



9" Zöbeth Charlotte



40" Suzanne
danse des chapeaux

cinéma miel tout
27"



les chapeaux
118



45"



4. lucie



8. barcelone



le 28-01-01 dans le chapeaux

Paula



9"

forastieri
36"



ma fenêtre
13"



son de pluie à voir avec l'écume

16"



7"

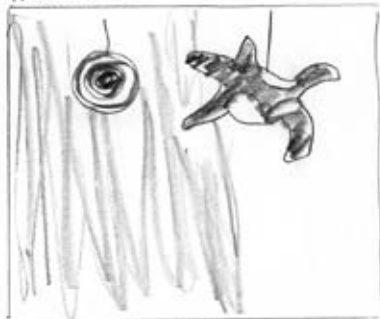


4 baill

mobile 7°



mobile 2 - 5"



lit 52"



l'achève 53"



8" tit



dent 20"



rousse
ma thilde 29"

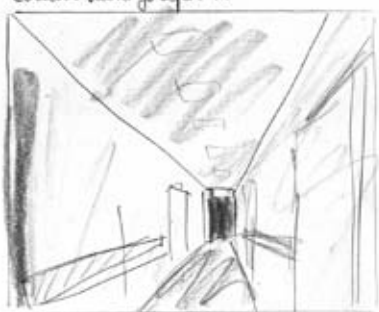
maquette mange 23"



terrasse pluie 8"



couloir saint joseph 18"





aerosole 19"



l'essai 28"



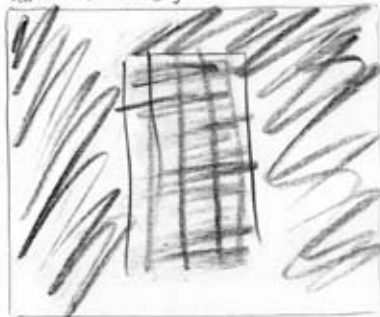
la nuit 25"



gros plan 18"



la nuit invisible 5"



couverture 30"



unite viz 12"



16" télé salle de jeu



3° dessin



Paula lit 55"



magnante avastu? 81"



12"

seinchat 108"

sein gendre 29"



16"



13 journal 2'50"



piérot Jean
rel en bds 4"



H. Bata 36"



repas gignive. Prolat Chou Jean Vierge.
5"



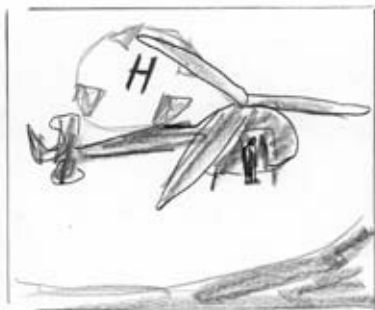
gignive et Prolat

21" repas Hélène Margue terrasse



coulé

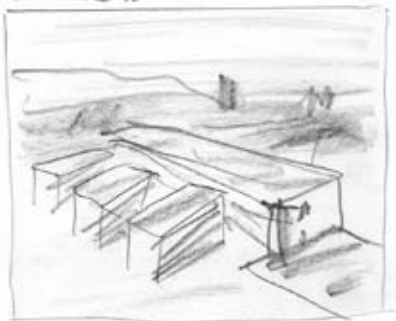
Hélio Tintone 6"



14p Timone 42"



100 Timone 12"



2 plans

15 16" fauché et maman



couple



maman

100 épingle - chatouille



noie



au lycée

50" curassol



1" pacé

2'10" cloise au bois



16 43" repas d'été



20 lit pourée



46 baignoire eau



35 brosse



203 badois réveil



6" compte



faucet lit, deux cheval dino de bain



cheval



dino

i' fenetre



1^{er} boubi et marionnette



victor noël 3'13"



18^e fafaule et chanson



chanson répondre

5^e marionnettes



la fouzrie



1^{er} Anniversaire grand-maman



infirmier + Kiki



photos noir et blanc Robert Youne Marguier



anniversaire Hans



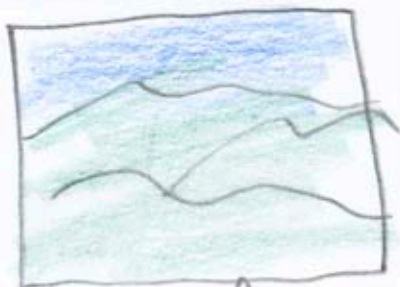
Hélène Marguier
on fait pas l'anniversaire quand on a 6 ans?



laine



tricotin

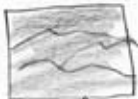


tu me feras
la Kiné Papa

laine



l'écriture



tu me leras

soi du silence



surpris

le manège



le banc avec Paul



la maralle



la photo de cheval

le cheval



Journal romain

Raphaëlle Paupert-Borne

2008

27 mai. *Théo et Céline arrivent du train, on déjeune. Je retourne à l'atelier et l'on commence à regarder les films. Ce sont des films tournés en VHS, de Marguerite à la maternité, à la montagne, Cévennes puis Alpes, dans nos familles respectives, à 1 an puis à 2, un peu d'hôpital, on regarde 4 heures sur 12 heures.*

Les larmes coulent toujours. Il y a des coïncidences très jolies, elle doit avoir 2 ans, elle joue avec le radio-réveil, appuie sur les boutons, le jette sur le lit puis fait mine de le jeter 3 fois au sol, monte dessus, on rit beaucoup, elle appuie sur les boutons, la radio se met en route et le type parle de l'Europe et de la difficulté d'appuyer sur les boutons. La scène de la cure d'antibiotique à domicile dure un bon moment avec l'infirmier et le kiné, c'est très fort et très drôle, elle fait son travail sérieusement et avec humour, là elle a trois ans. L'image est douce mais abîmée et si précieuse. Les corps changent. Céline dit que les VHS et les super 8 peuvent fonctionner ensemble.

28 mai. *Nous continuons de regarder les VHS puis les films super 8 avec Marguerite, on écoute du son sur les images, un peu au hasard. Je suis vidée. Parfois à Marseille quand je sais plus où j'en suis et que je ne discerne plus rien, je regarde des photos d'elle, ses dessins, je pleure et peux recommencer à zéro, ça me lave. Je me pose comme question si c'est juste de monter et montrer quelque chose d'aussi intime, je sens une nécessité. J'ai enregistré une chorale de vieilles dames et Anne au piano, il y aura de la musique. Souvent on s'arrête, car c'est comme des coups de poing, ça*

me met KO. En même temps je vois des choses que Céline et Théo ne peuvent percevoir car j'ai les avants et après du film.

29 mai. *J'essaie que l'on chasse les idées, voir l'ensemble de la matière, laisser venir.*

30 mai. *Nous mettons les images dans la chronologie. Ça fait 4 heures en gros. Et beaucoup de sons, il y a des choses magnifiques avec des qualités différentes. Il y a des enregistrements divers: k7 d'un répondeur, Nagra à bande, mini-disque et aussi k7 audio.*

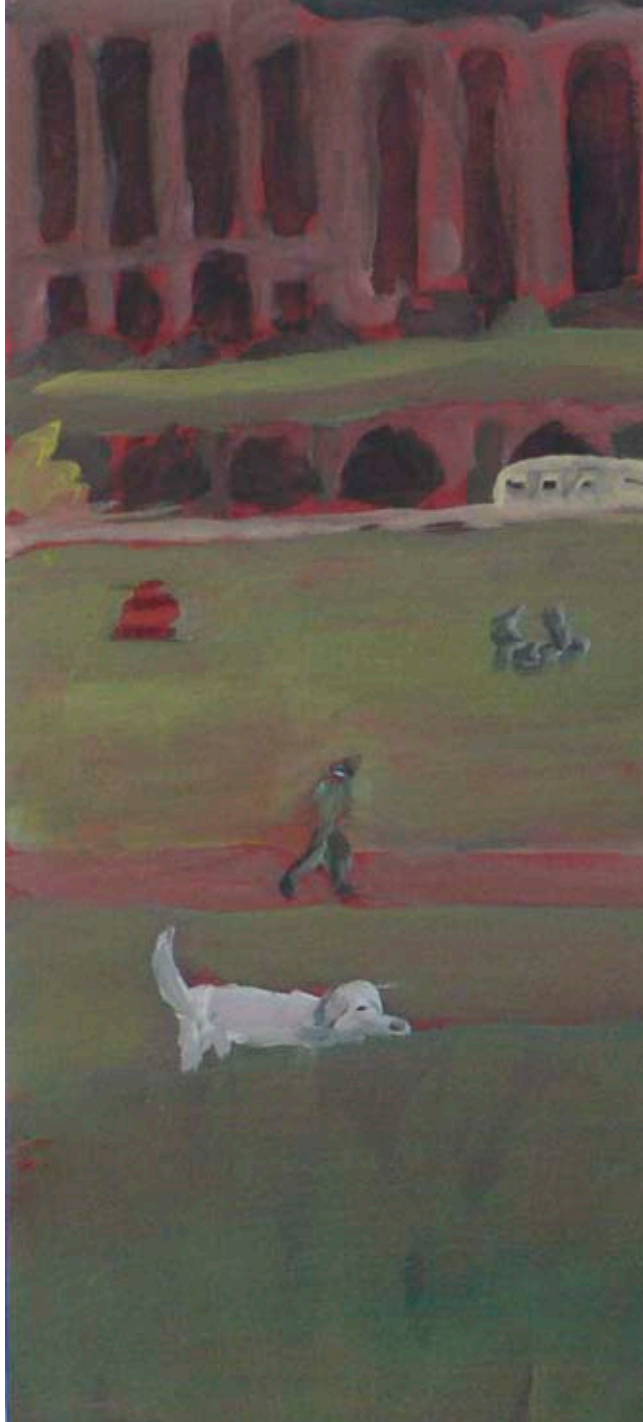
À 18h Mario Brenta, un réalisateur italien vient avec sa femme, Enrica. Je leur explique en gros de quoi il s'agit, de Marguerite, Mario ne savait pas que nous avions eu une fille et qu'elle est morte. Il m'a confirmé dans le chemin de ce film, il dit que tous les gens même les objets savent ce qui va arriver. Enrica est très émue. Il dit que c'est un journal rétrospectif, et que c'est important d'annoncer au début ce que c'est. Ça nous laisse à tous les trois de la légèreté.

31 mai. *On écoute les enregistrements, il y a d'incroyables matières. On pose la chanson «Quand j'étais petite fille...» que chante Marguerite sur des images de moutons avec Fafarelle, c'est très doux et ça résonne.*

1er juin. *Son, on écoute on tape un peu au hasard dans les images. On rencontre des problèmes techniques.*

2 juin. Rêve: *Je suis invitée à aller visiter une piscine. On regarde un film des gradins de la piscine. Je monte sur quelque chose et me trouve suspendue à un câble qui passe au-dessus de la piscine. J'ai mon costume rouge. Je suis un peu gênée car on regarde un film et je passe devant. Cette piscine est une ambassade, des femmes disent que je peux faire un projet, que je demande ce que je veux,*

Raphaële Paupert Borne, **Circo Massimo**, 2008, acrylique sur toile, 30 × 35 cm





j'ai envie de savoir si je peux m'y baigner quand je veux. Elles me donnent des cadeaux et il y a un temple, une petite maison très lumineuse de 3x4m pour Marguerite, un peu sur le modèle de mon pavillon. Dedans il y a des photos d'elle, les gens m'ont offert des fleurs en tissu que je pose là. C'est un peu sur le modèle d'une pièce que j'ai vue dans les catacombes de San Sebastiano. Je vois des sites romains en accéléré, mosaïques de Caracalla.

Réalité: aujourd'hui on essaie un son: Marguerite et Jean regardent La flûte enchantée, Marguerite commente, on cale dessus des films super 8. C'est beau et doux.

Théo n'y arrive plus. Il ne comprend plus rien. On décide qu'on arrête pour ce soir et finalement pour le lendemain aussi. Je ne veux pas qu'on se gâche avec de la fatigue et des tensions. Je sais maintenant que cette semaine c'est juste pour voir, entendre et découvrir. Je suis contente de faire ça avec eux. Je crois que Théo est un peu abattu, il ne s'attendait pas à un montage pareil.

Moi non plus d'ailleurs, je savais qu'il fallait dépasser Lamento, film avec des images de Fafarelle que j'ai essayé déjà de monter trois fois et où je ne voyais aucune intention. Là, ce film est une nécessité, et beaucoup d'images peuvent y être invitées. Parfois écouter les sons seuls c'est dix fois plus dur que sur une image, ça se balade et devient trop triste, il y a trop de manque sans l'image. Je cherche la douceur, la joie de vivre, ce que nous cherchions tous les trois, Marguerite, Jean et moi. Arriver à vivre avec une épée de Damoclès sur la tête nous cherchions à être heureux, sans concession, chasser les ombres, les ombres de la pitié.

On revoit Mario vendredi. Nous avons montré des bouts de Marguerite à Élisabeth, elle était touchée. Le soir, elle est passée, elle part demain. Elle me dit de prendre le temps.

4 juin. On écoute des sons. Je donne à Théo un travail qu'il peut faire seul, on écrit sur de grandes feuilles un ours et les scènes que l'on choisit. Théo peut ensuite monter tout ça. Le soir, je regarde rapidement quelque moment et m'aperçois qu'il rentre trop dans le détail et essaie de mettre de la relation entre les images et le son. Il est nécessaire, comme dans une peinture, de travailler du général au particulier et ne pas partir dans le détail.

6 juin. On regarde ce que Théo a fait. On lui donne assez rapidement beaucoup de choses à enlever. Il est encore trop dans le détail, il veut monter...

Mario vient le soir avec Enrica. On leur montre environ deux heures de film. J'ai un trac fou. Je commence à voir avec la présence de spectateurs les moments trop longs et où je suis dans la contemplation. Mario nous parle: Marguerite est une superbe actrice. Admiration.

17 juin. Matin, cours d'italien et l'après-midi je vais au Corviale. C'est une barre de 1km au milieu de la campagne, il y a des moutons, des balles de foin...Les endroits collectifs sont beaux, des bancs en coffrage de béton. La réputation de cet immeuble est que les gens se sont construit sauvagement des espaces privés dans les espaces collectifs. Ça me fait plaisir de voir des gens. Je fais deux peintures.

Juste au bout du Corviale il y a en face un bar-restau-épicerie, c'est une famille sicilienne avec tous les enfants, les vieux, je mange un bout là, les pizzas sont délicieuses et je regarde une partie du match France/Italie. Ce qui est pratique c'est que le bus s'arrête devant, je retourne au centre-ville.

18 juin. J'hésite à savoir ce que je fais de ma journée, finalement je retourne au Corviale. Je m'installe au 4^e et y fais 2 peintures, les enfants viennent me parler, il y a même une église et

un supermarché, la facture de l'immeuble par le choix des couleurs et des matériaux ressemble au Corbusier. Je retourne au café je mange des lasagnes basiques délicieuses (à la tomate). Dans l'enceinte du terrain du restaurant, il y a beaucoup d'animaux ; des oies, une dizaine de lapins, chiens, oiseaux. Je regarde un peu la télé, Mario Righi Stern est mort.

12 septembre. Parc Borghèse, je vais courir, parer mes angoisses. A 9h cours d'italien avec Anna. Je bricole un peu ce dossier et on part au Vatican. Les Fra Angelico me font pleurer, c'est toujours les primitifs qui me touchent le plus. Je pense au film, à Marguerite, Marguerite et le dragon, dans les bandes-son et les images, il est souvent question du dragon. Il fait chaud et lourd, le musée est rempli de l'odeur de la foule.

28 septembre. Denis arrive à 14h, nous mangeons et commençons à travailler. On décide de faire un montage d'une vingtaine de minutes, je laisse Denis monter un peu comme il a envie, trouvant que c'est un peu rapide, pour avoir une vue d'ensemble des matériaux. Nous faisons ça le dimanche et le lundi.

29 septembre. J'ai fait un rêve où le film était entre Apnée et Barnabo delle montagne de Mario Brenta. Il y avait de vraies durées, des moments entiers. Je pense à Robert Bresson et ses notes cinématographiques, quand il dit que si on prend que des moments intéressants ça devient moins fort. Denis à une tendance à couper un peu trop serré, mais pour une vue d'ensemble c'est important. Je le laisse faire.

30 septembre. On continue le dérushage, Mario passe à 19h avec Enrica, on leur montre les 20 minutes accélérées, Mario nous dit de prendre le temps, de ne pas mettre que des choses intenses. Je suis contente qu'il le dise, Denis comprend bien.

1er octobre. Denis part, j'écoute des sons à l'atelier, à 20h on va voir un film de Bergman: À travers le Miroir et la Nuite d'Antonioni, Bergman ça me plaît énormément.

2 octobre. Cours d'italien à 9h, l'après-midi je vais à l'atelier écouter des sons, le soir je vois Lumière d'hiver de Bergman.

20 octobre. Retour à Rome, je suis contente de revoir Jean. Je lui demande s'il veut travailler avec nous au film car il manque. Il accepte.

21 octobre
Denis arrive pour le montage. On écoute des sons pendant deux jours.

22 octobre. C'est bien d'être à trois sur le montage.

23 octobre. Montage. Je rêve de Marguerite, quelle arrive et quelle n'est pas morte mais quelle était à Nîmes chez ses grands-parents. Qu'on ne doit pas l'enterrer avec le film avant quelle soit morte.
Je culpabilise de l'avoir cru morte.

24 octobre. Montage, le travail est assez difficile à mener, on n'est pas d'accord sur les durées, les choix. Enfin tant qu'il y a un doute on garde. On a beaucoup allongé les séquences que nous avions choisies, car elles étaient un peu serrées. J'ai installé une table où je dessine toutes les séquences, ça m'aide à les métaboliser.

27 octobre. Atelier avec Denis, on continue, on bouge des choses, on essaie d'en couper, c'est parfois un peu tendu, je sens que Jean croit qu'on ne l'entend pas, il s'énervait parfois, c'est comme si on reprenait une place de parent, les mêmes tiraillements, les mêmes tensions qui réapparaissent. C'est dur à supporter parfois. Le soir, on montre à Carlos, Cécile et Mathilde le film. On le regarde en grand et ça devient

autre chose car ça faisait longtemps qu'on ne l'avait pas projeté et tout à coup les choses prennent une autre dimension.

J'ai un trac fou, il y a des parties qui me paraissent beaucoup trop longues, toute la période de bébé. Par contre je suis contente du début qui installe une lenteur et une variété de matériaux. Je sens que ça vient. Il y a un moment très présent, elle joue avec Paul. On discute un long moment avec Cécile et Carlos, c'est bien car chacun dit les endroits où il trouve que ça fonctionne, Jean se crispe car il y a une séquence qu'on aurait bien sucrée avec Denis, quand elle joue seule dans sa chambre, à 2 ans. Cécile trouve cette séquence riche car c'est un des rares moments où on ne la sollicite pas. Carlos dit d'enlever la famille, que ce n'est pas ça qui est intéressant et que ça alourdit, que le centre c'est elle. Que sinon c'est des souvenirs et que par là on la retient, on ne veut pas la laisser partir. Avec Jean, je me crispe car il est véhément, on est long à se comprendre. Au fond il me rend furieuse, pour moi c'est un geste d'amour qu'on fasse ça ensemble. Le soir, je suis tellement triste que je n'arrive plus à lui parler. On en parle le lendemain matin. On est vraiment brassés en profondeur.

30 octobre. Denis part le matin.

19 novembre. Le film, on se met d'abord à écouter des sons, je ne veux pas qu'on bourre. Il faut remettre le film en jeu, tant avec le son qu'avec les images. C'est pas facile, je sens que plus on avance plus le résultat s'éloigne, je pense maintenant que ça va être très long.

20 novembre. Montage, j'ai une idée qui à l'air de fonctionner, ma grand-mère chante Il était un petit navire et on le colle sur Marguerite à St-Joseph, l'hôpital. Le soir, j'ai invité Constance Ryder, la monteuse de Mitterrand, Anna et Neville à une projection. Anna est bouleversée. On mange ensuite ensemble à la maison.

14 décembre. On travaille sur le film, des choses arrivent de mieux en mieux, on est à un moment charnière du film.

15 décembre. Les films 16 mm arrivent, j'ai tourné à la maison à Marseille avec Aaron, on inclut des moments, l'image 16 est très belle et présente. Le soir Karina et Nicolas viennent voir. N trouve que ça s'est densifié, Karina est touchée. Moi j'ai un trac fou à chaque fois que je le vois avec des gens.

16 décembre. On continue et le soir Mario et Enrica viennent. Mario est assez dur au début, il nous fait une leçon de cinéma. En re-voyant le film, je me dis que c'est la première part qui est longue et hachée, la partie bébé.

2001

7 janvier. Je cours dans le Bosco.

On voit le film dans la salle de projection et c'est vraiment bon, pour la première fois je me sens plus tranquille même trop.

8 janvier. Je cours dans le bosco.

On trouve pas mal de choses dans le film, on coupe, les choses se clarifient. On est un peu plus détachés. Je sens que j'ai des limites et que je ne peux pas aller plus loin que ce que je peux. Je suis redevenue sensible. Denis est plus présent, on se retrouve, il a repris confiance en nous et dans le film.

9 janvier. Je cours dans le parc Borghèse. Je me débats avec le service de presse pour la communication de l'expo, je garde mon calme... On travaille sur le film très bien, en fait c'est pas mal d'avoir d'autres points de fuite pour être plus efficace. Le soir, on est restés tranquilles tous les quatre.

11 janvier. J'ai les nerfs à vif, Jean me freine dans mes élans et ça me met en rage. On installe le studio chez Nicolas.

13 janvier. Le soir, on enregistre le texte. J'ai un gros rhume et c'est du coup très pathétique. Cette semaine-là, je lisais Philippe Forest, *L'enfant éternel*, c'est très bien écrit, sur sa fille qui est morte à 4 ans d'une leucémie, il parle du rapport à la mort dans notre société, cette négation. En fait j'étais secouée de sanglots, car c'est aussi ce qu'on a vécu et un peu la même manière. Un soir où j'étais en larmes, Natalia est venue avec Elena, sa fille de cinq ans. Elena a voulu faire de la peinture et nous sommes parties dans le parc, à la tombée de la nuit. Cette petite fille est vraiment touchante, on s'entend bien. Avec Natalia nous avons regardé le film sur Marguerite et on a bu beaucoup ensuite.

3 mars. Départ pour Padoue, on arrive vers 19h à Piazzola sul Brenta, où nous avons rendez-vous avec Denis.

Il nous amène au gîte où nous logeons. C'est un endroit où des travailleurs qui viennent de loin ont des chambres. On mange chez Denis et ses parents. Dans notre chambre, le chauffage fait un bruit de train, de gare, je ne dors pas de la nuit.

4 mars. Il pleut, je suis déprimée. Denis arrive, il préfère travailler en dehors de chez lui, on s'installe au gîte. Il a un gros travail pour remettre les nouvelles numérisations des Vhs à la place des anciennes, on enlève aussi quelques morceaux, puis ces jours-là on essaie des génériques.

Le soir nous mangeons une pizza avec Jean, dans une triste pizzeria à Piazzola.

5 mars. On laisse travailler Denis. Nous partons à Venise, il pleut, c'est beau, on visite la fondation Pinault. On mange des pâtes à

l'encre de seiches. Ensuite, on va voir Anita Dolphus qui travaille à l'institut français, elle est très gentille. Elle nous fait visiter l'Alliance française, un petit palais où une dame recevait ses amants et où une pierre du sol se soulève pour voir qui sonne à la porte. Il y a un salon de musique, les musiciens étaient enfermés dans une pièce et des sortes de hauts parleurs en grille sont comme deux enceintes. Les pièces sont décorées de stuc dans des tons vert pâle et rose.

6 mars. En me levant je fais une peinture, il fait un temps de chien. Nous allons visiter Giotto et la ville de Padoue. Les fresques de Giotto à la chapelle Scrovegni, L'envie a une sorte de tube en verre qui lui sort de la bouche et se retourne vers ses yeux, un serpent, c'est pas beau à voir.

7 mars. Le matin je reprends retravaille sur une peinture de la veille, comme c'est très liquide, on sent l'humidité du paysage. On travaille avec Denis sur le générique, ça sent bientôt la fin, je suis un peu triste.

9 mars. Denis finalise ce qu'on avait à faire dans le montage, le soir nous mangeons dans un très bon resto populaire dont j'ai oublié le nom. Denis nous raconte ses déboires amoureux. Il se détend.

10 mars. On prend la route, nous nous arrêtons à Arezzo. Pierro Della Francesca, c'est magnifique, je crois que c'est ce qui m'aura le plus ému avec les Étrusques. Arezzo, est une belle ville.

30 mars. Nous buvons un café et disons au revoir à Massimo, notre regard parcourt les moindres recoins du parc, de la terrasse. Je filme un peu en sortant de la ville, nous roulons.



Marguerite et le Dragon

Un film de Raphaëlle Paupert-Borne et Jean Laube

Nous avons monté ce film à Rome en 2008-2009 avec des images tournées
à Marseille, Lus-la-Croix-Haute, Aumessas et Nîmes,
de 1996 à 2002 avec Marguerite, puis de 2002 à 2008 sans elle.

Images et sons

Raphaëlle Paupert-Borne, Jean Laube, Chloé Jacquemoud,
Aaron Sievers, Clemence Borne

Montage image

Denis Brotto

Montage son et mixage

Céline Bellanger

Assistant

Théo Ercolano

Étalonnage

Julien Girardot

Avec

Marguerite Laube
Raphaëlle Paupert-Borne

Jean Laube

Andrée Fritsch

Clémence Borne

Rosette Borne

Suzanne Vincent

Michel Laube

Paula Granoux

Robert Paupert

Yvonne Parod

Jean-Claude Courtais

Alexandre Vopel

Hélène Laube

Paul Fravega

Les enfants de l'école Pormentier à Marseille

Dominique Leclerc

Mey Semtati

Coline Jacquet

Mathilde Kusnir

Inès Maccario

Le troupeau d'Amandine Fumex

Laboratoire

Immagine Ritrovata



Apnée, 2003

3 Films courts de Raphaëlle Paupert-Borne

Le film *Apnée* est composé de trois volets qui sont à la fois des entités autonomes mais indissociables, *Marche dans la neige*, *Le berger* et *À ski*.

La montagne exige de l'homme une résistance physique réjouissante. À l'écran, une tache rouge s'agite et s'épuise, mais finit par reprendre haleine. Le berger va au rythme des cloches, du vent et des nuages, au milieu de son troupeau. Plus tard dans la vallée, les moutons dévalent, lui, fait le Gilles dans l'ombre des chemins. C'est l'état animal de l'homme.

À ski, on éprouve la joie d'une descente à fond de train, tambour battant.



Marguerite et le Dragon

Un film de Raphaëlle Paupert-Borne et Jean Laube

édité par entre2prises et Independencia



Avec le soutien du Centre national des arts plastiques
(aide à l'édition numérique), ministère de la Culture et de la Communication

Réalisation graphique: relativ.design

Composé en Bryant (Process type) et Eames Century modern (House industries)

Crédits photo: Klaus Stöber pour les tableaux de Raphaëlle Paupert-Borne
et *Chambres* de Jean Laube

Achevé d'imprimer en juin 2012 chez Takt, Pologne

Dépôt légal juillet 2012

En couverture:

Jean Laube, *Éphéméride 2*, 2008-2009,
encres, gouache, acrylique sur papier, 60 × 80 cm chaque élément, détails.





entre2prises

INDEPENDENCIA



Avec le soutien du Centre national des arts plastiques
(aide à l'édition numérique), ministère de la Culture et de la Communication