

Raphaëlle Paupert-Borne, *La montagne des nuées*

« Que voit-on ?
Un mouvement de peindre et un autre de dépeindre ... Mêlés.
Qu'entend-on ?
Que diable ! ... rien. Le vent rien que le vent qui dévale des pentes froides ...
Quel diable et de quelle nue ?
De quel dénuement serait de peindre ?
et n'y entendre rien ... »
– Synopsis de *La montagne des nuées*

Raphaëlle Paupert-Borne met en avant une pratique de l'art très rare, très libre, qui déborde, qui grince, mais qui détient aussi une dimension secrète et fragile. C'est avant tout une pratique inclassable. Les rapports entre peinture et cinéma sont au centre de cette exposition, constituée pour une part de dessins et peintures (issus du nouveau film en cours de finalisation *Abel et Caïn*), et pour une autre part, de sa production récente. L'exposition à la compagnie arrive à ce moment où le travail de Raphaëlle Paupert-Borne fait plus que jamais corps avec la densité, l'improvisation, avec toute la malice d'un jeu, une escalade des situations qui est aussi leur dégringolade, leur gravité.

Frédéric Valabrègue a parlé de l'hétérogénéité des films (dans une édition sur R.PB à venir), où la diversité des supports (vidéo, super8) fait apparaître le collectif d'amis qui participe à son aventure. Cette hétérogénéité est aussi dans cet aspect cabossé et déformé des figures qu'elle peint, dans la vivacité des traits, dans les acrobaties de Fafarelle (le personnage de ses premiers films et performances).

Le film *Abel et Caïn* autour duquel tourne une partie de l'exposition nous a emporté par ses audaces, ses jeux. Toute une partie de l'histoire du cinéma semble réactivée avec légèreté, sérieux, dérision. On pense à Jacques Rozier pour la liberté. À Pasolini pour la reprise des mythes avec des gens ordinaires, et la sensualité. Mais aussi à Max Ophüls pour *Lettre d'une inconnue* et la fameuse scène du train, rejouée en farce. Ou encore à *La Ballade de Narayama* (Imamura, 1983), parce que là dans le film *La montagne des nuées* une dimension tragique explose silencieusement.

S'il y a souvent, indubitablement, un plaisir régressif à rentrer dans ce travail, la liberté commence là par cette pantomime des films super-8, et si les dessins sur papiers peints grésillent, vrombissent, caquètent, s'il pleut en eux des grimaces, des expressions grumeleuses, il y a également dans cette œuvre une dimension profonde, qui passe autant par l'évocation de la mort de la fille de Raphaëlle dans le film réalisé avec son compagnon Jean Laube, *Marguerite et le dragon*, que par les mythes qu'elle utilise pour rejouer le présent à la Ciotat ou dans les Alpes (Démeter, Abel...), ou par la tonalité pastel qui creuse l'acrylique d'angoisse ou de vide dans certains tableaux. Quelle est cette opacité que l'acrylique détend et tire vers l'aquarelle ?

Avec *Port de bouc* ou *La montagne des nuées*, on passe du tableau au tableau dans le film. Sommes-nous dans la peinture, dans le cinéma, dans le réel ? Le dessin, la peinture et le cinéma respirent par cette pratique qui trouve une sensualité libre en plein-air. Un tableau s'est glissé entre des pierres sur la plage, la peinture aussi est en vacances. Ou ailleurs : l'artiste marche sur la toile toute gondolée sur l'herbe que des pierres empêchent de voler. Dans le froid, devant la brume et le ciel. Quel immense souffle tout à coup ! Un geste, un frémissement, un trait dans le paysage, un voyage. C'est fondé chaque jour dans nos chairs et leurs mouvements. Les poils des herbes ne sont tout à fait au bout de ses pinceaux, mais le paysage, ses personnages, tout semble doté d'innombrables moustaches de chat. Le sentiment de la vie peut éclater inopinément. Le vif taille l'écorce des corps et des choses, peuple le monde.

Le film et le tableau *La montagne des nuées* font le titre de l'exposition. C'est un corps à corps qui habite la durée et le paysage. Il y a dans ce face à face entre Raphaëlle et la montagne un duel disproportionné, comme dans l'histoire de la grenouille qui se prend pour un bœuf, mais avec une dimension majestueuse du paysage que s'incorpore lentement Raphaëlle parce qu'elle est là toute nue, mesurant le paysage à ras des touffes d'herbes, au milieu desquelles elle peint en peau de bête. Sauvage opacité du réel dans laquelle Raphaëlle Paupert-Borne nous fait plonger.

Paul-Emmanuel Odin

entretien avec Raphaëlle Paupert-Borne et Paul-Emmanuel Odin

PEO — Comment se forme cette qualité d'univers chez toi, comment elle se définit, même si elle ne se définit pas ? Car il y a un univers : tout se relie. Il y a suffisamment de choses pour faire univers avec ce que cela comporte comme vision (voir l'utilisation du terme par Vincent Delcroix à propos de ton travail).

RPB — Quand je dessine, je fais *le dessin que j'ai dans les mains*. Je n'ai pas une intention de style. J'ai mon outil. Et c'est le dessin que j'ai dans les mains. C'est pas celui que j'ai dans la tête. Et avec le cinéma c'est pareil. C'est le cinéma qu'on a dans les mains, et pas forcément dans la tête. Et ce qu'il y a de bien ensuite avec tout ça, c'est de saisir des moments. Par exemple, les grandes peintures, il y a aussi des moments de grandes pages blanches. Mais c'est presque *des notes cinématographiques, atmosphériques*. Parce que quand je me pose dans un paysage, je vais sentir l'air, je vais entendre, je vais voir. C'est un moyen d'être présent au monde, comme un paysan, un berger.

PEO — Ce n'est donc pas une démarche intellectuelle. Tu n'as pas l'idée de vouloir faire quelque chose de comique, de dérisoire ou de vivant contre l'académisme. C'est plus une rencontre sensible. D'abord avec la main. Puis avec le corps pour les paysages, les grands formats. Et c'est un dialogue qui sort de ta production.

RPB — Oui, il n'y a pas de grandes intentions.

PEO — Peux-tu nous parler des matériaux que tu as utilisés pour les grandes toiles présentées à la compagnie ?

RPB — De l'acrylique très mate et assez liquide. L'acrylique sèche assez vite, et je l'utilise de plus en plus aquarelle. C'est aussi *comment les choses se déposent sur la toile*. Par exemple, pour la peinture sur la neige. C'est pour cela que j'utilise le terme d' "atmosphérique". C'est qu'il y a des éléments réels qui entrent en jeu, les brins d'herbes qui se collent à la toile, mes pas dessus, la peinture se cristallise sur la neige.

PEO — Comme Marcel Broodthaers qui peint sur la pluie ...

RPB — Oui, voilà.

RPB — Avant je travaillais sur des fonds colorés. Là il y en a un ou deux dans l'exposition, *Port de Bouc*, et les deux à l'entrée. C'est quelque chose que j'ai ensuite éliminé. C'est presque des aquarelles. Dans les derniers tableaux je n'utilise pas de blanc, et c'est un peu des notes. Quand je fais ça, des choses peuvent me traverser, me venir. Ça fait *des strates dans le temps*. Ça m'amuse de montrer plusieurs temps dans l'exposition. Il y a des toiles qui sont de 2002, d'autres qui sont de cet été.

PEO — Cela reste récent.

RPB — Mais dans les films (sur la mezzanine) il y a en un de 1992, *RPB production*, et par exemple les images du film *Marguerite* datent de 1996. En fait, quand j'ai rencontré Film Flamme, j'ai commencé à prendre les outils du cinéma. C'est pour ça que je voulais programmer à la compagnie les cinéantomimes (ce sera le 15 mars). Parce que pour moi ça a aussi été une école de cinéma, un rapport physique au cinéma, un rapport son-image à la Bresson. Moi je ne connaissais pas les outils cinématographiques. Et puis après je m'en suis servi pour mon travail. Avec le nagra j'ai découvert *le poids du son*. Quand tu donnes ça dans la rue à des gens, il se passe des choses. Et donc il y avait aussi l'idée des bobines 16mm tournées-montées, où il n'y a pas de montage. Donc tu travailles par le son. C'est ce que je retrouve beaucoup dans le dernier film (*Abel et Caïn*), où il n'y a presque pas de montage car on a gardé le plus de choses possibles.

Dans les *Cinéantomimes*, c'était ça aussi. Nous on accompagnait les gens, on leur donnait les outils, ils les prenaient. *Il fallait que l'on soit le maximum à l'écoute*, parce que les gens ils savent ce qu'ils veulent, c'est eux qui te disent ce qu'ils veulent, et c'est assez rapide, ça dure pas des mois, c'est un moment qui est fixé.

J'ai utilisé le même principe pour les films qui sont sur la mezzanine, comme le ski. Sauf que là je voulais faire un film à ski mais je ne savais pas assez bien skier. Alors j'ai pris une doublure, et le garçon maintenant il est champion du monde de ski dans sa catégorie. Il n'avait pas de trace de ses débuts en ski. Alors la seule trace qu'il a c'est ce film où il est déguisé en fafarelle, à 12 ans. C'est agréable de documenter un champion de ski. C'est sa sœur qui filme. On a discuté avant de comment elle devait filmer. Et après *tout est en post-synchronisation*. Le son du ski c'est donc un pinceau sur un tambour. Et *c'est du collage le travail avec le son*. Ce sont des espaces qui sont proches de la peinture, de la tache, qui ne sont plus dans le conscient.

PEO — J'aime bien cette conception très large et très pratique du collage, qui rejoint cette idée d'hétérogénéité dont on a parlé.

RPB — À propos de *Film Faubourg* qui est présenté sur la mezzanine, il y a tout dans ce film. Il y a *l'improvisation*. Et il y a beaucoup de choses que l'on peut retrouver dans *Abel et Caïn*, et dans *Déméter*.

PEO — Alors justement, dans les Fafarelles, les films avec Caroline Delaporte, il y a une dimension de burlesque et d'acrobatie qui revient souvent. C'est pour ça que je pense à l'idiotie. Mais l'idiotie c'est encore autre chose. L'acrobatie est très présente, comme langage du corps, comme le burlesque, qui refuse le langage de la parole, avec le corps qui fait des grimaces, avec un excès, quelque chose qui déborde. Et là, en même temps, ce n'est pas que burlesque, Fafarelle elle ne va pas s'exhiber en faisant acte de transgression, et en focalisant sur elle en disant "moi je suis là". Elle va sur des terrains vagues, à l'écart en fait.

RPB — C'est joué, et pas joué.

PEO — C'est dans un interstice, un entre-deux.

RPB — Là on joue, on a 6 minutes de super-8. Quand on est à 4 pattes à faire les chiens, c'est vraiment une performance filmée, et il faut que le cameraman la saisisse sur le vif.

Et les dessins ils ont un peu cette même chose du son, d'être utilisés ensuite comme des strates. Par exemple pour *Alger-Constantine*, le carnet, je l'ai fait en Algérie en 2010. Puis je l'ai présenté en diaporama. Et je le réutilise en faisant un film cinq ans après. Les choses peuvent prendre une place dans le travail selon les besoins. Par exemple il y a des films de Fafarelle qui ont trouvé leur place dans *Marguerite et le dragon*. Tu sais, j'essayais de poursuivre *Aprnée*, où il y a le ski, la neige, les moutons. C'est là que j'ai fait *Lamento*, qui tout seul n'était pas très concluant. Alors qu'il a vraiment trouvé sa place dans *Marguerite et le dragon*. Les choses ont plusieurs vies.

RPB — Dans la peinture j'aime bien les impressionnistes, leur manière d'être dehors. Par exemple Claude Monnet avec son bateau-atelier. Moi je m'étais fait un vélo-atelier, à Rome et à Berlin. C'est une chose que j'ai faite, sillonner la ville, mais en vélo. Tu t'arrêtes, tu te poses, tu sens l'atmosphère de la ville. Les gens s'approchent, tu as une relation particulière. En Algérie, c'était pareil. Tu te poses dans un endroit, et tu te fais encercler par des gens qui veulent poser. Je me suis retrouvé avec une famille entière qui a posé deux heures, on a passé deux heures face à face à Tidiss, un site archéologique.

PEO — Sur la question de la vitesse, de l'acrobatie : il y a une série à Rome où il y a une autre tonalité, ce sont des petits formats, avec une tonalité plus sombre, des gros coups de pinceaux. Il y a aussi des choses drôles, comme la grue qui dialogue avec un réverbère. Mais autre chose que l'humour se produit.

RPB — À propos de la tonalité, j'ai travaillé sur des fonds plus sombres, des bruns. Il y a une lumière de Rome qui est un peu assombrie. Quand je les faisais j'avais vraiment l'impression que la toile était une éponge, qu'elle absorbait le paysage. Comme j'avais un fond sombre, il fallait que je monte pour que quelque chose apparaisse. Ça m'obligeait à quelque chose dans les couleurs, parce qu'avant Rome je travaillais les paysages en noir et blanc. C'était quelque chose qui me plaisait. En fait je m'inspirais de Van Eyck et Nicolas Wacker (*La peinture à partir du matériau brut*, édition allia) en travaillant sur des fonds sombres, parce qu'il travaillait sur des fonds déjà préparés. C'était quelque chose déjà qui m'intéressait quand je travaillais au bitume sur les magazines et les papiers peints. Je suis confronté à quelque chose en plus. Tu es obligé de poser les lumières et les ombres d'une autre manière. Ça te fait un ton moyen, et toi tu montes ou tu descends, mais tu pars déjà d'un ton moyen.

À propos des tableaux qui sont drôles, c'est vrai que quand j'étais à Rome le Centre ville c'est très beau mais pas drôle. C'est pour ça que je voulais aller en périphérie, dans les interstices : c'est là qu'il se passe des choses, des accidents, de la nature. Les choses existent plus librement, les bâtiments, et ça m'amusait d'aller dans ces endroits à Rome. Il y a vraiment des endroits étonnants quand tu sors du centre. Par exemple dans les cités-jardin Garbatella il y a des chiens de chenau, des chiens en pierre et des chenaux qui descendent. Il y a plein d'endroits pour être dehors aussi, les jardins. Et puis aussi c'est plus facile à dessiner parce qu'il y a des horizons. J'aimais bien cet endroit avec les grues, les bâtiments.