

***Histoire d'un secret* de Mariana Otero (2003) : Portrait en clair-obscur ou quand la *voix-je* donne chair à l'absente**

Marie-Anne Lieb

Université Catholique de l'Ouest

*Elle leur disait que la seule grâce qu'ils obtiendraient était celle qu'ils pourraient imaginer.
Que s'ils n'étaient pas capables de la voir, elle ne leur serait pas donnée.*

Toni Morrison, *Beloved*.

Histoire d'un secret est un documentaire autobiographique dans lequel la réalisatrice Mariana Otero se filme, en compagnie de quelques membres de sa famille et d'amis proches. À la faveur des questionnements de sa sœur aînée auprès de leur père, au sujet des fausses couches dont elle a fait l'objet, un travail éminemment personnel de remémoration prend forme. Dès lors, le père met à jour plusieurs secrets, faisant tomber les peurs, les tabous (leur mère a disparu très jeune), les doutes (a-t-elle été aussi sujette à une fausse couche ?) et le poids de l'absence. Une analyse des matières visuelle et sonore permettra de comprendre ce qui constitue l'essence de la *voix-je* dans ce documentaire. Par « *voix-je* », on entend ici l'inscription visuelle et/ou sonore de la réalisatrice au sein de son travail cinématographique. Quels sont les dispositifs mis en place, les choix de cadrage et d'éclairage proposés ? Cet ensemble rend-t-il compte du travail de mise en scène du corps qu'effectue la réalisatrice – fuyant tout d'abord le cadre en restant soigneusement hors champ, bord cadre ou de trois quarts dos – mais aussi de son implication, qui affirme qu'exister dans le champ visuel semble aussi douloureux qu'impossible. Orpheline de mère, Mariana a en effet grandi comme amputée d'une partie d'elle-même. Est-ce à dire que l'image renvoie un reflet fantomatique d'elle comme si la part maternelle manquante, au sens affectif du terme, refusait de nous donner l'entièreté du corps de Mariana dans un premier temps ? Ainsi, pouvons-nous dire que cette écriture autobiographique, « souvent suscitée en tant que soutien psychique non négligeable dans un combat *contre* quelque chose qui menace le sujet dans son intégrité ou son identité, et portant son rapport au monde » (Bergala 6)

dévoile une *voix-je* en mal d'incarnation et, qu'au fil du récit, le clair-obscur entretient l'aspect d'une personnalité éparpillée.

De fait, nous attacherons un soin tout particulier à étudier les formes et les enjeux de la lumière en clair-obscur qui travaille l'image filmique telle une image picturale, reflet des peintures maternelles explorant l'humain, les corps féminin et masculin et qui nourrit cet échappement physique. Car tout échappe à la compréhension et le style exprime les incertitudes d'une quête personnelle aux prises avec une mémoire confuse. Dans une deuxième phase de la réflexion, nous analyserons l'effacement au montage de la voix-off initiale de la réalisatrice et le silence des tous premiers plans, qui suggère paradoxalement une présence antérieure. Enfin, alors que Mariana Otero aura au préalable travaillé une zone de permutation entre elle (son individualité) et une autre (son personnage), nous verrons si ce double d'elle-même lui permet de rebâtir le puzzle identitaire et de venir rompre le déséquilibre formel inhérent des premiers plans, répondant au déséquilibre personnel. Nous concluons en nous demandant si l'esthétique du film ne teinte pas simplement les rapports entre individu et personnage ?

Notre analyse se découpera en thématiques accompagnant ce long dessillement personnel. Pour mener à bien notre étude et l'étayer méthodologiquement, nous prendrons appui sur des réflexions critiques, des travaux de mémoires et des ouvrages théoriques portant sur les sujets du film documentaire (Anthony Fiant, Rémi Fontanel, Vincent Dieutre), du travail de la lumière (Henri Alekan, René Prédal, Jérôme Bourquin) ou bien encore du cinéma d'essence introspective à la première personne du singulier (Alain Bergala, Taos Merad). La nature hybride de notre approche, compulsant les aspects narratologique, esthétique ou productif d'*Histoire d'un secret*, nous permettra de rendre compte de sa richesse et d'appréhender au mieux la question de la *voix-je* par une approche transversale.

Dispositif contraignant

Ce documentaire autobiographique se construit à partir du regard de la réalisatrice, empreint d'une posture esthétique et d'une poétique singulière. Mariana Otero travaille avec son équipe technique manifeste (le cadreur n'est pas la réalisatrice puisqu'elle évolue à l'écran) tout en étant invisible (aucun reflet dans une vitre ni présence d'une perche son dépassant dans le cadre), à l'exception de l'un des acteurs qui peine à diriger son regard vers un point aveugle pour le spectateur, et révèle en cela la place du cadreur. Il est donc légitime de nous interroger sur la place, pour ne pas dire sur le rôle de la réalisatrice dans ce projet. Otero explique dans un entretien avec Sylvain Sailler (*Dérives.fr*) qu'elle a écrit au préalable un scénario. En dépit d'un dialogue constant avec son équipe, c'est la réalisatrice qui ordonne l'espace, met en scène sa présence comme elle agence les plans au montage ou interroge diverses personnes (des membres

de la famille, des amis de ses parents, les siens, des médecins ou bien encore une restauratrice d'art). Sa chef opératrice, Hélène Louvart (qui compte des collaborations avec Dominique Cabrera ou Jacques Doillon), retranscrit ses émotions en témoignant de ses attitudes et de ses propos et ce, en épousant l'axe de prise de vue prédéfini. Elle filme ce que Mariana désire montrer, mis à part quelques plans en caméra subjective où elle est seule. Ce documentaire n'appartient donc pas au courant du « cinéma direct », dans la mesure où n'est pris sur le vif au niveau du filmage et le cadreur ne cherche à piéger ni la réalisatrice, ni les témoins.

Par ailleurs, Otero ne se filme pas seule comme le font Chantal Akerman, Alain Cavalier ou Agnès Varda. Nous pouvons néanmoins rapprocher son mode énonciatif de *Ceci n'est pas un film* (*Im film nist*, 2011) de Jafar Panahi, filmé par son ami invisible Mojtaba Mirtahmasb (à l'exception d'un unique contre-champ). Mais, à l'inverse de Mariana Otero, Panahi adresse plusieurs fois des regards et des commentaires à son cadreur hors-champ. En outre, Otero confie (*La Lettre*) que ne pas être derrière la caméra lui permet d'échapper au film de famille et, par le biais de la mise en fiction, d'aller vers l'universel. La caméra légère (DV ou HD) a été troquée pour une caméra de cinéma. Et en suivant cette logique, Mariana décide d'apparaître à l'écran afin de prendre des risques avec les témoins, de les diriger et de les aider conjointement. En cela, son film s'apparente également au documentaire de Marie Binet, *Noir comment* (2001), dans lequel la réalisatrice opte pour la même posture qu'Otero, à savoir se mettre en scène par un dispositif filmique similaire. Marie Binet part en effet à la rencontre de sa mère disparue, une femme mystérieuse, et aborde le passé caché, le secret et la loi du silence, autant de thèmes qui rapprochent les deux films, au-delà du dispositif qui met Marie Binet non pas dans l'ombre mais bien dans la lumière. Si l'une ouvre à l'universalité du deuil, de la perte, l'autre réussit à parler du destin collectif de la Martinique (pays d'origine de sa mère), dévoilant ainsi les cent vingt-cinq distinctions entre le noir et le blanc de la peau. De fait, la question qui est posée ici est celle de l'inscription des corps des réalisateurs : corps exposé, corps suggéré, présence en creux. Il y a nécessité pour Mariana que son corps soit *dans le plan*, tangiblement, physiquement et pas exclusivement comme une ombre ou réduit à une voix-off. Ce premier point renforce tout d'abord la notion que la *voix-je*, « c'est l'idée que l'image devient le prolongement du corps, et que le corps est lisible dans l'image » comme le dit Patrice Rollet (*Je est un film* 31). Or donc, Mariana Otero est le personnage énonciateur de ce documentaire et, selon le concept de Christian Metz, pas simplement « regardeur » à l'instar du spectateur mais aussi « montreur », établissant son rapport au monde. Étudions sans plus attendre les divers éléments fondamentaux qui constituent *Histoire d'un secret*.

L'ouverture du documentaire est filmée en caméra subjective. Cette séquence introductive, tournée de jour sur une route à grande vitesse, embarque littéralement le spectateur à bord d'une voiture, qui tente de se débarrasser de la pluie à coups d'essuie-

glaces. En raccord cut, un insert dévoile le regard de Mariana se reflétant dans le rétroviseur intérieur. Le contact établi, au sens propre comme au sens figuré, révèle le point de vue narratif du récit en ceci qu'il esquisse un geste cinématographique notifiant l'implication de la réalisatrice en son sein. Suivent deux plans sur fond noir sur lesquels s'affichent son nom et le titre du documentaire. À nouveau, divers plans subjectifs épousent frontalement la route qui avale les villages endormis d'une campagne morne, tandis que le silence règne dans l'habitacle. Aucune voix *in* ou *off* n'accompagne ce préambule qui nous mène en Normandie, terre d'enfance de Mariana Otero. Dans un premier temps, le dispositif de la « voiture cinéma » est doublement intéressant, car au-delà même de figurer la notion de déplacement, il se donne en outre comme l'équivalent métaphorique du processus cognitif, la voiture étant ici image de la pensée en mouvement. Ce voyage de Mariana, au fil duquel la protagoniste et le spectateur évoluent de plan en plan au cœur de la nuit tombante sur une route sinueuse, n'est-il pas avant tout intérieur, semblable en cela à la rivière sur laquelle dérive la barque des enfants dans *The Night of the Hunter* de Charles Laughton (*La nuit du chasseur*, 1955)? Le trajet devient initiatique au fil des séquences ouvrant les spectacles possibles, sans savoir encore s'il sera un diadème de cauchemars ou un ruban de rêves. Les premiers plans d'*Histoire d'un secret* montrent donc un cadre légitimé (pare-brise et rétroviseur) qui, rappelons-le, met en vigilance et mobilise le regard du spectateur. Comme chez le cinéaste iranien Abbas Kiarostami, dont le cinéma décline diverses variations formelles du dispositif « voiture cinéma », le rétroviseur ne renvoie pas au seul regard du personnage, mais il ouvre également l'espace. Celui-ci accueille un passager ou bien capte une part du paysage environnant. La réalisatrice poursuit cet usage avec le paysage crépusculaire en arrière-plan, y compris pour se renvoyer son regard. Seul le pare-brise en vue subjective embrasse la campagne comme un espace à parcourir et à *habiter*, allant du déplacement au dépassement (au sens d'un cheminement intérieur d'un individu) et alors que le réfléchissement du regard de Mariana incarne sa réflexion. Dans ce rétroviseur, outil symbolisant la spécularité, son regard semble se replier sur lui-même : se regarder regardant et se penser pensant. Un second insert sur le regard de Mariana vient clore la séquence d'ouverture, quand la route vespérale s'apparente désormais à son amnésie personnelle. Ainsi ce plan répété dans le rétroviseur trahit non seulement l'essence introspective du documentaire mais illustre habilement pour Mariana une quête vers l'avant autant qu'une nécessité de regarder en arrière, pour remonter le temps et penser le présent.

Dans un second temps, le dispositif de la « voiture cinéma » contraint formellement les êtres. Mariana Otero le reprend à dessein lors de deux entretiens avec son père, Antonio. Lors du premier, alors qu'ils roulent, la réalisatrice propose un cadrage frontal et alterne des plans d'ensemble focalisés sur elle et sur Antonio avec une série de champs/contre-champs, tous filmés depuis l'extérieur de l'habitacle. Les champs/contre-champs soulignent clairement le clivage entre eux deux à ce moment du

récit. Mais ce dispositif, les rassemblant physiquement dans le même espace visuel clos, exprime par ailleurs des êtres absorbés par leurs pensées. En effet, le paradoxe de ce dispositif se conçoit par le champ de vision qui leur est offert. La frontalité du pare-brise rompt avec l'espace clos de l'habitacle en ouvrant sur l'extérieur, ou mieux, au-dedans de soi, sur un espace figurant un ailleurs invisible à l'œil du spectateur. Il apparaît aux témoins telle une échappatoire à cet entretien au cours duquel le père formule conjointement l'interdit et l'aveu concernant la mort de la mère victime d'un avortement clandestin. Ainsi, le dispositif de la « voiture cinéma » fonctionne dans ces plans à la fois comme un étau accusateur qui contraint les protagonistes à se mettre à nu, mais également comme source d'étanchéité entre eux et le monde, sorte de gangue protectrice. Mariana reste à l'écoute face caméra, tantôt figée par la révélation, tantôt intriguée par les raisons évoquées de la culpabilité paternelle. Si la scission entre Mariana et Antonio est manifeste ici, elle s'atténue pourtant au fil du récit, notamment dans le deuxième entretien. En effet, alors que la fin du documentaire réunit la famille lors d'une exposition en hommage à la peintre, le même dispositif les montre dans le centre ville de Rennes. Antonio, apaisé, révèle les dernières paroles de sa femme : « Et ce bateau, il va où ? ». Mariana le regarde avec tendresse sans commenter. L'effacement progressif du clivage dans ce plan (champs/contre-champs réduits) figure désormais leur réconciliation.

Exister dans le plan

Mariana Otero, réduite à son regard ou filmée en plan rapproché dans une voiture, maîtrise sa présence à l'écran. Si la clôture spatiale apparaît déjà sensiblement, la manière dont elle choisit de filmer son corps tout au long d'*Histoire d'un secret* est une forme d'échappement au champ visuel. En effet, elle utilise de façon récurrente, dans la majeure partie du documentaire, un cadrage serré appuyé de gros plans, comme un relais à la caméra subjective de la séquence introductive. Le reste du temps, elle est filmée au premier plan, de profil, de trois quart dos et sous-exposée telle une ombre chinoise. Évoquons quelques exemples de cadrages au sein desquels la réalisatrice peine à exister. Quelques minutes après le début du documentaire, la silhouette de la réalisatrice est ceinte par la baie vitrée d'une maison. Elle y embrasse deux personnes éclairées par une lumière diffuse. Après un raccord cut, la séquence s'établit à l'intérieur d'une cuisine. Mariana est filmée tantôt de profil, tantôt de trois-quarts dos, voire en bord cadre, et ce constamment dans la pénombre. Les deux personnes sont ses oncle et tante maternels. Abandonnant ici la caméra subjective, ce cadrage démontre pourtant que la caméra est placée en arrière ou de trois quart côté de la réalisatrice, comme s'il importait de garder l'axe de sa vision. Peu de champs/contre-champs relayant le regard de la nièce sur les oncle et tante au cours de cette conversation. Il ne s'agit plus seulement d'implication de Mariana en tant que réalisatrice mais d'une *voix-*

je qui exprime le partage intime et affectif entre les membres d'une même famille. Bien que le cadreur soit présent, il semble ici, de par le choix de l'axe de prise de vue, comme « rejeté » du plan. Il voit mais ne montre pas. Afin d'appuyer formellement l'effacement de la réalisatrice, maints gros plans sur son corps achèvent de la rendre lacunaire et fantomatique. Ainsi, un peu plus tôt, alors que Mariana entre dans une maison esseulée, quatre plans brefs montrent l'intérieur comme si elle faisait un inventaire. Les pièces sombres révèlent des meubles dissimulés sous des grands draps, puis après un raccord cut, les bras de la réalisatrice filmés en plan rapproché ouvrent des rideaux afin de les nimber d'un jour timide et de nous offrir une vue sur le jardin. En gros-plan, ses mains décrochent divers tableaux silencieusement et précautionneusement. Mais en faisant entrer une partie de son corps dans le cadre, la réalisatrice semble soudain vouloir contester la caméra qui est entre elle et ce qu'elle filme. Alors que la caméra subjective ne nous inclut pas totalement dans le film, ces gros plans nous donnent toutefois l'impression que la cinéaste nous projette au cœur de ses sensations. Perpétuellement tronquée, même lorsque les cadrages changent d'angle de prise de vue et tentent donc vainement d'embrasser son intégralité, Mariana repart sur la route après avoir emporté les tableaux. Cependant le morcellement corporel dû aux cadrages ne permet-il pas de signifier un être en quête d'identité ainsi que la nature de ses maux ? De témoigner également de son rapport au monde ? Car si sa présence est explicite à travers une stratégie énonciative qui la pose en sujet actif de son film autant qu'en observatrice, les éléments formels du récit sont autant de pistes propres à remonter à la source originelle du problème (la mort de sa mère) et à nourrir sa quête intérieure (amnésie ou déni). Nous pouvons dire qu'à l'image de cette introspection personnelle et de ce premier contact avec la mise en scène, Mariana Otero est un puzzle identitaire qui ne sait pas qui elle est, d'où elle vient ou mieux, ce qu'elle doit à cette absente. L'amnésie ou le déni du souvenir de sa mère phagocyte, inconsciemment et paradoxalement, l'accès à son identité. Elle est donc figurée pour le moment comme un être parcellaire et lacunaire dans un monde aux paysages ténébreux.

La part du sombre

La mise en scène établie par Mariana Otero ne travaille pas seulement le cadre comme unique procédé cinématographique signifiant, mais aussi la lumière et plus particulièrement, le clair-obscur. Dans un article des *Cahiers du Cinéma*, Jean-Pierre Beauviala explique que :

Le triomphe du clair-obscur cinématographique a souvent été dénoncé par Eisenstein qui y voyait une recette commode appliquée sans réflexion à toutes les situations, un de ces trucs de métier destinés à tenir lieu de créativité en se réfugiant derrière les trouvailles

des autres éprouvées par des années d'usage (94-111).

Prenons le temps de définir cette représentation de la lumière, associée entre autre au peintre baroque Caravage, et d'en comprendre les effets produits dans ce documentaire. Les contrastes parfois violents créés par la juxtaposition de zones d'ombre avec les zones de clarté rendent compte d'une dramatisation des scènes tant picturales que filmiques. De fait, de ce rendu sombre émanent des atmosphères nocturnes oppressantes. Et force est de reconnaître que les tons chauds, vert et ocre choisis par Mariana Otero reproduisent d'une part les couleurs et les ambiances des peintures maternelles dans un mimétisme visuel aussi confondant que pertinent, mais accentuent d'autre part les sensations d'étouffement et d'échappement inhérentes aux cadrages sus-cités. Lorsque la réalisatrice défend son travail sur la lumière, elle tend à se rapprocher d'une thématique funeste :

Mon film aurait pu être un film naturaliste, mais je voulais un travail sur l'image et la lumière pour qu'on aille voir derrière. Pour qu'on sente que c'est ailleurs que ça se passe, et non juste là où c'est dit. Pour justement être toujours dans cette absence (*Le style dans le cinéma documentaire* 125).

Ainsi le film explore cette lumière exprimant au mieux et de diverses façons l'introspection de Mariana Otero et ancre le film dans une forme de romanesque. Le clair-obscur se partage en deux utilisations au sein du documentaire : la part du sombre puis la part de la clarté. Expliquons-nous en soulignant au préalable que cette lumière parvient à provoquer le désir de voir ce qui se cache autant qu'elle génère l'imagination du spectateur, de même que la notion hugolienne de *présence absence* rôde et instaure une temporalité singulière.

Étudions à présent ce que nous nommons *la part du sombre*, qui enveloppe longtemps la réalisatrice comme si, tant que son travail analytique n'est pas abouti, son ombre ne peut que se « diluer », voire être absente au lieu d'être portée. Plusieurs techniques sont utilisées par les opérateurs, parmi lesquelles celle du « lost and found » (littéralement « perdu et retrouvé ») qui part du principe de faire un plan rapproché (ou un gros plan) du personnage et de laisser une partie du corps se confondre avec l'arrière-plan. En conséquence, les expressions des visages sont dissimulées, et « cet éclairage plonge la figure dans un lieu d'indétermination sombre » (Bourquin 30). Aussi Mariana Otero ne semble-t-elle pas exister mais s'évanouir, voire fusionner avec la noirceur du lieu, écho à son questionnement personnel. Par exemple, prenons l'une des visites de la réalisatrice à son père dans son appartement. La séquence en intérieur répond à la demande de Mariana quant au lieu d'entreposage des tableaux maternels, assimilé à un endroit « interdit » dans son enfance. Alternant entre plans serrés et gros

plans, la caméra suit ses gestes déliés et empreints de solennité. Mariana ouvre un placard en contrebas d'une paroi et en sort les toiles une à une. La pénombre, qui empêche de distinguer explicitement les sujets peints, dessine à nouveau une silhouette. En outre, cette mise à jour des toiles apparaît comme un inventaire fait depuis un recoin sombre de sa propre mémoire. Dès lors, les tableaux occupent les plans d'*Histoire d'un secret* de façon itérative, voire même obsédante. Un plan en voiture de nuit montre les rais de lumière orangés des lampadaires publics pour souligner une partie des toiles par intermittence, comme le battement d'une paupière. Ces faisceaux lumineux sont un rappel de la quête, la boîte de Pandore à ne pas ouvrir. À considérer comme la levée d'un premier tabou, cette séquence renforce l'amputation corporelle de la réalisatrice. Son corps fragmenté ne constitue toujours pas un individu à part entière. La lumière s'appuie donc sur la force des cadrages.

Intériorité révélée

Henri Alekan pense que l'émotion cinématographique est provoquée par la lumière, dont « les montées comme les obscurcissements n'ont de force que s'ils illustrent des moments psychologiques » (*Positif* 24-27). Le spectateur éprouve une sensation d'oppression lors des plans d'ouverture, de même qu'il est transporté par le clair-obscur renvoyant aux peintures hollandaises violemment contrastées. Lors de la première rencontre de Mariana avec sa sœur aînée Karina, le cadre les montre assises l'une à côté de l'autre, en plan rapproché et à l'intérieur d'une maison. Dans ce plan, les sœurs semblent « avalées » par le canapé dans lequel elles sont installées. La part du sombre du clair-obscur cinématographique, aussi appelé par les chefs opérateurs *low-key*, plonge l'arrière-plan dans le néant et, seules leurs mains et leurs visages sont rehaussés d'un trait lumineux. Elles semblent avoir rapetissé et être revenues en enfance comme lorsqu'on se blottit dans un lit trop grand. L'angle de prise de vue est accentué par une légère plongée. Karina, assise à droite, est éclairée par une source de lumière diffuse émanant du côté droit du cadre, tandis qu'en toute logique, Mariana assise à gauche est plus estompée car placée dans l'ombre. Chacune raconte tour à tour des scènes de vie dans lesquelles la mère absente les poursuit. Quand Karina croyait la voir sur le quai du métro, Mariana ne regardait que les chignons de femmes d'âge mûr, car l'image idéale de leur mère se trouvait là, à cet endroit. Mais le canevas scénaristique ne parvient pas à ses fins lorsque Mariana décide de faire essayer à sa sœur aînée la robe de leur mère. Dans un grand rire, elle refuse : « Non, je ne veux pas. On dirait *Psychose* ! C'est Hitchcock ! ». Or, si la lumière dynamise tout d'abord l'espace en éclairant leurs mains, leurs pommettes ou leurs rires, elle éclaire par ailleurs la part intime de chacune des sœurs et revisite la temporalité. Ce plan les enferme dans une bulle qui permet de remonter le temps. Les propos de Nicole Brenez évoquent la façon dont le documentariste américain Brakhage prend en charge le temps et explicite avec justesse

notre pensée :

L'image pour Brakhage n'est pas du tout une image événementielle, au sens d'une immédiateté du présent. C'est à chaque fois une volumétrie : une strate du passé, une strate de remémoration, une strate analogique, une strate perspective (*Je est un film* 16).

L'arrière-plan plongé dans le noir isole les sœurs dans le champ et la part du sombre devient l'allié de leur intériorité. Le clair-obscur a créé un espace anthropophage en ne soulignant rien de ce qui les environne et, alors que des souvenirs partiels émergent de la mémoire de l'une et de l'autre, ce plan résonne selon une temporalité multiple. Le présent du plan, le passé révolu évoqué et le passé enfoui ou mieux, le néant d'avant la naissance. La lumière a donc instruit la scène d'une toute autre manière. De plus, la réaction vive de Karina à cette demande surprenante révèle le visage de Mariana. En effet, jusqu'alors tenu dans l'ombre, son corps secoué d'un rire déçu se penche tandis que le jeu des ombres et des lumières dessine tantôt un visage enjoué tantôt grimaçant. La lumière, par la mobilité du corps, surgit sur le visage et déforme les traits de Mariana. Il la déshumanise et renforce son aspect chimérique.

Confusion et compréhension

Un saut dans le temps ne serait pas suffisant pour expliciter dans certaines séquences l'empreinte du clair-obscur sur la temporalité du documentaire pris pour objet d'étude. Poursuivons l'explication de notre dernier exemple en considérant son agencement global. Les quatre scènes constituant la séquence sont montées selon un rythme saccadé, accéléré et une logique de faux raccords, le tout ponctué par un pizzicato. Par ailleurs, le clair-obscur, comme nous l'avons souligné plus avant, se joue de la forme du visage, de son contour, de l'arête du nez qui dessine une ombre sur la pommette ou bien les lèvres esquissées d'un coup de pinceau. Ainsi, Mariana et Karina, bien que maquillées de tons chauds et doux, ne semblent pas réelles. Et alors que cette lumière met en valeur « le lieu caché du sombre qui efface ainsi le monde extérieur nous laissant, spectateurs, seuls avec l'essentiel : une forme d'intimité et d'intériorité » (Bourquin 48), la bulle introspective souffre ici d'un resserrement temporel. Ce ramassement traduit tout aussi bien leur hâte à se parler, à partager leurs impressions qu'à évoquer les questions restées sans réponse. Progressivement, il tord l'esthétique de la séquence au point d'ancrer ces jeunes femmes dans un temps tout relatif, pourrions-nous dire, comme celui qui précède la naissance, l'arrivée au monde. Nous discernons avec peine les expressions de Mariana (parfois celles de Karina), mais cette part du sombre renvoie de toute évidence à l'expression d'une quête d'identité, car l'ombre est porteuse des béances mémorielles ou des souvenirs retrouvés. De la sorte, ce trait formel tente

d'appréhender physiquement et mentalement la part obscure de la réalisatrice. Si elle décide de se maintenir dans l'ombre, c'est pour rendre compte du fait que si Karina est née, elle ne l'est pas encore tout à fait. La séquence des archives est tout aussi instructive et témoigne encore plus fortement de son rapport au monde. En contre-plongée, la caméra accueille Mariana descendant les marches d'un escalier en colimaçon. La noirceur des lieux l'enveloppe comme si la mort et le déni s'incarnaient subitement. Les coupures de presse tenues entre ses mains et filmées en gros plans ne tremblent pas et annoncent la vérité tue à propos de l'avortement dans la société française. Cette séquence est une ouverture dans les entrailles de la nuit, du silence et de l'amnésie, et le raccord se fait avec un plan où Mariana semble revenue d'entre les morts. En effet, filmée face caméra, en plan serré, le combiné du téléphone à la main, ses questions heurtent, blessent et peu de personnes lui répondent. Cette fois le cadre embrasse son désarroi. Tous les témoins arguent le droit au secret et au silence quand elle est contrainte au mutisme.

D'autre part, il est intéressant de noter que la difficulté de Mariana à exister et sa conception du monde sont semblables, dans un premier temps, au brouillage visuel éprouvé devant un tableau de sa mère. Cette étrange scène se passe à la maison de retraite où sa grand-mère vit. Mariana lui explique qu'enfant, à la place du pichet et des légumes (vus par sa grand-mère), se dissimulaient un monstre et un cheval au galop aux naseaux dilatés. De fait, le clair-obscur éclaire des formes peintes laborieusement identifiables. Les divers cadrages (plan large, resserré et gros plan) réalisés par l'opérateur illustrent les propos de Mariana (« là je voyais la tête du cheval ») et les plans confirment cette lecture personnelle induite par le contraste des couleurs et une façon particulière d'enduire la toile, entre la technique impressionniste par touches et celle non figurative de l'abstraction. Le resserrement temporel s'est donc accentué, non pas tant par le découpage fragmentaire qu'à travers le clair-obscur de la toile qui empêche de comprendre ce qui se cache dans le tableau. L'image – lieu d'interprétation émotionnelle tant des sujets représentés que des sujets spectateurs la regardant – donne un caractère fantasque, si ce n'est illisible à cette toile, représentant une simple nature morte, ou comme le dit la grand-mère « de quoi pour faire une soupe ». Le cadrage et la lumière morcelant le sujet impriment la sensation de resserrement temporel et de non-compréhension du visible. En outre, le clair-obscur retranscrit l'aspect majeur du documentaire, à savoir l'enfance. C'est un voyage dans la mémoire, dans le temps, celui de l'enfance, celui de la perte de la mère. Si Karina a quelques souvenirs fugaces, Mariana n'a rien vu, rien entendu et rien éprouvé de façon consciente. Le monde n'est manifeste qu'à travers diverses brisures du réel, telles celles du tableau qui, pour l'heure, n'ouvre pas au sens. Bien sûr, il ne faut pas omettre que quelques plans en clairs-obscurs du documentaire évoquent simplement les peintures de Georges de La Tour, où nous pouvons « ressentir l'obscurité, le sombre, comme un lieu de recueillement, de repli vers soi-même. La lumière est douce (diffuse) et unit les

zones claires et les zones sombres dans une forme de sérénité » (Bourquin 48). Nous nous en rendrons compte une dernière fois dans l'ultime tête à tête entre Mariana et Antonio, assis dans la cuisine.

Absence de voix-off

Dans un entretien effectué par Vincent Dieutre, ce dernier dit, en conversant avec la réalisatrice à propos de documentaires autobiographiques de Naomi Kawase, que « filmer son ombre c'est une façon d'entrer, de se projeter dans le film, d'y exister » (*L'impromptu d'Alba* 35). Sont-ce ces choix stylistiques (cadre, découpage, lumière) qui permettent à Mariana Otero d'être une *voix-je* et de se dispenser d'une voix-off dans son documentaire ? Dans notre introduction, nous avons précisé que Mariana a finalement décidé de l'enlever, alors qu'elle était initialement prévue. La réalisatrice ne l'inclut pas au montage, sans que ceux qui ont lu le scénario ne s'en soient rendus compte. Cette voix-off, un peu « poético-subjective » donnait le ton du film et se retrouve d'une certaine manière dans les scènes (*Le style dans le cinéma documentaire* 15). De fait, après l'avoir vu, et en repensant aux premiers plans, nous avons réellement l'impression d'avoir été emmenés par une voix-off. Des voix-off sont entendues au cours du récit mais jamais celle de Mariana, qui disparaît au plan sonore en effaçant ses émotions, en omettant sa parole. Parfois, la voix-off laisse une empreinte encombrante sur les documentaires et certains réalisateurs comme Frederik Wiseman ou Wang Bing la refusent. La démarche de Mariana Otero est-elle semblable à ceux qui :

[...] annihilent de cette manière la distance souvent créée par la voix-off et responsabilisent le spectateur invité à déduire les choses quand il n'est pas soumis à une expérience proprement poétique. En refusant voix-off ou commentaire, ces cinéastes contemporains tirent le documentaire vers le cinéma et l'éloignent du reportage, l'amalgame entre les deux n'ayant pas encore disparu (Fiant 1).

Histoire d'un secret relève-t-il du reportage ou du film de cinéma ? Mariana Otero précise que « cette voix-off a disparu parce qu'il y a la présence des corps, parce qu'il y a l'émotion » (*Dérives.fr*). Elle est de tous les plans comme il est d'usage de le dire à propos d'une actrice qui a le rôle principal. Mais pourtant d'où vient cette sensation que la voix-off persiste ? Si nous distinguons difficilement la réalisatrice dans le champ visuel, en réalité sa voix vient du côté du spectateur. C'est une voix intérieure dont elle est le vecteur. *A posteriori*, Mariana subtilise au commentaire, qui faisait office de fil conducteur narratif, son corps, sa *présence absence*, sa silhouette en mal d'incarnation pleine et entière. Nous devons peut-être réfléchir à nouveau sur ce clair-obscur. N'est-ce pas ce qui se passe face à cette nature morte, illisible aux yeux de Mariana enfant ?

N'est-ce pas son imaginaire qui a produit une toute autre scène que le réel représenté ? La voix-off qui organise le récit est ici prise en charge par la mise en scène du corps, des gestes de la réalisatrice (une main qui se saisit d'une toile, des bras qui ouvrent frénétiquement un rideau, un pied qui prend appui pour mieux voir, etc.), de même que la lumière structure les plans. L'un (la lumière) et l'autre (le cadre) donnent le tempo et gouvernent l'image. Lorsque les visages nous refusent leurs expressions, nous, spectateurs, nous ressentons cependant une émotion et nous reconstruisons mentalement le plan au niveau visuel (ce qui est tronqué) et sonore (ce qui ne s'entend pas). Notre imaginaire fait vivre ce qui a disparu dans l'ombre – ainsi, pourquoi ne pas penser que nous entendons ou percevons cette voix-off absente ? La voix ne coïncide pas ou si peu avec le corps, elle est coupée. Aussi son absence n'est-elle pas une perte mais une chance. En effet, le clair-obscur et la nuit enveloppent Mariana et les plans dans lesquels elle est seule sont comme une invitation faite au spectateur d'y pénétrer et de partager, non seulement son espace physique et mental, mais également sa posture introspective. En ce sens, l'image prend en charge la poésie du film. C'est un chuchotement muet à l'oreille du spectateur que Mariana Otero distille de la sorte. Le silence recrée en partie cette voix-off qui est présente à chaque plan. Et, en conséquence, grâce à tous les éléments formels rassemblés jusqu'ici et constitutifs de la *voix-je*, ce documentaire stylisé et fictionnalisé, n'est pas un reportage et relève du cinéma. Il ouvre sur l'universel et rompt avec le privé.

Dédoublement

Si notre analyse a fait la part belle au côté sombre, il est temps de parler de la part dévolue à la clarté dans l'utilisation du clair-obscur. Mariana Otero se filme en compagnie d'une amie restauratrice. Outre le talent à faire prendre chair à la mère disparue, la séquence laisse pénétrer enfin la lumière. La restauratrice filmée en plan serré, puis en gros plan, détaille les toiles, scrute d'un regard acéré la technique et dévoile les secrets de la peintre. Mariana, échappant moins au cadre, se tient malgré tout en léger retrait. Lorsque le cadre embrasse les deux jeunes femmes, elles sont sous-exposées, tournant le dos à la lumière blanche et douce émanant d'une fenêtre escamotée par un voilage. Quelques plans relaient le regard de l'une ou de l'autre sur les toiles inspectées. Mariana écoute avec avidité les explications. « La lumière vient des blancs, elle vient après, du fond, tu vois ? C'est un vrai travail de peintre. Ce sont les touches, les coups de pinceaux qui produisent un jeu de lumières et de couleurs ». Ces paroles de l'amie s'appliquent aussi bien du travail de la peintre qu'indirectement à celui de la cinéaste. En cherchant à comprendre la technique picturale, la restauratrice parle du style mis en place dans ce film. De plus, à ce moment précis du récit, Mariana met ses pas dans ceux de sa mère, en ce sens qu'elle entend le chemin artistique emprunté. Ainsi, à la mutation narrative répond celle de la réalisatrice elle-même. Une séquence en

particulier rend compte de la zone de permutation entre l'individu qu'est Mariana et le personnage qu'elle devient. Après cette rencontre, nous la voyons debout au milieu d'un champ en plan élargi. En côté, sur la droite du cadre, une haie boisée se détache dans la profondeur tandis que le jour décline doucement. Au centre, Mariana Otero dispose un chevalet et une toile. Cherche-t-elle ainsi à s'abstraire du paysage et à endosser la peau d'une autre, celle de Clotilde Vautier ? En adoptant la posture de sa mère, elle se met symboliquement à distance de son sujet et à sa suite, elle se glisse dans la peau d'une autre, celle d'un personnage froid et distant qui lui permet de ne pas être « empêchée » par l'émotion ressentie. En outre, par le biais de ce dispositif, elle fait naître un intervalle entre le spectateur et l'image. Ce plan, semblable à une miniature persane, enveloppée du sentiment de détachement et au sein de laquelle le regard du spectateur se fraye un chemin, détermine tant le rôle double de la réalisatrice (individu/personnage) que l'intervalle entre réel et fiction. Nous parlons de miniature persane car ce genre pictural fabrique des nids de solitude dans le lointain du champ visuel. Ce plan fait écho à celui des sœurs au début du documentaire. Le cadre embrasse les deux silhouettes dans un jardin. Cette distance visuelle se joue de l'éloignement et du visible en son sein. En opérant de la sorte, « le réalisateur saisit l'indistinct, le large et le confus pour le rendre distinct, le rétrécir et le durcir, le polir, le faire réel au regard » comme l'explique Jean-Luc Nancy (*L'évidence du film* 43). Dans le plan du chevalet, le tout est fixe, le cadre ne bouge pas, de sorte que le spectateur, comme dans une miniature, considère les divers éléments du champ visuel et, semblable à un rêveur, s' imagine un ailleurs. Ces images ouvrent sur un monde de rêverie, de contemplation et d'intemporalité.

En outre, le dédoublement individu/personnage prolonge la figure réflexive de Mariana Otero qui, en se dégageant de soi, en devenant quelqu'un d'autre, lui permet aussi d'être une interlocutrice plus incisive. Bien que sous-exposée, elle existe enfin dans son entièreté. Sa voix *in* n'est pas celle d'une journaliste, tout comme la caméra subjective ne l'est pas, « [au] sens habituel de ce trope qui impose au spectateur de s'identifier en personne au regard inquiétant ou inquiet de la caméra mouvante » (Niney 40). Toutefois, cinq séquences enchâssées exposent sensiblement son personnage d'interlocutrice lorsqu'elle invite des amis de ses parents à prendre la pose des modèles qu'ils ont été. Les quatre murs de la pièce principale de l'appartement de son enfance sont recouverts de draps blancs. Rendue neutre par cette masse immaculée, cette pièce dans laquelle sa mère peignait ressemble à un espace de projection des souvenirs, comme Mariana Otero le rapporte dans un entretien avec la critique Charlotte Garson :

Faire revenir les modèles dans l'appartement, c'était faire revivre quelque chose qui a eu lieu à l'instant des séances de pose. Il me semblait que si les modèles retrouvaient la lumière, l'espace où elles avaient posé (...), l'appartement pourrait faire caisse de résonance, se

prêter à un surgissement de l'imaginaire (puisque les souvenirs se nourrissent de silence) (*Cinefeuille.org*).

Mariana apparaît seule dans l'appartement le temps d'un plan, alors que la nuit tombe. Puis, en raccord cut, un ami peintre explique la technique de Clotilde Vautier, dont le pinceau en gros plan tapant la toile résume l'essence. La seconde séquence présente une amie en pose sur un lit. Mariana place le chevalet selon ses indications pour se représenter la séance. Dans la troisième, une femme assise sur le lit est adossée au mur, silencieuse. Lors de la quatrième séquence, une autre femme a le souffle coupé par l'émotion. Elle se souvient des séances, de la vie de Clotilde et d'Antonio et des filles. La voix en off de cette femme couvre la fin du plan et opère un raccord avec la dernière séquence. Antonio y décrit les portraits peints par son épouse, prend la pose, replace le fauteuil et s'y assied. Au cours de ces scènes, Mariana se tient en retrait à la limite du hors champ dans la lumière vive. L'effet cathartique est double, il atteint les amis et la réalisatrice qui, peu à peu, entre dans le champ visuel.

Afin de lever le voile en son entier sur les secrets familiaux, la réalisatrice parcourt dès lors les lieux publics (archives municipales, hôpitaux, cabinets gynécologiques, planning familial) et y interroge quelques interlocuteurs, avec plus ou moins de réponses en retour. Le gynécologue qui l'a vu naître lui demande avec désinvolture : « Ne peut-on jeter un voile sur tout ça ? ». La sous-exposition des visages et des corps, du fait de leur positionnement de profil devant les fenêtres, renforce le sentiment de camoufler à tout prix ce tabou tout comme il dissimule l'émotion et la stupeur de Mariana. Le seul élément tangible à sa réaction est son corps tenu droit suite au choc. Elle demeure *interdite*. Quittant ce cabinet, la séquence suivante nous immerge à nouveau dans une lumière blanche. Joëlle Brunerie-Kaufman, célèbre médecin obstétricien, assise en plan serré face caméra sur la droite du cadre, répond avec ferveur et douceur à Mariana, assise sur la gauche. Cette lumière rappelle l'appartement de l'enfance, celle qui apportait une ouverture sur le visible, le sensible, le discernable et non plus les contours, les jeux d'ombres et le brouillage visuel. Les champs/contre-champs ne sont pas clivant mais bien le signe d'une conversation posée et partagée. Mariana semble enfin respirer. En guise de clôture à cette quête, un bref insert sur le dernier tableau maternel montre une femme assise de profil dont les cheveux blonds couvrent le flanc. Le sang coule de son corps. Comme un réveil brutal à cette confusion identitaire, une chambre d'hôpital est filmée en plan d'ensemble. Surexposé, la lumière crue et vive inonde l'espace. Nous avons du mal à percevoir un lit, une fenêtre, un siège ou bien du matériel médical sur la table de chevet. L'image est comme « brûlée ». Puis, un plan sur le paysage du bocage normand vu au tout début du récit, présente un ciel dont les nuages s'effilochent entre chien et loup. Les voix en off des amis recouvrent ce plan ; l'une d'elles conclut la scène ainsi : « Maintenant c'est la route pour Cherbourg que je revois. Tout s'enchaîne ». La dernière séquence se déroule dans une salle

d'exposition immense nimbée de lumière blanche. Les tableaux sont ordonnées, triés et suspendus sur les cimaises. La musique de Mickaël Galasso enveloppe les portraits d'hommes et de femmes, la plupart nus, ou bien les paysages des premières années de la vie de peintre de Clotilde Vautier. Cet espace – forme pleine et cohérente – figure que Mariana a enfin trouvé sa place.

En conclusion, *Histoire d'un secret* de Mariana Otero propose une série d'éléments clefs qui fondent la *voix-je*. Ce documentaire autobiographique évite dans un premier temps les écueils de cette écriture qui trop souvent se sustente d'une intimité teintée de voyeurisme. Le mode énonciatif dévoile Mariana comme actrice et metteuse en scène. Si elle n'endosse pas l'habit de cadreur, elle est cependant maître de son projet depuis le scénario jusqu'au montage, de sa présence à l'écran à l'effacement de sa voix-off enregistrée initialement. La *voix-je*, ou selon Michel Chion l'acte d'occuper l'espace, de l'investir et d'entraîner son identification avec le sujet, se traduit ici lorsque Mariana décide d'être au plus près de son sujet en se plaçant aux côtés des témoins, mais aussi en jouant dans un second temps avec les cadrages légitimés et contraignants. Son mal-être et sa quête personnelle trouvent dans ce choix une expression faite d'échappements au champ visuel. Exister dans le plan devient un enjeu et sa présence corporelle parcellaire se mue progressivement en entité lumineuse au milieu du cadre, à la fin du documentaire, lorsque le monde est devenu plus compréhensible. Mariana Otero travaille la lumière en clair-obscur et prolonge dans un troisième temps la question posée ici. L'espace devient aussi fantomatique et propice à l'imaginaire que la réalisatrice. Le temps est multiple, stratifié et l'introspection personnelle prend des allures romanesques. À l'incompréhension d'une situation (la perte), d'un être (de qui suis-je la fille ?), d'un tableau (un monstre) ou de la vie (tabou dévastateur) suit la levée du secret, la mère retrouvée et le sens caché. Avant de partir de la maison de retraite, Mariana photographie avec son Polaroid les tableaux présents. Métaphore maligne de la réalisatrice, sa grand-mère a ce mot merveilleux en forme de métaphore du film, alors que l'une des photographies peine à se révéler : « Celle-ci n'est pas tout à fait arrivée à son point de départ ». En effet au fur et à mesure que Mariana Otero *se cogne* à son sujet, sa *voix-je* s'incarne plus clairement, allant jusqu'à se dédoubler pour mieux appréhender son sujet. Se dégager d'elle-même fait naître un intervalle dans lequel Mariana peut expier, dénoncer et enfin réparer une faute, une béance, sans craindre un effondrement. Si elle préfère ôter sa voix-off qui aurait appuyé le récit d'une fausseté, le silence et l'image imprègnent la poétique du film. Sa voix imaginaire chuchote à l'oreille du spectateur et ouvre sur l'ailleurs et la rêverie. En définitive, l'esthétique de ce documentaire ne se modifie pas en tant que telle mais se teinte des rapports entre l'individu et le personnage qu'elle est devenue. Elle s'impose dans le cadre, elle oblige la lumière à épouser ses formes. L'ombre chinoise de Mariana Otero laisse apparaître une *voix-je* cohérente, pleine et entière, à l'image de l'ouverture visuelle, de l'apaisement entre témoins et des tableaux maternels exposés tel un rebus

deviné.

MARIE-ANNE LIEB est Docteur en Études Cinématographiques de l'Université de Caen. Elle enseigne le cinéma français contemporain à l'Université Catholique de l'Ouest. Elle est aussi formatrice d'Éducation à l'Image. Parmi ses travaux : *Entre les lignes et les silences : la question de l'intime dans Virgin Suicides de Sofia Coppola* (Colloque de la SERCIA, Dijon, 2012) ; *Que vois-tu quand tu fermes les yeux ? : l'androïde ou la cristallisation impossible* (Journée d'étude du LISAA, Paris Est-Marne la Vallée, 2012) ; *Voix-off et voix(e) narrative dans l'œuvre d'Arnaud Desplechin* (colloque du Lirces, Nice, 2011) ; *Desplechin et les acteurs : pratique corporelle, gestuelle et vocale ou un jeu de tempo* (Journée d'étude ANR- Rennes 2/Caen ; 2010). Publications : Presses Universitaires de Rennes, *Filmer l'artiste au travail* (Desplechin et acteurs, 2013), *Actes du colloque de la Sercia* (2013), *Cahiers de la Narratologie* (colloque du Lirces, 2012) Presses Universitaires de Caen -Revue *Double Jeu*. Resnais (2011), Nuri Bilge Ceylan (2009) et Desplechin (2007).

Ouvrages Cités

- ALEKAN H. « Le dynamisme de la lumière ». *Positif*, n° 261, nov. 1982, 24-27.
- BEAUVIALA J-P. « Genèse d'une caméra ». *Cahiers du Cinéma*, 348/49, 1983, Juin-Juillet, 94-111.
- BERGALA A. *Je est un film*, Saint Sulpice sur Loire, Association des Cinémas de l'Ouest pour la Recherche, 1998, 46.
- BOURQUIN J. *Le clair-obscur au cinéma. Le lieu caché du sombre*. Mémoire de fin d'études., Paris : ENS Louis Lumière, 2007, 92.
- CAILLET S., HEE A., POLLAS C. « Je filme, filme je », *Critikat.com*, 12 janvier 2010.
- DIEUTRE V. « L'impromptu d'Alba », *La lettre du cinéma*, n° 20, Automne 2002, 35.
- FIANT A. « Entre subjectivité et narration : la voix-off dans quelques documentaires français contemporains », *Cahiers de la Narratologie : Voix-off et narration cinématographique*, n° 20, premier volet, 2011 (en ligne).
- FONTANEL R. « Implication du cinéaste ». Lyon : Dossier pédagogique, Scéren, CRDP-CNDP, 2008 (en ligne).
- GARSON C. Entretien pour *Cinefeuille.org*, 2003.
- ISHAGHPOUR Y. *La miniature persane*. Paris : Farrago, 1999, p. 58.
- La lettre*, « Désir de film, à propos d'Histoire d'un secret ». *Films en Bretagne*, 14 août 2004, (en ligne).
- La mise en scène*. Ouvrage collectif sous la direction de Jacques Aumont. Bruxelles : De Boeck Université, 2000, 329.

- Le style dans le cinéma documentaire- Réflexion sur le style*. Ouvrage collectif. Paris : L'Harmattan, 2006, 208.
- MERADT. *Filmer son histoire*. Mémoire de fin d'études. Paris : ENS Louis Lumière, 2007, 81.
- NANCY J-L. *L'évidence du film*. Bruxelles : Yves Gevaert, 2007, 172.
- NINEY F. « Le jeu de la vérité et ses acteurs », *L'épreuve du monde- Entre réel et fiction*. Saint Sulpice sur Loire, Association des Cinémas de l'Ouest pour la Recherche, 2000, 46.
- PREDAL R. *La photo de cinéma*. Paris : 7^{ème} Art- CERF, 1985, p. 462.
- RAGEL P. *L'émotion*. Revue *Cinergon, Cinéma et Image* 13/ 14, 2002, 192.
- SAILLER S. « L'écriture documentaire ». *Dérives.fr*, Etats généraux du documentaire à Lussas, 17 au 23 août 2003.