

Marie Diane : Mariana Otero, bonsoir, je vous remercie d'accepter cet entretien en distanciel que nous sommes nombreux à pratiquer avec une grande frénésie depuis plusieurs mois. Votre voix et vos mots vont donc accompagner la diffusion de votre documentaire Histoire d'un secret, proposé par le Festival intergalactique de Brest, dont une partie sera donc accessible sur la plateforme numérique Cinémutins. Mariana, "Histoire d'un secret" est votre quatrième réalisation documentaire. Il sort en salle en 2003, après deux films marqués par ce qu'on a appelé le cinéma direct. Ce cinéma qui est marqué par l'immersion du réalisateur dans un espace temps circonscrit du réel, pour en révéler une vérité, subjective bien sûr, celle du réalisateur. "La loi du collège", vie quotidienne d'un collège de banlieue parisienne, est diffusé sur Arte en 1994. Avec ce projet, vous innovez la forme de feuilleton documentaire. "Cette télévision est la vôtre" est également diffusée sur Arte en 1997. Ce film va progresser comme une véritable leçon de choses qui va partir du fonctionnement d'une télévision commerciale au Portugal pour finalement révéler aux téléspectateurs la place qui lui est dévolue dans cette télévision là. "Histoire d'un secret" va amorcer un virage dans votre travail de cinéaste documentaire. D'où vient ce film? Comment est ce que démarre le désir et l'urgence de faire ce film et de s'emparer des outils, qui sont pour vous une caméra et du son, pour vous engager vers cette histoire là ?

Mariana Otero : Le désir du film est né quand j'ai eu 30 ans. Mon père nous a raconté les vraies raisons du décès de ma mère. Jusqu'à l'âge de 30 ans, mon père nous avait dit à ma sœur et moi donc qu'elle était décédée d'une appendicite qui avait mal tourné. Quand j'ai eu 30 ans et ma sœur 31, il s'est décidé à nous dire la vérité. Donc, un jour, il nous a invités dans un restaurant à Paris pour me dire "Voilà, j'ai quelque chose à vous dire". Et cette chose qu'il avait à nous dire, c'est ça : nous dire qu'en fait, elle était décédée d'un avortement clandestin. C'est vrai que le jour où il m'a raconté ça, j'ai vraiment eu la sensation que le ciel me tombait sur la tête. Ça me faisait revisiter, évidemment, toute l'histoire familiale que je m'étais racontée, le roman familial, le mythe. Bref, tout ce que je m'étais construite enfant autour de ce couple, de mes parents et de l'histoire de ma mère, etc. D'un coup, ce n'est évidemment plus du tout la même chose. En plus, je pensais qu'en 1968, ça faisait très longtemps que l'avortement était légal. Là aussi, ça me faisait revisiter l'histoire des femmes en général, c'est à dire que je me suis dit "Ah bon? Mais c'est seulement en 1974? Donc en fait, avant, c'était le Moyen-Âge. On tombait enceinte, et là, tout d'un coup, si on voulait pas d'enfant, on pouvait mourir." J'ai compris très vite en faisant des recherches qu'il y avait presque 200.000 femmes, on ne sait pas exactement combien, mais un nombre considérable de femmes qui décédaient d'avortements clandestins. Je me suis dit "mais c'est incroyable quoi !" Donc, à la fois, ça m'a fait relire l'histoire de ma mère et l'histoire des femmes, et donc j'ai eu évidemment très vite envie d'en faire un film : à la fois de redonner à ma mère sa place comme peintre aussi. Parce qu'à cause du secret qu'il y avait autour de sa mort, sa peinture aussi avait été mise de côté. Et donc, j'ai eu évidemment envie de faire un film qui lui redonne sa place, comme comme peintre, qui remette de la lumière sur sa peinture, qui raconte les circonstances terribles de ce décès, et raconter à travers ça l'histoire de toutes ces femmes qui, aujourd'hui encore, dans pleins de pays du monde, meurent d'avortements clandestins. Sauf que j'avais très peur d'en parler à mon père, de lui demander s'il était d'accord, parce que je pensais qu'il ne serait pas d'accord. Parce qu'évidemment, pleins de gens ne le savaient pas. C'était encore un secret de famille, il n'y avait que ma sœur et moi qui le sachions, donc je pensais qu'ils me dirait : "Non mais ça ne va pas Mariana, comment tu oses même imaginer?" C'est le poids du secret qui continue. Quand je lui en ai parlé, j'ai mis à peu près cinq ans à oser lui demander, il m'a dit "Mais non au contraire, Marina vas-y, moi je n'en peux plus de porter ce secret. Si la famille le savait si les gens le savaient, ça me soulagerait tellement, c'est tellement important." Il n'avait qu'une envie, c'est que je

fasse ce film. Dès qu'il m'a dit oui, je me suis lancée tout de suite dans l'écriture de ce film, en me disant : comment je peux à la fois raconter l'histoire de ma mère, sa peinture, pas sa vie dans le détail mais sa puissance de vie, les circonstances de son décès, jusqu'à la dernière minute je dirais. Évidemment, je ne l'ai pas vu avant de mourir, et ce qui m'a accablé quand j'ai su histoire c'est d'imaginer sa solitude, d'imaginer, comme pleins d'autres femmes, comment elle est décédée dans une solitude inouïe. Comme c'est un avortement clandestin et que personne ne pouvait le savoir, elle ne pouvait pas le dire à part à mon père. Elle n'a pas pu dire au revoir à ses filles. Je trouvais ça horrible, terrible. Donc, je voulais l'accompagner, chose que je n'avais pas pu faire. Je voulais qu'elle ne soit plus seule à aller jusque là. Et puis, évidemment, raconter l'histoire de toutes ces femmes et donner le contexte historique de cette histoire, révéler le tabou social d'une certaine façon, puisque après 1974, on n'a plus parlé toutes ces femmes. Il y avait énormément de choses que je voulais raconter dans le film. Et pour moi, tout devait aller ensemble face à dire je ne pouvais pas parler de sa vie sans parler de sa mort, de sa mort sans parler de sa vie, et de sa mort sans parler de l'avortement en général. A partir du moment où j'ai eu envie de faire ça, mon obsession c'était de trouver la construction pour ça.

Marie Diane : Quand on s'engage comme ça vers la réalisation documentaire, il y a toute une partie d'enquête, une partie de recherche. Dans cette construction que vous évoquez, il y a toute la part documentaire, et puis la part de documentaires liés aux avortements clandestins. Vous avez parlé des recherches que vous avez faites dans cette direction là, il y a la part qui concerne Clotilde Gauthier, la femme peintre et toutes ces œuvres que vous avez petit à petit découvert et montrées. C'était l'un des trajets, l'un des cheminements du film. Petit à petit, les tabous sortent du placard, la porte s'ouvre et la lumière se fait jusqu'à cet accrochement sur les murs blancs, en pleine lumière. On va quitter la maison, on va quitter le placard, et on arrive dans ces grands couloirs très très éclairés. Tout ça avance avec le grand moment de cette révélation, un soir de repas, auprès de votre oncle et de votre tante. Comment se travaille la préparation d'un film comme celui ci, qui laisse la part, évidemment, à tout ce qui va se jouer, à tout ce qui va se dire, à tout ce qui va surgir de la puissance de la parole documentaire et en même temps, qui va devoir toute sa puissance à une extrême préparation, à une mise en scène du moment choisi qui est tirée du travail du cinéma de fiction, avec un éclairage certes à demi, mais qui est quand même là, avec une chef opératrice qui vient du cinéma de fiction, qui est Hélène Louvart ? Comment vous préparez ce film?

Effectivement, il y a eu une recherche historique mais qui est finalement assez brève et terriblement simple. Je dirais terriblement simple parce que c'est l'image où on me voit aller, évidemment je l'avais fait avant le film, dans les archives du Planning familial. Et là, il y a des rayons entiers avec tous les articles horribles de tout ce qui se passait, qui étaient dans la rubrique des faits divers, des femmes qui mouraient d'avortements clandestins. Ça, c'est la partie historique qui était relativement simple. Pour moi, la partie la plus complexe, c'était de construire cette espèce de scénario, d'enquête, enfin ce programme d'enquête. Et de faire en sorte que, petit à petit, on comprenne ce secret de famille, qu'on comprenne la dimension sociale de ce tabou. En fait, c'est assez étrange, parce que j'avais d'abord écrit quelque chose sous forme d'intention, assez théorique d'une certaine façon. Et la commission du CNC m'avait dit, ça m'avait beaucoup aidé : "Non mais il y a beaucoup trop de choses dans ce film. On n'imagine pas du tout comment vous pouvez mettre tout ça ensemble." Et ça m'a beaucoup aidé parce que du coup je me suis dit : alors, comment je vais raconter ça ? Alors, étrangement, j'aurais du mal à vous dire. C'est venu, mais alors c'est venu de façon assez rapide. Tout d'un coup, j'ai vu la structure. Le point de départ visuel, c'était pour moi de retourner dans l'appartement où mes parents

avaient vécu quand j'étais enfant, cet appartement tout blanc. Ça, c'était pour moi très important. C'était de retourner là et de faire revenir les modèles, de remettre le chevalet et d'arriver juste à travers les pauses, et le tableau en nous faisant retourner dans les pauses, de pouvoir imaginer ma mère dans ce lieu. Ça, c'était le point de départ, c'était vraiment essentiel. Et puis même au début, à un moment donné, je me suis dit que le film, ce sera que ça. Je raconterai tout dans cet appartement. Et puis je me suis dit c'est un peu tôt, je ne peux pas tout mettre, ça ne marchera pas. Une autre image que j'avais, par exemple, c'était moi avec le chevalet dans les paysages. Petit à petit, il y a des scènes qui me sont venues, des scènes de rencontres où, évidemment, je voulais faire parler mon oncle et ma tante, ma grand mère, sur ce tableau que j'avais vu enfant. Voilà, pleins d'éléments comme ça. Et puis, ça s'est posé très vite en scénario, c'est assez étrange. Je crois que c'est la seule fois où ça m'est arrivé. Je me suis dit je vais commencer en allant chercher les tableaux dans la maison où j'étais petite, quand j'ai vécu avec mes grands parents. Et puis, au fur à mesure, je vais dérouler le secret. Je vais partir de sa mort, et puis je vais remonter l'histoire. Et comme dit ma grand mère: "quand on arrive à la fin, on est revenu au début." Elle dit ça avec un polaroïd : "elle n'est pas encore arrivée parce qu'elle n'est pas encore à son point de départ." En fait, elle décrit la structure du film, c'est à dire qu'effectivement, au moment où il y a l'exposition à la fin, on est retourné au moment de l'exposition devant laquelle elle est décédée. En fait, on a fait la boucle. Mais c'est venu très facilement cette structure, étonnamment. Et après, le gros travail a été, une fois que ce programme d'enquête a été fait, a été posé comme ça. Ce qui m'a guidé dans la réalisation qui est fondamentale, c'était que je voulais que le spectateur soit plongé comme dans un secret. C'est à dire qu'au début, ils comprennent pas, qu'ils soient dans l'obscurité, il y a des bouts de trucs mais ils ne savent pas ce que ça raconte, c'est qui cette fille? Qu'est ce qu'elle va chercher? Mais de quelle mort ils parlent ? Qu'ils sentent bien qu'il y a des choses qui manquent, qu'il y ait des bribes d'histoires comme ça. Pour moi, ça, c'est très important. Et qu'on aille petit à petit vers la lumière, vers quelque chose qui se construit, qui s'écrit. Et que dans l'après coup, on comprenne tout comme nous, enfin on saisisse le secret etc ... Il y a autre chose qui m'a obsédé, c'est que je voulais vraiment redonner une présence à ma mère, c'est à dire que le spectateur dans ce film est l'impression qu'elle est là, sans que jamais on ne voit des photos d'elle, ou qu'on ne sais pas vraiment à quoi elle ressemble parce qu'il y a des photos mais on ne sait pas qui elle est sur les photos. Donc à travers sa peinture, à travers les silences -avec du son bien sûr-, on imagine cette femme. L'autre chose qui était très importante pour moi, c'était qu'entre ses peintures et les images du film, il y est vraiment une continuité, c'est à dire que notre filiation apparaissent par les images elles mêmes. Donc ça c'était aussi guider le travail visuel avec Hélène Louvart, je voulais que l'on travaille l'image comme ses tableaux, avec des aplats de couleurs. Et l'autre point très, très important, c'était que je n'envahisse pas le film, c'est à dire que le personnage principal, c'est ma mère. Ce n'est pas mon histoire, c'est l'histoire de ma mère. Moi, je suis juste sa fille qui lui redonne vie. Et donc, il fallait à la fois que je sois là, parce que je pense que personne de ma famille ne pouvait s'exprimer sans que je sois là. Je me voyais pas derrière la caméra, il fallait qu'on plonge dans le bain tous ensemble. C'était douloureux pour eux, donc je voulais les accompagner, les soutenir. Mais je ne devais pas devenir le personnage principal et je devais laisser la place aux spectateurs, justement, de pouvoir projeter ses propres histoires, ses propres absences, ses propres fantômes et aussi la place à ma mère. Donc pour moi, c'était une dimension fondamentale du film et qui allait guider la réalisation, c'était d'installer cette respiration, cet espace qui puisse faire en sorte que à la fois, ma mère surgisse dans tout ça, et puis tous les disparus de tous les gens qui allaient regarder quelque chose. Que ce soit un tombeau pour pour ma mère, bien sûr, mais aussi pour pour tous les gens qu'on aime, d'une certaine façon. Donc ça c'était les choses qui ont vraiment guidé tout mon travail de réflexion sur la mise en scène, sur la lumière, sur la

dimension romanesque qui, pour moi, était très important au sens où je l'oppose à une dimension narcissique. Tout ça a nourri vraiment le travail de filmage, de montage, de mise en scène, de cadres. Par exemple, dans dans l'appartement blanc, j'avais dit à la chef opératrice "On ne va pas faire des gros plans, ça serait obscène. Il faut laisser ces murs blancs. Il faut laisser ces draps blancs. On va projeter, c'est un lieu de projection. Les modèles vont être là, présents sur ce blanc, mais il va rester tout cet espace de projection. autour." Une fois que le film a été construit dans dans son scénario, c'est tout ça qui a guidé la réalisation.

Marie Diane : Juste un tout petit mot sur cet appartement et ses voiles blancs parce que c'est quelque chose qui se produit de manière assez régulière tout au long du film. Ces voiles blancs et cette proposition de mise en scène, elle fait surgir de multiples choses. Elle fait surgir ce gynécologue qui vous dit "Mais moi, je laisserais bien tomber un voile là dessus." C'est étonnant comme d'un seul coup, il y a un espèce d'écho qui arrive avec ça. D'accord, alors un voile, un appartement aux voiles blancs, etc ..

Mariana Otero : Juste pour vous dire, je n'avais jamais fait le rapprochement !

Marie Diane : Bon, c'est des histoires de spectateurs, comme on le disait tout à l'heure !

Mariana Otero : Pour moi, c'est extraordinaire, je trouve ça extraordinaire !

Marie Diane : C'est là que ça prouve que le film a trouvé son son unité. Je voudrais vous poser une question sur votre travail avec Hélène Louvart. A quel moment est-ce qu'elle arrive dans la construction du film? Qu'est ce que vous lui donnez? Vous lui donnez le scénario par des découpages avec elle, vous parlez d'intention de mise en scène, ou vous parlez de séquences, voir même de plans ? Comment ça se passe avec elle?

Mariana Otero : Oui, Hélène c'est quelqu'un que je connaissais depuis un certain temps, donc c'était aussi une amie d'une certaine façon. On se voit peu, mais on se connaît depuis assez jeune, depuis qu'on a à peu près 28 ans, on se connaissait déjà. Quand j'ai travaillé avec elle, j'en avais 40. Donc ça faisait déjà quelques années. Comme moi, je fais toujours l'image de mes films, de mes autres films, "Entre nos mains", tout ça, je regrettais de ne jamais avoir l'occasion de travailler avec elle puisque moi, je préfère faire l'image sur mes films. Sauf que ce film là, j'avais besoin d'une chef opératrice et que j'aimais beaucoup son travail. Et donc très vite, elle a été associée à ce film, donc je lui ai d'abord effectivement fait lire le scénario. On a parlé très vite de ma place, comment elle allait me filmer? Comment j'allais être dans le cadre? Au début, l'idée c'était vraiment bord cadre. Et puis au fur et à mesure du tournage - qui est évidemment fait dans l'ordre chronologique parce que comment je vis les choses, ça devait s'inscrire dans le film -, très vite, vous avez vu, je constatais que Hélène me filmait de plus en plus et qu'à la fin je suis dans la voiture, je suis plein cadre, et de face. Je ne suis plus du tout bord cadre. Ce qui était intéressant, c'était que avec Hélène, même si au départ on s'était dit ça, quelque part on a traversé ce film ensemble en face. C'était vraiment une expérience, c'était très documentaire, même si effectivement, il y a une mise en place un peu fictionnelle dans le scénario et dans la mise en place des scènes, je reviendrai là dessus. Mais quelque part ce qu'elle ressentait et ce que je ressentais, ça s'est traduit par le fait que petit à petit, elle m'a filmée. Elle a senti qu'il y avait des moments où c'était vraiment important que je sois plus à l'image, entre autres dans la séquence avec mon père, par exemple. On a beaucoup réfléchi à ça. On a beaucoup réfléchi à cette image qui devait quelque part être totalement en écho avec l'image des peintures de ma mère. J'avais montré deux tableaux, un tableau de paysage un peu sombre, et puis un tableau de nu très clair, je me dis voilà,

j'aimerais que le film aille de ça et parcours jusqu'à cette image là, beaucoup plus claire. Et puis, on a beaucoup réfléchi à où filmer chacune des personnes, chacun des membres de la famille. Moi, je voulais vraiment dans des lieux quotidiens et en même temps ces lieux au quotidien, il fallait un peu les abstraire de leur quotidien. Il fallait que les gens soient à l'aise et qu'en même temps, il y est quelque chose pour moi, je ne voulais pas que ce soit trop marqué. Donc, on a beaucoup travaillé sur ces fonds de ces décors quotidiens, de la cuisine, etc. Il y a eu un gros travail à la fois de lumière -même si elle étais toute seule, on était une toute petite équipe - et de mise en images en fait de ces scènes. Et avant, c'était assez simple. A chaque début de scène, on travaillait comme ça de l'espace, la lumière. Même les costumes des gens, je leur disais voilà, qu'est ce que vous allez mettre comme vêtements, etc ? On discutait tout. Et puis, une fois que la scène commençait, là c'était complètement documentaire. C'est à dire que là, il n'y avait plus de plus d'arrêts du tout. J'étais le personnage, donc je lui donnais quelques indications : "plutôt plan larges, à tel moment quand je parlerai de ça, il faudra se rapprocher, mais sinon plutôt plan large" Et puis après, je lui faisais totalement confiance. Comme moi-même j'ai souvent fait l'image, en la voyant je savais exactement ce qu'elle était en train de filmer. Si des fois j'avais envie, je pouvais me pousser, la laisser passer. C'est un peu une danse entre nous et d'une certaine façon. Mais une fois que la scène étais démarrée, elle ne s'arrêtait plus jusqu'au moment où je dis "OK, je crois que c'est bon, on a fais le tour, on arrête."

Marie Diane : "On a fait le tour", c'est ce qui a été dit, ce qui devait être dit. La parole a pris sa place, la parole est le guide.

Mariana Otero : Voilà, après ça dépendait beaucoup des scènes parce qu'il y avait la scène avec ma sœur où je ne savais pas du tout ce qu'on allait se raconter. Je m'étais juste dit "on va se mettre côte à côte sur un divan, avec une lumière un peu sombre, j'ai amené la robe." J'avais mis le miroir là, pour quand elle mettrait la robe. Et puis je m'étais dit "on va se raconter des histoires", comment on imaginait notre mère et tout. Et puis, petit à petit, on s'est dit des choses. Je n'avais jamais imaginé qu'on allait se dire ces choses là. Je ne savais rien de ce qu'elle m'a raconté. Ma grand mère, je savais que le point de départ, c'était le tableau, et après elle s'est endormit. Et puis après, elle a vu la photo. Elle a dit "Elle est pas arrivée à son point de départ." Moi, je me suis dit "voilà la scène, elle est finie là". A chaque fois, les scènes ne se ressemblaient pas. Il y avait toujours des choses que je n'avais pas prévu qui arrivaient. Et Hélène était évidemment complice. Évidemment, elle filmait avec son émotion, avec sa sensibilité, avec ce qu'elle entendait. On construisait ensemble l'histoire d'une certaine façon.

Marie Diane : Je voudrais rebondir sur deux choses que vous avez dites. La première, c'est l'histoire des tableaux que vous avez montré à Hélène, l'un plus sombre, l'autre plus claire. Est ce que vous diriez que vous êtes partie des tableaux de votre mère pour donner une intention de mise en scène à l'image, une intention de lumière ? Est ce que ce sont les tableaux qui sont à l'origine de partis pris de mise en scène de l'image ?

Mariana Otero : En partie. Pas seulement, mais en partie. Les paysages, par exemple, et le côté très sombre du début, il vient de ses tableaux. Mais pas seulement, il vient aussi de quand j'étais enfant, quand je passais du temps dans ces paysages après la mort de ma mère. Il vient de là, mais pas que. Il vient aussi de ce désir d'obscurité, de ce désir de cacher. J'avais envie d'une image qui cache plus qu'elle ne montre. C'était vraiment un point très important, ce qui n'est pas évident parce qu'on a filmé avec une caméra vidéo de base. A l'époque, c'était vraiment ... C'était une caméra vidéo qui après a été mise en 35mm, donc ça a été kinéscopé. On avait travaillé avec Hélène, on a fait des essais de

kinéscopage. C'était le tout début du kinéscopage. On avait fait des essais de quelle lumière pour avoir tel effet, etc. Elle a fait beaucoup de travail d'éclairage pour que ce soit sombre et visible, parce qu'en vidéo, à l'époque, la sensibilité était nulle. Donc, ça a été un sacré pari pour Hélène en terme d'image et un pari magnifique parce que le résultat est très beau. Mais on avait travaillé sur le kinéscopage en amont pour voir quelle lumière permettait telle image en 35. On a beaucoup préparé le film elle et moi, à la fois globalement, dans la réflexion globale, et pour chaque séquence.

Marie Diane : Et la deuxième chose que vous vouliez aborder vous même, c'est la question fiction documentaire. Il y a beaucoup de choses à dire, je vous lance, allez-y! Vous étiez parti là dessus, et vous aviez dit "Je reviendrai là dessus tout à l'heure", alors allez-y, c'est le moment.

C'est à dire que j'ai fait l'IDHEC. Je connaissais la fiction, je ne connaissais pas du tout le documentaire. Je suis un grand passionné de fiction depuis que je suis très jeune. Et quand j'ai fait du cinéma, je ne connaissais pas le documentaire donc je pensais que je ferais de la fiction. Et puis, j'ai fait l'IDHEC. J'ai été un peu déçu par le côté extrêmement programmatique de la fiction. Le côté : on écrit un scénario, on tourne et on monte. J'étais un peu déçu par ça. Je ne sais pas pourquoi, mais ça me correspondait pas. Les grosses équipes comme ça, ça ne m'allait pas du tout. Tout ça, la manière de fabriquer la fiction ne me convenait pas du tout, le côté programmatique et tout ça. Par chance, en sortant de l'IDHEC on m'a proposé de faire un documentaire, mon premier documentaire, qui s'appelle Non-lieux, qui malheureusement n'existe pas en VOD ni en DVD. Et là, j'ai découvert le documentaire. J'ai découvert que je pouvais raconter des histoires avec les gens et que je pouvais faire du cinéma sans faire de la fiction, en faisant du documentaire. Et j'ai énormément plus aimé la manière de travailler du documentaire que la manière de la fiction, c'est à dire quelque chose qui prend en compte l'improvisation, qui prend la vie comme ça, qui tire de la vie l'histoire, mettre de l'ordre dans le chaos et se prendre le chaos dans les mains, et voilà. Et on va essayer avec ça. Et ça, ça me va, c'est ça que j'avais envie. Et dans la fiction, je n'arrivais pas, ça ne marchait pas. Et le documentaire, c'était complètement ça. C'était prendre la vie, et, de ce chaos, faire l'histoire. Le documentaire, c'est ça. Après, j'aime bien mélanger les deux au sens où, malgré tout, dans "Histoire d'un secret" - et dans "Histoire d'un regard" d'ailleurs aussi d'une certaine façon, et dans les autres mais d'une autre manière -, il y a quand même quelque chose de la fiction dans la mise en scène, dans le fait de préparer les scènes en amont. C'est vrai que la lumière, le décor, le travail même des costumes... On travaille cinq heures, ou même parfois plus pour "Histoire d'un regard" : deux jours juste pour mettre en place la scène avec l'historien. Il y a beaucoup de préparation, on met en place, et là, paf, c'est du documentaire. Mais c'est organisé tout pour que quelque chose arrive et que ce qui arrive soit d'une grande puissance. Une puissance à la fois de l'inattendu et en même temps du préparé, cet espèce de mélange là. De la même façon que le scénario est quand même écrit, c'est vraiment mélanger fiction et documentaire, des manières de travailler, en fait. Parce que pour moi, c'est la seule chose qui différencie, c'est la manière de faire. Pour moi tout ça, c'est du cinéma, c'est le travail avec de l'image et du son., la narration, ... On travaille avec la même chose dans les deux cas. Sauf qu'on ne travaille pas tout à fait de la même manière. Le rapport entre le prévu et l'imprévu n'est pas tout à fait le même.

Marie Diane : "Histoire d'un secret" marque un virage dans votre parcours où vous avez l'impression que tout ça, c'est une ligne? Non-lieux, Cette télévision est la vôtre, La loi du Collège, Histoire d'un secret? Tout ça constitue une ligne tout à fait homogène et ce film là est arrivé, ou il y a quelque chose qui est de l'ordre d'une rupture et d'un virage que vous avez pris avec Histoire d'un secret?

Mariana Otero : Je pense que ce n'est pas une ligne. Je n'ai pas forcément analysé tout de suite, c'est dans l'après coup, mais oui, Histoire d'un secret c'est quand même une rupture. D'abord parce que je me mets en scène, ça change beaucoup de choses de se mettre en scène. Je me donne une place que je me donnais peut être pas avant. Ça ouvre des voies de cinéma que je n'aurais peut être jamais abordé. Par exemple, après Histoire d'un secret, j'ai envie de raconter des histoires dans lesquelles je puise comme cinéaste, plus visible dans le processus. C'est à dire, je rends visible des choses qu'avant, je laissais cachées, étrangement. Il y a sûrement un lien entre les deux, c'est à dire entre le fait d'avoir raconté ce secret et de montrer des choses que je pensais qu'il fallait cacher. Je pense qu'il y a quelque chose dans le rapport, entre ce qu'on laisse visible ou l'invisible, qui a changé. Le secret, le dit, le non-dit, qui dans ma tête a été sûrement bouleversé : et par l'annonce -ce que mon père-, et par le film. Je prend en compte ça dans mon cinéma. Je pense que ça marque une rupture.

Marie Diane : Pourtant, vous avez travaillé avant "Histoire d'un regard", donc il y a entre les deux "Entre nos mains" et "A ciel ouvert", c'est ça ?

Oui. Dans "Entre nos mains", je suis beaucoup plus présente que dans mes autres films quand même. Pas autant que dans "Histoire d'un secret", mais je suis là, je me pose des questions. Je n'hésite pas à parler pendant les plans. Je n'hésite pas à mettre des choses où on voit que je tire les vers du nez à un des personnages. Je met en scène, à la fin, cette comédie musicale qui, évidemment, est une pure mise en scène. Dans "À ciel ouvert", ce film c'est évidemment la relation de ces enfants. Pas avec moi, Mariana Otero, mais avec quelqu'un qui filme. C'est leur relation à l'image, c'est leur relation au cinéma qui est beaucoup mise en scène aussi. Enfin pas mise en scène, mais c'est à travers cette relation à la caméra que beaucoup de choses d'eux apparaissent. C'est la relation au regard, forcément. Et puis je me suis intégrée dans cette équipe comme une intervenante à caméra. Je participe au processus, de ce qui se passe. De la même que "Entre nos mains", je participe quelque part à ce processus coopératif parce que, évidemment, le fait de filmer ces femmes fait qu'elles se parlent plus et en se parlant plus, elles ont plus envie de faire la coopérative. Donc j'influe sur le réel. Et cette manière d'influer sur le réel comme quelque chose qui fait vraiment partie du film, c'est vraiment avec "Histoire d'un secret" que je le commence. Je ne me considère plus en dehors, je rentre plus à l'intérieur du processus.

Marie Diane : Dernière petite question qui peut s'articuler à ce que vous venez dire : avec "Histoire d'un secret", vous vous êtes attaqué à cette chose qui est de dire l'intime en laissant la place à l'autre, en laissant la place au spectateur. Et je sais plus où est ce que j'ai lu ça, mais vous parlez de cette articulation de l'intime, et de quelque chose qui fait collectif et que vous associez à l'idée de politique, c'est à dire cette idée de penser le politique comme étant de l'intime qu'on arrive à mettre ensemble, en communauté. Que se sont tout temps des histoires particulières qui font fonctionner un groupe et qu'il faut chercher comment on les fait fonctionner et que ce serait ça l'idée du politique. Est ce que la rupture, le virage ou l'ouverture, peut être que vous vous donne "Histoire d'un secret", vous inscris complètement dans cet usage du cinéma. Dans cette chose où vous prenez de plus en plus votre place dans ce processus, comme vous le dites?

Mariana Otero : Une des questions qui taraude mon travail depuis le début, c'est effectivement la place du singulier dans le pluriel. Quelle place le collectif laisse t-il à la singularité ? Avant "Histoire d'un secret", étrangement, j'ai surtout fait des films dans des institutions qui, finalement, laissent très peu de place à la singularité, où la singularité est

obligée de se conformer à une forme imposée par l'institution. Par exemple, typiquement le collège. Le collège, c'est un endroit où l'enfant doit se conformer à ce qu'on attend de lui, et s'il ne se conforme pas, à un moment donné il est exclu. Après, c'est comme ça, c'est l'institution qui est faite comme ça. Il peut y avoir des gens formidables, et les gens que j'ai filmé étaient des gens formidables. Mais il n'y a rien à faire, c'est comme ça, par la manière dont l'institution est organisée, par son fonctionnement. Dans "Non-lieux", c'est des gens qui sont en prison, c'était un peu ça qui m'obsédait. Et après, dans "Histoire d'un secret", je suis plutôt allé vers des institutions où, étrangement, -je ne sais pas si ça a un lien ou pas-, au contraire, le collectif va s'organiser pour laisser la place à la singularité d'exister. La coopérative, une entreprise qui se transforme en coopérative, c'est ça. C'est une entreprise qui va s'organiser de façon à ce que chacun trouve sa place sans être écrasé par le collectif. Mais au contraire, le collectif va se nourrir de cette multiplicité. Et dans "A ciel ouvert", c'est exactement ça. C'est aussi une institution, comme disait son directeur, qui est schizophrène à l'envers des institutions paranoïaque que sont les collèges. C'est à dire que c'est une institution qui va se diviser pour accueillir la différence et la singularité. Elle ne traite pas de la même manière tel enfant ou tel enfant. Elle va s'inventer, elle va inventer des ateliers, elle va se désorganiser, être bousculée, remise en question par chacune des singularités qui arrivent, chacun des enfants. C'est des lieux dans lesquels, moi, comme cinéaste, j'avais une place. On me laissait une place beaucoup plus grande puisque ma singularité de cinéaste était aussi accueillie comme telle. Après "Histoire d'un secret", je suis allée vers des lieux plus ... Ou alors l'assemblée "Nuit debout" typiquement. La place de la République, c'est un endroit où on s'est interrogé : comment faire groupe en laissant chacun s'exprimer ? Comment on organise la parole pour ça ? Comme cinéaste, à l'intérieur des films, à partir du moment où j'aborde des institutions plus schizophrènes, forcément ma place peut s'inventer aussi. Et ça ne m'intéresse plus d'une certaine façon que des lieux qui sont tellement fermés, conformes et abandonnés, où la place du cinéaste est très, très limitée à un moment donné, parce qu'il n'y a pas d'espace. Dans "Histoire d'un regard", par exemple, ça me semblait impossible de raconter l'histoire du jour de Gilles Caron sans raconter l'histoire de mon regard sur son regard. C'est à dire faire comme si j'allais raconter l'histoire d'un photographe de je ne sais pas où, de je ne sais quelle place, ça me semblait un non-sens. Je suis cinéaste, donc forcément, je regarde le travail de Gilles Caron. Ça m'a été reproché par certains. Ça n'a pas toujours été évident au début de défendre l'idée que j'allais faire un film où mon regard serait aussi mis en scène en même temps que son regard. Mais pour moi, je ne pouvais pas faire un film sur le regard de Gilles Caron sans interroger mon regard sur lui. Ça aurait été une aberration pour moi. Et comme ce regard, il est né de cette coïncidence étrange entre nos deux histoires, -entre l'histoire de Caron et l'histoire de ma mère par rapport à leur disparition, ce dessin, cette photo, etc... -, tout ça me semblait très important à raconter. Et en même temps, affirmer cette singularité, ça va aussi avec le fait de, -par exemple là, dans le cas d' "Histoire d'un regard-, de convoquer la singularité de chacun. C'est à dire c'est ma singularité, mais pas ma petite histoire. Dans la mesure où c'est une invitation, c'est l'organiser dans le film de façon à ce que ce soit une invitation à toutes ces autres singularités. C'est comme une rencontre. Pour moi, un film, c'est une rencontre. Et je ne peux pas faire que les spectateurs rencontre ce dont je parle sans que, moi même, je mette en scène ma rencontre avec ce dont je parle. C'est un collectif entre les spectateurs, moi et ce dont je parle, où on est chacun avec notre singularité. Laisser l'espace à toutes ces singularités en racontant la mienne aussi. Je pense que ça, c'est un peu une obsession que j'ai depuis longtemps, depuis tout le temps, depuis que je commence à faire des films, même depuis que je pense à faire des films, même depuis le concours de l'IDHEC où j'avais des projets qui étaient autour de ça. Sauf qu'évidemment, au fur à mesure de mon histoire, avec cette révélation du secret au milieu, ça a fait que les choses ont bougé.