Réparer les morts

Le cinéma documentaire face à la mémoire familiale

Rémi FONTANEL

Université Lumière Lyon 2
Laboratoire Passages Arts & Littératures (XX-XXI) – EA 4160

DOI : https ://doi.org/10.17184/eac.9988

Résumé : Le cinéma documentaire est traversé par de nombreuses démarches à valeur autobiographique dont certaines témoignent d'une volonté de se confronter au secret familial. Pour les cinéastes concerné.es, la création est alors convoquée pour fouiller et ordonner le passé d'un proche, pour rétablir une vérité, pour offrir une visibilité à ce qui fut trop longtemps dissimulé… et *in fine* penser/panser une histoire de vie malmenée. Cette contribution voudrait ainsi considérer la fabrique cinématographique d'une mémoire familiale travaillée par les zones d'ombres et les angles morts. Le cinéma s'impose alors comme un acte motivé par une enquête dont la mise en récit s'apparente à une reconquête du passé. *Histoire d'un secret* (Mariana Otero, 2003), *Au dos de nos images* (Romain Baudéan, 2021) et *Visages d'une absente* (Frédéric Goldbronn, 2013) sont les trois films qui sont abordés dans ce texte et qui font respectivement du corps, de la voix et du visage, les enjeux d'une édification cinématographique et à travers elle, la raison poétique et l'horizon éthique d'une réparation.

Mots-clés : cinéma documentaire – cinéma autobiographique – film de famille – intime – mémoire.

Abstract: Documentary filmmaking is rife with autobiographical approaches, some of which reflect a desire to confront family secrets. For the filmmakers concerned, the creative process is used to delve into and order the past of a loved one, to re-establish the truth, to offer visibility to what has been concealed for too long… and in the end to think about and heal a life story that has been mishandled. The aim of this contribution is to consider the cinematographic fabrication of a family memory shaped by shadows and blind spots. Cinema is thus seen as an act motivated by investigation, the telling of which is akin to reclaiming the past. *Histoire d'un secret* (Mariana Otero, 2003), *Au dos de nos images* (Romain Baudéan, 2021) and *Visages d'une absente* (Frédéric Goldbronn, 2013) are the three films discussed in this text, which make the body, the voice and the face, respectively, the stakes of cinematographic construction and, through it, the poetic reason and the ethical horizon of reparation.

Keywords: documentary film – autobiographical film – family film – intimate – memory.

1 Introduction

En France, les années 1980 sont notamment marquées par le développement des expressions documentaires du "je"[1]. *L'Heure exquise* (1981) de René Allio, *Lettres d'amour en Somalie* (1982) de Frédéric Mitterrand, *Mourir à trente ans* (1982) de Romain Goupil et *Les Années déclic* (1984) de Raymond Depardon, sont les signes notables de cette inflexion autobiographique qui doit par ailleurs beaucoup au diariste Joseph Morder.

Ce tournant de l'intime[2] s'affirme dans la décennie suivante comme en témoignent *La Pudeur ou l'Impudeur* (1992) d'Hervé Guibert, *Omelette* (1994) de Rémi Lange, *La Rencontre* (1996) d'Alain Cavalier, *Je suis venue te dire* (1996) de Laetitia Masson ou *Demain et encore demain : journal 1995* (1997) de Dominique Cabrera. Ces films sont pour la plupart tournés en vidéo (format Hi-8) grâce à des outils, en l'occurrence des camescopes (la fameuse Handycam commercialisée par Sony), qui favorisent une certaine liberté de création. Ces journaux, ces film-lettres, ces autoportraits traitent de l'amour ou de la maladie et sont les voix du bonheur ou de la douleur. Ces essais filmiques ont surtout la particularité de considérer le récit comme un acte, c'est-à-dire comme une confession ou comme un aveu, comme un moyen de se confronter à soi et souvent aux autres. Dans ce cas, le cinéma est un médium au sens propre du terme, la caméra offrant ainsi la possibilité de délivrer et de recueillir une parole[3].

Cet élan créatif qui consacre l'intime autobiographique s'amplifie dans les années 2000, notamment à la faveur de la convergence numérique qui ouvre de nouvelles possibilités de production, de création et de diffusion[4].

Parmi les topoï constitutifs de l'intime[5], je retiens la famille, une sphère thématique à partir de laquelle sont généralement investies les questions d'identité et de mémoire. Tel.les des explorateurs ou des aventurières, les cinéastes concerné.es, qui sont d'abord des descendant.e.s, ont alors le désir d'aborder les zones d'ombre du passé de leurs proches, le souci de traiter les points aveugles de leur histoire familiale, l'impérieuse nécessité de compléter et de clarifier un paysage généalogique lacunaire et fragmentaire. Dans *Patria obscura* (2013), Stéphane Ragot croise les histoires de ses grands-pères, qui sont toutes les deux entachées par la honte et les non-dits. En réalisant *Carré 35* (2017), Éric Caravaca se saisit du mystère qui entoure la mort de sa sœur aînée trisomique dont l'existence a longtemps été cachée. Et, avec *Ultraviolette et le gang des cracheuses de sang* (2021), Robin Hunzinger raconte la passion amoureuse que sa grand-mère a secrètement vécu avec une femme dans les années 1920. Les propositions cinématographiques sont diverses et beaucoup d'entre elles impliquent des enquêtes menées "au contact" des disparu.es, c'est-à-dire de leur histoire méconnue car le plus souvent dissimulée.

[1] Je me permets de renvoyer le lecteur à mon article consacré à cette période de l'histoire du cinéma français : (Fontanel 2004).

[2] Au sujet du tournant de l'intime dans les arts et la culture : *cf.* (León 2019).

[3] Par exemple, la quête de la parole est le moteur du film *Une famille* (2024) de Christine Angot, ce qui justifie ainsi la convocation du cinéma plus que de la littérature.

[4] Sur ce tournant du numérique et ses implications, techniques et esthétiques : *cf.* (Bergala 1999).

[5] Je relève trois sphères composant l'intime et permettant de constituer une possible typologie filmique : (1) l'amour, la sexualité et le genre ; (2) la maladie, le trauma et la mort ; (3) l'enfance, la famille et la généalogie.

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Trou(s) de mémoire dans les arts : traces et fissures. Poésie, théâtre, arts visuels et musique aux XXe et XXIe siècles*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005809, doi : 10.17184/eac.9782813005809

Aussi, prenant appui sur *Histoire d'un secret* (Mariana Otero, 2003), *Au dos de nos images* (Romain Baudéan, 2021) et *Visages d'une absente* (Frédéric Goldbronn, 2013), cette étude voudrait interroger la manière dont le cinéma s'empare du secret familial ou comment il est appelé à sonder, à façonner, et se faisant, restaurer une mémoire qui a été longtemps ignorée. Vue ainsi, la création offre le moyen d'une investigation qui s'attache à consigner traces et fissures, témoignages et silences, dont la mise en récit devient la raison poétique et l'horizon éthique d'une réparation. Aussi, face au fantôme, il s'agit pour les cinéastes d'instruire la vie des morts et, concernant les trois films retenus, d'édifier "en" cinéma un corps, une voix et un visage dans l'idée d'une reconquête de la mémoire.

2 *Histoire d'un secret* (2003) de Mariana Otero : corps et tableaux

Explorer le passé suppose de s'élever contre les mensonges ou les silences qui permettent aux vivants de s'arranger avec les écorchures de la mémoire familiale. Le film *Histoire d'un secret* de Mariana Otero en a examiné les ressorts, ouvrant la voie des *ghost documentaries*[6] et s'imposant alors comme un marqueur historique au sein du cinéma documentaire français. La cinéaste a souhaité élucider le secret attaché à la mort de sa mère, ce qui supposa, d'une part, d'enquêter et d'interroger ses proches dans l'espoir de comprendre, et d'autre part, de raconter cette histoire afin de lui donner la portée, c'est-à-dire la lisibilité et la visibilité qui lui font défaut.

Mariana Otero a 4 ans et demi quand sa mère Clotilde disparaît. Son père lui révèle, ainsi qu'à sœur Isabel (Karina) Otero, la vérité vingt-cinq ans plus tard : Clotilde Otero (Vautier), artiste peintre, est morte en mars 1968 des suites d'un avortement clandestin et non d'une péritonite appendiculaire. Les vraies circonstances de ce décès seront passées sous silence jusqu'au moment (en 1993) où la cinéaste en a connaissance. Dix ans plus tard (elle a alors quarante ans), elle décide d'écrire et de réaliser un film témoignant de son cheminement vers la vérité. Si les causes de la mort de Clotilde ne seront jamais abordées par les proches de la cinéaste, le décès lui-même ne le sera pas non plus, jusqu'à ce qu'Isabel, alors âgée de sept ans, pose la question à sa grand-mère qui validera son intuition. Dans le film, elle se remémore ce moment sur les lieux mêmes de la révélation, en présence de sa sœur Mariana avec qui elle n'en parlera d'ailleurs jamais jusqu'à ce que cette scène leur en donne la possibilité. Du reste, personne dans leur entourage n'évoquera cette disparition parce que son motif restera longtemps tabou, et chacun vivra avec ce terrible secret jusqu'à ce que le cinéma s'en empare. Face à la caméra, Mariana Otero exprime son sentiment à sa sœur : enfants, toutes les deux avaient finalement accepté ce mensonge au sens où, si elles ne croyaient probablement pas à ce qu'on leur avait dit au sujet de leur mère (« elle va bien, elle reviendra »), elles avaient toutefois intégré le fait qu'elles ne devaient rien demander la concernant. D'une certaine manière, elles avaient inconsciemment assimilé le caractère définitif de cette absence. Le cinéma permet donc de se confronter au refoulé, de parler, de se confier à l'autre, de vérifier et de se libérer. *Histoire d'un*

[6] Parmi les *ghost documentaries* qui peuvent être mentionnés, notons *Un' ora sola ti vorrei* (Alina Marazzi, 2002), *Donner le jour* (Martin Verdet, 2005), *Irène* (Alain Cavalier, 2008), *Stories We Tell* (Sarah Polley, 2012) (*L'Image manquante* (Rithy Panh, 2013), *Norie* (Yuki Kuwamura, 2019) et *Mon amour* (David Teboul, 2022).

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Trou(s) de mémoire dans les arts : traces et fissures. Poésie, théâtre, arts visuels et musique aux XXe et XXIe siècles*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005809, doi : 10.17184/eac.9782813005809

secret s'attache à décoder la manière dont cet évènement fut négocié tel un non-dit au sein du cercle familial. Mariana Otero expliquera le sens de cette démarche cinématographique de la manière suivante :

> Le désir de ce film était multiple et il fallait que je trouve la construction qui rassemble tous ces morceaux épars, le faux et le vrai, l'avant et l'après, l'individuel et le collectif, la vie et la mort, ma mère et moi… C'était l'enjeu politique et narratif de ce film, faire tenir ensemble ce qui avait été tenu séparé par le secret, le tabou et la loi. (Otero 2003a s.p.)

Pour reprendre la formule de Paul Ricoeur (2000 : 209), « la mise en intrigue » du biographique créé alors la trajectoire dramaturgique du récit filmique. En d'autres termes, elle structure, met en ordre le chaos de l'existence. C'est en ce sens que le père de la cinéaste joue un rôle important ; il est très impliqué et il fallait ce projet cinématographique pour qu'il parle. Le processus de création se trouve alors indexé à la libération de la parole. Dans l'une des scènes du film (celle de la discussion en voiture), l'homme s'exprime sur son silence qui a suivi le drame, ainsi que sur le sort qu'il a réservé aux affaires personnelles de son épouse. Parce qu'ils étaient rangés dans une malle – quand bien même celle-ci n'était pas fermée à clé –, ses objets étaient inaccessibles. Quant aux œuvres picturales, elles ont été stockées dans un placard car il n'imaginait pas vivre avec, c'est-à-dire à leur contact. Ce lieu obscur permettait, ajoute-t-il, leur bonne conservation. Et si l'absence de poignée était pour lui la garantie d'une protection de ces toiles, sa fille lui répond qu'elle sentait pour sa part le poids d'un interdit. « Les tableaux de ma mère sont ce qu'il me reste d'elle, une trace de sa vie, de ses gestes, de sa pensée. Ils représentent une métaphore du secret. Ils ont été cachés en même temps que les circonstances de sa mort », explique Mariana Otero (2003a : s.p.) qui a donc lié la révélation du secret entourant la mort de sa mère à la découverte de ses œuvres picturales. C'est pendant le tournage qu'elle s'en saisit véritablement, la création cinématographique rendant possible cette rencontre. Elle les sort de la petite pièce où elles sont entreposées et se filme en train de le faire. Puis, en tant que cinéaste, elle se met dans les pas de la peintre que fut sa mère. Elle filme ainsi des paysages, travaille la plastique de ses images qui, plutôt sombres au début, deviennent de plus en plus lumineuses au fur et à mesure que le récit progresse (ce fut le sens du travail de Clotilde qui, au fil des années, a conçu des toiles de plus en plus claires). « Je filme les paysages dans la tonalité des corps de la peinture. Sa palette est devenue ma palette » (Otero 2003b : 57), confie-t-elle pour décrire sa démarche cinématographique. Nicole Sizaret (2008 : 85) va même jusqu'à défendre l'idée qu'elle se fait peintre en réalisant le portrait de son père, ce qui se vérifie lorsqu'il « se met à table » (il est vraiment à table), lorsqu'il se met à nu en racontant les événements liés au drame. Face à sa fille qui l'écoute et le regarde, il retrouve d'une certaine façon sa place, celle du modèle qu'il fut pour son épouse qui l'avait peint nu à la fin des années 1960. Dans cette scène comme dans les autres, Clotilde semble revenir d'entre les morts et le film emprunte alors une voie fictionnelle. « Même si on parle du passé, je voulais qu'il y ait une force de l'image présente. Par tous les moyens, j'ai essayé de ressusciter ma mère. Je me suis beaucoup servi de la peinture que je ne connaissais pas très bien », explique Mariana Otero (2003c : 39). D'une part, le travail

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Trou(s) de mémoire dans les arts : traces et fissures. Poésie, théâtre, arts visuels et musique aux XXe et XXIe siècles*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005809, doi : 10.17184/eac.9782813005809

artistique de Clotilde est au cœur des conversations : c'est le cas avec la restauratrice qui est invitée à commenter ses tableaux et avec certaines personnes qui possèdent pour la plupart l'une de ses toiles. D'autre part, le cinéma fictionnalise une présence qui hante les images du film (les lieux), permettant ainsi de « faire vivre l'absente » (*Ibid.*). C'est notamment le cas dans la séquence de l'appartement familial que la cinéaste retrouve, loue pour l'occasion et transforme en atelier. Des draps blancs font de cet espace sa toile cinématographique. Elle invite sa sœur, son père et ceux qui ont connu sa mère, dont trois amies qui furent ses modèles. Clotilde les avait peintes nues. Aussi, quarante ans plus tard, ces femmes posent à nouveau mais cette fois-ci face à la caméra de la cinéaste qui veut retrouver le point de vue de la peintre. Vêtues mais à nu émotionnellement, elles se souviennent et reprennent la pause en silence. La représentation picturale se rejoue sous l'objectif de la caméra. Deux corps sont donc à chaque fois mis en perspective dans le même plan : celui pictural qui appartient au passé et celui, plus âgé, relatif au présent (celui du tournage). Si l'"écart" temporel ne fait aucun doute, la mise en scène voudrait le réduire, ce que Mariana Otero s'applique à faire en dimensionnant sa pratique cinématographique au prisme de la peinture de sa mère. Ces tableaux sont investis tels des traces intimes par la réalisatrice qui eut ainsi la « volonté de faire exister, par le cinéma, une présence, celle d'une mère disparue et oubliée, rendre visible l'invisible, rendre présente l'absente » (Otero 2003a : s.p.). Dans cet espace, une artiste, une cinéaste, une fille rencontrant alors une autre artiste, une peintre, une mère dans le rapport posthume qu'un art (le cinéma), parvient à créer avec un autre (la peinture). Réhabiliter la mémoire d'un être suppose de le sortir de l'oubli, du déshonneur et de la honte. C'est aussi ce qui motive le changement de focale opéré par Mariana Otero lorsqu'elle dote son récit d'une dimension politique. Car à travers l'histoire de sa mère, la cinéaste dénonce l'injustice et l'aveuglement d'une société feignant d'ignorer la condition de femmes confrontées à la situation tragiquement douloureuse de l'avortement clandestin. Filmées, montées, commentées, les images picturales de ces femmes nues font rétrospectivement écho à la cause du décès de l'artiste (*Ibid.*)[7]. Rassemblés dans le film, par le film, ces tableaux seront finalement installés au musée et présentés au public : Clotilde mourut au moment où elle préparait une exposition. Après avoir sorti ces toiles du placard, du noir et du silence, après les avoir ingérées, le cinéma les libère comme il délivre une mémoire blessée mais désormais partagée. Les proches de Clotilde peuvent en effet voir ses œuvres, les regarder et donc vivre avec. La fin du film offre en ce sens une conclusion réparatrice, la création cinématographique de Mariana Otero parachevant le travail pictural de sa mère.

3 *Au dos de nos images* (2021) de Romain Baudéan : voix et journal

Romain Baudéan s'empare d'une autre matière biographique pour construire son récit cinématographique : le journal intime que sa grand-mère paternelle, Bernadette surnommée « Badé », a laissé et dans lequel elle décrit avec obstination sa grande solitude, son profond mal-être. Le cinéaste, qui s'apprête à être père d'un petit garçon,

[7] « Ces corps, ce sont aussi d'une certaine façon toutes ces femmes dont parle le film », explique Mariana Otero (Otero 2003a : s.p.).

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Trou(s) de mémoire dans les arts : traces et fissures. Poésie, théâtre, arts visuels et musique aux XXe et XXIe siècles*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005809, doi : 10.17184/eac.9782813005809

veut raconter l'histoire de cette femme et connaître la vérité sur sa fragilité psychique, sur sa bipolarité qui hante une mémoire familiale étouffée. Il explique à ce sujet :

> Son témoignage à la fois documentaire et poétique sur sa vie de femme et sa maladie que l'on peut qualifier de folie ordinaire, m'est alors apparu en tant qu'héritier, comme un devoir de mémoire et de transmission. Sa lecture a provoqué la nécessité de faire le point sur un passé trouble, faire la lumière sur des zones d'ombres et ainsi briser le silence. C'est donc avant tout pour donner la parole à cette femme qui n'a pas pu s'exprimer de son vivant à cause des conventions, de l'époque et de sa maladie, que j'ai pensé ce film.[8]

Restent aussi des films de famille, fabriqués par son époux, Henri. Face à ces documents, Romain Baudéan veut arranger le désordre d'une existence abimée, c'est-à-dire redonner sa dignité à cette femme humiliée en offrant une voix à ses écrits. Lui donner la parole à titre posthume afin qu'elle soit entendue nécessite de lutter contre le silence, ce que traduisent les premières séquences de son film qui montrent le cinéaste batailler face à son père qui acceptera finalement de s'impliquer en partageant ses souvenirs et ses réflexions face caméra.

Dans les années 1950, Bernadette contracte la tuberculose et passe du temps dans un sanatorium. Dans cet endroit qui suinte la mort, elle rencontre celui qui deviendra son mari. Elle écrit, notamment des poèmes. L'écriture devient un refuge : elle se livre, élabore autour de sa vision de l'amour (pur, inconditionnel) qu'elle ne vivra jamais. Bernadette aura huit enfants, dont trois mourront prématurément. Déconsidérée, reléguée à la gestion d'une vie domestique écrasante, elle n'accepte pas sa condition. Elle a une conscience aiguë de sa souffrance. Meurtrie par la vie, n'ayant accès à aucune forme de sensualité et animée par un désir et un besoin d'amour qui ne seront jamais assouvis, Bernadette perd pied au fil du temps. Témoignage lucide et intense, son journal consigne les causes et les effets de sa détresse. Bernadette n'a envie de rien, elle sombre petit à petit et ressent comme une chappe de plomb chaque jour un peu plus peser sur elle. Dans les années 1970, sa vie est rythmée par des séances d'électronarcose (vingt-quatre comme le mentionnent les rapports médicaux qu'elle a pu récupérer à force de persévérance) ; suivront un traitement à la cyclosporine et celui au lithium dans les années 1980. Elle se défenestre et meurt en 2001. Pour l'une de ses filles, présente dans le film, cet acte pourrait être perçu comme un dernier élan de vie qui lui aurait permis, enfin, de décider de son propre sort. L'écrit de Bernadette fournit par ailleurs un arrière-plan historique et politique éclairant la condition de nombreuses femmes soumises à la claustration conjugale et à la violence des institutions sociales.

Dans son écrit, Bernadette se raconte à la troisième personne du singulier à travers un personnage nommé « Fleur de sel » ; ce mode énonciatif permet de placer le récit personnel au miroir de la fiction et témoigne d'une dissociation traumatique nécessaire à la survie psychique du sujet. Dans le film, ses mots sont pris en charge par une

[8] Romain Baudéan in : « Désir de film » : site Web du film *Au dos de nos images*. http://audosdenosimages.delautrecote.fr/desir-de-film/ (consulté le 16/06/2024).

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Trou(s) de mémoire dans les arts : traces et fissures. Poésie, théâtre, arts visuels et musique aux XXe et XXIe siècles*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005809, doi : 10.17184/eac.9782813005809

voix féminine, celle de la comédienne Audrey Bonnet dont l'interprétation confirme la mise à distance. Le cinéaste précise à ce sujet que c'est « dans cet écart, que réside tout l'enjeu cinématographique du film, dans ce décalage entre le réel et la fiction qu'il s'agit de déployer au fil du récit en quête de vérité »[9]. Cet écart est également le moteur narratif du dispositif cinématographique. Comme le titre de son film l'indique, le cinéaste veut révéler le « dos des images », des images au sein desquelles la femme apparaît si heureuse, si espiègle. Convoqués par le film, certains mots issus du journal ne disent pas autre chose : « ne pas être aimée est trop dur. Comédie. Fiction de la vie. Apparences. Couple formidable, famille unie. Ce n'était que du cinéma ». Images trompeuses, images menteuses : le commentaire qui les accompagne permet ainsi d'interroger le partage entre la vérité et le simulacre. Pour le dire avec François Niney, « par les puissances de la parole, l'image, de simple plan, devient champ magnétique hanté par les fantômes d'autres événements coexistants ; un autre film, en puissance, s'imagine en dessous ou à côté du film projetée » (Niney 2002 : 105). Comme le fera plus tard Annie Ernaux, co-auteure avec son fils David Ernaux-Briot du film *Les Années Super 8* (2022), Romain Baudéan adjoint donc à la fiction de ces archives, la réalité documentaire qui leur faisait défaut ; il s'emploie à détromper les apparences grâce à la profondeur des confidences qu'il accueille et ce, dans l'idée de défaire de la honte cette femme décédée car épuisée d'avoir si mal vécue. Giuseppina Sapio s'est attachée aux représentations générées par la production d'images familiales ainsi qu'aux déterminations qu'elles imposent à celles et ceux qui filment et qui sont filmé.es :

> En fonction des situations familiales vécues, les individus s'efforcent d'agir en répondant aux attentes des autres membres du groupe et en respectant les rôles qu'on leur a attribués, afin de préserver la stabilité affective de la famille. Dans cette optique, le déroulement du filmage et du visionnage répond également à des scripts, activés par les familles respectivement face à la caméra et devant l'écran, et montre la façon dont les individus sont assignés à des positions de sujet dans l'ordre familial. Une fois réalisés, les films constituent un redoublement imagé de cette assignation de rôles et véhiculent une histoire à laquelle les sujets peuvent adhérer ou s'opposer, mais qui peut également leur échapper, mettant en jeu leur inconscient. (Sapio 2017 : 28)

Aussi, à ces images familiales[10] qu'il va monter et délicatement sonoriser, Romain Baudéan oppose le désespoir que sa grand-mère a rapporté dans son écrit. Il édifie "en cinéma" cette mémoire jusqu'ici muette. Souvent, une inquiétude s'empare des images. Elles se voient dotées d'une dimension angoissante. C'est le cas par exemple dans la séquence en bord de mer. Sur les plans de paysage (l'eau, les arbres, les édifices en pierre) au sein desquelles Bernadette apparaît joyeuse et malicieuse, le terrifiant récit du séjour à l'hôpital de Suresnes est convoqué et donne une gravité

[9] *Ibid.*

[10] Romain Baudéan explique que « [s]on dispositif cinématographique consiste à mettre la parole de Badé en perspective, en résonance, avec les films de famille tournés par [s]on grand-père entre 1953 (date de leur mariage) et 1967 (époque où la maladie prend le dessus et où les images enchantées laissent place à l'obscurité) ». *Ibid.*

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Trou(s) de mémoire dans les arts : traces et fissures. Poésie, théâtre, arts visuels et musique aux XXe et XXIe siècles*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005809, doi : 10.17184/eac.9782813005809

aux images. Ce “contraste” est le résultat d'un acte cinématographique revendiqué par Romain Baudéan qui explique avoir voulu faire « parler des images muettes » afin de « réanimer l'image » de sa grand-mère, « en ordonnant une matière *a priori* désordonnée et dispersée »[11]. La réparation a dans ce cas valeur de recomposition.

4 *Visages d'une absente* (2013) de Frédéric Goldbronn : visage et photographie

Penser et panser une mémoire familiale fracturée, telles sont également les motivations de Frédéric Goldbronn lorsqu'il réalise *Visages d'une absente* (2013). En l'occurrence, l'absente est la mère du réalisateur. Elle est cette femme disparue et mystérieuse qu'il veut connaître en faisant appel à ses autres enfants (trois autres filles – Anne et Patricia, Catherine et un garçon, Serge), qui n'ont pas eu le même père (excepté pour les deux premiers) et qui n'ont pas grandi ensemble. Frédéric est le cadet de cette fratrie. Leur mère Madeleine est morte il y a trente ans et l'enquête démarre dans le cimetière juif où elle est enterrée. Le cinéaste veut comprendre et en même temps agréger les lambeaux d'une vie décousue. Il revient sur sa vie instable, marquée par une enfance douloureuse, par la misère, la maladie, l'abandon et un fort désir de liberté. En prenant appui sur les témoignages qui mettent la parole en partage (les confidences rythmées par des silences) et les archives (de nombreuses photographies, des lettres), le récit combine les pièces du puzzle d'un parcours de vie chaotique. Les photographies de la Madeleine mettent en avant son regard « magnétique » (qualifié ainsi par les personnes qui l'ont côtoyée comme le relève Frédéric Goldbronn dans l'un de ses commentaires) ; dans ses yeux, ses enfants veulent lire le mystère, l'intranquillité, la blessure, tout en sondant ce qu'ils ont vécu avec ou sans elle. Face à celles et ceux qui l'ont connue, le cinéaste reçoit avec attention et compassion la parole qu'on lui offre. Son regard, son silence sont à ce titre importants, ce que relève Anne Baudry, monteuse du film, qui accorde un rôle majeur aux nombreux plans d'écoute au sein desquels d'ailleurs les protagonistes ne sont pas placés face à face mais côte à côte. L'intime de la relation familiale se forge à travers cet acte narratif qui construit l'espace cinématographique d'une généalogie poétique. En effet, sujets et souvent spectateurs malgré eux de divers épisodes d'une histoire de vie éclatée, les cinq enfants de Madeleine sont réunis dans et par ce film. Autant que les voix, le lignage devient l'affaire des visages, ceux filmés et surtout ceux de Madeleine qui, par le biais des photographies exhumées d'une « boîte aux secrets » (pour Patricia) devenue « boîte de Pandore » (pour Frédéric), finissent par s'assembler et dévoiler l'image troublée d'une femme abîmée par la vie ; une femme qui n'a jamais pu s'accomplir en tant que mère dont le portrait cinématographique vient relier les parcours respectifs de ses enfants et ériger une possible identité familiale. En d'autres termes, cette construction ciné-généalogique s'évalue sur un plan poétique en s'émancipant du critère biologique. Pour Frédéric Goldbronn, il n'est pas possible en somme de parler de sa mère, d'invoquer sa mémoire, sans convoquer celle des autres. Si Frédéric Goldbronn s'entretient avec ses sœurs et son frère pour réaliser un film, l'inverse est vrai aussi, à savoir qu'il fait ce film pour parler avec eux, croiser leurs paroles et évoquer ensemble l'absente. Il devient un passeur. Pour lui, la réparation engage un partage. C'est notamment le cas dans une scène poignante grâce à

[11] *Ibid.*, pour l'ensemble des citations dans cette phrase.

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Trou(s) de mémoire dans les arts : traces et fissures. Poésie, théâtre, arts visuels et musique aux XXe et XXIe siècles*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005809, doi : 10.17184/eac.9782813005809

laquelle la restauration mémorielle prend forme à travers un cadeau qu'il offre à son frère Serge. Ce dernier reçoit ainsi une photographie et conclut en la voyant que le jeune garçon aux côtés de leur mère ne peut être que son frère ou lui. Sa prudence révèle finalement la fragilité de sa mémoire, la "béance" face à laquelle il est soudainement confronté. Frédéric lui confirme que c'est bien lui sur cette photographie. Ému, Serge la regarde, longuement, tentant probablement de faire ressurgir le passé, mais il s'en tiendra à ces mots : « c'est l'image qui parle ». Cette réaction dit la violence attachée à ce trou de mémoire, à ce rapport contrarié entre la réalité et l'oubli. Cette image atteste toutefois que ce moment a existé, que « ça-a-été » pour reprendre la fameuse formule que Roland Barthes emploie dans *La Chambre claire*, indiquant ainsi que « toute photographie est un certificat de présence » (Barthes 1980 : 129). Face à cette image que lui tend son frère, c'est l'émotion de Serge qui restera, triste de ne pas se souvenir d'un moment que l'image a immortalisé. Mais après la photographie, le cinéma consigne à son tour un autre moment, créant ainsi une nouvelle pièce versée à la fabrication d'une mémoire familiale, probablement teintée désormais d'apaisement et peut-être de consolation.

Cette rencontre entre les deux frères fait écho à la proposition de Vinciane Despret. Auteure de l'ouvrage *Au bonheur des morts*, la philosophe explore « les manières dont les vivants se rendent capables d'accueillir la présence de leurs défunts »[12], lesquels réclament que l'on en s'en charge, que l'on en prenne soin[13], qu'on les entretienne tout en s'entretenant avec eux (Despret 2017 : 13), c'est-à-dire que l'on en « instaure » ou « instruise » l'existence. Elle écrit :

> Nous aidons les morts à être ou à devenir ce qu'ils sont, nous ne les inventons pas. Qu'ils soient âme, œuvre d'art, personnage de fiction, objet de la physique ou mort – car ils sont tous le produit d'une instauration –, chacun de ces êtres va être conduit vers une nouvelle manière d'être par ceux qui assument la responsabilité, au travers d'une série d'épreuves qui vont le transformer. (Despret 2017 : 16)

5 Conclusion

Frédéric Goldbronn, ainsi que Mariana Otero et Romain Baudéan, font entrer la mort dans leur vie (Despret 2017 : 35)[14], se laissent instruire (*Ibid.* : 29-42) par l'histoire de ces femmes à qui le cinéma offre un « plus d'existence » (*Ibid.* : 29). Ainsi, à chaque enquête cinématographique, sa « matrice narratrice » (*Ibid.* : 33) laquelle mobilise, dans les trois films abordés, la peinture, les archives écrites ou visuelles, ou la photographie. Le film devient un lieu de mémoire au sens où l'existence de ces disparues (« ces mortes contrariées »[15]) est prise en charge, que ce soit dans un atelier

[12] (Despret 2017) : 4e de couverture.

[13] « Si nous ne prenons pas soin d'eux, les morts meurent tout à fait. » (Despret *ibid.* : 14).

[14] Vinciane Despret (2017 : 35) expose sa démarche ainsi : « […] je mène une enquête sur la manière dont les morts entrent dans la vie des vivants […] ».

[15] L'expression est empruntée à un protagoniste du film documentaire *Brise-lames* (Jérémy Perrin et Hélène Robert, 2019) qui qualifient ainsi les disparus qui ont succombé au tsunami provoqué par le séisme japonais de 2011.

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Trou(s) de mémoire dans les arts : traces et fissures. Poésie, théâtre, arts visuels et musique aux XXe et XXIe siècles*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005809, doi : 10.17184/eac.9782813005809

imaginaire ou un musée (*Histoire d'un secret*), par le biais d'un récit oral fictionnalisé (*Au dos de nos images*) ou d'un portrait recomposé (*Visages d'une absente*).

Éclairer ce qui est dissimulé relève d'une volonté de réparer. Ces films sont travaillés par l'espoir d'une réparation, parce que chacun d'entre eux porte l'ambition de rendre visibles ces vies cachées. Ainsi, de l'investigation à la réhabilitation, le cinéma s'empare de ces mémoires familiales déchirées qui demandent à être reprisées. Ces œuvres sont comme des tombeaux cinématographiques qui forgent et embaument l'existence de ces femmes disparues. L'acte cinématographique donne ainsi de la valeur voire de la grandeur à leur mort tout autant qu'à leur vie. Au cœur de ces trois films qui mettent en relief les figures de l'"écart", du "contraste" et de la "béance", les traces (tableaux, journal écrit, films Super 8, photographies) servent d'opérateurs cinématographiques pour instruire, *via* la fiction, l'existence de ces disparues. Pour le dire avec Jacques Rancière qui a forgé le concept de « fiction de mémoire » en s'intéressant notamment au film *Le Tombeau d'Alexandre* de Chris Marker, « le cinéma documentaire, le cinéma voué au "réel" est, en ce sens, capable d'une invention fictionnelle plus forte que le cinéma "de fiction", aisément voué à une certaine stéréotypie des actions et des caractères. » (Rancière 2000 : 60)[16]. Mariana Otero, Romain Baudéan et Frédéric Goldbronn ont respectivement mis en fiction le corps, la voix et le visage de femmes invisibilisées, muselées, effacées. Le cinéma a finalement rendu leur destin à ces oubliées tout en définissant la place de celle et ceux qui restent : il s'est imposé comme le moyen par lequel la vérité s'est reformulée… pour rendre la mort possible.

Bibliographie

Barthes, Roland (1980), *La Chambre claire*, Paris, Gallimard/Seuil, collection « Cahiers du cinéma/Gallimard ».

Baudéan, Romain (s. d.), « Désir de film » : site Web du film *Au dos de nos images*. http://audosdenosimages.delautrecote.fr/desir-de-film/ (consulté le 16/06/2024)

Bergala, Alain (1999), « Les bébés-caméra et l'eau du bain », *L'Image, le monde*, n° 1, automne 1999, p. 52-55.

Despret, Vinciane (2017), *Au bonheur des morts. Récits de ceux qui restent*, Paris, La Découverte poche.

Fontanel, Rémi (2004), « Fashioning the intimate : a cartography of autobiographical French documentary film », *French Screen Studies*, 1-19, Taylor and Francis, United-Kingdom, 2004. doi:10.1080/26438941.2024.2330832 https://doi.org/10.1080/26438941.2024.2330832 (consulté le 18/02/2025).

León, Christian (2019), « Subjective Turn and Staging of the Self in the Ecuadorian Documentary », *Comunicación y Medios* (Université du Chili, Chili), vol. 28, n° 39, p. 136-146.

Niney, François (2002), *L'Épreuve du réel à l'écran. Essai sur le principe de réalité documentaire*, Paris, De Boeck Supérieur, coll. « Arts & Cinéma » (2e édition).

Otero, Mariana (2003a), in : Dossier de presse du film *Histoire d'un secret*, ID Distribution, s.p.

Otero, Mariana (2003b), in : Entretien avec Gisèle Breteau Skira, *Zeuxis*, automne 2003.

Otero, Mariana (2003c), « Le secret de la mère morte » (entretien avec Isabelle Fajardo), *Télérama*, n° 2805, 15 octobre 2003, p. 39.

Rancière, Jacques (2000), *Le Partage du sensible*, Paris, La fabrique.

Rancière, Jacques (1999), « La fiction de mémoire. À propos du *Tombeau d'Alexandre* de Chris Marker », *Trafic*, n° 29, printemps 1999, p. 36-47.

[16] *Cf.* aussi (Rancière 1999).

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Trou(s) de mémoire dans les arts : traces et fissures. Poésie, théâtre, arts visuels et musique aux XXe et XXIe siècles*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005809, doi : 10.17184/eac.9782813005809

Ricœur, Paul (2000), *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, coll. « L'Ordre philosophique ».

Sapio, Giuseppina (2017), « Le film de famille. Représentations collectives, mise en récit et subjectivation », *Politiques de communication*, vol. 8, n° 1, p. 28.

Sizaret, Nicole (2008), « Une femme au volant. *Histoire d'un secret* de Mariana Otero », *Contre bande*, n° 18 (*Le cinéma féminin français contemporain*, dir. Franck Touret), Université Paris I-Panthéon Sorbonne, Paris.

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Trou(s) de mémoire dans les arts : traces et fissures. Poésie, théâtre, arts visuels et musique aux XXe et XXIe siècles*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005809, doi : 10.17184/eac.9782813005809