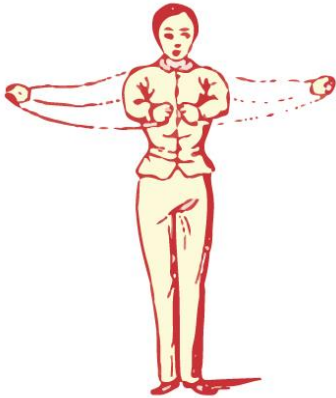


## La recherche du regard de sa mère

Édith Magnin



*Histoire d'un secret* est un film documentaire autobiographique de Mariana Otero réalisé en 2003.

### **Le silence : une injonction implicite**

C'est plutôt l'histoire d'un double secret : d'abord le secret qui porte sur la mort de la mère et qui, dans un premier temps, n'est pas révélée aux deux petites filles Mariana et Isabel, sa sœur. Ce fut le choix de la grand-mère maternelle. Mariana est restée encore longtemps sous l'emprise du secret alors qu'une demi-vérité avait été rétablie : la mère est morte d'une appendicite.

Le second secret, la cause de la mort, n'est levé que beaucoup plus tard. Les filles sont adultes quand leur père parvient à sortir du silence et à avouer que Mathilde est décédée d'une septicémie des suites d'un avortement clandestin. Cette révélation conduira Mariana à réaliser ce documentaire qui raconte d'une part le poids, le pouvoir d'un secret et, d'autre part, l'enquête qu'elle a menée pour retrouver les traces de sa mère.

Comment peut-on ne pas savoir que sa mère n'est plus de ce monde ? C'est cette question que se pose la réalisatrice. Comment naît un secret ? Comment se maintient-il ? Quelles sont les intrications entre « ne pas savoir » et « ne pas vouloir savoir », entre l'interdit explicite et l'interdit implicite.

Mariana est donc longtemps restée avec l'idée que sa mère était partie à Paris pour son travail. Elle n'interroge pas cette idée. C'est la version à laquelle il faut croire et l'interdiction qui porte sur le savoir est implicite, intériorisée. Dans le film, elle dit à sa sœur : « On devait savoir qu'on devait pas demander. »

La séquence de la rencontre avec la grand-mère est frappante. La grand-mère est dans sa chambre, vieille femme fatiguée au bord de l'épuisement, elle dit « Fais comme moi, dors. » Ces quelques mots sont lourds de sens. La grand-mère a choisi de dormir, elle a également fait ce choix pour ses proches. Une petite phrase et nous saisissons ce qui s'est joué dans cette famille. Mariana, elle, a décidé de se réveiller.

Ce poids du secret que personne ne s'autorise à lever se concrétise dans le coffre qui trône au milieu du salon et sert de table basse. On sait qu'il contient des effets de la mère, mais on ne l'ouvre pas. C'est aussi le placard qui contient les toiles de l'artiste et qui reste obstinément fermé. Le père, interrogé par ses filles, ne peut rien répondre à cela, si ce n'est qu'il n'y avait pas d'interdiction explicite à ouvrir le coffre ou le placard aux tableaux.

### **Comment réveiller ce qui dort : le dévoilement**

Le film est plutôt silencieux. Peu de mots et les rares sortent difficilement. La reconstruction de l'énigme passe essentiellement par les lieux, les objets. Mariana n'explique pas, ne fait pas de discours. Elle révèle des fragments, des détails qui font mouche, « les divins détails »<sup>1</sup> pour reprendre le titre de Jacques-Alain Miller.

---

<sup>1</sup> Miller J.-A., L'orientation lacanienne, « Les divins détails », enseignement prononcé dans le cadre du département de psychanalyse de Paris VIII, leçon du 1<sup>er</sup> mars 1989, inédit. « Détailler veut dire étymologiquement tailler en morceaux. Les divins détails font apparaître ce corps morcelé [...] sur lequel les analystes prélèvent les objets partiels. Ce corps morcelé est un corps détaillé, [...]. C'est sur quoi Lacan s'est étayé pour introduire

L'enquête de Mariana Otero passe par l'ouverture du coffre, du placard et aussi par les tentatives d'ouvrir la bouche des protagonistes. Ainsi se dévoile ce sujet qu'était Mathilde, à partir des objets de la mère : sa robe et surtout ses tableaux. Ces « retrouvailles » passent davantage par le corps, le regard que par le signifiant. C'est ce qui produit un effet de vérité.

Ce film, qui pourrait être très voyeur, ne l'est pas. Le regard reste toujours voilé et se porte sur les objets, sur les tableaux en particulier, qui sont destinés à être vus. Il y a d'abord la robe, celle qui restait dans le coffre, une robe bleue dont l'ampleur nous donne une indication presque palpable du corps qui la portait. Isabel souligne que leur mère était un peu forte.

C'est essentiellement en découvrant quelle peintre fut sa mère que la réalisatrice lui donne corps, consistance. L'enquête de Mariana s'attache très minutieusement à l'art de sa mère : Comment peint-elle, sur quelle toile, comment tient-elle son pinceau, que voit-elle ? Pour ce faire, Mariana rencontre un peintre, ami de sa mère. Il vient décrypter, lire le travail de Mathilde à partir de ses œuvres, dire comment elle préparait ses toiles, comment elle travaillait la matière de la peinture. Les larges touches nettement marquées témoignent d'un geste ample, rapide, vigoureux. Le peintre fait le geste, Mariana le reproduit.

Mariana retrouve les modèles de sa mère qui ne sont plus les jeunes filles d'alors. Ce qui lui importe, semble-t-il, c'est que ces femmes ont été en contact avec le peintre. Elles portent le souvenir de la façon dont se déroulaient les séances, l'emplacement du chevalet, du divan. Les ex-modèles reprennent la pose sur les indications de Mariana qui se trouve devant le tableau, à la place du peintre : elle voit ce que sa mère voyait. Elle voit comment sa mère voyait, c'est-à-dire qu'elle s'approprie quelque chose du regard de sa mère, de cet objet *a* qu'elle prélève sur le corps de sa mère, l'objet « sublimé par sa connexion à une absence »<sup>2</sup>.

Nous découvrons une artiste qui a beaucoup produit, qui a peint essentiellement des corps de femme, des nus. Cette enquête se conclut par l'organisation d'une exposition des toiles de l'artiste. Il y a là un véritable rebroussement : l'objet caché, plutôt du côté du déchet devient l'objet qu'on montre, qu'on expose, l'objet *agalmatique*.

Ce rebroussement s'opère également sur la personne de la mère : cette mère, l'objet dérobé, dont on ne pouvait pas parler, sur qui pesait le secret honteux, non seulement se révèle – au sens de la photographie, quand l'image se détache du négatif – mais prend corps aussi à partir de son regard, de son geste de peintre. La mère n'est plus ravalée sous le signifiant mortifère de la honte que l'on tait, mais « rephallicisée » par l'opération de Mariana. Par le truchement de l'objet *a*, elle mobilise le désir, l'amour et ainsi permet que le deuil se fasse.

Ce travail remarquable de Mariana Otero est pour nous un enseignement : ce qui nous lie à l'autre, à ceux qu'on aime, qu'on a aimés, ne passe pas par l'idéalisation – à aucun moment il n'est dit dans le film que la mère avait été un peintre formidable –, mais passe par ces détails, ces morceaux de corps prélevés sur l'autre.

---

l'objet *a*, qui, si l'on fait attention à la façon dont son invention a été précédée par les analystes, est d'abord un appendice d'un corps, un appendice mais sublimé par sa connexion à une absence. »

<sup>2</sup> *Ibid.*