



histoire
d'un

“ Quand j’ai eu quatre ans et demi, ma mère a disparu. Notre famille nous a dit à ma sœur et à moi qu’elle était partie travailler à Paris. Un an et demi plus tard, notre grand-mère nous avouait qu’elle était morte d’une opération de l’appendicite.

Par la suite durant notre enfance et notre jeunesse, notre père ne nous parla pas de notre mère, sauf pour nous répéter qu’elle avait été une peintre et une femme extraordinaires. Il avait enfermé ses tableaux dans un placard et rangé les photos dans un tiroir qu’il nous était interdit d’ouvrir. Si j’ai parfois désobéi, je n’ai jamais vraiment manifesté une grande curiosité pour celle qui avait été ma mère et dont je ne reconnaissais même pas le visage sur les photos.

Quand notre père se décida enfin à nous parler de notre mère, ce fut pour nous révéler les circonstances réelles de son décès. Ce secret que mon père avait porté seul pendant 25 ans l’avait empêché de nous raconter sa vie et de nous montrer son œuvre.

En rompant ce tabou, il nous rendait notre mère. Mais ces mensonges successifs avaient effacé de ma mémoire jusqu’au souvenir de sa disparition.

J’ai éprouvé alors la nécessité de reconstruire cette histoire et de retrouver celle qui m’avait été doublement arrachée par la mort et par le secret. Elle était peintre, je suis cinéaste. Faute de souvenirs, ce sont ses tableaux qui peuvent avec le cinéma me conduire jusqu’à elle. ”

désir de film

des ateliers organisés par les auteurs & réalisateurs de l’ARBRE, en collaboration avec la Direction régionale Jeunesse et Sport, Films En Bretagne, et le soutien du Conseil régional de Bretagne.

Mariana Otero

Histoire d'une rencontre

“ Il y a des films qu'on attend impatiemment, des films qu'on nous conseille et des films qu'on voit par hasard. J'ai vu *Histoire d'un secret* par hasard aux États Généraux du film documentaire de Lussas pendant le brûlant été 2003. Je ne savais rien du film et pas grand-chose de sa réalisatrice, Mariana Otero. J'avais vu un de ses documentaires : *Cette télévision est la vôtre*, et je savais qu'elle était de la famille du peintre rennais Mariano Otero. Je me suis donc installée dans la salle de cinéma en toute ignorance, en toute innocence. Peu à peu, *Histoire d'un secret* m'a atteinte. Et il m'a touchée si profondément que j'ai pensé, égoïste, que ce film avait été fait pour moi toute seule. Mais quand la lumière s'est rallumée, j'ai compris que la salle entière avait partagé mon émotion, saisie par la force du film.

En octobre 2003, Mariana Otero est venue présenter *Histoire d'un secret* à Rennes. Elle a accepté avec beaucoup de gentillesse de nous rencontrer pour nous parler de son film. Rennaise d'origine, elle a été heureuse de constater que le paysage audiovisuel breton n'était plus le désert qu'elle avait connu il y a 20 ans.”

Bénédicte Pagnot

Rennes le 23 octobre 2003

Bénédicte PAGNOT

Comment fait-on lorsque l'on a une histoire très intime à raconter, comment fait-on pour se dire : j'ai envie que cela fasse un film ?

Mariana OTERO

La question pour moi était : surtout ne pas faire un film sur ma famille. Je ne voulais pas que cela soit un truc psy avec des histoires anecdotiques de famille. Mon idée était de faire un film qui parle à tout le monde, qui soit suffisamment romanesque, construit, pour que cela soit un film universel. Tout le désir de faire ce film tient dans l'instant où j'ai su la vérité sur la mort de ma mère : c'est-à-dire lorsque mon père nous a dit, à ma sœur et à moi, que notre mère était morte d'un avortement clandestin. Ce qui m'a terrifiée, c'est l'idée des derniers jours de sa vie, qu'elle soit morte cachée, sans pouvoir dire au revoir à personne. C'est cela le cœur de mon envie de faire le film : mettre en lumière la mort de ma mère et les derniers jours de sa vie. En même temps, je voulais raconter les secrets qui avaient recouvert de silence cette mort. Le premier quand on nous a caché à ma sœur et à moi qu'elle était décédée, le deuxième sur les raisons du décès. Mais je ne voulais pas non plus réduire ma mère à sa mort, je voulais raconter sa peinture et sa vie sans pour autant faire son portrait, je voulais faire sentir sa présence, la ressusciter. Et je voulais aussi parler du contexte social.

Christine GAUTIER

À quel moment as-tu appris que ta mère était morte d'un avortement clandestin ?

Mariana OTERO

J'avais 28 ans, c'était il y a 10 ans.

Mais l'écriture du film a commencé, il y a 5 ans, lorsque j'ai osé demander à mon père s'il accepterait que je fasse un film avec ce secret et qu'il a dit oui. Bien sûr le projet était dans mon esprit bien avant, comme un hommage à ma mère, l'idée de lui rendre sa place.

Au départ j'ai écrit une sorte de suite d'intentions où j'énumérais tout ce que je voulais mettre dans le film. C'est ce document que j'ai présenté à l'Avance sur recettes la première fois. Ils ont aimé, mais ils ont dit : on ne comprend rien ! Comment fait-on un film à partir de cela ? Il y a tellement de choses. C'est vrai que le projet du film comportait beaucoup de choses à la fois. J'ai repris le projet et très

vite je me suis mise à écrire un scénario. Cela a bien avancé lorsque j'ai pensé, au niveau du scénario, à aller chercher les tableaux chez les uns et les autres et quand j'ai décidé de commencer le film par la fin, c'est-à-dire juste après la mort de ma mère, en retournant dans la maison de ma grand-mère où ma sœur et moi avons vécu pendant trois ans. À partir de là, il suffisait de remonter le fil de l'histoire ; en un mois d'écriture, tout s'est ordonné. J'ai eu la suite des scènes, avec le dévoilement progressif du premier secret puis du second ainsi que du tabou social. Au départ cette dernière partie était beaucoup plus fourre-tout. Au fur et à mesure, j'allais chercher les tableaux, je découvrais ma mère, je la faisais exister, avec l'exposition à la fin et les séances de pose au milieu.

J'avais vraiment écrit : 1ère scène, je suis sous la pluie sur l'autoroute, 2ème scène : route de campagne. C'était vraiment écrit comme une fiction. Par exemple : j'arrive chez mon oncle et ma tante, mon oncle est dans l'embrasure de la porte, ma tante fait à manger... Et puis je leur demande comment s'était passé l'enterrement et où nous étions, ma sœur et moi, pendant ce temps. Évidemment il n'y avait rien d'écrit en guise de réponse. Ensuite il y avait : je vais chez ma grand-mère, je lui parle des tableaux... mais bien sûr je ne savais pas ce qu'elle allait dire. Ce scénario était comme une enquête programmée que j'allais effectuer pendant le tournage. Tout était écrit comme ça, assez sec, c'est pourquoi j'avais mis une voix off qui était assez poétique, cette voix me faisait exister comme personnage, dans le film, et elle donnait le ton, la musique du film.

Hubert BUDOR

Est-ce que tu es allée jusqu'à l'enregistrer, cette voix ?

Mariana OTERO

Oui au début du montage. Ça commençait ainsi : “ quand j'avais 4 ans et demi ma mère a disparu, on nous a dit, à ma sœur et à moi, qu'elle était partie travailler à Paris...”

La voix off devait également intervenir dans la scène d'hôpital sur-exposée. Là je disais ce que j'imaginai, ce qu'elle avait pu penser. Cette voix off servait à la fois à donner des éléments d'information. Je racontais par exemple le jour où mon père nous a dit, à ma sœur et à moi, que ma mère était décédée d'un avortement, et en même temps cette voix off servait à donner le ton du film, c'était la dimension que le silence a recréée.

Ce sont les 25 pages de scénario que j'ai envoyées, une seconde fois, à l'Avance sur recettes, et là ils ont été convaincus. Tout y était : le 1er secret, le 2ème secret, la peinture, tout cela se mariait très bien, c'était bien l'objectif de ce scénario ; même s'il y avait des parties pour lesquelles je me disais que cela allait être compliqué à tenir au montage. Mais on ne pouvait pas tout résoudre au moment du scénario. Ce film, même écrit comme une fiction, était un documentaire.

Brigitte CHEVET

Dans le scénario, tous les personnages étaient-ils déjà là ? Est-ce que tu avais déjà négocié leur accord ?

Mariana OTERO

Oui. J'avais demandé à tout le monde. La plupart ne savait pas que le film allait parler d'avortement puisqu'ils ne connaissaient pas les vraies raisons du décès de ma mère. Il n'y avait que mon père et ma sœur qui savaient. Mon oncle et ma tante, par exemple, je leur avais dit : c'est un film sur la mort de Clotilde, sur sa peinture. Ma grand-mère, je lui avais dit que c'était un film sur Clotilde, sans trop m'appesantir sur la mort. Chaque fois j'expliquais que c'était un film sur Clotilde, sa vie, sa peinture et son décès, sans parler de la cause du décès.

Brigitte CHEVET

Qu'est-ce qui a motivé ta sœur et ton père à rentrer dans l'histoire ?

Mariana OTERO

Mon père en avait assez de porter ce secret, cela le soulageait, d'autant que je lui avais dit que j'allais aborder l'aspect collectif de notre histoire. En ce qui concerne ma sœur il faut d'abord dire que c'est elle qui, par ses questions, a poussé mon père à dire la vérité. Ma sœur, depuis la naissance de sa fille, c'est-à-dire l'âge de 25 ans, faisait un travail psychanalytique. Et puis elle a eu un avortement difficile. Ce qui l'a amenée à demander à mon père si Clotilde n'en avait pas vécu un. Cette question ajoutée au fait que nous atteignons l'âge que notre mère avait quand elle est décédée, a poussé mon père à nous raconter la vérité ; pour ma sœur, cette révélation est donc venue clore quelque chose qu'elle avait déjà cherché à savoir. Tandis que moi qui étais plutôt dans le déni, cela a été comme un coup sur la tête. J'avais besoin de mettre de l'ordre, je voulais réussir à raconter ces bouts d'histoires parsemées, c'est-à-dire à la fois l'histoire que j'avais cru être la mienne, l'histoire "réelle", l'histoire de ma mère, et l'histoire des autres femmes. Ma sœur a bien compris que ce désir de faire un film, pour moi, était essentiel. Elle y est entrée avec bonheur : enfin elle trouvait une interlocutrice, dans cette sœur qui longtemps avait nié son histoire et tentait aujourd'hui de la reconstruire.

Car c'est vrai tout s'était cassé, pour moi, à l'annonce de mon père et j'ai dû tout reconstruire à ma manière à moi. Ce n'est pourtant pas une thérapie. Mon objectif dans le film n'est pas de parler vraiment de moi. Le film raconte une intimité que tout le monde partage dans l'expérience d'un secret. L'intime en fait, ce n'est pas du privé, c'est quelque chose que l'on partage tous, qui nous traverse tous. Pour atteindre cette universalité, dans le scénario, j'ai beaucoup travaillé sur la construction, la mise en scène, en image et en lumière c'est-à-dire sur tout ce qui était romanesque. Au montage aussi, on a ôté beaucoup de choses qui venaient empêcher le romanesque de se mettre en place. Tout ce qui ne servait pas l'histoire du secret, tout ce qui était du registre de l'anecdote, de la vie privée, a été écarté. Pour prendre un exemple : dans le scénario, j'expliquais avec la voix off que nous avions vécu chez ma grand-mère après la mort de notre mère, que notre grand-mère ne nous avait rien dit pendant 3 ans, puis qu'ensuite notre père s'était remarié et, au montage, je me suis aperçu que tout cela c'était du privé, des détails qui empêchaient le spectateur de rentrer dans une dimension plus générale et plus universelle. Voilà aussi pourquoi j'ai enlevé la voix off. Le problème, au montage, c'est que comme j'avais fait porter beaucoup d'informations par la voix off, il a fallu retravailler certaines scènes, c'est pour cela par exemple que la scène dans la voiture avec mon père a été divisée en deux.

Mirabelle FREVILLE

Est-ce que tu avais fait la liste des personnages, comme dans une fiction ?

Mariana OTERO

Oui. Le mode de fabrication était vraiment celui d'une fiction. On a fait un plan de travail, exactement comme dans une fiction, avec par exemple : lundi en Normandie chez la grand-mère, mardi chez l'oncle et la tante, mercredi, on tourne des paysages plus les anciennes camarades d'école... on prend 4H pour faire la lumière... En gros on a tenu le plan de travail sauf pour la première séquence, où on a attendu qu'il pleuve. L'équipe était réduite à 4 personnes : la chef opératrice, Hélène Louvart, qui a travaillé avec Jacques Doillon, Dominique Cabrera, Sandrine Veysset, je voulais une chef-opératrice de fiction parce que je voulais une lumière très travaillée ; l'ingénieur du son, Patrick Genet, et enfin quelqu'un qui devait travailler surtout comme assistant-image mais qui est devenu un super assistant, Benjamin Serrero.

Christine GAUTIER

Avec ce type d'organisation de travail, pourquoi ne pas avoir tourné en 16mm ?

Mariana OTERO

Parce que nous allions devoir tourner beaucoup. Et effectivement on a eu 60 heures de rushes. Cela aurait été très cher. La chef-opératrice aurait préféré tourner en film, moi aussi. Mais les magasins de pellicule durent 10 minutes, il aurait donc fallu une personne de plus pour les charger et décharger. Cela aurait alourdi l'équipe, le budget...

Hubert BUDOR

Mais cela, c'est un choix de producteurs, pas de réalisatrice !

Mariana OTERO

Les choix de réalisation sont intimement liés aux choix de production, c'est un mariage des deux... J'aurais pu exiger de tourner en pellicule, mais mon producteur aurait dû attendre d'autres financements. On était en janvier ou février quand j'ai obtenu l'Avance sur recettes ; soit on attendait d'avoir l'argent suffisant pour tourner en argentique, ce qui voulait dire attendre peut-être un an, soit on décidait de tourner. J'ai décidé de commencer, parce que j'en avais déjà parlé dans ma famille, ils avaient tous envie de parler et je me suis dit : si j'attends, ils vont finir par me parler sans que j'aie ni caméra ni pellicule. Ce ne sont pas des acteurs, ils ont envie de parler, c'est maintenant ou jamais. Mon producteur a pris un risque, parce qu'il n'avait que les 800 000 Francs de l'Avance sur recettes. J'ai donc tourné avec une petite caméra PD150. On était dans un mode de travail de fiction, mais dans un mode de financement de documentaire. Les financements sont venus du CNC, avec le montant qu'ils attribuent au documentaire et pas celui de la fiction, ainsi que du Conseil régional de Bretagne et du Conseil général d'Ille-et-Vilaine, France 5 a préacheté et l'INA a coproduit.

Christine GAUTIER

Est-ce que vous avez commencé par la séquence dans la cuisine ? C'est une scène qui m'a gênée au niveau de l'éclairage.

Mariana OTERO

C'est vrai que c'est une scène un peu plus sous-exposée que prévu et surtout ma tante s'est mise pile à l'endroit où il n'y avait pas de lumière !

Mirabelle FREVILLE

Justement, cela donne de la véracité à la scène, il y a une vraie intimité dans cette scène.

Mariana OTERO

Comme souvent dans le film, la lumière n'est pas naturaliste mais plus picturale. C'est à la fois la cuisine de mon oncle et ma tante et en même temps du fait de l'éclairage et de l'épuration du décor cela devient la cuisine de chacun. Je savais que cette scène était essentielle, c'est pourquoi je voulais qu'on ait tourné un peu ensemble avant avec Hélène Louvart (la chef-opératrice) ; mais en gros, par la suite, on a tourné dans l'ordre chronologique.

Hubert BUDOR

Je voudrais revenir à ce que tu as fait avant et à ce qu'est **Histoire**

d'un secret. Je te connaissais pour avoir vu *La loi du collège*, (6 fois 30 minutes) et *Nous voulons un autre monde*, j'avais donc une certaine idée sur le type de films que tu faisais : sur des faits de société, plutôt en caméra direct ; et puis je découvre ce film : **Histoire d'un secret.** Comment as-tu senti que tu allais faire complètement autre chose que ce que tu faisais habituellement ?

Mariana OTERO

Je ne me suis pas dit : tiens, je vais faire quelque chose de différent ! Pour revenir un peu en arrière, j'ai commencé à faire l'ID-HEC (l'actuelle FEMIS), mais le mode de fabrication de la fiction ne m'a pas plu, le fait d'écrire un scénario puis de programmer le tournage... Quand on m'a proposé de faire du documentaire, j'ai accepté et j'ai adoré que ce ne soit pas programmé et aussi que l'on puisse inventer. Ce qui m'a plu dans le documentaire, c'est que l'on puisse inventer une forme chaque fois différente. On y a forcément une écriture qui est remise en question par la réalité que l'on filme. On est obligé, par la rencontre du réel, d'inventer des choses. C'est cela que j'aime dans le documentaire. Pour moi c'est très cohérent, chaque fois que j'ai un sujet, j'invente une forme qui va avec. Et il s'avère que pour *Histoire d'un secret*, la forme qui va avec, c'est de revenir à quelque chose qui soit plus près de la fiction, j'avais envie de quelque chose de très poétique, donc j'ai cherché à le mettre en images. Mais pour moi, c'est exactement la même démarche que pour *La loi du collège*, par exemple. Je m'étais dit, pour ce film, il faut que je tourne un an, tous les jours. Souvent on me disait : " Tu as la nostalgie de l'école ou quoi ? ". Pareil pour la forme finale, on a inventé la forme du feuilleton documentaire, avec Arte qui était prêt, aussi, à inventer des formes, en se disant que ce serait mieux de faire un feuilleton qu'un film de 3 heures. Arte a donc créé la case du feuilleton pour ce film ! L'inverse de ce qui se passe actuellement où il y a une case horaire et qu'il faut faire le film pour ce créneau. C'est cela que j'aime dans le documentaire, inventer une écriture, en même temps que l'on filme.

Hubert BUDOR

Sauf que pour moi le documentaire, très souvent, ça consiste à mettre en place un cadre de travail pour le tournage, et très souvent c'est au montage que le film se construit, alors que dans le cas de *Histoire d'un secret*, tu avais une trame déjà en place.

Mariana ORERO

C'est vrai que dans un documentaire on a un dispositif, que c'est au tournage et au montage que l'on construit le film. Pour *Histoire d'un secret*, il y a plein de choses qui sont entrées en ligne de compte pour que je me dise qu'il fallait que ce soit écrit. J'avais tellement de choses à dire que je devais imaginer comment j'allais construire le film. Au moment du tournage, le fait de tourner sur deux mois de manière ramassée est dû aussi à la chef-opératrice, qui n'était disponible que deux mois... Et tant mieux cela a donné une grande cohérence au film et à l'expérience.

Hubert BUDOR

Le fait que ce soit un long-métrage, qu'il y ait l'Avance sur recettes, c'était prévu aussi ?

Mariana OTERO

Oui. Je ne voulais pas de télévisions pour avoir les mains libres. Cela m'a donné aussi l'occasion de travailler plus sur la lumière et le cadre. Ce travail était le bienvenu. Il est vrai aussi que j'étais arrivée à un stade où je commençais à être un peu frustrée par le cinéma direct.

Hubert BUDOR

Ton prochain film ne sera donc pas du cinéma direct ?

Mariana OTERO

Non, je ne pense pas. Je suis obligée de trouver une autre façon de faire, ce sera peut-être une fiction. Je n'ai plus cette disponibilité totale que j'avais avant et qui est nécessaire pour le cinéma direct. J'ai envie aussi de transformer la lumière, le décor, les scènes, je veux contrôler ce qui arrive. Il faut donc en prendre acte et inventer quelque chose qui va avec son désir de film à soi. Et puis je me sens moins disponible depuis que j'ai un enfant. Si on pense à son enfant au lieu de penser à la scène que l'on tourne, il n'y a plus de film. Je me suis dit, si je ne suis plus dans cette disponibilité totale, celle

que demande le cinéma direct que je pratiquais, il faut travailler en amont, il faut écrire plus, programmer. Tout ce que je n'aimais pas avant, j'ai tendance à l'aimer aujourd'hui, parce que j'en ai besoin.

Brigitte CHEVET

Je voudrais revenir sur l'aspect documentaire/fiction d' *Histoire d'un secret*. Ce qu'il y a de troublant, c'est que ta sœur, Isabel Otero, est une actrice, mais lorsqu'on la voit apparaître dans le film, on ne sait pas trop si elle joue ou si elle est elle-même. Comment a-t-elle vécu cela ?

Christine GAUTIER

Je voudrais ajouter en complément : est-ce qu'elle arrive assez vite dans l'écriture du scénario ?

Mariana OTERO

Oui, mais je ne pensais pas que les scènes avec elle prendraient une telle importance. Mais il y avait des scènes déjà écrites, notamment la scène dans le parc, au début. C'est l'endroit où on allait passer nos vacances. Je m'étais dit que chaque scène avec ma sœur devait parler d'un moment particulier relatif à notre histoire, c'était important de cadrer ainsi, parce qu'avec elle nous pouvions partir très vite sur beaucoup de choses ! Donc dans ce lieu de vacances, nous avions décidé de parler du moment où nous avons appris la mort de notre mère et d'avant, mais pas d'après. Il fallait que chaque chose arrive en son temps. Quant à la scène du divan...

Mirabelle FREVILLE

Tu parles bien de la scène de la robe ?

Mariana OTERO

Oui. Isabel, ma sœur, devait mettre la robe, mais elle ne le savait pas avant. Personne n'avait lu le scénario, il fallait privilégier la surprise, le moment présent. On avait mis un miroir exprès, pour qu'au moment où elle allait se regarder, nous soyons dans le même cadre. Mais elle n'a pas voulu mettre la robe, et c'est beaucoup mieux ! C'est cela qui est pour moi l'intérêt de ce film. C'était à la fois une structure de fiction, et à l'intérieur il y a toute la force du documentaire. Le fait que j'aie fait beaucoup de films avant m'a beaucoup servi, j'ai filmé beaucoup de scènes documentaires, j'ai rêvé parfois que les choses se passent autrement dans des scènes que je filmais ; en même temps, quand j'ai commencé à trop rêver de ce que j'aurais voulu, je me suis dit : là il faut faire de la fiction. Je commençais, dans le cinéma direct, à avoir envie que les choses se passent autrement. Toute la force du cinéma documentaire, c'est que l'on ne rêve pas la scène à la place des gens qui sont en train de la vivre. On la rêve en même temps qu'ils la vivent. Sinon, on est dans un désir de fiction. Pour moi, avec *Histoire d'un secret*, j'étais dans un documentaire et en même temps je pouvais faire aller la scène où j'avais envie. Sans être machiavélique, c'est quand même moi qui pose les questions, c'est moi qui peux rétablir le dialogue... J'étais donc à la fois dans cette espèce de plaisir de savoir comment était la scène, parce que je voyais très bien ce qu'Hélène Louvart filmait, en cela j'étais comme quand je filmais. Je pouvais contrôler la scène et en même temps les scènes m'échappaient et allaient dans un sens que je n'avais pas imaginé. J'avais tout le plaisir du documentaire et en même temps tout le plaisir de la fiction, vraiment les deux à la fois, c'est ce qui a, je crois, bien fonctionné dans le film.

Avec ma sœur, les thèmes qu'on allait aborder étaient prévus dans le scénario mais le reste non. Quand on a commencé à filmer avec elle, elle avait ce ton un peu léger, ce qui est normal vu qu'elle avait déjà travaillé sur ces événements ; elle n'avait pas cette gravité que moi j'avais. Et c'est vrai qu'au début je me souviens que je disais à Hélène Louvart que j'aurais voulu qu'elle soit un peu plus grave. Mais en fait, très vite je me suis aperçue que c'était cela qui était bien, nous étions différentes. Là j'ai accepté le réel, c'est-à-dire je me suis mis dans la position du documentaire, c'est-à-dire ne pas tout contrôler. Et c'est vrai que ma sœur ne joue pas du tout, elle raconte les choses de là où elle en est aujourd'hui c'est-à-dire avec un certain détachement, avec le sourire, et c'est très bien, cela montre deux façons de vivre, de parler d'une histoire.

Au montage on a ôté tout ce qui était discours sur, on est resté sur les faits. L'objectif étant de ne jamais interpréter à la place du spectateur. Ma sœur faisait beaucoup d'analyse. Dans l'équipe, certains adoraient cela, comme Patrick Genet, l'ingénieur du son, par contre

Hélène Louvart au cadre aimait moins cet aspect. En gros, quand je voulais savoir si une scène était émouvante, je demandais à Patrick Genet, et quand je voulais savoir si une scène fonctionnait au niveau de la narration, je demandais à Hélène Louvart !

Mirabelle FREVILLE

Personnellement, je me suis demandée : comment Isabel est-elle aussi bien avec une histoire aussi dure ? En même temps, elle est l'aimée, on voit bien que c'est elle qui se souvient, qui pose des questions, alors que toi tu es toujours dans ton silence. Le fait d'aller demander, ça l'a guérie elle-même. Elle s'est appropriée cette mort, elle a fait son deuil. Alors que toi, tu ne l'as jamais fait.

Mariana OTERO

Tout cela elle le disait, mais je voulais que comme dans une fiction, on le découvre. C'est cela le travail de l'imaginaire, c'est pour cela que l'on aime le cinéma que ce soit du documentaire ou de la fiction, et c'est cela que la télévision refuse en formatant les films. Isabel donnait toutes ces explications, mais je les ai ôtées en me disant qu'on allait le sentir par l'image, le son, les silences.

Personne n'avait lu le scénario. Par exemple quand on arrive à l'appartement, Isabel a bien vu que l'on allait dans le quartier de notre enfance, mais elle ne pensait pas que l'on allait retrouver l'appartement, il a fallu demander à la locataire d'aller vivre ailleurs le temps du tournage et cela elle ne pouvait pas l'imaginer. Je savais qu'elle allait être étonnée lorsqu'elle rentrerait dans l'appartement, j'imaginai qu'elle allait faire les cent pas d'un côté de la porte à l'autre, et qu'elle allait parler du lieu. J'en avais parlé avec Hélène Louvart afin qu'elle pense le cadre en fonction de cette hypothèse.

Bénédictte PAGNOT

Est-ce que tu n'avais pas peur que le fait qu'elle soit comédienne perturbe ce schéma ? Les comédiens ont une conscience de la place de la caméra...

Mariana OTERO

Je pense qu'elle a vraiment joué le jeu en se disant : je serai Isabel et je vais aider Mariana à faire son film le mieux qu'elle peut. Mais c'est certain qu'elle joue parfois avec la caméra, elle sait se mettre dans la lumière, et c'est un plus. Mais je pense vraiment qu'elle s'est laissée aller, notamment sur le divan ! Ce soir-là, elle était épuisée, et s'est laissée porter ! Elle a donné ce qui pour elle était le plus juste par rapport à ce qu'elle voulait donner, et cela, comédienne ou pas. Quelqu'un qui est filmé doit avoir la possibilité de donner l'image qu'il veut donner, qu'il soit comédien ou pas.

Anne CHEVREL

La scène du divan, est-ce que vous en aviez parlé avant avec ta sœur ?

Mariana OTERO

Jamais ! Je me disais qu'il fallait que l'on soit côte à côte, serrées l'une contre l'autre, cela devait nous permettre de nous dire des choses que l'on ne s'était jamais dites. Je sentais qu'il fallait que ce soit un plan fixe, je savais que cela allait faire du plan sur plan après au montage, mais je me disais que l'on trouverait une solution. C'est donc bien à la fois totalement programmé et bien documentaire. Cela va là où je ne pensais pas que cela pouvait aller. La force du film est là : ce mariage entre quelque chose de très prévu, au niveau du cadre, de la lumière, et en même temps il se passe quelque chose qui est au-delà de ce que je pouvais imaginer.

Mirabelle FREVILLE

J'ai l'impression que chaque personnage est là pour construire ta mère : la robe bleue pour voir comment elle est, la restauratrice qui va expli-

quer qu'elle faisait ses toiles elle-même, ton oncle qui explique comment elle peignait. Tu as construit ta mère. Petit à petit elle existe vraiment. On a l'impression qu'elle va sortir de l'exposition ! Concernant les modèles, est-ce que tu t'es dit : l'une va me raconter comment ma mère faisait sa peinture, l'autre comment elle peignait, une autre encore va évoquer l'anecdote des petites filles qui arrivaient enrhumées, les pieds nus...

Mariana OTERO

Les modèles, on a tourné vingt heures avec elles, c'est la partie la plus documentaire, au sens où je ne savais pas ce qu'allait donner chacune. Denys Freyd, mon producteur, m'a demandé s'il n'était pas possible de réduire le temps de tournage à l'appartement. Je lui disais que je ne pouvais pas, car je ne savais pas ce qui allait se passer avec chacune d'entre elles, et il m'a fait confiance, ce qui est très précieux. Au départ, je voulais retrouver les poses des tableaux en fonction des modèles. J'avais prévu que l'une chante, mais cela n'a pas été satisfaisant. Cette partie a été la plus difficile à monter. Il fallait que ce soit vivant, sans rentrer dans l'anecdotique ou le portrait. C'était un équilibre entre des plans plutôt abstraits et d'autres assez vivants. Cet appartement devait permettre au spectateur comme à moi-même d'imaginer ma mère. C'est toute la différence entre le savoir et l'imaginaire, entre le reportage et le documentaire, entre l'information et le cinéma. Je ne voulais pas faire appel au savoir, à l'accumulation de récits et d'anecdotes qui, de toute façon, seraient toujours insatisfaisants, mais bien plus au travail de l'imaginaire. Cet appartement, son décor, ses voiles, ces moments avec les modèles, leur valeur émotive permettent ce travail-là.

Brigitte CHEVET

Dans ce film, je me suis totalement identifiée à toi. En plus, j'ai le même âge que toi, j'ai habité le même quartier... Ce qui fait qu'en regardant le film, je t'ai imaginée au montage en me demandant comment tu avais fait pour monter un film aussi douloureux.



Mariana Otero (à gauche) avec sa sœur Isabel

Mariana OTERO

D'abord, je n'ai pas travaillé seule. J'ai pris une monteuse, une monteuse de fiction : Nelly Quettier, qui a travaillé avec Léo Carax, Sandrine Veysset, Claire Denis... Cette monteuse m'a évidemment aidé à prendre de la distance. Bien sûr, j'ai pleuré, il y a eu des moments très émouvants, mais je n'ai pas souffert ! C'était un vrai bonheur d'arriver à faire vivre ma mère. Pour moi c'était cela l'objet du film : faire vivre l'absente. Par le moyen du cinéma et à travers sa peinture, lui donner une existence. Quand on me dit qu'on a l'impression qu'elle va sortir du film, je me dis que c'est cela que je voulais.

Lors du premier montage, on avait entrecoupé certaines séquences. Le producteur avait apporté un regard assez critique, c'était beaucoup trop bavard et la voix off lui semblait superflue, il a proposé de l'enlever. Je trouvais que c'était impossible car à la lecture du scénario elle était essentielle ! Je pense que si j'ai eu l'Avance sur recettes, c'est grâce à cette voix off qui faisait passer une vraie émotion.

Anne CHEVREL

Cette voix off, à l'entendre j'ai l'impression que c'était la part que tu mettais de toi-même...

Mariana OTERO

Exactement !

Anne CHEVREL

... mais il y a aussi le fait que tu es à l'écran, tu as choisi d'apparaître dans le film. Comment as-tu pris cette décision ? Tu es derrière, devant, observatrice et actrice, autant que ta sœur finalement ! Comment as-tu décidé ça ?

Mariana OTERO

À un moment je me suis dit, puisqu'il n'y a pas d'argent pour faire ce film, je vais prendre ma petite caméra et faire le film moi-même. Mais j'ai tout de suite pensé que ça allait créer une situation de règlement de compte. J'allais être là, toujours derrière la caméra en train de poser des questions, on allait avoir l'impression d'un psychisme familial ! Je ne voulais surtout pas faire un film de famille, justement parce que mon objectif était de créer cette mère, la réinventer à travers le film, et je savais que cela ne pouvait passer que par le cinéma, le cinéma au sens plein du terme, c'est-à-dire de l'image, du son, de la lumière, du temps, et avec une petite caméra, rien n'allait se passer. Peut-être y aurait-il eut quelque chose au niveau du sens, mais pas au niveau de l'essentiel, de l'émotion. C'est pour ça que je me disais qu'il fallait que je sois dans l'image. En plus les gens allaient prendre des risques, il fallait que je sois avec eux, pouvoir les diriger, les aider. Parfois aussi c'est bien d'être côte à côte...

Anne CHEVREL

Tu as décidé de prendre le risque avec eux ?

Mariana OTERO

Oui, et pourtant je déteste être filmée. Mais comme toujours quand on est filmé, que l'on a quelque chose à dire et qu'il se passe quelque chose, ce n'est pas que l'on oublie la caméra, mais on est dans la scène. Ma manière d'apparaître à l'image, nous en avons beaucoup parlé avec Hélène Louvart, on a fait des repérages, des essais. Et beaucoup de décisions ont été prises en tournant.

Je n'ai aucune théorie sur le cinéma, je ne suis pas du tout théoricienne. Je n'ai pas d'a priori, d'interdit. Quand je travaille, je me dis : c'est juste ou ce n'est pas juste ? Je sens que je suis habitée par une musique, et j'essaie de m'en approcher.

Bénédicte PAGNOT

Dans la peinture de ta mère, on sent les coups de pinceau. Dans ton film aussi, comme la musique sur les plans sur plans de la scène du divan.

Mariana OTERO

La musique à ce moment-là, c'est une idée de la monteuse. C'est juste une note que Michael Galasso a joué au violon, j'ai tout de suite trouvé que c'était ce qu'il fallait.

Mirabelle FREVILLE

Est-ce que tu peux nous parler de ce plan où l'on te voit avec le chevalet ?

Mariana OTERO

Ce plan, il était là depuis le scénario et même avant encore. Il fait partie avec les plans d'hôpital, et les plans où les modèles reprennent la pose de ces plans originels du film, de ces plans que vous rêvez dès le début dans un film sans savoir ni ou ni comment ils y seront. La monteuse l'appréciait moins que moi mais il était pour moi indispensable, chargé de l'énergie même du film.

J'ai aussi cherché quelqu'un qui parle de la peinture de Clotilde et j'ai trouvé cette restauratrice de tableaux, qui parle très bien du travail de ma mère.

Anne CHEVREL

L'identification, entre les tableaux de ta mère et toi, je l'ai ressentie à ce moment-là.

Mariana OTERO

Il y a des gens qui préfèrent cette scène à celle de l'appartement. Chacun choisit la scène qui la fait le plus exister. Pour moi elle représente la sensation du toucher, qui est derrière la peinture. Quand je l'ai rencontrée la première fois, elle m'a parlé des dessins de Clotilde en les touchant. Je voulais quelqu'un qui me parle de la peinture sans affectif, elle ne savait pas que Clotilde était ma mère, et sans peur : elle se laisse aller totalement à ce qu'elle ressent au moment où elle découvre le tableau. Ce furent 5 heures de tournage extraordinaires de sa part et pour moi...

Hubert BUDOR

J'aimerais que l'on revienne sur ton producteur, Denis Freyd. C'est une figure de la production du film documentaire en France, et pour moi **Histoire d'un secret** correspond tout à fait à ce qu'il peut produire. Je me suis dit, si elle a pu arriver à cette rigueur dans son film, Denis Freyd y est pour quelque chose. Est-ce que tu peux nous parler de cette relation avec lui ?

Mariana OTERO

On se connaît depuis 10 ans et on se vouvoie encore ! C'est quelqu'un qui parle peu, et surtout qui écoute. Il est très rigoureux, il sait pourquoi il aime les choses. Sur un film comme **Histoire d'un secret**, il était vraiment le garant de l'idée de départ, il est celui à qui j'avais raconté mon envie de faire le film en premier et il m'a beaucoup aidée, il a toujours cru que je pouvais donner une dimension universelle au film.

Il a rémunéré le travail d'écriture. Il a suivi toute l'élaboration du scénario avec attention et ouverture. Quand je me souviens de mes premiers textes, il y a une énorme différence avec le film. Il m'a conseillé sans jamais freiner la créativité ce qui, je crois, est le plus méritoire.

Par exemple, pour la musique, la monteuse Nelly Quettier avait monté la scène de l'exposition avec une musique. Elle aime travailler ainsi : moitié avec la réalisatrice et moitié toute seule. Elle m'a fait des surprises magnifiques ! J'étais plus sur le sens, la construction, les dialogues, et elle, elle était beaucoup plus sur la poésie, le rythme. Donc on se complétait très bien. Dans mes autres films, j'avais l'habitude de travailler sur la parole. Donc Nelly avait mis une musique sur la fin du film, malheureusement nous n'avons pas eu les droits. C'est Denis Freyd qui nous a conseillé Michael Galasso avec qui il avait déjà travaillé. Il était prêt à mettre de l'argent pour que la musique soit belle. C'est un producteur qui est réaliste mais qui ne sacrifie pas un film à l'argent. Le film s'est fait sur 3 ans. Le tournage a duré 2 mois, le montage 3 mois. On tournait au maximum 4 jours par semaine. Hélène Louvart, qui travaillait sur des fictions, disait qu'elle trouvait ce tournage épuisant, parce qu'il y avait une grande tension et du fait aussi que si une scène avait été ratée on n'aurait pas pu la refaire.

Katia PELI

À propos de tension, est-ce que tu peux parler de la scène où l'avortement clandestin est évoqué pour la première fois ?

Mariana OTERO

Il y a le tableau du couple, d'abord. Mon père reprend la position du couple. Ensuite il y a un plan sur le tableau, puis il y a un long plan de mon père et moi en silence. C'est ce silence-là, la 50ème minute ! À Canal +, quand ils ont vu le film, ils ont trouvé que cette séquence devrait être au début du film ! C'est ça la télé !

Ceci dit, je n'avais pas prévu de mettre l'annonce de l'avortement comme ça dans le film, puisque cela devait être raconté par la voix off.

Mirabelle FREVILLE

J'ai eu l'impression, dans ton film, que les silences revenaient pour nous avertir de quelque chose, presque comme dans un thriller. La scène avec la grand-mère, c'est la même chose, quand elle enlève son petit mouchoir...

Mariana OTERO

Le silence dans le film est aussi important que la parole, il est à la fois le signe de l'absence et sa résolution, il est la présence de ma mère, il est aussi ce qui permet à l'imaginaire du spectateur de se développer, à ses propres fantômes d'advenir à sa mémoire, il est l'espace de chacun, de son intimité.

Christine GAUTIER

On a peu parlé du père. Il est frontal dans la voiture, pourquoi ce choix de le cadrer en voiture ?

Mariana OTERO

Au départ, je pensais que c'était mieux d'être avec mon père dans un endroit clos, intime mais où on peut regarder ailleurs, parce que je savais que ce serait difficile. Pour moi c'était la scène la plus dure. En plus ça s'est très mal passé techniquement. On avait prévu deux caméras sur le capot. Le matin on a commencé à filmer, et on s'est aperçu que le pare-brise avait des éclats de verre juste à l'endroit où il ne fallait pas, on a dû faire changer le pare-brise. Il était donc 2h de l'après-midi. Je voulais que tout le dialogue soit en trajet. On a recommencé à filmer, mais il a fallu changer une caméra, car elle ne supportait pas les vibrations. Il était 4h de l'après-midi. On a essayé de tourner à nouveau, cette fois-ci c'est le soleil qui était en plein sur le pare-brise. Il était 8h du soir, c'était impossible de continuer ! Le cœur du sujet n'avait pas été abordé. Avec le producteur, on a envisagé les différentes solutions : soit on retournait à l'identique en relouant deux caméras et en prenant les mêmes risques ; soit on tournait avec une Béta en étant sûr qu'il n'y ait pas de vibration ; soit on tournait à l'arrêt, en faisant venir mon père à Paris. C'était la solution la moins chère et c'est celle qu'on a choisie. C'est le seul moment dans le film où il y a un tournage à deux caméras. On a tourné cette scène le dernier jour de tournage. C'est au moment du son seul que mon père m'a dit qu'il avait oublié de me dire quelque chose. On a laissé les caméras tourner et mon père a alors dit la dernière phrase de ma mère : " Et ce bateau, où est-ce qu'il va ? ". Il a attendu le dernier moment, la dernière minute de tournage pour la dire !

Anne CHEVREL

Est-ce que tu connaissais ces derniers mots de ta mère ?

Mariana OTERO

Non, et je n'aurais jamais osé les demander à mon père, c'était trop de douleur pour lui. À ce moment-là, d'ailleurs, il s'est mis à pleurer et j'ai fait un geste de tendresse vers lui. Au montage, j'ai pensé avec la monteuse que ce n'était pas juste de le montrer pleurer ni de montrer mon geste. Je ne voulais pas que ce geste de consolation vienne soulager le spectateur, vienne résoudre un sentiment de culpabilité qui malheureusement et quels que soient les arguments raisonnables habitera toujours mon père. Dans les débats beaucoup d'hommes me reprochent de ne pas être assez tendre avec mon père !

Hubert BUDOR

Je suis de cet avis, mais j'ai trouvé que c'était dans la logique de ton film.

Mariana OTERO

Il parle, on est sur lui, j'écoute, on est sur moi. Ce n'est pas un plan de passage, c'est assumé comme un plan d'écoute silencieuse, un plan où laisser chacun ressentir et interpréter..

Mirabelle FREVILLE

Est-ce que tu peux nous parler du personnage du gynécologue ? Est-ce que tu savais ce qu'il allait te dire ?

Mariana OTERO

En repérages, il m'avait dit : " Arrêtez de remuer la merde " ... Je

voulais entendre cela de ce bonhomme sympathique lors du tournage

Hubert BUDOR

Entre ton désir de cinéma et le fait que tu es la fille de Clotilde, cette rencontre avec le gynécologue a dû être très violente...

Brigitte CHEVET

Quelles ont été les réactions des gens qui ont été filmés ?

Mariana OTERO

Même le gynécologue est content. Il est content que ça soit dit, simplement lui il trouve qu'il vaut mieux mettre un voile sur ce genre de sujet. L'ensemble des gens de la famille et des amis est très heureux du film. Pour eux c'est le plaisir de voir ressusciter une peintre, une femme, une mère, une amie, et chacun a retrouvé sa place dans la famille.

Hubert BUDOR

Joëlle Brunerie-Kauffmann, par rapport à ton écriture, c'est le seul personnage qui n'est pas dans ton intimité.

Mariana OTERO

On a eu très peu de temps pour la filmer, on est dans du champ/contrechamp, ce qui ne ressemble pas au reste du film et en même temps je vais chercher l'information historique et donc, cinématographiquement, ça ressemble bien à ça. Cette scène est importante pour donner une dimension historique, et d'autre part, lorsqu'on a un secret, on passe forcément à un moment où un autre par l'histoire collective.

J'avais aussi interviewé des responsables du Planning Familial de Rennes. J'avais également interrogé un autre médecin, mais ça faisait trop, il fallait garder un équilibre entre la parole historique et la parole intime.

Ensuite, le retour de Joëlle Brunerie-Kauffmann à la scène de la cuisine se fait par des plans de tableaux. C'est une belle idée là encore de la monteuse, pour passer de la séquence historique à l'intimité.

Brigitte CHEVET

Est-ce que c'est un film féministe ?

Mariana OTERO

Oui, parce que c'est un film qui parle de la femme et qui pense qu'il y a quelque chose à défendre, qu'il y a une bataille à poursuivre. Dans ce sens, c'est un film militant. Malheureusement, je crois que la presse féminine va passer à côté. Par exemple, **Elle** ou **Marie-Claire**, la presse féminine en général n'est pas venue voir le film ! La stratégie de la distributrice a été de traiter avec un seul circuit à Paris : MK2. Le film ne passera que dans une seule salle à Paris, mais durant 4 semaines. (Le film est sorti le 15 octobre 2003 et cet entretien a eu lieu le 23 octobre. La deuxième semaine, le film est sorti finalement sur deux salles à Paris et 16 copies en province.)

Mirabelle FREVILLE

La presse ne fait pas aller au cinéma, sauf pour le documentaire, en principe.

Mariana OTERO

En documentaire, on n'a même pas d'affiche. La presse c'est donc de la promotion. Mais c'est difficile de faire venir la presse, lorsque l'on n'est pas connu et que le film ne sort pas sur au moins 50 copies.

Brigitte CHEVET

C'est un film qui passe un témoin très concret entre deux générations.

Mariana OTERO

Il paraît qu'il y a beaucoup de mères et de filles qui vont voir le film.

Hubert BUDOR

Et par rapport à ton intention première ?

Mariana OTERO

Ce que je voulais, c'est que ma mère existe, et j'ai l'impression que

chaque fois qu'il y a des spectateurs elle existe. C'est ça qui m'a motivée.

Bénédicte PAGNOT

C'est aussi un film qui redonne une place à ton père...

Mirabelle FREVILLE

La grande qualité du film, c'est la pudeur.

Brigitte CHEVET

L'épure dans le film est formidable. On voit des sexes de femme dans de nombreux plans de tableaux et en même temps, c'est toujours abordé avec pudeur.

Mirabelle FREVILLE

As-tu des projets de film ?

Mariana OTERO

J'ai une vague idée de fiction et une vague idée de documentaire !

Mirabelle FREVILLE

Tu n'as pas encore de désir de film, mais tu as des idées...

Hubert BUDOR

C'est étonnant ce parcours, de Chantal Akerman, Dominique Cabrera, Solveig Anspach, Mariana Otero maintenant...

Mariana OTERO

De passer à la fiction ?

Hubert BUDOR

Dès qu'un documentaire arrive à une certaine écriture plus proche de la fiction et obtient un certain succès, on a l'impression qu'il y a comme un cap.

Mariana OTERO

Personnellement je ne suis pas contre le fait de refaire du documentaire, simplement je ne veux pas faire comme avant.

Hubert BUDOR

Tu as fait beaucoup de documentaires qui sont des faits de société.

La semaine dernière, l'association Films en Bretagne organisait à Val André des rencontres autour du documentaire. Yves Jeanneau, le responsable de l'unité documentaire de France 2, était invité. Il a dit qu'il allait mettre plus d'argent sur moins de films, avec cette volonté de mettre des documentaires à 20h30, ce qui va valoriser le genre. Mais on sent qu'on va avoir beaucoup de films du type **Odysée de l'espèce** et peu à peu du "documentaire spectacle". Pour moi, ce qui fait la force du documentaire, ce n'est pas de tomber dans du pédagogique ou de l'informatif, c'est de faire du fait de société avec des choses vécues et de les faire ressentir, avec ce support du langage cinématographique. En dehors des problèmes de l'intermittence, on arrive aujourd'hui, dans la production du documentaire, à une sorte d'étranglement qui est de se dire : on connaît l'état de la société aujourd'hui, les documentaristes ont un travail incontournable à faire. L'année dernière, le responsable de France 3 Ouest disait que ce n'était plus les journalistes qui faisaient la mémoire de la région, mais les documentaristes.

Mariana OTERO

Je crois qu'il faut que l'on arrive à imposer l'idée de faire du documentaire en dehors de la télévision. Dans la mesure où les télévisions ne veulent pas de documentaires, il faut que l'on obtienne du CNC d'avoir du financement pour les documentaires sans télévision, mais sans pour autant que ce soit avec l'Avance sur recettes. Et que l'on puisse aussi utiliser l'argent du cinéma et de la télévision, que ce ne soit pas l'un ou l'autre et que l'on trouve d'autres circuits de diffusion, entre autre qu'il y ait des subventions pour l'équipement en vidéo des salles de cinéma, pour que l'on puisse y projeter des documentaires. À la télévision, c'est toujours soit de l'information, soit de la pédagogie, on est obligé de considérer que le spectateur est idiot. En 10 ans, j'ai constaté une évolution énorme : en 1989, sur la Sept, il n'y avait pas de format imposé, ce n'était pas 26' ou 52', c'était vraiment le temps que l'on voulait ! Aujourd'hui, il y a "La Lucarne", sur Arte, mais c'est l'exception qui confirme la règle et il faut être dans une écriture très expérimentale. Sans doute des circuits alternatifs de diffusion vont se développer, dans la lignée des festivals.

Le scénario sera publié dans le prochain numéro (été 2004) de la collection Cinéma Documentaire édité par ADDOC et L'Harmattan.

retrouvez les livrets de "Désir de Film" en téléchargement sur le site www.films-en-bretagne.com

Mariana Otero est née en 1963 à Rennes.

Titulaire d'une Maîtrise de Lettres à Paris 8, elle fait des études de cinéma à l'IDHEC de 1985 à 88. Elle vit à Lisbonne de 1995 à 99. Elle est membre des Ateliers Varan depuis 2000.

filmographie

I Rouge U vert O Bleu 1987

30', documentaire en co-réalisation avec Daniele Incalcaterra, 16 mm, Production : Yumi / CNC

Non-Lieux 1991

75', documentaire en co-réalisation avec Alejandro Rojo, V8

Production : Ateliers Varan / La Sept / ZDF / INA

Diffusion : La Sept et La Sept sur FR3

Prix du Meilleur Documentaire au Festival Cinéma et Banlieue de Vaulx-en-Velin

Loin de toi 1991

8', documentaire V8

Production : IMA La Sept Arte

Diffusion : Arte dans le cadre de l'émission **Premières Vues**

La loi du collègue 1994

Feuilleton documentaire en 6 épisodes de 28', Hi8

Production : Archipel 33 / Arte / Périphérie / Centre Georges Pompidou

Avec la participation du CNC, Documentary, Procirep, Caisse des

dépôts et consignations, DRAC, FAS

Diffusion : Arte, Planète, La Cinquième, éditée en cassette vidéo dans la collection d'Arte **Grand documentaire**

Prix du meilleur film documentaire en vidéo aux 5èmes rencontres du cinéma documentaire à Lisbonne
3jury's Tip Prix Europa 1995

Cette télévision est la vôtre 1997

Documentaire, 60', Beta SP

Production : Archipel 33 / Arte / SP Films / RTBF

Avec la participation du CNC, IPACA

Diffusion : Arte, RTBF, SIC, Grèce, Hollande

Mention spéciale au Festival de Vic-le-Comte

Participation à la réalisation du programme **Moi, maintenant** 1999
(Programme de 2h30)

Production : KS Visions / Arte

Le juge des enfants 2000

Documentaire, 52', Beta SP

Production : Cinétévé / La Cinquième

Avec la participation du CNC

Nous voulons un autre monde 2001

Documentaire, 52', Dvcam

Production : Agat Films / France 3

Avec la participation du CNC

Histoire d'un secret 2003

Production : Archipel 35, INA, France 5

Avec la participation : du CNC, du Conseil régional de Bretagne, du Conseil général d'Ille et Vilaine

Sélectionné aux festivals : *Festin d'Aden, Lussas, La Rochelle, Locarno*
Primé aux festivals : *de Valladolid, Florence, Bello Horizonte*