Document generated on 08/03/2025 3:25 p.m.

Intermédialités
Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques
Intermediality
History and Theory of the Arts, Literature and Technologies

Transmettre l'avenir : autour de l'essai-vidéo d'Ingrid Wildi, *¿Aquí vive la Señora Eliana M…?*

Valeria Wagner

Number 5, Spring 2005

Transmettre
Transmitting

URI: https://id.erudit.org/iderudit/1005495ar
DOI: https://doi.org/10.7202/1005495ar

See table of contents

Publisher(s)

Centre de recherche sur l'intermédialité

ISSN

1705-8546 (print)
1920-3136 (digital)

Explore this journal

Cite this article

Wagner, V. (2005). Transmettre l'avenir : autour de l'essai-vidéo d'Ingrid Wildi, *¿Aquí vive la Señora Eliana M…?*. *Intermédialités / Intermediality*, (5), 119–134. https://doi.org/10.7202/1005495ar

Article abstract

In the "structure of experience" specific to migrants there is a strong link between the past and the future of migration which relies neither on linearity nor on continuity, but rather on a form of temporal coexistence and on a superposition of experiences. This paper investigates this link through the videoessay of the Chilean-Swiss artist Ingrid Wildi, whose work is characterised by its interest in the audiovisual becoming of the living word (orality).

Tous droits réservés © Revue Intermédialités, 2005

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

Transmettre l'avenir : autour de l'essai-vidéo d'Ingrid Wildi, *¿Aquí vive la Señora Eliana M…?**

Valeria Wagner

Préambule

Dans *El hablador* de Mario Vargas Llosa[1], le narrateur, un écrivain péruvien, fait un séjour à Florence pour « oublier » temporairement son pays et son peuple et se ressourcer dans la culture de la Renaissance. Mais son projet tombe à l'eau quand il trouve, exposées dans une vitrine en plein cœur de la ville de Dante et de Machiavel, des photographies d'Indiens amazoniens. Avec le pressentiment d'être sur le point de provoquer une « discrète hécatombe » dans sa vie, le narrateur visite l'exposition et découvre la photo qui remuera ses souvenirs et suscitera son récit à venir : une figure dans l'ombre, entourée d'une foule assise et « concentrée hypnotiquement » — un *hablador* machiguenga, conclut-il[2].

Sans doute interpellé par les paroles que la photo évoque mais ne donne pas à entendre, le narrateur raconte — écrit — à son tour l'histoire de sa fascination pour la figure du « parleur », dont il a jadis appris l'existence par des

* Ingrid Wildi, *¿Aquí vive la Señora Eliana M…?* (*M^me^ Eliana M. habite ici ?*), Vidéo-DVD, 68 minutes, 2003. J'aimerais remercier Ingrid Wildi de sa disponibilité, ainsi que Fabienne Michelet, Jean-Jacques Bonvin et Véronique Schwed pour leurs commentaires.

1. Mario Vargas Llosa, *El hablador*, Barcelona, Seix Barral, 1991 [1981]. C'est moi qui traduis. Désormais les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle « EH », suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

2. Le mot espagnol se traduit littéralement par « le parleur », ou « celui qui parle », élargissant quelque peu la fonction que l'on attribue aux conteurs, pour y inclure la parole dans toutes ses modalités orales.

linguistes évangélistes états-uniens. Selon ces derniers, les « parleurs » sont les « courriers » de la société machiguenga dispersée dans la jungle amazonienne ; ils ramènent et emmènent les nouvelles d'un groupe de Machiguengas à l'autre, leur rappelant leurs histoires. Ému par l'idée de « ces êtres » dont les bouches seraient « les liens agglutinants » des Machiguengas, le narrateur les imagine comme la « sève circulante » de cette société, comme une substance vitale à son existence en tant que peuple « d'êtres solidaires » (EH, p. 91-92).

Il est aisé de lire dans la fascination du narrateur pour la figure du « parleur » celle des cultures scripturaires (lettrées) pour les cultures orales, et dans l'apparition de la photo de « cet être » (EH, p. 91) primitif au sein du berceau de la modernité civilisatrice, le malaise que suscite la mise en relation des deux cultures. Le roman thématise d'ailleurs ce malaise par l'ambivalence du narrateur qui est tiraillé tout au long de son récit entre un mouvement d'identification nostalgique avec ce « parleur » et un mouvement de rejet et de distanciation de cette figure. D'une part, c'est une émulation pour le narrateur de reprendre dans ses écrits l'exemple du « parleur », dont l'existence serait la preuve de l'importance « primordiale » des récits dans toute société (EH, p. 92) ; de l'autre, il entonne comme une incantation sa croyance inébranlable que les Machiguengas, voués, selon lui, à disparaître physiquement ou culturellement, n'ont pas d'avenir.

La photo trouvée à Florence soutient cette ambivalence. Dans la mesure où elle confirme qu'il y a eu infiltration des « modernes » chez les Machiguengas, la photo semble vérifier les prédictions du narrateur en signalant le début d'une inéluctable acculturation. Mais la photo infiltre à son tour le silence du peuple machiguenga dans le présent florentin, et avec lui, l'inintelligibilité que la disparition de la figure du « parleur » instaure au cœur de la culture moderne, creusant un manque dans la parole, source de désir et de frustration. Ainsi, à la fin de son récit, qu'il a pourtant écrit pour se débarrasser de cette fascination devenue obsession, le narrateur annonce qu'il entendra toujours, où qu'il aille, « proche, sans pause, crépitant, immémorial, ce parleur machiguenga » (EH, p. 235). Voué désormais à porter en lui le « crépitement » du « parleur », la voix incompréhensible de l'oralité qui se transmet par lui et en lui sans qu'il sache ce qu'elle lui dicte, le narrateur devient malgré lui une sorte de mémoire de sa disparition.

Bien que sciemment inscrite dans les débats sur les conséquences de la « modernisation » des sociétés traditionnelles et sur les alternatives à leur survie, la figure du « parleur » soulève la question plus générale du devenir des liens

sociaux : comment la « sève » sociale circule-t-elle sans sa « bouche agglutinante » ? Peut-elle encore circuler ? Reste-t-il quelque chose de cette substance vitale ? Ces questions se posent en particulier dans le cadre des mouvements de migration qui ont marqué l'histoire et l'imaginaire des Amériques, et qui sous-tendent la problématisation de l'oralité dans le roman de Vargas Llosa. Le peuple machiguenga étant lui-même nomade, l'image de groupes éparpillés « aux quatre vents » et communiquant par l'entremise d'un courrier est parlante, comme l'est celle du narrateur qui a traversé l'océan pour se plonger dans l'étude de la culture ayant marqué son pays d'origine. Témoignant encore de son souci pour le maintien de liens sociaux, le narrateur raconte en détail les dysfonctionnements qui brouillent la transmission de son programme de télévision « La tour de Babel », dont l'ambition est clairement de rendre la culture accessible à tout un chacun, en créant un langage qui traduise les « crépitements » de langues et de discours différents. Plus significativement, le narrateur inscrit la photo du « parleur » dans un récit de migration lorsqu'il s'obstine, malgré le manque flagrant de preuves, à identifier la silhouette dans l'ombre comme étant celle de son ami Saúl Zuratas, Juif péruvien d'origine russe, qui aurait sympathisé avec le peuple machiguenga et leur nomadisme au point de devenir leur dernier « parleur ». Ainsi, de même qu'elle pose la question du devenir de la culture orale machiguenga, la photographie qui déclenche le récit du narrateur soulève celle de l'avenir des cultures en voie de migration, et plus précisément celle de l'avenir de la transmission qui « solidarise » leurs liens sociaux.

Ce détour par le roman de Vargas Llosa suggère que le rapport des sociétés modernes aux sociétés dites « orales » est médiatisé par l'expérience des migrations qui marque l'histoire et l'imaginaire des premières. L'expérience de la migration est à son tour souvent comprise par rapport à l'oralité « perdue ». Ainsi est-il possible de reconnaître, dans le « crépitement » inintelligible qui accompagnera à jamais le narrateur, les langues et les cultures des générations antérieures que tout descendant de migrant porte en lui, comme il est possible de reconnaître dans la photo du « parleur », celles des parents difficiles à identifier, dont le silence garde l'histoire de la famille du pays d'origine. Or, tandis que le rapport aux sociétés orales est toujours une figure du rapport à un passé et à une expérience inaccessibles, les phénomènes migratoires sont, eux, encore d'actualité, la migration étant même une figure de l'avenir[3]. Sans doute les

3. La migration représente la possibilité d'un avenir ou d'un autre avenir (meilleur que celui qui l'« attend » dans le pays d'origine) pour les individus, mais aussi, comme

conditions matérielles des migrations des XX^e^ et XXI^e^ siècles sont-elles très différentes de celles des siècles précédents ; sans doute, aussi, le passé est-il en un sens toujours irrécupérable. Mais il semble y avoir quelque chose de l'ordre d'une « structure de l'expérience » des migrants qui transforme le rapport au passé de la migration, établissant notamment un lien fort entre celui-ci et l'avenir qui ne repose ni sur la linéarité ni sur la continuité, mais plutôt sur une forme de coexistence temporelle et de superposition des expériences. C'est ce lien qu'explore l'essai-vidéo de l'artiste chilienne-suisse Ingrid Wildi.

¿Aquí vive la Señora Eliana M...?

Eliana M… habite ici ? a été présenté pour la première fois au Kunsthaus d'Aarau et au Centre d'art contemporain de Genève avec d'autres œuvres de l'artiste. Dans l'ensemble, ces œuvres vidéo se caractérisent par un intérêt pour l'oralité et pour son devenir audiovisuel : elles sont en effet constituées principalement d'entretiens, assemblés de manière à mettre en évidence la fictionnalisation du montage, tout en soulignant, cependant, une certaine autonomie de la parole vivante par rapport au récit qui l'encadre et au réel qu'elle évoque. Les vidéos jouent en effet tant sur la transformation par le montage d'images d'archives « initiales » en fiction-récit, que sur la transformation, qui a lieu sous les yeux des spectateurs, de la fiction du récit en commentaire sur une réalité qui reste liée au document, mais qui s'en écarte suffisamment pour en dégager un autre sens. « Pour moi », dit la réalisatrice dans un entretien, « la réalité porte la fiction en elle, la fiction est déjà là[4]. » C'est cette fiction que ses vidéos donnent à voir.

Dans *Si c'est elle* (2000), par exemple, nous voyons trois hommes parler, en alternance, d'une femme qui leur est de toute évidence chère, et que nous

le montre bien la science-fiction, pour l'humanité toute entière (ou pour le concept d'humanité). À en croire Jean-François Lyotard, la migration interplanétaire (ou intergalactique) serait même le rêve « inavoué » de la postmodernité. (Jean-François Lyotard, « The Wall, the Gulf and the Sun : A Fable », dans Jean-Fraçois Lyotard, *Political Writings*, trad. Bill Readings et Kevin Paul Geiman, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1993)

4. Ingrid Wildi, « Le miroir n'a pas de mémoire. Entretien avec Katya García-Antón » (Genève, novembre 2003), publié dans le catalogue de l'exposition, *De palabra en palabra*, Genève, Aargauer Kunsthaus, Aarau et Centre d'art contemporain, 2004, p. 91. En plus de cet entretien, le catalogue inclut deux textes critiques sur l'œuvre de Wildi ainsi que la transcription des entretiens de ses films.

imaginons tantôt comme leur mère ou leur amante, tantôt comme une seule personne ou comme plusieurs femmes. Nous apprenons à la fin de la vidéo qu'il s'agit de trois hommes parlant en alternance de trois femmes différentes, lesquelles se superposent jusqu'à devenir clairement une entité fictive. La fictionnalité de la figure composite met en évidence, d'une part, la trame imaginaire dans laquelle ces hommes inscrivent leur(s) femme(s), et de l'autre, l'inévitable et même nécessaire non-coïncidence entre celle dont chacun parle et celles à qui ils se réfèrent. Portant sur une femme particulière, les paroles assemblées tissent une trame imaginaire qui récupère et transforme le sens des paroles des plans individuels. Mais ce déplacement, à son tour, transfigure légèrement la trame imaginaire, laquelle agira encore une fois sur le sens des paroles dans leur cadre d'énonciation, et ainsi de suite dans une spirale qui est une sorte d'après-vie de la parole, un circuit où les paroles continuent à produire du réel.

Ce traitement du document et de la fiction situe l'œuvre de Wildi dans le genre maintenant connu de l'« essai-vidéo » :

> Ma référence c'est le document qui peut ensuite devenir fictionnel et par ce biais interroger la réalité elle-même. C'est pourquoi mon travail se situe entre le documentaire vidéo et l'art vidéo, probablement dans le champ de l'essai-vidéo, domaine qui est lui-même en transformation[5].

Entre les documents et la fiction, donc, mais sans nier l'influence, ou l'incontournabilité, de ces deux catégories, les essais-vidéo de Wildi jouent tantôt sur la superposition, tantôt sur les déplacements du regard. Les images et les séquences-documents sont mises en relation et tissent une fiction, une narration qui les dépasse, mais qui donne à voir et à entendre une trame qui dégage d'autant plus la « documentalité » du document que celle-ci, finalement, ne saurait alors être fixée au seul contexte du discours.

¿Aquí vive la Señora Eliana M…? porte, comme le décrit le catalogue, sur la recherche de la mère de l'artiste, Eliana Merino, « à travers les récits et les descriptions de parents et de connaissances ». Un tel résumé peut donner à croire qu'il s'agit, comme dans le cas de *Si c'est elle*, d'un travail de construction de la mère imaginaire. Ceci est effectivement le cas, dans la mesure où, bien que nous voyions et entendions Eliana M., nous ne la rencontrons jamais en tant que mère et nous ne sommes pas non plus témoins de la rencontre entre

5. Ingrid Wildi, « Le miroir n'a pas de mémoire », p. 91.

mère et fille. Ainsi le doute sur le lieu où se trouve Eliana M., mère de la réalisatrice, persiste au-delà du film et indépendamment du fait, historiquement vérifiable, qu'elle ait été retrouvée[6]. Mais s'il ne nous est pas donné de désigner du doigt l'endroit où Eliana M. a été trouvée, il reste que la recherche de la réalisatrice aboutit dans le « réel », et ce, grâce aux mêmes témoignages, oraux et écrits, qui la font aboutir dans l'imaginaire. Récits, descriptions, documents divers (photos, articles de journaux), entretiens se dédoublent donc et produisent à la fois une mère imaginaire, qui ne peut être localisée ou fixée dans un corps précis, et une personne bien réelle, irréductible à la première, mais ayant à son tour une indéniable qualité fictionnelle.

Il se trouve, en effet, qu'Eliana Merino est douée de clairvoyance, et c'est dans son rôle de voyante qu'elle nous est donnée à voir en premier lieu, sans que l'on sache que c'est elle, et avant même le titre qui marque le début du film. Son apparition sur l'écran est frappante : assise sur un lit dans une chambre de pension ou d'hôtel, elle manipule un petit pull en laine couleur lilas qui contraste avec ses habits noirs (fig. 1) — elle le plie et le replie, aplatissant les bords qui n'ont pas encore été complètement assemblés et auxquels, en un sens, le film de sa fille donne les dernières retouches. Figure classique de la narration dans l'imaginaire occidental, la femme au tricot, au tissage ou à la couture renvoie aux techniques du récit et surtout à leur capacité de manipuler le temps et les événements. Ainsi les déesses de différentes traditions — Moires, Nornes, Parques — tissent le destin des mortels, tandis que des personnages féminins comme Pénélope et Schéhérazade se servent du tissage pour suspendre le temps, l'une faisant et défaisant son tissage, l'autre, comme on le sait, « tissant » des histoires les unes aux autres[7]. De même, lorsque la réalisatrice lui

6. Le déictique dans le titre de l'œuvre suggère d'ailleurs que le lieu, le *ici* où habite Eliana M., ne peut pas être fixé de manière univoque : elle habite peut-être derrière la porte dont l'image clôt le film, peut-être ailleurs, certainement aussi dans l'espace du film.

7. Qu'il soit effectué par des déesses ou des femmes mortelles, le tissage est une métaphore complexe, qui porte sur plusieurs sphères de l'organisation sociale, notamment les sphères politiques, conjugales et poétiques (voir John Scheid, Jesper Svenbro, *Le métier de Zeus : mythe du tissage et du tissu dans le monde gréco-romain*, Paris, Éditions La Découverte, 1994 ; cité dans Fabienne Michelet, « La plainte et le tissage : voix et action des personnages féminins dans les poèmes eddaïques de l'Islande », *Équinoxe*, n° 23, automne 2002, p. 67-79). Par ailleurs, comme le montre Fabienne Michelet, la métaphore du tissage soulève la question de la possibilité d'agir des femmes, réduite

Fig. 1. Ingrid Wildi, *¿Aquí vive la Señora Eliana M...?*, 2003 (avec l'aimable autorisation de l'artiste).

demande si elle « se sent bien de savoir toutes ces choses qui vont arriver », la voyante Eliana M., munie de son tricot, répond que oui, qu'elle « se sent bien de pouvoir avertir », d'annoncer ces « désastres » qu'elle voit « si clairement » : « Pour qu'il n'y ait pas de morts. On peut arranger la situation, pour qu'il n'arrive rien à personne ».

Cet entretien en « avant-première » établit une ligne de mire qui déplace le cadre narratif de la recherche de la mère et l'horizon d'attente des spectateurs. Du fait que Eliana M. ne soit pas présentée — elle ne le sera d'ailleurs jamais, ni par son nom ni par sa filiation à Wildi — l'échange en exergue entre

presque exclusivement, dans le cas des héroïnes germaniques qu'elle analyse, à l'appel à la vengeance. Dans le cas de l'essai-vidéo de Wildi, cette marge d'action des figures féminines est problématisée dans la transformation du tricot en caméra vidéo, un outil de travail beaucoup moins « genré » dans l'imaginaire que le tissage, et qui, de surcroît, n'enregistre pas, dans ce cas particulier, des injustices qui pourraient susciter des vengeances. Non seulement la caméra vidéo semble ouvrir un spectre différent d'interventions sur les événements que le tricot-tissage, mais elle démantèle l'association étroite entre femmes et voyance. Nous apprenons d'ailleurs par une amie de la voyante, que, si ce sont surtout des femmes qui disent la bonne aventure, il arrive que des hommes le fassent aussi.

voyante et réalisatrice anticipe une recherche sur le rapport entre clairvoyance et art vidéo, ou du moins un développement de ce lien. Celui entre la mère et la fille sous-tendra, certes, le déroulement du film, mais sans que son potentiel émotif soit mis en relief — nous ne voyons pas les images de leurs retrouvailles[8], pas de larmes ou de sanglots étouffés. Par contre, que l'on apprenne avant le film ou graduellement au cours de celui-ci que la voyante au tricot est Eliana M., mère de la réalisatrice[9], la conscience de l'aboutissement réel (concret) de la recherche soutient tous les moments du récit, leur donnant une profondeur prophétique. Par exemple, lorsqu'elle s'approche avec son équipe d'Arica, où Eliana M. a été localisée, nous voyons la réalisatrice regarder la ville par la fenêtre de la voiture. Aussi pudique soit-elle — rien n'est dit, la réalisatrice nous tourne le dos — la séquence est chargée de l'émotion que nous imaginons qu'une fille puisse ressentir lorsqu'elle s'approche, au terme d'un long voyage (géographique, métaphorique), de la ville où elle espère trouver la mère que nous savons qu'elle retrouvera. Nous voici donc surpris à soutenir une vision (que nous ne voyons pas), à reproduire par la connaissance (involontaire) de la fin du récit, la « clairvoyance » de la voyante.

Le parallèle entre la faculté de voyance de la mère et l'art clairvoyant (vidéo) de la fille est renforcé tout au long du film. Nous apprenons notamment qu'Eliana M. est une voyante renommée — sa photo est dans les journaux, elle apparaît à la télévision — et qu'elle est surtout connue pour sa capacité à retrouver des personnes disparues, au point que ses services sont parfois sollicités par la police. Ainsi la fille peut à son tour trouver sa mère disparue en suivant les traces de la voyante, et ce faisant acquiert ou découvre son propre don de clairvoyance. Dans son cas, cependant, le don est exercé

8. Selon la réalisatrice, ces images existent — son caméraman aurait effectivement filmé le moment où elle retrouve sa mère dans la rue, où sa mère la reconnaît, où elles se parlent pour la première fois après tant d'années, etc. J'ajouterai que l'exclusion de cette séquence est d'autant plus significative que la réalisatrice dit avoir conçu d'emblée la recherche de sa mère comme un projet vidéo, et qu'elle serait partie au Chili avec l'intention d'enregistrer la rencontre tant de fois imaginée. L'enregistrement de leur rencontre est donc l'aboutissement de son projet et va jusqu'à tenir lieu de la rencontre même. Et sans doute avec raison, car comment faire l'expérience directe de ce qu'on attend et imagine depuis longtemps ?

9. Le catalogue qui accompagne l'exposition ne masque pas l'identité de la voyante ni le fait que la mère a été retrouvée. Ainsi le film ne mise pas sur le « suspense », qui est au contraire désamorcé par le montage de la « fin » au début.

pour « provoquer » l'avènement d'un futur imaginé ou souhaité (retrouver la mère) et ce, contrairement à Eliana M. qui souhaite « prévenir » les « désastres » pour « qu'il n'arrive rien à personne » (« *para que no le pase nada a la gente*[10] »). La vidéo conteste précisément cette prémisse : plutôt que de donner à voir pour prévenir le futur, elle vise à ce qu'il « *arrive* des choses aux gens », et plus spécifiquement, ces « choses » venant du passé et scellées dans la mémoire comme dans un coffre. L'enjeu sera de donner un avenir à cette mémoire qui peine à s'articuler avec le présent.

Les toutes premières paroles de la voyante et du film indiquent déjà la visée de la « voyance » de Wildi : « J'ai dit aussi le mur de Berlin, cinq ans avant que ça arrive. Et il y a des gens à qui je l'ai dit. J'avais oublié cette clairvoyance. » Le terme que j'ai traduit par « clairvoyance » est « *acierto* », qui dénote plutôt le fait d'avoir « deviné » ou prédit juste, d'avoir eu raison dans ses conjectures. La voyante avait donc « dit » juste à propos de l'événement qui aura mis symboliquement fin à la guerre froide et qui aura donné libre cours au processus de mondialisation. Que ses paroles proférées au Nord du Chili portent si loin est en soi remarquable, montrant en un sens que la décentralisation du réel propre à la mondialisation (la multiplicité des discours qui prétendent le détenir) était alors, ou a toujours déjà été, à l'œuvre. Mais il est aussi remarquable qu'elle ait eu cette vision, qu'elle l'ait dite, qu'elle ait ensuite oublié l'avoir eue et dite, et qu'elle s'en soit rappelée, de ses paroles et de son oubli, lors de l'entretien avec la réalisatrice, face à l'objectif de la caméra vidéo. Il n'est certes pas surprenant en soi que le souvenir de l'oubli accompagne le retour de la mémoire. Dans ce cas, cependant, c'est la visée de la caméra vidéo sur la voyante et sur ses paroles qui semblent avoir interpellé le souvenir de la prédiction, et avec lui, avoir donné mémoire à l'oubli. La caméra aura ainsi « deviné » cet oubli, comme elle devinera, par la suite, des oublis au centre de l'histoire de la famille de la réalisatrice et des trous de mémoire traversant l'imaginaire du pays.

10. Cependant, il est bien connu — nous avons Cassandre comme exemple — que l'annonce des désastres ne peut pas être *entendu*. C'est le cas du séisme qui a ravagé Arica en 1987, qu'Eliana M. avait prévu et annoncé publiquement, dans un programme de télévision. Selon l'animateur du programme, tous avaient été surpris par la « coïncidence quasi totale » entre les visions de la voyante et les faits, qui les ont confirmées. Mais il n'était pas possible, explique-t-il, de donner foi à ses paroles et d'agir en conséquence : comment contenir, dès lors, la panique de la population ? Comment savoir qui prédit juste, qui prédit faux ?

Indiquant alors ce qui a toujours été là, la vidéo découvre au fil des recherches sur la mère de la réalisatrice des liens entre l'histoire des migrations au Chili et la trame d'apparitions et de disparitions en tous genres qui traversent le pays. Ainsi la grand-mère ne retrouve pas le nom du pays d'origine de sa mère, tandis qu'un critique d'art commente longuement les raisons pour lesquelles les émigrés ignorent ou nient l'histoire de leur famille. Parallèlement — les entretiens sont intercalés, comme s'ils parlaient tous de la même chose — une tante de la réalisatrice fait part de ses expériences « parapsychologiques », et notamment des apparitions dont elle a été témoin et qui lui ont confirmé qu'il existe une réalité au-delà des faits courants, invisible, mais à l'œuvre, « comme l'électricité, que nous ne voyons pas non plus, mais qui existe, que nous utilisons ». À l'autre pôle de cette compréhension de la réalité, un oncle anesthésiste explique que la pratique réussie de son métier se mesure par l'absence de souvenirs des patients, tout en admettant que le corps, lui, a une mémoire. De même, un grand-oncle qui doute de la possibilité que les morts « reviennent » ou que l'on puisse revivre le passé, croit que le souvenir ou l'âme d'une personne continue à exister dans la pensée : « on n'est pas vide… on existe ». D'une part, donc, l'oubli des origines, du passé, et de l'autre, un monde et des corps parcourus par des entités invisibles, mais actives, comme l'électricité, image prosaïque de la « sève circulante » que le narrateur de Vargas Llosa projettait sur la figure du « parleur ». Et sans doute les récits soutirés par la caméra renvoient-ils à cette « substance vitale » qui assure la solidarité des peuples dans le temps.

Le film est par ailleurs traversé par des récits de disparitions et d'apparitions ayant lieu bien au-delà du cercle familial de la réalisatrice. Au cours du voyage à Arica, un vendeur ambulant expose ses théories sur l'identité de son père, disparu, volontairement (il le précise) à sa naissance ; un chauffeur de bus met en garde contre les apparitions de l'esprit d'une jeune veuve, habillée en fiancée, à qui il attribue la responsabilité des accidents de la route ; nous apprenons par un troisième chauffeur de taxi que beaucoup de gens se jettent dans l'océan depuis une falaise se trouvant à l'entrée d'Arica ; les gardiens d'une église au milieu du désert commentent les attributs de différents saints et enfants chrétiens que la réalisatrice ne connaît pas, mettant en évidence les vestiges des religions précolombiennes, dont il s'avère que seul le prêtre « possède » les récits… Ajoutées les unes aux autres, ces anecdotes évoquent une forme d'après-vie de l'expérience de la migration dont l'imaginaire chilien, comme tant d'autres, est imprégné. Il y a en effet dans la migration un jeu similaire d'apparition et de disparition, les nouveaux arrivés surgissant d'horizons inconnus et souvent

inénarrables, se percevant eux-mêmes comme lancés au milieu d'une histoire collective dont ils ne font pas partie et qui leur demandera de suspendre, sinon d'oublier, leurs filiations d'origine. Celles-ci persisteront, comme le montre l'habitude de changer les habits des saints de l'église du désert, témoignage de la survie déguisée de la religiosité précolombienne.

Tous ces récits sont rendus « solidaires » sur l'écran de celui de la « disparition » et de l'« apparition » de la mère, mettant en évidence le déplacement d'un autre horizon d'attente possible du spectateur, pour qui un film portant sur la recherche d'une personne au Chili évoquera sûrement, dans une certaine mesure, les pratiques policières sous la dictature de Pinochet. Ce déplacement de la notion de disparition de son contexte discursif aujourd'hui habituel, s'inscrit dans le projet déclaré de la réalisatrice :

> Je voulais que *¿Aquí vive la Señora Eliana M…?* pénètre l'inconscient collectif d'un pays. Cette démarche peut bien sûr être aussi influencée par des facteurs politiques, économiques, historiques ou religieux. Mais je voulais faire cela à travers le quotidien, à travers des événements simples, sans aucun exotisme[11].

Vu sous l'angle du quotidien, en effet, le politique se transforme, comme le montre une séquence avec la grand-mère de la réalisatrice, qui sort le portrait de Pinochet d'une armoire, le présentant comme son « bienfaiteur » parce qu'il lui achetait, explique-t-elle, tous ses gâteaux dans les périodes difficiles. L'analyse politique de cette séquence est laissée au spectateur, mais entre-temps, le portrait de Pinochet s'ajoute à celui de « don Modesto », grand-père de la réalisatrice, aux autres photos de la famille, à celle de la mère en habit de communion ou à celle, que nous ne voyons pas directement, mais que nous voyons la réalisatrice montrer, de la mère dans les journaux.

Comme c'était le cas avec la photo du « parleur » machiguenga, ces photos suscitent des récits, lesquels sous-tendent l'articulation du quotidien avec ce que Wildi appelle « l'inconscient collectif ». Cette expression est en un sens redondante, puisque le collectif n'ayant ni un corps particulier, ni une mémoire singulière, ne saurait être qu'inconscient, tandis que l'inconscient, terrain d'accueil de tout ce qui est autre, ne saurait être que collectif. Cela dit, rapportés à l'œuvre en question, les termes se réfèrent à l'espace narratif et mémoriel ouvert par les « détournements » des attentes des spectateurs, qui écartent l'écran

11. Ingrid Wildi, « Le miroir n'a pas de mémoire », p. 86.

de la quête de la mère en clé biographique, ou celui du discours politique sur la disparition de personnes. D'autres discours sont aussi esquivés : il ne s'agira pas de l'« histoire » du Chili, ni de celle de la migration, ni de l'explication de la société chilienne et de la place qu'elle laisse aux femmes. Plutôt, tous ces discours et cadres narratifs sont mobilisés et mis au travail afin de découvrir les « oublis » et les doubles mouvements d'apparition et de disparition qui donnent paradoxalement de l'« épaisseur » au quotidien, liant des corps présents aux absents, les récits tus aux racontés, et témoignant de l'expérience commune, transversale, des migrations et des croisements culturels du pays.

Ces croisements et ces migrations s'inscrivent dans le phénomène « de syncrétisme de réalités à l'œuvre » qui est, pour Wildi, le propre de l'Amérique latine, « où il y a plusieurs réalités parallèles qui coexistent » et qui définissent « la vie de tous les jours[12] ». Or, comme le suggère la figure de la clairvoyance dans (et de) la vidéo, ces « réalités coexistantes » impliquent aussi la « coexistence » de temporalités, comme si le même événement pouvait être perçu à la fois comme l'avenir du passé, le passé de l'avenir ou, encore, comme un présent toujours seulement possible. Il y aurait donc aussi « à l'œuvre » du « syncrétisme temporel » dans cette « vie de tous les jours » sur laquelle Wildi tourne son regard, pour en identifier la mémoire vivante « oubliée ». Ce regard de migrante[13] peut mettre en évidence ces processus syncrétiques parce qu'il reconnaît dans ce quotidien les épiphénomènes de l'expérience migratoire qui l'ont également marquée. Il peut aussi le faire parce qu'il provient autant d'un ailleurs comme d'un des avenirs possibles de ce quotidien, auquel il apporte comme un certain apaisement, une « mesure » des liens entre ces temps et ces réalités irréductibles les uns aux autres, mais en constant frottement.

Il a été question au début de cet essai de quelque chose de l'ordre d'une « structure de l'expérience » qui maintiendrait le passé de la migration accessible au présent. On pourrait également parler de récits paradigmatiques, dans lesquels les migrants peuvent reconnaître leurs expériences à première vue incommunicables (à qui les raconter ? dans quelle langue ? à quel effet ?) ou excessivement singulières. L'essai-vidéo de Wildi fonctionnerait de manière similaire, à cette différence près que son cadre narratif semble pouvoir capter l'expérience de deux pôles de la migration — ceux qui partent et ceux qui

12. Ingrid Wildi, « Le miroir n'a pas de mémoire », p. 93.

13. Il est intéressant de noter que Joshua Cohen, le *cameraman* qui travaille avec Wildi pendant le voyage à Arica, est un citoyen des États-Unis établi au Chili.

restent, le passé et le futur, les disparitions et les apparitions d'un lieu et d'un temps à un autre. Ainsi est-il mieux d'introduire la notion de « mesure » à son égard, qui suggère que l'essai-vidéo offre un espace où il est possible de superposer ou de juxtaposer des expériences, les rendant reconnaissables malgré leur apparente incommensurabilité[14].

La fonction de « mesure » de la vidéo est mise en scène à l'intérieur du récit dans la relation de différentes personnes aux photos d'Eliana M. La mère de la voyante (et grand-mère de la réalisatrice), qui a de toute évidence une relation problématique avec sa fille, ne possède pas de photos d'elle, bien qu'elle en ait de ses autres enfants. Une manière de dire, ou de signaler, qu'elle ne reconnaît pas sa fille, ou ne se reconnaît pas en elle, comme le confirment d'ailleurs d'autres moments des entretiens — elle oublie, par exemple, de mentionner Eliana lorsqu'elle énumère ses accouchements ; elle insiste sur le fait qu'« il faut la [Eliana] laisser seule ». Un vendeur de journaux, par contre, à qui la réalisatrice montre la photo de journal, donnera à entendre qu'il ne connaît pas Eliana M., en répondant que lui, « il se connaît lui-même ». Cette réponse à la don Quichotte[15], montre bien que la reconnaissance ne dépend pas de l'identité, et peut donc s'étendre à ce que l'on ne connaît pas. Ainsi Joshua Cohen, *cameraman* de Wildi pendant le voyage à Arica, peut-il reconnaître quelqu'un d'autre (et de surcroît, un homme) dans la photo de journal d'Eliana M. :

> Un ami de la famille, qui est photographe, ressemble à la photo que tu m'as montrée de la parapsychologue… on dirait les mêmes… évidemment ils n'ont rien à voir… si ça se trouve dans la vie ils ne se ressemblent pas, mais sur la photo que j'ai vue, ils se ressemblent.

14. Pour Walter Benjamin, une des fonctions ou des tâches du narrateur traditionnel aurait été précisément celle de donner « la mesure, l'échelle des sentiments et des faits humains normaux » en rendant compte de « sa réalité » (Walter Benjamin, « Le narrateur », dans *Écrits français*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1991 [1936], p. 207). Je crois que le documentaire, ou en tout cas un certain genre de documentaire, remplit aujourd'hui cette fonction, que Benjamin craignait être en voie de disparition.

15. À la fin de I.v, un paysan trouve don Quichotte par terre et le ramène à la maison, non sans avoir essayé de le convaincre qu'il est Alonso Quijana : « Je sais qui je suis — répondit Don Quichotte — et je sais que je peux être non seulement ceux que j'ai dit, mais aussi les douze pairs de France… » (Cervantes, *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, éd. Martín Alonso, Madrid, EDAF, 1990 ; p. 40)

Fig. 2-4. Ingrid Wildi, *¿Aquí vive la Señora Eliana M...?*, 2003 (avec l'aimable autorisation de l'artiste).

De toute évidence, Eliana M. et l'ami photographe sont plus liés par leur métier — voyante et photographe — que par leurs attributs physiques ; lien imaginaire qui est confirmé lorsqu'on apprend que, de même que la réalisatrice est au Chili « à cause » de sa mère voyante, l'ami photographe en question est la personne à l'origine du séjour du cameraman au Chili.

Finalement, dans la séquence la plus théâtrale du film (fig. 2-4), une cousine de la réalisatrice apparaît sur fond blanc, une silhouette d'abord floue, tenant quelque chose à la main. Lorsque l'image se précise, nous voyons qu'elle porte sous les yeux, à la hauteur de sa bouche et entre les fossettes de son sourire, une photo — « Ta maman », dit-elle à la caméra, « elle fait la première communion[16]. » Ici, le geste de la cousine semble confirmer à la réalisatrice que la mère qu'elle porte en son imaginaire est « partout », irréductible à l'une de ses manifestations. Parallèlement, le geste de donner corps à la photo suggère que Eliana M., à son tour, donne un visage à un imaginaire partagé mais non identifié, « oublié », qui devient ainsi peu à peu reconnaissable, « mesurable » dans le présent et pour l'avenir. Il y a, en effet, une sorte de promesse dans l'apparition de cette photo d'enfance, surgie du temps du noir et blanc et sauvée du silence de la malle familiale par la bouche d'une autre génération qui, sans pouvoir en extraire des paroles, assume la transmission de celles qu'elle lui donne.

Comparons, pour conclure, cette photo ainsi douée de parole, avec celle du « parleur » machiguenga exposée dans une vitrine à Florence. Rappelons que pour le narrateur de Vargas Llosa, la seule existence de cette photographie annonçait la disparition de tout un peuple, dont l'héritage serait le crépitement inintelligible de son « parleur ». Or, cette inintelligibilité est autant une figure de l'impossibilité de reproduire les conditions de l'oralité au sein de la culture lettrée, qu'une figure du rapport problématique que le narrateur entretient avec le passé. Les paroles perdues des sociétés orales se confondent dans son récit avec celles égarées au cours des migrations, toutes deux réduites au crépitement

16. La réalisatrice m'a raconté l'histoire de cette séquence : elle s'était rendue à la chaîne de télévision ART-TV, à la recherche d'un *cameraman*. Elle y découvre qu'une cousine y travaille et arrange un entretien avec elle le lendemain, sans en préciser l'objet. L'entretien a lieu, il est filmé, et la cousine surprend la réalisatrice en sortant un moment de la salle et en revenant sur le fond blanc du mur du studio de la télévision, avec la photo de Eliana M. sur son visage. La séquence la plus théâtrale s'avère donc être une des plus « improvisées ».

qui, en fin de compte, éveille le désir littéraire du narrateur. Or, de même qu'il ne met pas sa « voyance » au service d'une prédiction du futur, l'essai-vidéo de Wildi refuse le principe de l'inintelligibilité du passé : celui-ci, nul n'en doute, est passé, comme le film lui-même en témoigne — Eliana M. est jeune sur la photo, âgée sur l'écran. Les paroles et les photos vieillissent à leur tour, mais comme le narrateur de Vargas Llosa le reconnaît lui-même, elles se transmettent inéluctablement à la postérité, de son plein gré ou à son insu. Le projet de Wildi compte sur cette inéluctabilité de la transmission, qu'il s'agisse de silences, d'oublis ou de méconnaissances, et la donne à voir et à entendre en fixant l'objectif sur ce que la photo fait dire aux autres plutôt que sur ce qu'elle tait. Ainsi la cousine et tous ceux à qui la réalisatrice adresse ses questions, deviennent des « parleurs », le temps d'une séquence. Ponctué par des « pourquoi », des « comment », et toutes sortes de demandes de clarification et de précisions, le film défie les incompréhensibles « crépitements » en paroles vivantes, sans pour autant viser l'explication.