

**Archives amateurs
et documentaires**
Une vision inédite
des identités culturelles
européennes

**Amateur archives
and documentary**
An original vision
of European cultural identities

Table ronde organisée par le
Festival du Cinéma Nordique
et le
Pôle Image Haute-Normandie
mars 2005



Dans le cadre de la table ronde
soutenue par la Coordination Européenne des Festivals de Cinéma,
le Festival du Cinéma Nordique
et le Pôle Image Haute-Normandie
présentent

**Archives amateurs et documentaires :
Une vision inédite des identités culturelles européennes**

*Within the context of the round table
supported by the European Coordination of Film Festivals,
the Nordic Film Festival
and the Pôle Image Haute-Normandie
present*

***Amateur archives and documentary :
An original vision of European cultural identities***

Table ronde / Round table
12 mars 2005
Hôtel de Région Rouen

Modérateur / *moderator* : Alain Esmerly

Intervenants / *participants* : Henk Verheul, Birgit Müller, Ingrid Gogny,
Serge Meurant, Lars Johansson, Anne Lévy-Morelle

Organisation table ronde et programmation / *round table and programmes organized by* :
Isabelle Duault, (Festival du Cinéma Nordique), Richard Turco et Agnès Deleforge
(Pôle Image Haute-Normandie)

avec le soutien de / *with the support of* : la Coordination Européenne des Festivals de
Cinéma et de l'Association Européenne Inédits

Interprétariat table ronde / *interpreter* : Belinda Villaréal

Transcription et traduction des actes / *transcription and translation* : Nicolas Blaise

Photos / *stills* : Pierre Olingue, Holger Tepe

Affiche / *poster* : Denis Couchaux

Mise en page / *lay out* : Xavier Danzelle

Remerciements / *thanks to* : Réjane Cassignol, Christelle Langlois, Joanna Maxellon,
Nadia Renard, Chantal Van den Bergue (AEI), Erik Bäfving, Albert Elings,
Lars-Lennart Forsberg, Michaël Kuball, Jean-Michel Mongrédien, Thom Palmén
(Festival International du Film d'Umeå)

STS Audiovisuel du lycée Corneille de Rouen

Région Haute-Normandie (service communication, service relations internationales et
services techniques)

Nous tenons à remercier chaleureusement tous les intervenants pour leur disponibilité,
leur enthousiasme et leurs compétences qui ont ainsi assuré la réussite de cet échange
et de la programmation qui en a résulté.

*Special thanks to all participants for their enthusiasm and abilities which made possible the
success of this meeting.*

Les organisateurs ont décidé de publier les différentes interventions après les avoir sou-
mises, pour relecture à leurs auteurs.

Chaque participant retrouvera donc l'exacte teneur des communications.

M. Serge Meurant a souhaité compléter son intervention.

*The organizers have decided to publish the entire Round Table after rereading by the parti-
cipants.*

*They will find the accurate terms of the debates. Mr Serge Meurant wished to
complete his speech.*

SOMMAIRE / SUMMARY

Introduction / *introduction* (p 6)

Intervenants / *contributors* (p 8)

Actes table ronde partie I (interventions) (p 10)

Actes table ronde partie II (échange avec le public) (p 28)

Round table part I (contributes) (p 47)

Round table part II (debate with the audience) (p 62)

Annexes / *appendices* (p 75)

-Structures / *structures* : (p 76)

Festival du Cinéma Nordique

Pôle Image Haute-Normandie, la mission Mémoire
Audiovisuelle

La Coordination Européenne des Festivals

L'Association Européenne des Inédits

-Rétrospective Cinémas de l'intime /

Intimacy Cinemas season (p 80)

-Programmation des documentaires à base d'archives /

programm of documentaries based on archives footages (p 81)

INTRODUCTION

Table ronde : Archives amateurs et documentaires Une vision inédite des identités culturelles européennes

Depuis plusieurs années, on constate une évolution, à l'échelle européenne, de l'utilisation des images d'archives dans la production documentaire professionnelle.

D'une part, les films d'introspection des auteurs autour de leur mémoire familiale "audio-visuelle" se multiplient. D'autre part, les réalisateurs et producteurs de documentaires sont confrontés à la difficulté de trouver des archives professionnelles inédites sur divers thèmes culturels, sociaux ou historiques et se tournent ainsi vers les archives réalisées par des cinéastes amateurs pour nourrir leurs recherches et leur création.

Ces films d'amateurs, nommés à juste titre "Inédits", apportent de nouvelles visions des identités culturelles européennes. Les travaux menés sur la vie quotidienne des Européens pendant la deuxième guerre mondiale attestent de cette différence avec des archives professionnelles issues d'un point de vue préalablement défini par un auteur ou un journaliste et d'un discours "contrôlé".

Mais l'utilisation de ces ressources ne va pas sans questionnements. Peut-on utiliser ce matériau brut sans précautions, et comment "sortir" ces images privées pour les apporter au public ?

Cette table ronde s'adosse à une rétrospective de documentaires ainsi que sur la diffusion d'images amateurs issues du fonds de la Mémoire Audiovisuelle de Haute-Normandie. Elle permettra de confronter les points de vue de réalisateurs, de producteurs, de diffuseurs et de cinémathèques européennes.

Organisée par le Festival du Cinéma Nordique, le Pôle Image Haute-Normandie et la Coordination Européenne des Festivals de Cinéma, avec le concours du Festival du Film Indépendant d'Osnabrück (Allemagne), du Festival International du Film d'Umeå (Suède), du festival "Filmer à tout prix" de Bruxelles (Belgique) et de l'Association Européenne Inédits (Belgique).

INTRODUCTION

Round Table : Amateur archives and documentary An original vision of European cultural identities

For several years, on a European scale, one can notice an evolution in the use of archives footage in professional documentary production.

On the one hand, authors increased the number of introspection films centred on “audio-visual” family memories. On the other hand, documentary producers and directors are confronted to the difficulty of finding previously unreleased professional archives on several cultural, social or historical themes and turn to amateur filmmakers’ archives to fill out their creations.

These amateur films, rightly called “original”, bring new points of view on European cultural identities. Works on the daily life of European people during World War II clearly attest to this difference with professional archives stemming from a point of view that has beforehand be defined by an author or a journalist and from a monitored speech.

But the use of these resources does not come without some questions. Can this raw material be used without precautions and how to released these private films and show them to the public ? This round table will use as starting point a season of documentaries as well as the screening of amateur pictures from the archives of the Mémoire Audiovisuelle de Haute-Normandie. It will allow confronting point of views from European directors, producers, distributors and film archives.

Organised by the Nordic Film Festival, the Pôle Image Haute-Normandie and the European Coordination of Film Festivals with the help of Osnabrück Independent Film Festival (Germany), Umeå International Film Festival (Sweden), Brussels’ “Filmer à tout prix” Festival (Belgium) and European Association Inedits (Belgium).

INTERVENANTS / CONTRIBUTORS

Alain Esméry (France)

Président de l'Association Européenne Inédits
Producteur au Forum des Images (Paris)

*President of the European Association Inédits
Producer at the Forum des Images (Paris)*

Ingrid Gogny (France)

Diplômée de la FEMIS.
Réalisatrice et productrice.

A réalisé notamment deux documentaires à base d'archives amateurs :

“Chargé(e) de famille”, 1995, Les films du Dimanche

“Mémoires de Normandie”, 1999 : Couleur Films/ Montparnasse Edition

Graduated from La FEMIS

*Director and producer, has made two documentaries
based on archive footages :*

“Chargé(e) de famille”, 1995, Les films du Dimanche

“Mémoires de Normandie”, 1999 : Couleur Films/ Montparnasse Edition

Anne Lévy-Morelle (Belgique)

Réalisatrice. Diplômée de l'I.N.S.A.S. en section film/radio/télévision.
Maître de conférence à l'Université Libre de Bruxelles.

Réalisation à base d'archives :

“Le rêve de Gabriel” – 1997

Director, Graduated at I.N.S.A.S. : film/ radio/ television department.

Lecturer at the free University of Brussels.

Films based on archives :

“Gabriel's dream” in 1997

Birgit Müller (Allemagne)

Conservateur de l'archive audiovisuelle régionale, projet porté par l'association Osnabrücker Filmforum, créée en 1995.

Elle propose une collection audiovisuelle unique sur l'histoire d'Osnabrück et de sa région.

Commissioner at Regional audiovisual archive, project supported by Osnabrück Filmforum association, created in 1995

Lars Johansson (Danemark)

Né en 1949, diplômé de l'Ecole de Cinéma du Danemark en 1982.

Ses films les plus importants :

“Récit de voyageurs” en 1994, “Entre lumière et ombre” en 1996, “Højholt” en 1997, “Simona” en 1998, “Saison de sang et d'espoir- Kosovosova” en 2001 et “Le secret allemand” en 2004

Born 1949. Graduate of the National Film School of Denmark, 1982. His most important works are :

“Traveller's Tale” (1994), “Between Light and Shadow” (1996), “Højholt” (1997), “Simona” (1998) and “Seasons of Blood and Hope - Kosovosova” (2001). “The German Secret” 2004.

Serge Meurant (Belgique)

Chargé de mission au Centre du Cinéma et de l'Audiovisuel de la Communauté française de Belgique, responsable des ateliers de production de films. Egalement le co-directeur du festival des documentaires “Filmer à tout prix”. Auteur d'articles sur le cinéma documentaire et de monographies sur des artistes plasticiens.

Serge Meurant is project leader at Film and Audiovisual Center of French Community of Belgium. He is also in charge of film production workshops, co-director of Documentary Film Festival “Filmer à tout prix”.

Writer of articles about documentary films and plastic arts monographies.

Henk Verheul (Pays-Bas)

Conservateur du Filmarchive Smalfilmmuseum à Hilversum aux Pays-Bas.

Le Stichting Smalfilmmuseum créé en 1985 rassemble le matériel, la documentation et le matériel audiovisuel concernant les films amateurs et la collection de film en 17,5 mm d'Ernemann.

Commissioner of Filmarchive Smalfilmmuseum at Hilversum (The Netherlands).

Created in 1985 the Stichting Smalfilmmuseum is collecting films, documentation and all audiovisual material of amateur films as well as film collection in 17,5mm from Ernemann.

ACTE TABLE RONDE PARTIE I (interventions)

Richard Turco : Bonjour. Au nom du Pôle Image, je vous souhaite la bienvenue. Pouvoir concrétiser ce projet que nous avons désiré et sur lequel nous avons travaillé pendant tous ces derniers mois avec le Festival du Cinéma Nordique, nous fait très plaisir. Nous trouvons là le point de rencontre de deux logiques qui nous sont chères : la production documentaire d'une part et les archives audiovisuelles d'autre part.

A la tribune, le débat sera animé par Alain Esméry, directeur de production au Forum des Images, que je voudrais tout particulièrement remercier, ainsi que l'Association Européenne Inédits. Encore merci au réseau Inédits, que nous connaissons bien puisque le Pôle Image et sa Mémoire Audiovisuelle en font partie. C'est un réseau sur lequel nous comptons beaucoup et nous sommes très heureux qu'il soit l'un des partenaires principaux de cette table ronde.

Au côté d'Alain Esméry, nous retrouvons Serge Meurant, Directeur du Festival "Filmer à tout prix" de Bruxelles ; Henk Verheul, Conservateur du Smalfilmmuseum aux Pays-Bas ; Anne Lévy-Morelle, réalisatrice du "Rêve de Gabriel", l'un des films présentés dans le Festival ; Ingrid Gogny, réalisatrice originaire de la région et à qui l'on doit notamment un documentaire intitulé "Mémoires de Normandie" sur la base des images d'archives ; Birgit Müller, conservatrice des archives régionales d'Osnabrück ; et Lars Johansson, réalisateur du film "Le Secret Allemand", également présenté en rétrospective dans le Festival.

Merci à vous tous. Je laisse la parole à Alain Esméry.

Alain Esméry : Merci. J'aimerais juste ajouter que Michael Kuball⁽¹⁾, qui était prévu à cette table ronde, ne peut pas être présent pour des raisons familiales. Je vous invite à voir ce soir son film "Geliebtes Leben", "L'Âme du Siècle" qui sera projeté au cinéma Le Melville. Merci au Pôle Image Haute-Normandie de nous accueillir, merci à la Région.

Nous sommes un peu intimidés de nous trouver devant autant de technique et autant de beaux endroits. Merci au Festival de permettre ces rencontres et ces échanges autour de l'usage des films de famille dans le cinéma documentaire.

Juste un petit point pour présenter l'Association Européenne Inédits. C'est une association qui a été créée en 1991, elle rassemble aujourd'hui des archives de cinémathèques régionales d'Europe qui collectent des films amateurs. Elle rassemble également des chercheurs, des universitaires, des producteurs, des diffuseurs qui sont tous passionnés par les films amateurs et qui essaient de trouver les moyens de rendre publiques ces images qui, à l'origine, sont des images privées. C'est donc le sens des débats que nous allons avoir aujourd'hui.

Le film de famille est destiné à l'origine à la production familiale, ce sont des films à usage privé, a priori, et sortir ces films de ce contexte peut, évidemment, poser des questions de choix, de morale, parce que ils ont pour objectif principal, à l'origine, de saisir les moments importants de la vie familiale. Nous avons tous dans notre environnement des gens qui pratiquent ce cinéma. On filme les enfants qui naissent, on les

filme quand ils grandissent, on les filme quand ils se marient et on filme à nouveau les enfants qu'ils font eux-mêmes. Et c'est ainsi que se perpétuent, de générations en générations, ces images qui témoignent de la vie familiale.

C'est donc un cinéma qui est fait pour se souvenir, pour se souvenir ensemble à l'occasion de projections rituelles, pour se souvenir ensemble que la vie est possible, que le bonheur est possible ; c'est donc un cinéma de la représentation du bonheur qui est généralement proposé dans les petites bobines confiées aux archives familiales.

Nous sommes nombreux. J'imagine que beaucoup d'expériences vont pouvoir être évoquées autour de cette table. C'est un sujet immense et vaste et, comme nous ne pourrions pas dépasser le temps imparti, je vous propose de nous en tenir aux questions concernant la manière dont des auteurs, des réalisateurs, des producteurs vont s'emparer de ces images privées pour les intégrer dans leurs films et les montrer, en partie du moins, à un public auquel elles ne sont pas destinées.

Je voudrais commencer par Ingrid Gogny. Vous avez réalisé un film, "Chargé(e) de Famille", qui a été, je pense, montré plusieurs fois ici. Dans votre film, vous vous êtes emparée des images de votre famille. Comment cela s'est-il passé, quelles sont les questions que vous vous êtes posées ? Et même, pourquoi avez-vous eu envie de faire ce film, où les images de votre famille ont une grande importance ?

(1) Réalisateur de documentaire à base d'archives amateurs et fondateur de "La caméra stylo" à Hamburg (collection de films amateurs familiaux européens)

Ingrid Gogny : Oui, ces images ont une grande importance et elles ont probablement été, bien que je n'en sois pas totalement sûre, à l'origine de mon désir de faire ce film. Quant aux questions de morale dont vous parliez, ce sont des questions que je ne me suis pas posée, en particulier avec ces images-là.

D'abord parce que je pense que si elles sont privées, ces images de famille ne sont pas souvent intimes, parce qu'elles présentent justement quelque chose sous un jour toujours assez favorable, des moments très particuliers, choisis, plutôt les moments heureux. Il y a beaucoup de scènes qu'on ne filme pas. Et il n'y a rien de volé. Les utiliser allait de soi. Et puis parce que c'était moi, je n'avais aucune question à me poser. Si mes films avaient été, ce qui s'est produit plus tard, dans une cinémathèque et que quelqu'un les avait utilisés, cela aurait probablement été plus compliqué pour moi, en tant que cinéaste et en tant que membre de la famille. Mais j'ai pu embrasser cette matière sans aucun cas de conscience.

Pour revenir à l'origine, il y a eu, et je pense que cela a été le déclic, une projection familiale de ces films que nous n'avions pas vus depuis des années et peut-être même que je n'avais jamais vu projetés avec un projecteur. Je n'en avais pas le souvenir. Tout cela me semble très irréel maintenant. Mais on voit ces films, exhumés pour je ne sais plus quelle réunion de famille. Tout le monde était très heureux de les voir, a beaucoup ri, était très ému, n'a vu que le bonheur dont vous parliez. Et moi, je suis peut-être disposée autrement, j'ai été au contraire saisie par, non pas le malheur, mais la mélancolie, la tristesse, le sentiment de tout ce qui était maintenant révolu dans ces images-là. C'est un peu l'effet que me font ces images d'une manière générale, les images qu'on a vues ce matin. Ce qui me frappe, c'est le bonheur mais surtout la vie qui passe.

Voilà comment j'ai pris cette matière-là. Et je n'ai pas été la même réalisatrice pour ce film-là que pour le film dont parlait Richard tout à l'heure, "Mémoires de Normandie", pour lequel j'étais le plus souvent extérieure aux images. Je ne les ai pas travaillées de la même façon.

Alain Esméry : Vous dites : "Je ne me suis pas posé le problème de l'utilisation de ces images, je ne me suis pas posé la question : est-ce que je vais les utiliser ou pas ?". Mais, lorsque votre famille a eu connaissance de ce désir d'un film qui allait intégrer des images qui ne vous appartenaient pas en propre mais qui appartenaient collectivement à la famille, est-ce qu'il y a eu des réticences, des réactions, des questions ?

Ingrid Gogny : Sur l'utilisation des archives en particulier, pas du tout. Sur le fait de les filmer au présent, ça a été l'horreur absolue, l'angoisse absolue ou la peur absolue. Je ne suis finalement pas assez extérieure à ce film, à ma famille, pour m'en rendre compte, mais les images d'archives ne contenaient pas de choses explosives.

Dans le film, elles me semblent faire écho au présent et elles sont singulières pour de nombreuses raisons, mais je ne pense pas que ce soit d'elles que venait le danger du film. Je pense que c'était plutôt cette exposition d'émotions que j'ai saisie au présent, au moment où j'ai filmé. Une caméra très frontale, toute fixe, toute bête, devant les gens.

Alain Esméry : Les choix que vous avez faits sur les films, enfin les parties des films de famille, venaient-ils illustrer des thèmes, des parties, ou avez-vous voulu les donner à un spectateur comme s'il était invité à une projection familiale ?

Ingrid Gogny : Non, pas comme s'il était invité à une projection familiale. J'avais envie de montrer ce que, moi, je voyais. A quel point ça avait toujours été là, c'est-à-dire que tout ce dont je parlais était déjà inscrit. Les films en rendaient compte dans le présent, dans le passé, ça se répondait, c'est vraiment une sorte de dialectique, mais ce n'était pas le côté privé de la projection familiale.

Et une autre raison pour laquelle les images ne leur faisaient pas peur, c'est que, dans les films de famille en super huit, on est jeunes, on est beaux. On se voit, on voit son enfance et, si on est déjà adulte, on se voit toujours avant ; c'est une image de soi toujours plus agréable à voir que l'image du présent.

Alain Esméry : Ce que je retiens de ce que vous dites, c'est que dans ces films, pour vous, il n'y a pas d'images privées ou en tout cas, il n'y a pas un privé vertigineux qui renverrait l'autre dans une position voyeuriste. Je pense effectivement que souvent, dans ces films de famille, qui sont des documents muets, le privé, le hors-champ de ces images s'installe au moment de la projection familiale, dans les commentaires, les attitudes des uns et des autres face à l'image.

Mais ces images, comme vous le dites, obéissent bien souvent à une mise en scène du bonheur qui est vraiment palpable, perceptible, même si on a le sentiment que ce sont des moments vrais, avec des gens vrais, des situations vraies, ils sont, je crois, terriblement mis en scène.

Ingrid Gogny : Oui, mis en scène par omission, par sélection, par le regard. C'est un regard aimant, un regard qui regarde ses enfants, on ne peut pas l'accuser de mise en scène mais fatalement il projette beaucoup de choses très positives. Pour les spectateurs appartenant à la famille, les films peuvent raconter beaucoup sur qui est filmé, qui ne l'est pas, s'il y a un panoramique qui passe plus sur un enfant, s'attarde plus sur un autre, etc. Il y a des choses très privées qui peuvent être dites... Mais je ne suis pas sûre qu'on puisse les comprendre, les ressentir, quand on n'est pas à l'intérieur.

Alain Esméry : Par mise en scène, je ne veux pas dire que les gens sont des réalisateurs hollywoodiens. Mais le cinéma de famille est par définition un cinéma où l'on convoque la famille. On ne la convoque pas avec une lettre, un courrier, mais on la convoque au sens où, bien évidemment, on sort la caméra dans des moments de réunion, dans des rituels, dans des moments où la famille s'agrandit, se compte, se rassemble.

Ingrid Gogny : Oui, tout à fait. Même sans caméra, quand on fait des enfants, qu'on a une famille, on a un idéal de famille. La caméra ne fait qu'institutionnaliser, régenter cet idéal de famille que l'on veut, que l'on croit avoir, que l'on veut projeter, que l'on croit connaître. C'est vrai que, dans la manière de filmer, de présenter les choses, la caméra organise cet idéal. C'est très clair. Dans ce sens, mettre un ordre, c'est, d'une certaine manière, mettre en scène.

Alain Esméry : Serge Meurant, faire des films avec des images de famille, ce n'est pas uniquement une opportunité ou ce n'est pas uniquement, par exemple, une catharsis. Il y a de grands réalisateurs qui se sont emparés de leurs images de famille pour permettre que ces images privées soient offertes à un public auquel elles n'étaient pas destinées.

Serge Meurant : J'aimerais analyser avec vous comment des cinéastes comme Johan Van Der Keuken avec "Les vacances du cinéaste", Olivier Smolders avec "Mort à Vignole" et Boris Lehman avec "Histoire de ma vie racontée par mes photographies" utilisent le film de famille d'une façon tellement riche et chargée de sens que la simplicité des images tournées avec de petits moyens suscitent notre émotion et notre réflexion.

Ces films s'intègrent à l'œuvre entière de ces cinéastes et nous permettent à notre tour de voir en quoi ces images en apparence naïves recèlent un sens profond.

1. "Les vacances du cinéaste" de Johan Van Der Keuken.

Ce film condense, à la manière d'un art poétique, le regard intime que le cinéaste porte sur le monde, sa famille et ses amis.

Il retrace, en son début, les origines de sa vocation de photographe et raconte comment il fut initié à la photographie par son grand-père maternel. Celui-ci était instituteur dans une école de village du Nord de la Hollande. Il était socialiste. A l'approche de la soixantaine, la photographie devint son violon d'Ingres. A l'âge de 12 ou 13 ans, sa passion gagna le jeune Johan. Pendant les vacances, il accompagnait son grand-père au

cours de ses promenades à bicyclette. Ils photographiaient sans cesse les mêmes endroits, les mêmes paysages.

Un double portrait scelle cette alliance : celui de Johan Van Der Keuken à 18 ans, réalisé par son grand-père devant une palissade et celui du vieil homme de 86 ans réalisé par son petit-fils. Tous deux ont l'air de méditer. On croit y ressentir le passage du temps.

Il s'agit là d'un récit d'initiation, de l'évocation d'une figure fondatrice dont se réclame le cinéaste.

Des vacances dans le Sud de la France, en 1974, suscitent chez Johan Van Der Keuken le désir de tourner un film avec des moyens rudimentaires, une caméra Bolex à ressort, sans son synchrone, celle avec laquelle il avait réalisé ses premiers films jusqu'en 1965. L'emploi de cette caméra impliquait un tournage par petits rouleaux de deux minutes et demie.

Il y a d'abord les images du bonheur familial, de l'amour porté à sa femme Noshe Van der Lely et à ses enfants. La naissance de leur fils Teun était au centre d'un film précédent, *Diary*. Il est à présent âgé de trois ans. Le voici qui descend avec précaution les quelques marches du seuil de la maison. Les images du ventre maternel évoquent une attente heureuse dont seules témoignent quelques rides. Elles manifestent le passage mystérieux du dedans au dehors, de l'invisible au visible vivant.

Mais ce passage dont le cinéaste évoque les moments heureux est suivi immédiatement par une réflexion sur le mouvement inverse de la vie à la mort. Le centre de gravité du film réside en ce renversement plusieurs fois répété qui fonde l'interrogation cinématographique et métaphysique du cinéaste. Johan Van Der Keuken cite André Bazin qui considère que le cinéma est le seul média capable de montrer le passage de la vie à la mort et inversement. Johan Van Der Keuken, évoquant le saxophoniste Ben Webster disparu en 1973, développe cette pensée en leitmotiv et y découvre l'un des fondements de la pensée "magique" qui inconsciemment motive le cinéaste. "Il est plus difficile, dit-il dans le commentaire, de montrer le passage de la mort à la vie. Mais ce passage, il faut le créer parce qu'il ne se passe rien. Ben Webster est mort l'année dernière. Mais ici, il est encore vivant, tel que je l'ai filmé, il y a 7 ans".

Le titre du film désigne à la fois ce temps de repos que l'on s'accorde, par l'interruption de ses occupations ordinaires, et, la vacance du temps. Plénitude et perte se confrontent sans cesse à travers la conversation à bâtons rompus avec le couple de voisins ou plutôt avec la voisine car son mari est atteint d'une maladie de la mémoire qui l'empêche de communiquer. Elle raconte, par bribes et morceaux, la désertification et la lente agonie de la campagne, l'abandon des tâches quotidiennes par son compagnon et l'attente d'une mort déjà présente.

C'est alors que s'affirme, une nouvelle fois, reprenant le thème implicite de la filiation, la création d'un lien entre Teun, le petit enfant, et le vieil homme sans mémoire. Et cela par le truchement d'un simple geste, celui de l'enfant déposant un caillou dans la main ouverte de l'homme.

Cette confrontation presque silencieuse, sur le mode du chuchotement avec l'absence, appelle chez le cinéaste un mouvement opposé où le film convoque par le biais des photographies de Ben Webster et du poète hollandais Remco Campert les figures les plus

vives de son univers. Il recycle les images et les photographies des œuvres précédentes et les intègre.

Si dans “Les vacances du cinéaste” le temps semble suspendu, c’est peut-être parce que, plus que jamais, il est lié à la mémoire et à son médium, la photographie. “La photo est un souvenir, dit le commentaire. Je me souviens de ce que je vois maintenant. Mais le film ne se souvient de rien. Le film se déroule toujours maintenant”.

Sans doute la place importante donnée au commentaire, imprégné d’une poésie diffuse et mélancolique, est-elle pour beaucoup dans l’impression de familiarité qui subsiste bien après la vision du film.

Un poème le termine et l’ouvre au futur : “Je ne puis voir le visage de la terre. Je regarde par-dessus son épaule dans la lumière. Et la lumière, c’est moi, parmi d’autres”.

“Les vacances du cinéaste” de Johan Van Der Keuken est un film qui réunit toutes les valeurs du film de famille. Il s’ouvre sur une déclaration de reconnaissance et de gratitude envers le grand-père du cinéaste : un double portrait du donateur et de l’artiste réunis à l’occasion de ce film de “vacances”.

La naissance et la mort - et le passage de l’une à l’autre - constituent le mouvement perpétuel de la lumière à l’obscurité qui nous convie à vivre ici et maintenant en ces instants heureux que traduisent des images élaborées de la façon la plus rudimentaire. Johan Van Der Keuken rend hommage, à sa façon, au cinéma amateur et n’oublie pas ce qu’il doit au violon d’Ingres de son grand père.

Cette situation de “vacances” et de mise en vacances renvoie également de façon significative au dernier film de Johan Van Der Keuken , “Les vacances prolongées”, où l’on assiste au passage inéluctable de la vie à la mort, dans une résistance filmée image par image, résistance du corps et de l’âme. Ces deux films me semblent chevillés l’un à l’autre et magnifient tous deux l’acte de filmer.

Mais d’une façon plus générale, la plupart des films de famille ne sont-ils pas des films de vacances ? En ces moments d’une liberté plus attentive à l’enfance, à la femme aimée, à la lumière, le bonheur apparaît sous la forme d’éclats de joie, des fragments d’un vocabulaire poétique qui témoigneront plus tard, lorsque ces instants seront passés, d’une sorte de paradis.

Bien sûr l’articulation de ces motifs, de ces entrelacs, donne lieu chez Johan Van Der Keuken à une construction cohérente et parfaitement maîtrisée, ouverte sur le monde. Le cinéaste aborde, par le biais de quelques images matricielles, les fondements mêmes de l’acte de photographier et de filmer. Ce travail le distingue de la plupart des films d’amateurs qui rassemblent un matériel d’images sans que n’en surgissent une forme et un sens.

2. “Mort à Vignole”, un film solitaire écrit et réalisé par Olivier Smolders, sur l’air de “La valse des souvenirs” de Dimitri Chostakovitch.

“Nous avons décidé de passer en famille quelques jours de vacances sur Vignole, une île de pêcheurs au large de Venise. J’avais emporté une caméra 8 mm. Celle qu’utilisait autrefois mon père...” Ainsi commence le film “écrit” par Olivier Smolders.

Mais alors que ce film de vacances aurait pu ne montrer que les images des lieux et des

visages évoquant l'idée du bonheur familial, l'intrusion de la mort à la naissance de leur premier enfant, une fillette blancheur de cire, en bouleverse radicalement le sens. Son visage dont le cinéaste n'a pas osé fixer les traits constitue la matrice absente de toute image à venir.

Filmer ceux qu'on aime, c'est prétendre à la mémoire et défier la mort. Mais l'irruption de celle-ci interrompt le récit familial. Elle l'oblitére. Elle instaure un point de vue radicalement opposé au cours "naturel" des choses. Elle est scandaleuse.

C'est à la lumière sombre de ce constat que Smolders poursuit son entreprise de reconstruction des images de manière désormais solitaire.

Le film de famille devient désormais un mausolée, inscrivant chaque pas, chaque geste, dans une sorte de rituel funéraire. Le voyage revêt un caractère funèbre. Il évoque l'île des morts et le cortège des gondoles qui assurent le passage entre les vivants et les morts sur la lagune.

La question posée par le film de Johan Van Der Keuken me semble à l'œuvre ici : "Est-il possible, par le cinéma, de montrer le passage de la mort à la vie...".

"Il y a plus de quarante ans, écrit Smolders, mon père filmait sa propre famille dans une Afrique imaginaire. Sur ces images, je me retrouve à l'âge de 3 ans, avec ma mère, mon frère et ma sœur. A la même époque, d'autres parents filmaient à Montréal leur fille de 5 ans qui deviendra la mère de mes enfants...".

Au centre de chaque film de famille, se trouvent un ou plusieurs enfants que l'on voit grandir, qui font de chaque image un foyer rayonnant, qui mailent les destins. Que cette chaîne soit interrompue et le désespoir nous saisit de ne plus savoir d'où nous venons, dans quelle généalogie nous inscrivons notre propre destin.

"Je possède, écrit Smolders, un désordre de photographies. Etrange communauté que je ne me suis pas choisi mais qui m'ont fait ce que je suis". Ce sont des images de baptêmes, de communions, de mariages dont les costumes, les poses reflètent une époque, des conventions dont il faut déchiffrer les signes. Parmi celles-ci le touchent particulièrement les visages d'enfants par leur retenue, leur gravité. Aucune de ces images n'a trait à la mort.

Le cinéaste filme au cimetière de Vignole les photographies des défunts où le temps est à l'œuvre et l'oubli qu'il installe. Toutes les familles sont imaginaires constate-il alors. Et combien de temps se souvient-on de chacun de nous ?

Olivier Smolders scrute le visage de son père, y traque les traces du vieillissement, la mort annoncée en chacun de nous et ce passage au-delà. Il nous conduit à la morgue, fait ouvrir les coffres où sont exposés les écorchés. Mais rien ne se passe. On se souvient du célèbre tableau de Rembrandt "La leçon d'anatomie du Dr Tulp". René Descartes y aurait assisté. Il notait qu'il faut détourner le regard de la chair incompréhensible, le fixer sur la machine disposée en nous, sur ce qui peut être compris totalement.

3. "Histoire de ma vie racontée par mes photographies".

Un film de Boris Lehman.

Dans son texte introductif au long métrage, Boris Lehman écrit : "Comme tous les enfants, j'ai été photographié, d'abord par mes parents, ensuite par mes amis. Un

moment, j'ai moi-même commencé à faire des photos, et, d'abord sans le savoir, et surtout sans le vouloir, j'ai conçu et construit, jour après jour, une espèce de bande de lecture qui constitue en quelque sorte les fragments de mon itinéraire autobiographique, un travail d'archivage que je ne suis pas prêt de terminer.

Une œuvre colossale, quand on sait que je possède plus de trois cent mille négatifs, éparpillés dans tous les coins de mes lieux d'entrepôt. La plupart n'ont jamais été tirés, et donc personne ne les a jamais vus... Avec le temps, ces documents de papier et de plastique ont pris de la valeur. Toutes ces photos ont été comme un journal pour moi, un carnet de notes, je ne les ai jamais faites pour exposer ni publier, juste pour dire que j'étais là, que j'avais vu Untel ou Une telle, la trace ou la preuve d'une rencontre, pour ne pas oublier". Ce film, annonce Lehman, est "un itinéraire proustien de la reconstitution d'un passé où la nostalgie inévitable se mêlera à une certaine idée du bonheur". L'œuvre entière du cinéaste pourrait être définie par une telle recherche de réminiscences.

On a pu la croire narcissique, tant elle est dédiée à la recherche de soi, de ses origines, de son devenir, de ses multiples images à travers les autoportraits et le regard des autres sans cesse sollicités. Mais la réponse de Lehman convainc et lève toute équivoque lorsqu'il dit : "Non, je ne vous raconte pas ma vie. Ce sont les autres qui me racontent et moi je raconte celle des autres. Je, c'est nous, nous sommes d'accord ?" Et la vérité de cette répartition se vérifie, lorsqu'on se penche sur le travail du temps à l'œuvre d'une manière exceptionnelle à travers les films de Lehman.

Ainsi son film "Babel/Lettre à mes amis restés en Belgique", réalisé en 1991, apparaît bouleversant d'humanité dans le portrait qu'il trace d'une certaine intelligentsia bruxelloise des années 1970. Les images filmées, jour après jour, retracent l'histoire d'une génération "perdue" racontée de l'intérieur par un cinéaste surdové.

L'émotion qui en naît tient aussi au sentiment de fragilité de ces images de bonheur, souvent éphémères, empreintes pour citer le poète Manley Hopkins d'une "beauté mortelle".

La fin du film "Histoire de ma vie..." résonne d'un désespoir avoué. "Quelque chose vient de mourir. Tu ne deviendras jamais plus. Je suis resté aveugle à bien des choses. Je ne suis plus qu'une surface sensible. Souvenirs fabriqués par le cinéma, fragments de messages d'amour qui ne sont jamais arrivés, aujourd'hui indéchiffrables".

Plus que tout autre, le cinéma de Lehman nous confronte à la perte, à la mort qui guette à chaque instant. Parfois, dit-il, revoyant les images qu'il a filmées ou photographiées, il a l'impression de converser avec les morts. Et ces images lui donnent l'impression de leur avoir donné une vie éternelle.

Je voudrais faire le lien entre les trois films que je viens de vous présenter afin de tenter de mieux définir en quoi ils concernent fondamentalement le sujet qui nous occupe. J'y verrais d'abord une idée du bonheur qui permet, par exemple, à Boris Lehman d'affirmer que dans ses films, "l'horreur n'est jamais présente, il n'y a que du bonheur. Rien, aucune image ne l'évoque, rien qu'un bonheur léger de l'amateur insouciant".

Il y a ensuite une certaine conception du cinéma qui rejoint l'essence du film de famille. Il s'agit de ne filmer que les êtres qu'on aime et à qui l'on tient : les filmer au jour le jour et tenir le journal de ces instants de bonheur. Mais c'est aussi un cinéma où le

temps s'engouffre à chaque instant, où chaque image est un château de sable qu'emportera la prochaine marée. L'accumulation des images peut apparaître dérisoire, nous plonger dans l'obscurité et l'angoisse de n'exister que lorsque l'on filme le passage entre la vie et la mort. C'est d'ailleurs le testament que nous livre Johan Van Der Keuken dans son dernier film "Vacances prolongées".

Alain Esméry : Merci. Il y a des pratiques, des usages avec les films de famille qui ne sont pas uniquement ceux qu'évoquait Ingrid Gogny, ni ceux que vous avez évoqués, faits par des réalisateurs qui s'emparent de leurs propres films de famille, de leurs propres archives personnelles pour réaliser un film qui s'adresse aux autres.

Il y a aussi des réalisateurs qui vont travailler avec les films des autres, soit pour raconter une histoire sur une famille, une odyssée familiale, soit tout simplement pour utiliser ces images et les intégrer à un récit documentaire.

Je voudrais m'adresser à Lars Johansson. Vous avez utilisé des films de famille dans votre film "Le Secret Allemand". Je crois que vous ne l'aviez pas prévu à l'origine. Je voudrais que vous nous racontiez comment vous avez fait ce choix et comment vous avez intégré la spécificité des images de famille dans un film documentaire.

Lars Johansson : Je vais essayer. Je ne pense pas que, pour un documentariste, la question de l'utilisation de films de famille, de films d'archives, soit très différente des autres questions éthiques ou morales. Je crois que c'est un problème d'empathie. Soit on est en empathie, soit on ne l'est pas. Si vous êtes documentariste, il faut être en empathie avec les gens dont vous faites le portrait ou les principaux personnages de vos films. Et il faut cette même empathie envers les films de familles, les archives privées que vous utilisez. Ce matériau peut être utilisé de différentes manières. Certains films ont pour sujet le film de famille, ce n'est pas ce que je fais.

J'utilise les films d'archives pour faire avancer mon histoire. Mon film a pour sujet une femme danoise, Kirsten, à la recherche de ses origines. Elle veut savoir pourquoi elle est née dans un camp de prisonniers en Allemagne en 1946. Sa mère ne voulait pas en parler, c'était très douloureux pour elle. Sa mère fut, plus tard, condamnée au Danemark pour avoir eu une liaison avec un officier allemand qui n'est pas le père de Kirsten. Ce fut une période très difficile pour la mère et elle n'a jamais voulu reparler de cette époque.

A la mort de sa mère, Kirsten a accès au compte-rendu du procès qui a eu lieu au Danemark contre sa mère. Dans ce document, elle trouve des adresses dans des villes d'Allemagne et de Bohême dont elle n'a jamais entendu parler. Elle ne sait pas ce que sa mère a fait là-bas. L'histoire est une enquête, presque un film policier dans lequel Kirsten découvre ce que sa mère a fait pendant ces trois années en Allemagne et en Bohême.

Elle pense que son père était l'officier allemand avec lequel sa mère a eu cette liaison : raison pour laquelle sa mère serait allée en Allemagne à la fin de la guerre. Mais durant notre enquête, et le tournage, nous découvrons que c'est impossible et nous découvrons également que le père de Kirsten est un officier américain. Et il semble que Kirsten soit le fruit d'un viol.

Lorsque Kirsten évoque cette partie de l'histoire, j'ai inséré des images privées de soldats américains, tournées par d'autres soldats américains. Un soldat filmant son collègue. C'est une sorte de pique-nique, avec des femmes américaines, c'est très joyeux, il fait beau et ils se tiennent sur un char et font signe à la caméra et certains ne veulent pas être filmés, ils font des gestes signifiant : "non, non, je ne veux pas être filmé".

Mais c'est aussi très intime et l'impact est très fort à ce moment du film alors que Kirsten raconte cette histoire. Il est évident qu'elle recherche des signes démontrant que ces hommes aimaient aussi sa mère. Sa mère avait eu une liaison de quelques mois avec cet officier américain, mais ils s'étaient séparés et, plus tard, l'officier a violé la mère de Kirsten. Ce dont Kirsten parle, c'est qu'être violée par un homme que l'on connaît est très différent, à mon avis, qu'être violée par un inconnu.

Ainsi, Kirsten recherche désespérément des indices prouvant qu'elle est une enfant née de l'amour. Et à cet endroit, j'ai inséré ce film.

Alain Esméry : Juste une question. C'est la seule partie du film où vous utilisez des films amateurs ?

Lars Johansson : A un autre moment, on voit des jeunes filles allemandes sur une scène devant des soldats américains. Elles dansent. Je ne crois pas qu'elles soient danseuses professionnelles, je pense que ce sont simplement de jolies filles. Elles se tiennent sur cette estrade en bois et dansent, et les soldats américains applaudissent. Je ne suis pas sûr que ce film soit privé mais, pour moi, il a l'air de l'être.

Dans le film, j'ai utilisé des films d'actualités, réalisés par des journalistes professionnels, des photographes, par exemple et des films privés. C'est très différent et les films privés ont un impact bien plus important.

Alain Esméry : Précisez. Quelles sont ces différences ?

Lars Johansson : Les différences... Quand on voit des bandes d'actualités d'archives, il est évident que, d'une certaine manière, la personne qui filme pense trop. Il faut qu'il ramène à ses producteurs un beau plan de char ou un plan dramatique de scène de combat, des choses de ce genre. Les amateurs filment parce qu'ils le veulent et parce qu'ils aiment ça, ils aiment ce qu'ils filment et ils s'aiment. Les personnes devant la caméra jouent pour la caméra parce qu'elles connaissent l'homme ou la femme derrière la caméra. Le spectateur a la sensation d'être présent. C'est beaucoup plus fort.

Dans mon cas, il est très important que les spectateurs ne pensent pas que cet homme ou l'un des hommes dans le film est le père de Kirsten. Mais ils ne le pensent pas. Quand j'ai utilisé ce film, je n'y ai pas vraiment réfléchi, je trouvais naturel de l'utiliser. Je savais qu'il me faudrait des images de ce genre.

J'ai donc contacté une agence allemande appelée "Caméra Stylo". Ils m'ont envoyé beaucoup de choses que j'ai visionnées. Je n'ai eu aucun doute quand j'ai vu ce que je pouvais utiliser. Mais les spectateurs ne se trompent pas, ils savent que ce n'est pas le père de Kirsten. Ils ont pourtant la sensation d'être à ce pique-nique et ils veulent croire, comme Kirsten, que cet homme et cette femme s'aimaient.

J'ai aussi utilisé la musique, une vieille chanson d'amour américaine : "Tu es toujours dans mon cœur, bien que tu sois si loin. Je me souviens de toutes les chansons d'amour que nous chantions ensemble..."

Alain Esméry : D'après vos propos, vous trouvez dans les films amateurs ce que le documentariste recherche dans sa relation à l'autre quand il le filme, c'est-à-dire : "Je ne filme pas des gens que je ne connais pas, je filme quelqu'un que je connais". Alors dans les films amateurs il y a en plus ce présupposé : "Je t'aime et tu m'aimes".

C'est l'image classique du bébé qui court vers la caméra parce que c'est papa qui filme. Il y a cette évidence dans les films amateurs qui est que je connais ceux qui sont filmés. Et c'est un présupposé fort chez un documentariste : je ne filme pas des anonymes, je ne vole pas des images. Il y a un contrat moral qui est établi avec les gens que je filme quand je réalise un film documentaire. C'est peut-être pour ça que vous, documentariste, êtes sensible à cette nature d'images, à ce point de vue, si je puis dire.

Lars Johansson : Oui, je le pense. J'ai toujours fait des documentaires très personnels. Je me suis toujours impliqué. Je crois que ces films d'archives sont une mine d'or et je pense m'en servir davantage dans mon prochain film. Je voudrais utiliser les films de famille pour montrer l'image que les gens ont d'eux-mêmes alors qu'en fait, ce sera un film sur l'Amérique, le Midwest.

Je pense que ça pourrait être intéressant parce que nous avons tant d'idées préconçues sur ce qu'est l'Amérique de George W. Bush, qui domine le monde actuel. Je voudrais aller derrière les clichés, approcher les gens et découvrir, d'après leurs propres films d'archives, comment ils se voient.

Alain Esméry : Merci. Je me tourne vers Anne Lévy-Morelle.

Anne Lévy-Morelle, vous avez écrit et réalisé un film dont je rappelle le titre, "Le Rêve de Gabriel", dans lequel vous avez utilisé les archives de cette famille, la famille de Gabriel qui est, en quelque sorte, un explorateur belge d'après guerre qui part au Chili. D'abord racontez-nous l'anecdote de la découverte de ces images, apparemment longtemps après que vous avez commencé à avoir l'idée de pouvoir faire un film.

Anne Lévy-Morelle : Pour essayer de le dire brièvement, j'avais connu cette famille lors d'un voyage au Chili. D'abord, Gabriel n'était pas un explorateur, c'est quelqu'un qui était bien en Belgique et qui a décidé d'émigrer au Chili avec toute sa famille. Ce qui est spécifique dans cette aventure, c'est que ce n'est pas un émigrant à la valise en carton qui part chercher fortune ailleurs. La fortune, ils l'avaient et ils l'ont perdue en cours de route.

Ce qui est mystérieux, ce qui m'a convaincue d'en faire un film, c'est que justement, tout avait l'air bien. Quand on voit les images d'avant leur départ, ils ont l'air heureux, ils ont l'air d'avoir tout ce qu'il faut pour vivre. On se dit alors : "Où est la faille ?" J'ai connu et fréquenté cette "tribu", puisque c'est le mot qui s'impose, pendant longtemps avant de pouvoir visionner les images.

Au début, un des fils de Gabriel revenu en Belgique m'a dit : "Dans mon grenier, j'ai

une caisse, une grande caisse. Ce sont des films dans un format pour lequel nous avions un projecteur qui ne marche plus. Si tu peux nous mettre ça sur cassette vidéo, ça nous arrangerait bien”. Et ça a été notre lien pendant un certain nombre de mois. Ça et le fait qu'ils me demandent de filmer des mariages. Comme il y a en moyenne, dix enfants par famille et que dans les deux familles, on continue à croire dans l'institution du mariage, il y en a eu un certain nombre. Notre relation tenait à ça. J'ai eu l'occasion, sans être pressée de faire un film puisque je n'étais pas du tout convaincue que c'était une bonne idée, d'apprendre à les connaître mieux.

Au moment où j'ai finalement eu un projecteur qui pouvait convenir et où j'ai vu les films, j'ai mis ces films en relation avec ce que je connaissais d'eux. Bien sûr, j'étais impressionnée par le côté spectaculaire – même ceux qui n'ont pas vu le film peuvent voir, dans le programme du festival, la photo avec le bateau... Tout le monde n'a pas ça dans ses films de famille. C'était particulier et il y avait la coloration affective que je pouvais avoir puisque c'était des gens que je connaissais. Je souscris entièrement à ce que Lars a dit, c'est comique parce qu'on est aux opposés de la table mais je pense que, comme lui, j'appartiens à la famille des documentaristes empathiques.

Il y a des gens qui ont le talent de faire des films “contre”, des films de dénonciation qui sont très intéressants. Moi, je n'ai pas ce talent, j'aime bien filmer des gens que j'aime bien, ou si je ne les aime pas bien au départ, de rechercher ce qui me les fait aimer. Je pense que dans l'usage de la permission d'utiliser le film d'archive, le film de famille, puisqu'il me semble que c'est à ça que vous voulez en venir, c'est exactement comme pour le reste.

Ce que je veux dire, c'est que l'on conquiert la confiance, on conquiert la permission d'être là, on conquiert la permission de faire des images, d'emporter un fragment de vie et de lui donner un sens qui peut être différent du sens que la personne concernée en a. C'est un échange, la personne nous donne quelque chose et nous lui donnons une autre vision du sens.

Finalement, les archives familiales, c'est un élément qui a le mérite, l'avantage d'être statufié dans le temps. On sait bien ce qui s'est passé, on sait bien ce qu'on donne, mais il y a tout ce qu'on filme dans le présent, où on ne sait pas toujours ce qui va se passer. La conquête de la permission, par rapport aux films de famille, elle se fait de la même manière que la conquête d'être là. C'est une question d'éthique et d'empathie. Je reconnaissais bien la démarche dans ce que Lars a évoqué.

Alain Esméry : Dans votre expérience, la famille vous a-t-elle confié tous les films de famille en vous disant : “Regardez-les, faites-en ce que vous voulez” ?

Anne Lévy-Morelle : Non, ça ne s'est pas passé comme ça. Ils m'ont demandé de leur rendre le service de les mettre sur vidéo pour qu'ils puissent les regarder. Mais je pense que, quand ils m'ont vue arriver et que j'ai dit : “Je vais faire un film avec votre histoire”, ils ne m'ont pas crue. Parce que, pour eux, cela n'avait rien d'extraordinaire d'être parti en Patagonie. Enfin, c'est bien connu, tout le monde fait ça ! Eux, ils avaient toujours vécu dans cette réalité-là et donc, elle ne leur semblait pas extraordinaire. Au début, ils n'ont donc pas cru à ça.

Et puis, ils nous ont vus arriver avec du matériel. L'un d'eux m'a dit : "Ecoute, tu es bien gentille de faire un film avec nous mais, à part la famille, je me demande bien qui ça va intéresser". Il y a eu des réactions comme ça. A un moment, on a fait un contrat écrit.

Ce contrat était très simple mais il y avait des gens dans la famille, pas tellement dans la famille elle-même, il y avait des gens assez stressés par ce que j'allais faire. Ils se demandaient à quelle sauce ils allaient être mangés. Alors que, paradoxalement, ce n'était pas tellement eux qui allaient être mangés. Ce n'était pas dans la famille avec laquelle j'étais en relation mais dans les familles avoisinantes peut-être justement parce qu'on était moins en relation : ils avaient moins confiance, on se connaissait moins.

Alain Esméry : Et que précisait ce contrat ?

Anne Lévy-Morelle : Ce contrat tenait en quatre lignes. Je n'ai laissé aucun juriste faire des élucubrations sur vingt-cinq pages. Je précise que je suis la seule non-juriste de ma famille. C'est donc une culture que je connais très bien, dans laquelle j'ai eu l'occasion de décider ce que je prenais et ce que je laissais.

Donc je me suis dit qu'un contrat, il faut que ce soit simple et il faut que ce soit clair. Et il faut que tout le monde y trouve avantage. Je vais leur demander de désigner un ambassadeur, de préférence un des enfants qui vit en Europe, pour des raisons de facilité. Cette personne viendra au montage, à intervalles réguliers, voir ce que nous avons fait et aura la faculté de nous dire : "Ça c'est inexact", et je m'engage à rectifier ce qui est inexact ; je m'engage à ne pas laisser de choses nuisibles. Le mot nuisible a été souligné. Mais je ne voulais pas qu'on entre dans des discussions du type : "Coupe cette image, ce n'est pas mon bon profil".

Il y a eu des discussions comme ça, et je citais le mot nuisible. Il s'agissait bien d'être nuisible, d'être offensant. Avec ces recadrages, en définitive, ça c'est passé dans le dialogue et toujours dans le sens de l'approfondissement de la relation.

Et de fait, pendant tout le temps de la préparation et de la fabrication de ce film, j'ai changé ; je ne me suis pas retrouvée à l'issue du processus avec le même regard qu'au début.

C'est-à-dire que j'ai clairement commencé en me disant : "Je vais faire un film sur une bande de pétés qui sont allés à l'autre bout du monde en allant perdre leur fortune". Il y a un côté vraiment rocambolesque et absurde, c'est donquichottesque comme histoire. Mais à l'arrivée, je me suis trouvée beaucoup plus "devenue eux" que ce que je croyais. Et ça, je pense que c'est toute la conquête d'une empathie et c'est le don et le contre-don mutuel qu'on se fait, quand les choses se passent bien, entre documentariste et personnes filmées, c'est-à-dire que eux deviennent moi et que moi, je deviens eux.

Alain Esméry : Imagineriez-vous pouvoir utiliser ces images dans un autre contexte que le film que vous avez fait ? Je parle de leurs images familiales, leurs images privées.

Anne Lévy-Morelle : Ça ne se pose pas et je suis même intervenue... A un moment, il y a eu un usage de l'image du bateau pour la promotion d'un organisme du cinéma

documentaire et je trouvais qu'on sortait du contexte dans lequel ces images m'avaient été confiées ; sans qu'il y ait eu plainte de la famille, j'ai estimé qu'on outrepassait le mandat qu'ils m'avaient donné.

J'ai donc demandé qu'on mette fin à cet usage, sans qu'il y ait urgence. Il n'y avait rien de néfaste, mais je trouvais qu'il ne fallait pas sortir ces images du contexte. Je me suis mise mes propres limites et elles sont probablement plus strictes que celles de la famille. Mais je crois que ça fait partie des raisons pour lesquelles, au fond, ils m'ont fait confiance.

Alain Esméry : Cela va nous permettre d'interroger Henk Verheul et Birgit Müller. Vous êtes tous deux responsables de centres d'archives, le Smalfilmmuseum pour Henk et l'archive régionale d'Osnabrück pour vous, Birgit. Quand des gens viennent déposer des films amateurs, viennent vous les confier, quelle relation établissez-vous et, contractuellement, comment cela se passe-t-il ?

Birgit Müller : Tous les cas sont différents. Certains m'apportent les films en disant : “Ces films ne m'intéressent pas du tout. Ils me viennent de mon père ou de mon grand-père. Prenez-les ou je les jette. Je ne veux plus en entendre parler”.

D'autres disent : “J'ai ce film, c'est un film de famille. Je ne l'ai plus vu depuis des années. Est-il possible de le voir ?” Puis, quand ils l'ont vu, ils sont si excités qu'ils me disent : “Vous avez ce centre d'archives, voulez-vous ce film ? Est-ce qu'il vous intéresse ?”.

Ensuite, il y a les entreprises. Elles ne savent pas qu'elles ont des films. Nous les relançons régulièrement, mais personne n'est au courant. Après plusieurs coups de téléphone, nous trouvons finalement quelqu'un qui nous dit : “Oui, il y a des films d'entreprise, je pense que vous pouvez les prendre.” Et personne ne sait qui les a réalisés. Oui, tous les cas sont différents.

Alain Esméry : Le fait que les gens vous confient des films engendre une responsabilité. Ces films sont des films dans lesquels, comme je l'évoquais, il y a un hors-champ. Les gens sont filmés parce que le filmeur les connaît. Et je pense qu'il est important de documenter les films déposés afin qu'ils ne soient pas utilisés n'importe comment, dans l'avenir. Est-ce que vous pouvez faire ce travail de renseignement, de documentation, de mise en perspective des films qui vous sont confiés ?

Birgit Müller : Je pense qu'il est très important, s'il y a des donateurs ou des réalisateurs, de leur parler, de leur demander ce qu'ils savent sur les films. Souvent, ils ne savent pas ce qu'ils ont. Ils ne savent pas qui a réalisé le film, ils l'ont simplement trouvé, ou l'ont acheté sur un marché aux puces, par exemple.

Il est alors très difficile de découvrir l'histoire qui se cache derrière l'image. Mais si on trouve un réalisateur ou son fils ou sa fille, qui accepte de parler, alors, il est de notre devoir de récolter des renseignements : sur le réalisateur, son histoire, sa vie, sur l'histoire derrière l'image. Nous pouvons alors établir un contexte.

Particulièrement, bien sûr, pour les films des années trente en Allemagne. C'est alors la

période nazie. Nous avons beaucoup de films, nous nous intéressons beaucoup aux réalisateurs. C'est dans l'un de ces cas que la fille d'un réalisateur m'a confié un film en précisant : "Mon père est mort depuis dix ans ; je vous donne ces films, mais je ne veux pas en parler". J'ai essayé de découvrir qui était cet homme, et ce que j'ai appris n'était pas suffisant. Mais la famille n'a pas coopéré.

Alain Esméry : Cette fille ne veut pas en parler, mais elle vous confie les films. Cela vous donne-t-il la possibilité, le droit, signé ou moral, de pouvoir les exposer dans un autre film documentaire, si un réalisateur vient vous demander des extraits ? Comment faites-vous ? Recontactez-vous la fille qui vous les a déposés, essayez-vous d'en parler ?

Birgit Müller : Elle nous a dit : "Vous avez tous les droits, je ne veux pas en entendre parler". Pour elle, pour l'histoire de la famille, c'est du passé. Elle nous a averti : "Mon père était impliqué, point. Je ne veux pas en entendre parler". C'est un cas très particulier.

Quand j'ai utilisé ce document pour une compilation vidéo sur l'histoire d'Osnabrück, j'ai essayé de montrer la position de la personne qui filme. Par exemple, il a filmé Hitler quand il est venu à Osnabrück en 1932. Il était très près de lui, il avait donc un rôle important, et l'on peut le voir dans le film. Je crois qu'il est important de montrer qu'il était membre du Parti. Cependant, dans le même document, il y a des films plus intimes, des enfants qui nagent, par exemple. Et c'est un monde totalement différent.

Il faut parler du réalisateur. Il a un magasin de photographies, il est donc suffisamment riche pour avoir une caméra. A l'époque, il est dans le bon parti, le mauvais, évidemment, mais à cette époque, cela signifie qu'il peut filmer avant et pendant la guerre. Voilà des informations très importantes. Si quelqu'un veut utiliser des documents de nos archives, je dois étudier la demande de près. Comment le producteur, ou le cinéaste, veut-il utiliser ce document ?

Alain Esméry : Henk, comment travailles-tu avec les personnes qui déposent des films au Smalfilmmuseum ?

Henk Verheul : En général, nous collectons, non pas des films, mais des collections de films de cinéastes amateurs. Nous préférons les collecter dans leur contexte. Ce qui signifie que nous ne collectons pas uniquement le film, mais aussi tous les renseignements qui s'y rattachent : documents papier, journaux intimes, lettres, photographies, etc... Si les personnes sont toujours en vie, nous aimons leur parler pour réunir des informations. Il est important de faire un inventaire. La collection complète est importante parce qu'elle est le contenant des films les plus intéressants. Sans le contexte, il est difficile de les comprendre. Particulièrement si l'on parle de périodes très anciennes. Je crois que c'est la seule façon de collecter des films amateurs.

Alain Esméry : Avez-vous déjà refusé, ou une famille a-t-elle déjà refusé des demandes pour des films ou des extraits de films amateurs qui devaient être intégrés dans des films documentaires ou de fiction ou de publicité ?

Henk Verheul : Oui, récemment nous avons eu de nombreuses demandes pour utiliser des matériaux dans des films documentaires. Ce n'est pourtant pas une "mine d'or", pour reprendre les mots de Monsieur Johansson. C'est une mine d'or dans un sens historique, mais les archives n'en retirent généralement pas beaucoup d'argent. Mais nous sommes heureux de pouvoir fournir des documents, particulièrement à la télévision néerlandaise, des cinéastes locaux ou étrangers.

Peter Forgacs, en Hongrie, a réalisé un très beau documentaire sur une collection de films juifs que nous avons dans nos archives. Nous avons d'ailleurs initié le film. Nous nous étions rencontrés à la réunion annuelle organisée par les Inédits, à Brest, je crois. Nous avons discuté et, finalement, nous sommes convenus d'un rendez-vous.

Il est venu nous voir aux archives, a vu les films et a dit : "Ce document est magnifique, je veux faire un documentaire dessus". Et il l'a fait. Ça a pris du temps, car il est toujours difficile pour les réalisateurs de financer de tels documentaires. Mais il a réussi et le film est projeté partout dans le monde.

Alain Esméry : Derrière ces images, nous l'évoquons tout à l'heure, il y a une histoire familiale qui n'est pas au premier plan. Il peut y avoir des choses très douloureuses derrière des images en apparence banales, voire joyeuses.

En tant que responsable d'archives, et donc responsable d'images qui ne vous appartiennent pas, d'images privées, comment peut-on éventuellement limiter l'accès à certaines images parce qu'on sait que, derrière, il y a de la douleur, qu'il y a une souffrance possible si ces images sont montrées de façon très décontextualisée ?

Henk Verheul : Quand une collection arrive aux archives, je dis d'abord au propriétaire que nous voulons en faire l'inventaire. Après avoir vu le document, nous prenons rendez-vous pour discuter d'une donation aux archives. Si nous tombons d'accord, nous établissons un contrat et nous avons généralement la volonté de céder tous les droits d'utilisation pour rendre ces films publics. Mais il y a des occurrences où nous n'acceptons pas que certaines personnes utilisent ces droits.

Si un documentariste veut utiliser des films amateurs sensibles, surtout des films de famille, puisque c'est cela qui nous occupe aujourd'hui, ceux de familles juives par exemple, je pense qu'il est de notre devoir de nous assurer que ces films seront utilisés à bon escient.

J'ai une fois refusé de remettre des documents à un réalisateur néerlandais dont les intentions, à mon avis, ne respectaient pas l'esprit du patrimoine d'une famille. Je crois que c'est un devoir moral, mais la distinction est toujours difficile. Nous essayons le plus possible de nous entretenir avec les gens qui veulent utiliser le film. Nous essayons de comprendre leur intention ainsi que la façon d'utiliser le film. Si ce sont simplement des extraits ayant pour but d'illustrer un événement, par exemple, il n'y a généralement pas de problème.

Mais s'il s'agit d'un documentaire intégrant des éléments fictifs, il est alors possible de confondre les personnes apparaissant dans le film de famille avec les personnes présentes dans les parties récemment tournées. J'ai vu un exemple dans lequel il était pres-

que impossible de discerner quand s'arrêtaient les extraits originaux, historiques et quand commençaient les nouvelles scènes. Dans ce cas-là, ça pose problème.

Alain Esméry : Lars ?

Lars Johansson : Je trouve que ce que vous dites est très intéressant parce qu'alors vous devenez, d'une certaine façon, censeur. Je comprends très bien votre point de vue mais vous assumez, là, un rôle très important. Vous prenez une décision. Si je viens vous voir en vous demandant : "Avez-vous des images d'une famille juive, j'aimerais en utiliser ?" Vous me faites passer un entretien et, en quelque sorte, vous portez un jugement pour savoir si vous pouvez accepter, alors qu'une autre personne, dans la même situation, pourrait avoir une autre opinion.

Henk Verheul : Oui, mais dans l'exemple que je donne, la personne dans le film était toujours en vie, un homme juif habitant Amsterdam. Il est décédé aujourd'hui mais, à l'époque, il vivait encore. J'ai pensé avoir le devoir moral de lui parler avant de décider, quand bien même j'avais un contrat et les droits du film. Je voulais son avis et il a dit non. J'ai alors dit non également.

Lars Johansson : D'accord, la situation est différente. Je suis d'accord avec vous mais comment quelqu'un peut-il établir des règles sur les cas où il est possible d'utiliser des images d'archives et sur ceux où c'est impossible ?

Je pense que la seule règle qu'il faudrait appliquer est d'indiquer clairement, au générique, que des images d'archives ont été utilisées et qu'elles proviennent de telles ou telles archives. Pour au moins s'assurer que le public est averti.

Henk Verheul : "Règle" est un mot très fort dans ces circonstances. Je préfère utiliser le terme de "responsabilité".

Alain Esméry : J'aimerais juste donner un exemple. Au Forum des Images, il y a deux ans, un homme m'a apporté les films de son père et il m'a dit : "Lui est toujours vivant, mais ma mère est morte". Et sa mère, à la fin de sa vie, a apparemment demandé à son mari et à son fils que les images d'elle disparaissent des films de famille. Alors, nous en discutons... Je ne me voyais pas couper dans les films de famille, je lui ai dit "Ça, c'est votre affaire". Nous avons donc fait un télécinéma numérique et, sous contrôle du fils, nous avons mis un noir sur toutes ces images de façon à ce qu'elles ne soient plus vues et plus accessibles. C'était le contrat passé avec lui. Comme il a conservé les films, ce qu'il décidera d'en faire lui appartient.

Anne, tu voulais ajouter quelque chose.

Anne Lévy-Morelle : Oui, je voulais dire que ceci me fait penser à une discussion, dans un domaine parallèle, que j'ai eue récemment avec des gens qui s'occupent de fictions et de droits d'adaptation. Ils me faisaient remarquer qu'il vaut beaucoup mieux, quand on veut tirer un scénario d'un roman, avoir affaire à l'écrivain, même très vieux,

qu'à sa veuve ou à ses descendants. Et plus on s'éloigne, plus on complique la question. Conquérir la confiance de la famille, ça se fait mieux en ligne directe ; ça se fait de personne à personne et de cœur à cœur. Si on passe par une institution, comme toi, on a le risque que l'institution sur-censure.

Alain Esméry : Tu as raison de formuler cette question. En l'occurrence, je pense qu'Agnès Deleforge du Pôle Image Haute-Normandie pourrait en parler. Dans notre cas, nous ne prenons jamais la décision de permettre ou d'interdire. Nous prenons contact avec les ayants droit, qui peuvent être les gens qui ont filmé les images ou leurs ayants droit, donc leurs enfants, leurs petits-enfants. Ce sont eux qui, in fine, prennent toujours la décision d'autoriser un réalisateur à visionner et à utiliser les images dans un film.

ACTE TABLE RONDE PARTIE II (échange avec le public)

Alain Esméry : Après cette première partie, nous allons maintenant, si vous le voulez bien, passer à des échanges avec vous, la salle. Si vous avez des questions, je vais vous laisser les proposer aux personnes qui sont à la table. J'aurais juste envie de lancer deux questions que nous n'avons pas eu le temps d'aborder.

La première, c'est que je me suis aperçu, en regardant les archives que nous avons ou qui existent dans d'autres centres d'archives et en voyant également l'usage qui est fait dans des documentaires, notamment des documentaires historiques, sociologiques, que l'usage des archives privées, des films amateurs était parfois réducteur. Notamment lorsqu'il y a des documentaires historiques, des documentaires sociologiques sur les années vingt, trente ou quarante, qui font appel à des films de famille, on a là, je pense, un risque de torsion historique au sens où il faut toujours se rappeler que les cinéastes amateurs qui filment dans ces années-là sont des gens riches.

La plupart des films des années vingt, trente ou quarante déposés chez nous ont été filmés par des médecins, des notaires, des architectes, des gens de profession libérale et l'on s'aperçoit, dans les images de la vie quotidienne, qu'il y a du personnel ancillaire, comme on dit, c'est-à-dire qu'il y a une bonne, un chauffeur, les voitures sont splendides. Illustrer des films historiques uniquement avec ces images parce que "ça le fait", comme on dit, sans avoir un propos dessus, présente le risque de réduire la vie d'hier à cette espèce de vie en noir et blanc, un peu fastueuse. Voilà, c'est une question que je lance.

Ensuite, grâce au réseau de l'Association Européenne Inédits, je suis régulièrement confronté à des images qui viennent de Hollande, d'Allemagne, de France, de Belgique, d'Italie ou d'ailleurs, et bien sûr de différentes régions de France. Et je me dis qu'il y a quelque chose de commun entre toutes ces images, au-delà des frontières, au-delà des différences de langage, de système politique, de système historique, au-delà des différences de géographie.

Il y a quelque chose de commun dans le langage du cinéma d'amateur. Notamment au moment de la construction de l'Europe, je me dis qu'il y a quelque chose à encourager et à faire pour que ces images se révèlent être un patrimoine commun, collectif, qui montre que, depuis que les amateurs filment avec de petites caméras, il y a toujours eu une démarche commune, peut-être quelque chose d'ontologique, qui se révèle par ce biais.

Mais nous allons passer aux questions de la salle.

Simone Vannier : Association Documentaires sur Grand Ecran.

Je voulais interpeller Serge Meurant parce que je connaissais les trois films qu'il a cités et analysés de manière très intéressante et j'étais très contente qu'il en parle. Mais curieusement il a oublié un exemple qui appartenait au dernier festival "Filmer à tout prix", de cette année.

Il se trouve que je faisais partie du jury de la compétition internationale et nous avons donné une mention spéciale à un film qui a été fait avec des images familiales. Ça s'ap-

pelle “Entre Père et Fils”, d'un réalisateur, arménien d'origine, qui a filmé son père, comme n'importe quel fils peut filmer son père, c'est-à-dire avec amour. Et puis, à la fin de sa vie quand celui-ci commençait à perdre un peu la raison et le sens du quotidien, il lui a montré sa propre image. Il lui a montré ce qu'il filmait pour l'aider à garder le contact avec la réalité. Et puis le père est mort et il a fait un film avec tout ça.

C'est un processus très intéressant parce que voilà des images privées qui sont devenues, dans un deuxième temps, un lien entre lui et son père puis, dans un troisième temps, un film, et un très beau film puisque nous avons eu envie de le récompenser, nous avons même envisagé à un moment de lui donner plus qu'une mention spéciale. C'était doublement une bataille contre la mort, pas seulement pour qu'il survive dans son souvenir mais pour qu'il continue à vivre. C'est à plusieurs degrés, il y a plusieurs strates. Je laisse la parole à Serge, qui l'a choisi et nous l'a fait découvrir, pour qu'il complète.

Serge Meurant : Effectivement, j'avais pensé à ce film en préparant mon intervention. Ton intervention est d'autant plus pertinente qu'il s'agit bien d'un film d'amateur.

Ara Sahiner a produit et réalisé des films mais dans un tout autre contexte, dans une université américaine à Boston. “Entre Père et Fils” est donc son premier film. Ce qu'il est intéressant de savoir également, c'est qu'au cours de la dizaine d'années durant laquelle il a filmé son père, dans un parcours assez compliqué de voyages, jamais Ara Sahiner n'a nourri le projet de réaliser un film. Ce film s'est construit au cours du temps. Ce problème de la mémoire est central aussi, dans le sujet qui nous occupe. Son père était un médecin, représentant de la communauté arménienne à Istanbul, et à ce titre à mesure qu'il perdait la mémoire ne subsistait que le résidu chantable, pour reprendre les mots de Paul Celan, c'est-à-dire les chants des Arméniens, de la résistance arménienne à l'époque du génocide en 1918. Ce sont les chants qui reviennent à la mémoire.

D'autre part, ce que j'ai trouvé très beau et ce pourquoi j'ai eu envie de montrer le film, c'est l'établissement de la généalogie.

A mesure que le père d'Ara perd la mémoire, à chacune de ses visites, afin de ne pas le confondre avec son oncle ou avec son père, le père, de son écriture de médecin, refait à chaque fois, l'arbre généalogique de sa famille. Nous nous trouvons bien là devant l'essence même du cinéma, c'est-à-dire créer le lien.

Mais parfois le père demande : “Est-ce que tu me filmes, en ce moment ?”, c'est donc créer le lien en vivant ce rapport naïf de celui qui est filmé mais qui doute qu'il soit filmé, parce que ce n'est pas lui qui filme, et de ce rapport qui est réduit à sa plus simple expression : quand il ne reste plus rien d'autre de la mémoire du père et du film qui est en train de se dérouler, rien d'autre que le lien de deux personnes dont l'une a filmé l'autre et qui se retrouvent ensemble, père et fils, face à la télévision où ces images montrées comprennent aussi des images d'archives de famille parce qu'on voit la mère, un très bel anniversaire, les membres de cette famille qui s'embrassent. Tous ces signes de communauté auxquels s'ajoute alors cette imminence de la perte qui donne au film sa valeur. C'est un des films que j'admire, que j'aime beaucoup.

Simone Vannier : Et qui illustre l'amour du père vers le fils, la nature de leur relation.

C'est très fort grâce au film, grâce à ce qu'on voit. C'est très, très fort. C'est très beau.

Alain Esméry : Oui, c'est "Entre Père et Fils" d'Ara Sahiner. C'est un film de 52 minutes. A l'occasion, si vous voyez qu'il passe, précipitez-vous, c'est effectivement magnifique.

Patrick Feuerstein : Patrick Feuerstein, Centre National de l'Audiovisuel, Luxembourg, membre de l'Association Européenne Inédits.

Je voudrais revenir sur la mini-polémique qu'il y a eu entre Lars et Henk. Il est vrai que lorsque des réalisateurs et des producteurs se présentent chez nous, qui sommes un centre d'archives, et que ceux-ci veulent utiliser des images d'amateurs dans leurs productions, nous nous posons toujours des questions. Parce qu'il y a tellement de réalisateurs qui aimeraient débiter, comme on dit, les images d'amateurs pour s'en moquer que nous sommes très circonspects.

Nous avons alors une démarche qui consiste, d'une part, à avoir un entretien préalable avec ces gens pour connaître leur projet. Une fois que ce projet est connu et agréé, c'est-à-dire qu'il nous semble tout à fait sérieux, à ce moment-là seulement nous ouvrons l'accès aux images.

Mais les obstacles ne sont pas terminés puisque lorsque des images sont sélectionnées, la personne qui a fait le film ou ses héritiers sont interrogés pour savoir s'ils acceptent ou non d'être intégrés dans une production et de quelle manière. Parce que nous sommes dépositaires d'une mémoire, on l'a assez dit ici, et l'on ne peut pas faire n'importe quoi avec cette mémoire. Et tout le monde sait, parce que nous sommes tous des professionnels de l'image, dans cette salle, qu'on peut faire dire à l'image ce qu'on veut. Il faut simplement savoir comment s'y prendre pour lui faire dire ce qu'on veut. Voilà.

Alain Esméry : Lars va rebondir.

Lars Johansson : Le cinéaste, le documentariste a le privilège de ne faire que des films sur des personnes qu'il apprécie. Je ne pourrais jamais faire un film sur une personne que je n'aime pas, une personne que je n'ai pas envie de connaître. C'est pourquoi je ne suis pas journaliste, parce que le journaliste a un problème. Il faut qu'il trouve l'histoire. D'après moi, si votre point de départ est positif, disons empathique, par exemple, si vous voulez vraiment découvrir quelque chose avec ou sur une autre personne, il ne vous viendrait pas à l'idée de faire rire en utilisant un film d'archive. Je comprends très bien et je suis d'accord avec vous sur la prudence dont vous devez faire preuve quand vous permettez l'utilisation de tels films.

Mais d'un autre côté, j'ai cette question en tête : à qui appartient l'histoire ? Qui va prendre la décision ? A qui appartient l'histoire ?

Alain Esméry : J'aimerais ajouter un mot aux propos de Lars. Quand des gens d'une famille donnent l'accord pour que leur image soit intégrée dans un film, ils n'ont pas forcément l'accord des autres personnes qui ont été filmées dans le film de famille. Les cousins, les oncles, les tantes. On pourrait reproduire à l'infini en disant qu'il faudrait

l'accord de toutes les personnes qui sont présentes à l'image.

Ce que je retiens et ce que je crois qu'on peut entendre de l'intervention de Lars, c'est la démarche d'un réalisateur de documentaire, Anne en parlait également, je crois qu'Ingrid aussi. Il y a une démarche morale. On va vers les gens. On ne vole pas leur histoire, on ne vole pas leur image.

Pour moi, quand des documentaristes, des réalisateurs, des cinéastes documentaires viennent nous voir, nous faisons la démarche parce qu'elle est contractuelle. Nous sommes obligés de demander, par contrat, l'autorisation des gens mais elle ne me pose pas de question.

Public : Je voudrais juste ajouter, pour ceux qui sont ici, que le fond global des films de famille et des images d'amateurs fait l'objet de convoitise de la part d'énormément de producteurs.

Parce qu'il faut savoir que, d'une part, on a globalement fait le tour des images, entre guillemets, officielles : bandes d'actualité, documentaires et fonds spécifiques. Nous avons donc des images, comme nous le disons, inédites, et qui sont, d'autre part, beaucoup moins chères que les images officielles. Je vais parler en francs français, si vous le permettez...

Alain Esméry : En euros.

Public : Je ne sais pas. On tombe de 5000 francs français chez Pathé Gaumont à 2000 francs la minute chez les amateurs. Vous voyez le rapport que ça peut représenter sur une heure de programme. Nous sommes obligés d'être circonspects pour ne pas avoir un pillage en règle de la part des professionnels. Malheureusement, cela risque d'arriver de plus en plus dans l'avenir.

Anne Lévy-Morelle : Je sais que beaucoup de choses sont réduites aux données mercantiles mais je voudrais quand même ajouter que, bien sûr, les images des amateurs intéressent les producteurs parce qu'elles sont moins chères mais elles intéressent les cinéastes parce qu'elles sont le fruit d'un regard authentique.

Je ne veux pas dire que les images d'un professionnel ne sont pas le fruit d'un regard authentique mais, dans le cas des amateurs, c'est un événement vu par quelqu'un et cela donne une touche qui a beaucoup plus de caractère. Et je pense que, dans la plupart des productions, en tout cas dans les productions de qualité, c'est ce critère-là et pas le critère financier qui importe.

Isabelle Ternat : Productrice.

Je voulais dire un peu ce que vous venez de dire, mais c'est vrai que l'aspect financier reste, de toute façon, très important. Ce qui m'a semblé intéressant, dans les propos de Lars, c'est qu'effectivement, il n'est pas seulement question d'éthique, de morale. Au-delà de ça qui décide ? Et autour de quels critères ? Parce que nous sommes peut-être ici entre gens de très, très bonne volonté mais si c'est quelqu'un d'autre dans une autre structure, dans un autre contexte, qui prend la décision, est-ce que ça ne peut pas être

de la censure ?

Quand c'est uniquement du fait d'une personne et que les gens pensent dans le même sens et font confiance, il n'y a pas de problème. Mais j'avais l'impression que sa question était : qui et comment donne son accord ou pas ?

Isabelle Leguern :

Je travaille à la Commission du Film dans l'autre partie de la Normandie, la Basse-Normandie. Nous aussi avons une association qui a vocation à recenser, organiser, numériser les archives de la région. Avant tout, les archives de la région, cela signifie : déposées par des gens de la région. Ces termes regroupent beaucoup de choses, évidemment, dont des choses filmées ailleurs que sur le territoire. Même si une de leur mission est de valoriser l'histoire du territoire, l'histoire se fait au travers des gens qui filment ailleurs. Il y a donc une partie d'image de famille. Je suis dans les mêmes locaux et je vois des gens déposer des films. Certains ont la même demande que la première demande qui vous a été faite, Anne : "Je ne peux plus regarder mes films en Super 8 , en 9, ou je ne sais quoi. Pouvez-vous les numériser et me donner une copie vidéo ou DVD ?".

La question que je voudrais poser avant même celle de l'utilisation et des conditions d'utilisation des images par les producteurs, les cinéastes, c'est : "Mais pourquoi les gens déposent-ils ?". S'ils déposent des images de famille à des fonds d'archives, c'est qu'ils savent qu'ensuite, ça devient une sorte de banque d'images, comme on dit souvent. Ils savent peut-être qu'on va utiliser les images. Il y a différents organismes, certains n'ont peut-être pas vocation à les donner, mais là nous parlons de ça. Pas à les donner, mais à permettre qu'on puisse les utiliser pour autre chose que ce pourquoi elles ont été faites. Ma question concernant ces images de famille est : que dit-on à ces gens quand ils déposent ? Leur dit-on : oui, on va numériser, conserver mais est-ce que vous acceptez qu'on vienne voir ces images pour les utiliser ? Comment cela se passe-t-il ?

Alain Esméry : Merci. Birgit, vous voulez répondre ?

Birgit Müller : Je crois que c'est souvent beaucoup plus facile. Les gens viennent aux archives parce qu'ils n'ont aucun moyen de voir leurs films. Ils entendent parler des archives et pensent : "Eux pourront certainement me montrer mes films ou les films de ma famille". Ça ne va pas plus loin. Ils ne pensent pas : "Je dépose mes films aux archives et ils pourront les utiliser".

La première étape est : je veux revoir mes films. Nous progressons ensuite en demandant s'il est possible d'utiliser les films ou les documents. Puis, nous demandons s'il est possible de les utiliser dans tous les cas ou s'il y a des restrictions.

Alain Esméry : Henk ?

Henk Verheul : J'aimerais faire remarquer que nos archives n'ont pas été créées, en premier lieu, pour vendre des images. Nous collectons l'histoire. Nous voulons rendre ces films et ces documents accessibles à des fins de recherche et pour tous ceux qui dési-

rent les voir. Il est, bien entendu, très important que les producteurs et les chaînes de télévision utilisent ces images. L'argent récolté nous aide, mais ce n'est pas notre but principal.

Birgit Müller : Je peux ajouter quelque chose ? Je pense qu'il est très important de donner ces images au public d'une façon ou d'une autre. Il est important de sauvegarder ces images, mais il est aussi important de les montrer. Pas forcément dans de nouveaux documentaires, on peut aussi montrer les films originaux. Je pense que c'est important.

Henk Verheul : Oui, bien sûr, je suis d'accord avec vous. Mais je trouvais que le débat insistait sur la vente, à cause de l'argent récolté. Ce n'est pas la seule raison.

Birgit Müller : D'accord.

Gilbert Le Traon : Cinémathèque de Bretagne.

Birgit et Henk ont fait une partie du parcours mais je voudrais souligner ce que nous résumons, chez nous, en une phrase : les gens qui déposent participent à l'élaboration d'une mémoire audiovisuelle régionale. Même si, pour eux, ils viennent pour une ampoule ou une courroie cassée, on leur explique que le fait de déposer à la cinémathèque sera une action délibérée en faveur de la construction d'une mémoire audiovisuelle régionale que les scientifiques, les étudiants, les publics vont pouvoir consulter.

La partie professionnelle n'est qu'une partie infime de notre travail, un retour, une collaboration nécessaire parce que c'est ce qui fait connaître les cinémathèques, les fonds d'archives et amène les futurs spectateurs ou les futurs étudiants chercheurs sur nos fonds.

Pour nous ce qui est important c'est cette contribution générale et c'est le message le plus difficile à faire passer aux déposants parce que eux sont, les trois quarts du temps, dans une action matérielle d'accès à leur documents.

Alain Esméry : Ingrid ?

Ingrid Gogny : Je voudrais revenir en arrière sur deux points.

J'ai été d'accord avec tout ce que vous avez dit. Il y a juste un moment où Lars a dit : "Je suis documentariste donc je ne peux qu'être en sympathie avec les gens que je filme, sinon je serais journaliste". Je pense que ce n'est pas une posture aussi figée. La façon qu'a Ophüls, par exemple, de dynamiter les archives institutionnelles, les actualités, de les faire résonner dans une dialectique qui lui est très personnelle et que l'on peut questionner, est une démarche très intéressante.

Et quand j'entends Gilbert parler de cette mémoire, même cette mémoire-là, qu'elle soit locale, régionale ou autre : doit-elle autant être sacralisée, est-ce qu'elle ne peut pas être aussi parfois étudiée en tant que mémoire qui oublie de filmer certaines choses ? Je ne me fais pas l'avocat du diable, je dis simplement que cette mémoire-là aussi peut être travaillée.

Anne Lévy-Morelle : Si je me fie à la surprise de la famille Halleux devant le fait que le film sur leur père intéressait beaucoup plus de gens qu'elle ne l'aurait cru, je crois que les gens sont aussi étonnés de contribuer à la mémoire collective que si on leur disait : "Déposez vos saladiers pour les archéologues du futur". Cela demande une projection dans l'avenir.

Or, en y réfléchissant, on ferait peut-être bien de conserver des objets usuels comme on conserve les images. Parce que les archives, c'est beaucoup plus que les images. Evidemment, les images ont un statut particulier, parce qu'il y a déjà une construction de sens au moment où on les fait mais il me semble normal qu'on ne puisse pas attendre des gens qui ne sont pas dans l'audiovisuel de ne pas être conscients de ça.

En même temps, il faudrait songer à élargir la notion d'archives à d'autres choses, c'est-à-dire à se projeter dans un futur un peu plus lointain.

Les images des goûters d'anniversaire seront fascinantes dans dix ans parce qu'on verra que les modèles des gâteaux ont changé, que peut-être il sera interdit de vieillir donc on ne fêtera plus les anniversaires, enfin que sais-je, une série de choses que l'on peut supposer.

Tandis que la mémoire des objets usuels, dont une partie est déjà dans l'image, prendra peut-être plus de temps à intéresser les historiens mais elle les intéressera quand même donc je me demande si on ne devrait pas instaurer aussi des fonds de ce genre. C'est à moitié une blague en fait, seulement à moitié.

Alain Esméry : Tu l'as dit, il y a des saladiers dans les films de famille. Le travail est donc en partie commencé.

Je vais me permettre d'évoquer mon expérience puisqu'au Forum des Images il y a aussi une grosse collection de films amateurs, commencée avec Pierre Tchernia il y a un peu plus de quinze ans. Je me suis toujours demandé pourquoi les gens venaient toujours avec des films, 8, super 8, 9.5, 16 mm et jamais avec des vidéos.

Il faut savoir que depuis 1975/1980, la plupart des films de famille se fait en vidéo, et aujourd'hui en DV, en numérique. Tout simplement, et cela a été rappelé plusieurs fois, à cause de l'usage de ces objets familiaux.

Les films de famille sont avant tout des objets familiaux que l'on manipule, des objets qui appartiennent à un rituel ou plutôt qui appartenait à un rituel. A partir du moment où le rituel disparaît, où cet usage se perd parce que le projecteur tombe en panne, ça emmerde toute la famille de se réunir, de fermer les rideaux, de sortir le projecteur, de le brancher, de se prendre les pieds dedans, de lancer le film qui coupe, qui casse, ça énerve le père de famille, ce sont là mes souvenirs de projections familiales et parfois on se disait que ce serait peut-être bien de ne pas le faire, ces objets finissent par rester dans des armoires, il y a de la poussière qui tombe dessus et puis... Qu'est-ce qu'on en fait ?

A la différence du saladier qui ne sert plus et qui a été remplacé par un autre saladier, les films de famille ne peuvent pas être remplacés par d'autres films de famille. On sait que ça parle d'une histoire passée, on sait qu'il y a dedans des gens qui ont appartenu à la famille, qui en sont sortis, ou qui sont morts, on sait qu'on a ses propres images de

petit, on sait qu'on peut avoir envie de les montrer à ses propres enfants, dire à quoi nous ressemblions dans notre enfance, etc... Mais on n'en a plus la pratique, on n'en a plus l'usage, on n'y a plus accès.

Donc la démarche première des gens c'est de dire : il faut les mettre sur VHS, il faut les mettre sur vidéo. Quand les gens viennent nous voir et que nous leur parlons de notre vocation patrimoniale, que nous expliquons pourquoi ces films nous intéressent, pourquoi ces films, quinze, vingt, cinquante ans plus tard, ne parlent plus uniquement d'une mémoire familiale mais aussi d'une mémoire collective, très vite les gens y accèdent. Il n'y a pas de problème, ils comprennent très, très vite parce qu'ils ont vu d'autres films à la télévision, au cinéma, utiliser des films amateurs. Je n'ai jamais eu de refus. Je n'ai eu des refus que sur des films intimes, où parfois il y a des images qui pouvaient être dénudées. En dehors de l'image de cette femme, dont j'ai parlé plus tôt, qui n'avait pas voulu qu'elle perdure sur les films de famille, je n'ai jamais eu de refus.

Philippe Delesalle : réalisateur, ancien monteur.

Je voudrais intervenir sur les images de nu que tu viens d'évoquer et sur l'intervention d'Anne Lévy-Morelle. On ne sait jamais ce qu'on filme, on ne sait jamais ce qu'il y a dans les films. On ne sait jamais ce qui va, à distance, être intéressant dans les films, que ce soit intime ou non.

Je vais prendre un exemple très large : quand on visionne les archives politiques des années 30, on voit des manifestations politiques sur la place de la République. On voit du monde, c'est intéressant, mais que voit-on également ? On voit que tous les hommes, dans les années 30, portaient des couvre-chefs, ce qui n'est plus le cas maintenant. On voit des tas de choses comme ça.

Pour revenir à l'histoire du saladier et à l'archéologie dans les films, j'ai lu très récemment dans une revue de cinéma, malheureusement je ne sais plus sous la plume de qui, un article dans lequel, incidemment, il était dit que, par exemple, les universités américaines ont un budget très, très important pour acheter tous les films pornographiques européens. Et savez-vous pourquoi elles achètent tous les films pornographiques européens ? Pas pour se les repasser dans les chambres d'étudiants le soir mais, officiellement, parce que c'est dans les films pornographiques européens qu'on voit le mobilier urbain courant des Européens de ces dernières années. On ne sait jamais ce qu'on collecte quand on collecte des films.

Alain Esméry : Bonne idée. Ça me permet d'enchaîner. Que fait-on des films pornographiques amateurs familiaux ?

Y a-t-il d'autres questions ?

Serge Meurant : Une incidente, c'est dans le film que tu as cité tout à l'heure "La chute" de Peter Forgacs

Alain Esméry : "Free Fall".

Serge Meurant : On voit deux images de nus, qui sont d'ailleurs très belles, à l'équi-

valent des photographies de nus de l'époque. On a ainsi à la fois l'intimité et le partage de ces images dont je ne dirais pas qu'elles sont académiques, mais après tout le nu fait partie de toute une mémoire artistique. Il n'y a aucune contestation à avoir.

Alain Esméry : Lars ?

Lars Johansson : Il a été dit tout à l'heure que la priorité des archives était de préserver l'histoire, de préserver les documents évoquant l'histoire. C'est bien sûr le cas. Mais d'une certaine manière, on peut aussi dire que ces documents qui intéressent les archives ne sont intéressants que s'ils sont utilisés. Je pense qu'il est important de trouver des façons d'utiliser ces documents. Non seulement à des fins scientifiques, mais aussi pour les faire connaître.

Nous parlons de notre mémoire collective et nous sommes tous attentifs à la relation qu'entretiennent les jeunes générations avec l'histoire. Savent-elles ce qui s'est passé il y a cinquante, soixante, quatre-vingts ans ? Peut-être pourrions-nous rendre l'histoire un peu plus attractive pour eux si nous utilisions les documents d'archives, les films de famille dans un contexte auquel ils ne sont pas habitués. Ils la verraient alors sous un autre angle qu'avec, par exemple, un professeur ennuyeux parlant de tel ou tel événement en cours d'histoire. Je ne sais pas si je me fais bien comprendre. Il faut utiliser ces documents, avec prudence bien sûr, mais je crois qu'il est important de les diffuser. De nous donner les moyens de les diffuser.

Henk Verheul : Je suis d'accord. C'est pourquoi aux Pays-Bas, il existe un nouveau programme depuis quelques années. C'est un programme qui vise à rendre accessibles les films amateurs pour les étudiants dans les écoles et les universités. Le film est visionné puis analysé en cours. Parce que c'est du streaming video, de la lecture vidéo en transit, ils peuvent faire des copies du film sur leurs ordinateurs et peuvent y faire des ajouts ou faire un nouveau montage, pour le redécouvrir. Ils ne peuvent pas conserver le film ou l'emporter chez eux, le film reste en transit.

Parfois, un groupe vient visiter les archives et y passe quelques heures, pour se rendre compte que le film sur lequel ils travaillent n'est pas isolé, qu'il y en a d'autres. Et qu'il y a des documents, des photographies qui donnent un contexte à ce film.

Richard Turco : Je voudrais juste évoquer un exemple ou une problématique à laquelle nous sommes assez souvent confrontés au Pôle Image.

On a parlé de création documentaire sur la base de ces images d'archives. Nous sommes, Agnès ne me contredira pas, de plus en plus confrontés à des demandes d'utilisation de ces images dans des contextes dits de création mais dans lesquelles les images ne sont prises ni pour une narration de type documentaire, ni pour un traitement de type historique. Je cite deux exemples qui sont un peu à l'opposé.

Il y a l'exemple qu'on refuse immédiatement, c'est l'illustration : disons le mélange spectacle vivant avec les images d'archives qui défilent en fond et qui sont là pour décorer, façon papier peint. Ce sont des approches que nous avons pu rencontrer.

A l'autre bout de la chaîne, nous avons travaillé, enfin Agnès a pu travailler, avec un

compositeur de la région, un guitariste, David Chevalier, qui a composé, et je ne parle pas là d'un ciné-concert, vingt-huit minutes de musique qui se veulent en résonance sensible avec un montage de vingt-huit minutes à base des images d'archives, avec une harmonie, un rappel de l'un vers l'autre sans qu'il n'y ait à aucun moment une narration organisée, de type cinématographique, dans les images.

Hormis se dire "On va du côté de la création, du côté de l'artiste qui va respecter le matériau", il est quand même très difficile de savoir où est la frontière entre ces utilisations qui échappent aux classifications de types : il y a respect de l'histoire de la famille, il y a respect des images. Ce sont des cas un peu à la limite de tous les exemples que l'on a pu citer et c'est pour cela que je voulais aussi les mentionner.

Anne Lévy-Morelle : Je pensais à ma relation avec les Halleux mais à partir du moment où ce n'est ni mensonger, ni nuisible, pourquoi diantre refuseriez-vous ? Je ne donne pas la réponse, je pose la question.

Richard Turco : Il ne faut pas que ce soit du papier peint pour autre chose. Voilà surtout ce qui nous préoccupait, une décoration d'autre chose.

Alain Esméry : J'entends qu'il y a beaucoup, beaucoup de regards à offrir et à apporter sur ces images. Beaucoup sont cités ici. Je pense que presque toutes les archives, les cinémathèques régionales, nationales qui font partie du réseau de l'Association Européenne Inédits tentent d'ouvrir leurs archives aux chercheurs, aux historiens, aux créateurs, documentaristes évidemment, mais pourquoi pas aussi des réalisateurs de fiction ou autres.

Laurent Roth qui est un réalisateur français a un projet d'opéra documentaire sur l'été 39. Sur cet été qui précède la deuxième guerre mondiale. Il recherche, par exemple, des images de vacances, donc de bonheur, dans des familles juives, tournées par des familles juives qui auraient leur rôle à jouer dans le film, et ce ne serait pas du papier peint. Ce serait intégré dans le processus de cet opéra, dans la narration, avec l'ambition qu'il y ait une force narrative, une force émotionnelle qui soit attachée aux images.

Dernièrement, au Forum des Images, j'ai organisé des séances autour des films d'archives sur les colonies et j'ai notamment organisé une séance en convoquant des films de famille, tournés par des colons, par des gens qui ont été dans les colonies. Il est évident que nous nous sommes beaucoup interrogés avec la salle, il y avait à peu près trois cents personnes, des historiens, des étudiants, des documentalistes, des gens qui viennent voir des films, sur ce que nous disaient ces images sur une situation coloniale. Et pourtant, ces images étaient des films de famille où les gens se filmaient. Mais parfois, l'arrière-plan, car c'était l'arrière-plan qu'il fallait regarder, montre que les employés sont tous noirs et il montre aussi la façon dont les amateurs s'affranchissent de l'autorisation de l'autre pour le filmer.

Lorsque des amateurs, pendant la période coloniale, filment des Africains ou des Africaines, on voit tout de suite qu'ils ne filment plus dans la relation qu'ils ont quand ils filment leurs familles. On filme l'autre mais dans l'anonymat total, on voit des plans de femme dénudées qui sont coupées au niveau du nez parce que manifestement ce

qu'on cherche à filmer, ce sont les poitrines nues, etc... Ces films témoignent de la relation d'assujettissement du colonisé au colon, de la relation de pouvoir qu'a investie le cinéaste amateur dans les colonies. Chose qu'à priori, il ne s'autoriserait pas ailleurs.

Donc, on peut porter des regards de jugement sur les amateurs qui ont filmé, mais ce sont des regards d'analyse historique qui permettent de voir qu'à cette époque-là, tout le monde était contaminé par l'idéologie nationale et qu'à travers les films d'amateurs on peut voir les effets de ce système de valeurs coloniales. C'est un exemple il y en a certainement plein d'autres que l'on pourrait appliquer.

Isabelle Leguern : Je voulais savoir si tous ces organismes qui collectent les images d'archives demandent aussi à ce qu'on puisse consulter chez eux des films qui intègreraient des images de leurs archives.

Afin que dans quelques années, quelqu'un puisse faire un travail pour, par exemple, étudier comment ont été utilisées les images d'archives dans les fictions. Je voulais savoir s'ils demandaient cela, si on pouvait consulter les films faits avec leurs images ?

Alain Esméry : Agnès ?

Agnès Deleforge : Agnès Deleforge, Mémoire Audiovisuelle de Haute-Normandie, au sein du Pôle Image.

C'est effectivement une idée qui nous trotte dans la tête depuis longtemps, toujours au sein de cette Association Européenne Inédits, de constituer un catalogage des productions actuelles utilisant les images amateurs. Le résultat de ce travail est la table ronde d'aujourd'hui mais aussi la programmation qui a été proposée dans le cadre du Festival Nordique. C'est un appel et je ne voulais surtout pas qu'on sorte de cette salle sans y faire allusion.

C'est un appel auprès des producteurs, réalisateurs, archivistes présents ici, dans le cadre du Festival. Informez-nous de ce qui se fait en termes de productions documentaires ou fictions utilisant des images amateurs dans la production européenne actuelle. Nous avons fait cette trame de catalogage et nous essayons, au sein de cette Association Européenne Inédits, de collecter les copies dans tout format pour avoir une trace de ces films, pour pouvoir ensuite, bien sûr, les mettre à disposition des festivals. C'est un long travail, facilité, il est vrai par le biais des bases de données. Il faut savoir qu'un catalogue avait déjà été publié, il y a une dizaine d'années pour l'utilisation des images d'amateur dans la télévision mais c'était plus sous forme d'émissions.

L'émission Inédit de la RTBF était à l'origine de ce catalogage. Beaucoup de gens avaient répondu, à l'époque, mais ça n'avait jamais été fait pour le cinéma. Et comme de plus en plus il y a utilisation de ces images dans la production cinématographique, c'est vraiment aujourd'hui qu'il faut le faire pour garder cette mémoire.

Alain Esméry : Patrick Feuerstein ?

Patrick Feuerstein : Je voudrais faire le point sur l'opposition entre les géomètres et les saltimbanques dans cette salle. Les géomètres, ce sont des gens comme Gilbert,

comme moi, ou comme Agnès, qui travaillons quotidiennement sur ces images. Les sal-timbanques, ce sont les gens comme Lars, comme Anne qui viennent, qui veulent faire des documentaires.

Nous avons un énorme problème concernant les images d'amateurs, c'est qu'il n'y a pas de catalogue. Il n'existe pas de catalogue, et pour cause. Nous ne savons donc pas ce qui existe. Tous les jours, nous sommes obligés de découvrir les bobines, de les transférer, de les traiter, ce qui est un énorme travail. Cela représente des centaines et des centaines d'heures de travail.

A Luxembourg, nous avons bouclé un documentaire sur la seconde guerre mondiale en novembre et nous avons reçu un lot de bobines le mois dernier où il y avait des images fabuleuses sur la seconde guerre mondiale. C'est notre grand drame. Peut-être sommes-nous parfois sévères. Vous avez trouvé mon intervention tout à l'heure sévère quant à la sélection des productions intégrant des images d'amateurs. Mais nous ne pouvons pas brader notre travail et dire : "Vous voulez faire une production, prenez tout ce que vous voulez". Alors nous sommes un peu sévères, un peu sélectifs.

Etre sévère, être sélectif, ce n'est pas refuser le travail. Et je rejoins un peu ce que tu disais tout à l'heure entre tes deux exemples. Les archives de films amateurs font ce qu'elles peuvent mais nous avons tellement de retard, nous avons un siècle de retard et nous n'avons pas de catalogue. Il nous est impossible de dire : il y a tel film qui a été tourné par Untel en telle année, sur tel sujet, on va aller le chercher, on va le restaurer d'urgence pour que vous puissiez l'utiliser. Non, on découvre tous les jours des merveilles, parce que ce sont des merveilles.

Thierry Carlier : Producteur.

Je voulais réagir à votre intervention ainsi qu'à la précédente. En fait, quand vous dites : "Les producteurs vont venir nous piller", ou "J'ai peur que les producteurs viennent piller notre fonds d'archives", je voudrais que vous alliez plus loin, je voudrais savoir si d'autres cinémathèques ont peur que les méchants producteurs viennent piller leur fonds d'archives ?

Patrick Feuerstein : Il est certain que nous sommes ici entre gens de bonne foi. Nous partons du principe que nous sommes entre gens de bonne foi, les projets susceptibles d'être amenés par les personnes présentes sont donc à priori des projets sérieux. Mais il faut savoir qu'il existe des gens qui veulent faire de l'argent. Ils veulent faire un cin-quante-deux minutes qui leur coûte le moins cher possible donc ils viennent chez des gens comme nous acheter des images qui leur coûtent le moins cher possible. Voilà un peu ce à quoi nous sommes attentifs. Ce n'est pas du tout un état d'esprit de censure.

Thierry Carlier : Essayer de trouver le moins cher possible, cela s'appelle de la production. Je ne connais pas de producteur qui cherche les archives les plus chères possible. En tout cas, j'ai moi-même produit des films d'archives et j'ai plutôt cherché le moins cher possible. Je n'ai pas eu le sentiment de piller un quelconque fonds d'archives. On peut demander à Agnès.

Patrick Feuerstein : Nous avons eu des cas de projets pas sérieux.

Thierry Carlier : Je pense que nous sommes capables, producteurs comme réalisateurs, d'amener des projets intelligents et qui seraient en accord avec les fonds d'archives et j'ai l'impression qu'il y a une réticence de votre part à lâcher vos images...

Patrick Feuerstein : Non, aucune.

Thierry Carlier : Et moi, je vais tout à fait dans le sens d'Agnès. Nous faisons des films à partir d'archives et nous les laissons ensuite à disposition de la cinémathèque. Je crois qu'il y a un échange qui doit se faire et je ne pense qu'il faille que ce soit frontal.

Patrick Feuerstein : Il n'y a aucune réticence, au contraire, mais nous sommes attentifs aux projets... bidons. Nous nous méfions énormément, c'est pour cela qu'il y a un examen du projet global.

Alain Esméry : Anne ?

Anne Lévy-Morelle : Oui, je voulais rebondir sur ce que disait Patrick il y a un instant. Tu parlais, je crois, du film de Claude Lahr. Je ne sais pas si c'est à la suite du film que les nouvelles bobines sont apparues, mais en tout cas, après la diffusion en salle du "Rêve de Gabriel" à Bruxelles, la famille Halleux a reçu des coups de fil d'une famille expliquant : "Notre père était ambassadeur du Chili dans les années xxx et nous avons des bobines". Il y avait des choses magnifiques dans ces bobines. Je crois qu'il y a aussi un autre mode de collaboration entre producteurs et fonds d'archives.

A partir du moment où il y a des films qui se font, où ces films ont un succès relatif, parce que ça ne va jamais concurrencer les Majors, il faut rester modeste, mais à partir du moment où les films circulent, cela rend justement le public conscient que ces films ont une valeur. Cela incite à déposer dans les fonds d'archives. A vous entendre tous aujourd'hui, je me dis que nous pourrions peut-être mentionner dans les génériques, quand il y a des archives utilisées, "Si vous avez des archives, déposez-les dans des fonds", ou quelque chose comme ça.

Alain Esméry : Bonne idée. Lars ?

Lars Johansson : Je n'ai pas vraiment une question. Je viens de repenser à ce que vous disiez tout à l'heure. Les archives qui datent d'il y a quelques années étaient faites par des personnes riches qui avaient les moyens de filmer. Maintenant que l'on parle de catalogue, ce qui serait très bien, je m'inquiète pour vous qui travaillez dans les archives. A cause de la révolution numérique. Le nombre de films de famille va exploser. Tout le monde se promène avec une petite caméra numérique. Comment pourrez-vous recenser tout ça ? Ça va forcément exploser.

Alain Esméry : Pour ma part, je n'ai, pour ainsi dire, jamais eu de dépôt de films en vidéo. J'en ai eu une fois. Une personne qui est venue, non pas avec une valise de petites bobines de trois minutes, mais avec une grosse valise de VHS de une heure ou deux. Le temps de visionnage de ces documents était énorme.

Deuxièmement, il y a un élément supplémentaire avec la vidéo, c'est le son. Et l'on s'aperçoit que quand des gens vous apportent des archives sur film, muettes, il y a très vite une distance avec la sueur, avec le quotidien, on voit les films avec une distance historique. Il y a une poésie, on imagine quelque chose.

Quand il y a le son, c'est terrible. Il y a une trivialité, parfois une obscénité du son familial parce que ça hurle derrière, parce qu'au lieu d'avoir un geste, on entend : "Arrête de me filmer". Ça devient autre chose.

En tant que professionnel, il m'est arrivé d'avoir à monter le mariage de ma nièce, que je n'avais pas filmé. Le mariage de son père (mon frère) fait cinq minutes dans les archives qu'avaient tournées mon père à moi. Pour le mariage de ma nièce, j'ai eu à peu près dix cassettes vidéo. Du Hi-8, du 8 mm, il y avait une VHS pourrie et on m'a dit : "T'es un professionnel, tu vas faire un film". Le mariage était en direct. Le mariage des autres qui dure trois minutes, qui est agréable à regarder, un mariage en Bretagne, un mariage en Italie... ça dure trois minutes, on joue avec les images, avec notre esprit qui vagabonde, qui imagine, qui invente... Mais là, on a tout le poids du monde, tout le poids de la famille qui est là et c'est terrible.

Et aujourd'hui, je ne sais pas quoi faire avec ça. Mais ce n'est pas sur nous que ça va tomber parce que, quand les gens ne sauront plus quoi faire de ces cassettes, ils viendront les déposer. Mais je souhaite bonne chance à nos successeurs.

Gaël Naizet : Cinémathèque de Bretagne.

Ce que tu dis est intéressant, Alain, mais pose question de toute façon. En tant que cinémathèque, sommes-nous là pour collecter un support argentique ou pour collecter une mémoire ? Si rien n'est fait aujourd'hui avec les archives vidéos, dans vingt ans il n'y aura pas eu d'années soixante-dix, d'années quatre-vingts. Il ne restera plus que les archives officielles et les archives télévisuelles.

Effectivement, il y a un changement de support. C'est la découverte de kilomètres de bûches qui ne brailent plus en muet mais en dolby surround. Cela dit, il faut se positionner, même si d'autres moyens seront nécessaires. Le bobino de quinze mètres, qui est quand même assez synthétique, disparaît.

Nous nous retrouvons avec des cassettes d'au minimum soixante minutes avec des surimpressions, des situations qui peuvent courir sur deux, trois ans. Il faut donc une réadaptation de ce qui a été mis en place dans le cadre de bases de données, avec des rubriques, des structures, une façon d'indexer. Tout sera remis en question. Mais il y a une vraie course parce qu'en plus c'est un support qui ne se conserve pas comme le support argentique. Aujourd'hui, nous avons très peu parlé du support en tant que tel, nous n'avons pas eu une discussion technique mais une discussion de contenu.

Alain Esméry : J'essayais de détendre un peu l'atmosphère entre les géomètres et les

saltimbanques. Reste que quand des gens apportent des supports vidéos, nous les prenons. Mais il est vrai que nous avons du mal à les traiter comme on traite les films. Peut-être parlons-nous un peu chinois pour les gens dans la salle.

Accueillir des films, c'est évidemment les conserver, les préserver. En général, cela signifie les nettoyer, faire des télécinémas et les mettre sur des supports qui les rendent consultables. L'objectif de ces documents, c'est qu'ils soient consultables. Par des auteurs, par des réalisateurs, par des historiens...

Ensuite, des documentalistes travaillent dessus, renseignent, documentent ces films. Puis, ils sont rentrés sur des bases de données. Cela permet de pouvoir retrouver des séquences, des films, en fonction des périodes, des noms d'auteurs, des lieux... Tout ce qui peut être renseigné sur une base de données. Avec la vidéo, c'est plus simple, parce que vous avez une vidéo d'une heure et vous avez uniquement : un mariage, un lieu. C'est peut-être plus simple et il va falloir travailler avec. Ce que je voulais dire simplement, par ma boutade, c'est que jusqu'à présent, il y a très, très peu de gens qui viennent déposer ces documents parce qu'ils ont encore les moyens de les visionner.

Anne Lévy-Morelle : Ou bien ils ne les visionnent pas, tout simplement parce qu'ils ont tellement filmé qu'ils visionnent un petit bout, en vitesse rapide. L'acte de regarder en famille disparaît au profit de l'acte de filmer qui se suffit de plus en plus à lui-même.

Alain Esméry : Oui. Un ami me disait qu'il s'était créé une petite vidéothèque des films de famille. Il ne les regarde jamais. Ce sont ses enfants qui parfois lui demandent, vont chercher et visionnent eux-mêmes le document. Mais il n'y avait plus ce cérémonial familial. Les choses évoluent. Mais ce que dit Gaël est important.

A partir du moment où les cinéastes familiaux sont passés du standard film au standard vidéo, qui était à l'époque le VHS, il risque d'y avoir un trou dans la mémoire de la vie des gens. Trou constitué par ces documents de vie familiale filmés entre 1975 et les années digitales. Ces cassettes VHS qui ont été enregistrées à la fin des années 70 et pendant les années 80 ont parfois disparu, elles se sont parfois abîmées. Ou il y avait un match de foot, il fallait enregistrer dans la précipitation, on a pris un mariage ou je ne sais quoi mais bon, ce n'est pas très grave.

Henk Verheul : Pour remédier à cela, depuis déjà quelques années, nous collectons de façon plus active. Parce que nous aimons rassembler les collections de cinéastes amateurs qui travaillent en Super 8 ou double-8.

Avec la vidéo, tout cela a changé. Il est très intéressant de constater que la vidéo a parfois aussi changé leur façon de filmer. Il arrive que de bons cinéastes sur film deviennent très mauvais en vidéo. Mais l'inverse se produit également.

Alain Esméry : A propos du cinéma amateur comme cinéma du bonheur, j'ai un ami qui m'a dit que lors d'une engueulade familiale, il avait surpris son fils, qui doit avoir aujourd'hui douze ans, qui avait filmé l'engueulade avec la caméra DV. Je n'ai pas encore vu le document mais il m'intéresse. Tout à coup, on s'aperçoit qu'il n'y a plus que le père de famille qui s'aventure à manipuler l'engin. Les enfants savent le faire au moins aussi

bien que le père. Ça, c'est ce qui nous attend demain.

On va conclure. Je retiens une idée d'Anne, qui est de faire savoir à tout le monde que ces films intéressent la mémoire collective, que ces films peuvent être utilisés par différents passeurs qui les interpréteront, les mettront en scène et permettront de redonner vie à ces documents. C'est le travail que nous essayons de faire au sein de l'association Inédits. Donc si vous entendez parler de gens qui ont des films dans des valises, qu'ils veulent jeter... Non, ils ne les jettent pas. Ils contactent les personnes du réseau de l'Association Européenne Inédits. Nous essaierons de sauvegarder ces documents. Et pour les saltimbanques : nos portes vous sont ouvertes. Merci à tout le monde.

Richard Turco : Juste un petit mot pour remercier le public et vous, intervenants. Je crois qu'on peut vous applaudir.

PHOTOS



Lars Johansson, Birgit Müller



Henk Verheul, Anne Lévy-Morelle



Birgit Müller, Ingrid Gogny, Alain Esméry



Echange avec le public / *debate with the audience*



Les intervenants / *the contributors*

ROUND TABLE PART I (contributes)

Richard Turco : *Good afternoon.*

I would like to welcome you all on behalf of the Pôle Image. We are very pleased to put in concrete form this project which we worked on these past months with the Nordic Film Festival. Here we find the meeting point of two dialectics that are of particular interest to us : documentary production and audio-visual archives.

I'd like to thank the European Association Inedits and Alain Esméry, production manager at the Forum des Images who will lead the discussion. Thanks again to the Inedits network whom we know very well since the Pôle Image and its Mémoire Audiovisuelle are part of it. We rely a lot on this network and are therefore very proud that it is one of the major partners of this round table.

Beside Alain Esméry is Serge Meurant, the manager of the "Filmer à tout prix" Festival in Brussels ; Hank Verheul curator of the smalfilmmuseum in the Netherlands ; Anne Lévy-Morelle who directed "Gabriel's Dream", one of the films screened at this year's Festival ; Ingrid Gogny, a director from the region amongst whose work is a documentary titled "Mémoires de Normandie" based on archives footage ; Birgit Müller, the curator of Osnabrück's Regional Archives and Lars Johansson, director of "German Secret" also shown during the Festival. Thank you again to all of you and I now hand over to Alain Esméry.

Alain Esméry : *Thank you. I would just like to add that Michael Kuball⁽¹⁾ who should have been here with us can't because of family reasons. I invite you to see his film "Geliebtes Leben", "Soul of a Century" which will be screened at the Melville. Thank you to the Pôle Image de Haute-Normandie for welcoming us, thank you to the region, we are a little intimidated to find ourselves in front of so much technique and so many beautiful places. Thank you to the Festival for allowing us to meet and talk about the use of family footage in documentary films.*

Just a word to introduce the European Association Inedits. It was created in 1991 and gathers together regional film archives from Europe collecting amateur footage. It also gathers together researchers, academics, producers and broadcasters who have a passion for amateur footage and who try to find means to show to the audience images which were originally private images. This is the topic of today's discussion.

A family film is destined for family production. It is for private use and to take these films out of this context can of course ask some questions about choice and morals because the main goal is to catch on film the important moments of family life. We have all around us people making this kind of cinema. One films the child's birth, one films them when they're growing up, one films them getting married and one films the children they have themselves. And that's how an account of family life survives from generation to generation. It's a cinema that's made to remember, to remember together in ritual screenings, to remember together that life is possible, that happiness is possible. So it is usually a picture of happiness that is proposed in the small reels entrusted to family archives.

There are many of us here so I suppose there is a lot of experiences to be evoked around this

table. It is a vast topic and as we cannot go on longer than the allowed time I suggest we confine ourselves on the questions about the way authors, directors and producers will grab hold of these private images to insert them in their films and show them to an audience they were not intended for.

I would like to start with Ingrid Gogny. You directed a film, "Chargée de Famille" which I think was shown several times here. In your film you used footage from your family's films. How did it go? Which questions did you ask yourselves? Or even why did you want to make this film in which family footage is of great importance?

(1) Documentary director of films based on amateur footages and founder of "La caméra stylo" in Hamburg (collection of european amateur family films)

Ingrid Gogny : Yes, these images are of great importance and they probably were at the root of my desire to make this film, though I'm not totally sure of this. As for the questions I asked myself... I did not ask myself the morals questions you were talking about, especially with these pictures. First because I think that, though private, these family pictures are not often intimate. They tend to show something in a favourable light. Very special, chosen times, rather happy times. There are a number of scenes that are not shot and there is nothing stolen. So it was obvious to use them. And because it was me, there were no questions to be asked. If my films had been in a film archive, which only happened later, and somebody used them, it probably would have been more complicated for me as a filmmaker and a member of the family. But I could take up this material with a clear conscience.

To go back to the origin, there was, and I think that's what's triggered it, a family screening of these films that we hadn't seen for years. I even may have never seen these film shown with a projector. I had no memories of that. It all seems so unreal now. But you see these films were dug up for I don't know which family gathering. Everybody was pleased to see them, everybody laughed, everybody was moved, everybody only saw the happiness you were talking about. I may be different but I was seized, not by unhappiness, but by melancholia, sadness, what was bygone in these pictures. This is the feeling I get when I watch these kind of pictures, the kind we saw this morning. What strikes me most is this feeling of life going by. This is how I took this material. I was not the same director on this film than on the film Richard mentioned earlier, "Mémoires de Normandie" for which I was not so much involved. I didn't work on them in the same way.

Alain Esméry : You said: "I didn't have a problem with using these images or to ask myself 'should I use them or not?'" But when your family heard about this desire to make a film with pictures that did not belong to you personally but belonged collectively to the whole family, was there any reluctance, reactions or questions?

Ingrid Gogny : On the use of the archive films, no. Not one. But the fact that I had to film them today, that was absolute terror or absolute anguish or absolute fear. In fact, I'm too involved in the film, with my family to realise it but the family footage didn't contain any explosive issues. In the film, these family pictures seem to me to echo the present. They're singular for a number of reasons but I don't think that the film's menace came from them. I think it came from this display of emotion I caught in the present, at the time of shooting.

A very frontal camera, very still, very simple, facing people.

Alain Esméry : *Were the family films or fragments of family films you chose meant to illustrate topics or parts or did you want to show them to the audience as if they were invited to a family gathering ?*

Ingrid Gogny : *No, not as if they were invited to a family gathering. I wanted to show what I was seeing. How this had always been there. Everything I was talking about was already there. The films, whether past or present, were reporting. They replied to each others. It is a kind of dialectic but has nothing to do with the private side of a family screening. And another reason why they weren't afraid of the archives footage is that in the super 8 family films, you're young and beautiful. You see yourself, your childhood or, if you're already an adult, you always see yourself as you were before. It's always more agreeable to see than one's present image.*

Alain Esméry : *What stands out in what you said is that for you these images are not intimate or rather not so deeply intimate that the viewer would be in the position of a voyeur. I actually think that in these family films, which are silent, private documents, the offscreen often sets in at the time of the family viewing. In the comments, the reactions of those faced with these images. But as you said, these images often comply to a staging of happiness which is quite palpable, perceptible. Even if we have the feeling that these are real moments with real people with real situations I believe they are awfully staged.*

Ingrid Gogny : *Yes, staged by oversight, by selection, by the eyes. They're loving eyes, eyes watching their kids. We can't blame the filmmaker for staging but inevitably he shows a lot of positive things. For the viewers belonging to the family these films can tell a lot about who is filmed and who isn't, if there is a pan shot passing quickly over a child then lingers on another one... Some very intimate things can be said. But I'm not sure you can understand them, feel them from the outside.*

Alain Esméry : *By staging I don't mean that people are like Hollywood directors. But family cinema is, by definition, a cinema in which you summon family. You don't summon it with a letter but you don't summon because of course you take the camera at times of gatherings, rituals, at times when the family grows, counts itself, gathers.*

Ingrid Gogny : *Yes, absolutely. Even without camera, when you have children, when you have a family, you also have an ideal. The camera only institutionalises, rules over this family ideal you're striving for, you think you have, you want to cast, that you think you know. True, in the way you film, you lay out things, the camera organises this ideal. It's obvious. In that sense, to organise is in a way to stage.*

Alain Esméry : *Serge Meurant, to make films with family footage is not only an opportunity or, for example a catharsis. Some great directors grabbed hold of their family footage to allow these films to be seen by an audience they weren't meant for.*

Serge Meurant : *I would like to investigate with you how filmmakers like Johan Van Der Keuken in “Les vacances du cinéaste”, Olivier Smolders in “Mort à Vignole” and Boris Lehman in “Histoire de ma vie racontée par mes photographies” (Story of My Life Told by My Photographs) use family films in such a rich and meaningful way that the images, shot with a very small budget, arouse our feelings and thoughts. The films are part of these filmmakers' works and allow us to see for ourselves why these apparently naive images conceal a deeper meaning.*

1. *“Filmmaker’s Holiday” by Johan Van Der Keuken.*

This film condenses, in a poetic fashion, the intimate way the filmmaker looks at the world, his family, his friends.

In the beginning, it relates the origins of his vocation as a photographer and tells us how he was introduced to photography by his maternal grand-father who was a school teacher in the North of the Netherlands. He was a socialist. When almost sixty, photography became his hobby. At the age of twelve or thirteen, his passion spread to the young Johan. During the holidays, he would go with his grand-father for bicycle rides. They would incessantly take pictures of the same places, the same landscapes.

A double portrait seals this covenant : Johan Van Der Keuken at 18 shot by his grand-father in front of a fence and an old man of 86 shot by his grand-son. Both of them look like they are meditating. You think you can feel the passing of time.

This is a tale of initiation, the filmmaker calls on this founding figure evoked here.

Holidays in the South of France in 1974 aroused in Johan Van Der Keuken the desire to shoot a film with rudimentary means : a Bolex camera with spring without synchronous sound, the one he directed his first films with up until 1965. The use of this camera implies a shooting with small two and a half minute reels.

First there are pictures of happiness, of the love he feels for his wife Noshe Van der Lely and for his children. The birth of their son Teun was at the root of his precedent film, “Diary”. He is then aged three. Here he is going carefully down the few steps of the house's threshold. Pictures of the mother's stomach evoke a happy expectation with only a few wrinkles as evidences. They illustrate the mysterious journey from inside to outside, from the invisible to live visible.

But this journey evoked here by the filmmaker with happy memories is instantly followed by a reflection on the opposite motion from life to death. The film's centre of gravity resides in these inversions, repeated several times, founding the filmmaker's metaphysical and film inquest. Johan Van Der Keuken quotes André Bazin who considers cinema as the only medium able to show the journey from life to death, to and fro. Johan Van Der Keuken, while evoking the saxophone player Ben Webster who died in 1973, develops this line of thinking in a leitmotiv and discovers there one of the foundation of the “magic” thinking which unconsciously motivates the filmmaker. “It's more difficult, he says in the voice over, to show the journey from death to life. But here, he is still alive, as I filmed him seven years ago”.

The title of the film designates both the time of rest one indulges in by interrupting ones' daily routine and the vacancy of time. Plenitude and loss keep on confronting each other through conversations about this and that with the couple next door or rather the woman next

door since her husband suffers from a memory disease preventing him from communicating. She relates, with bits and scraps, the disaffection and the slow agony of the country, the abandonment of daily chores by her husband and the expectation of an already present death.

Then the creation of a link between Teun, the young child and the memoriless old man reaffirms itself, going back to the filiation theme. And this through only one gesture, the child putting a stone in the open hand of the man.

This almost silent confrontation, on a whispering mode with absence, causes an opposite motion in the filmmaker. The film summons, through Ben Webster's and Dutch poet Remco Campert's pictures, the most lively figures of its universe. He recycles the images and pictures of earlier works and inserts them.

If time seems to keep still in "Filmmaker's Holiday", it may be because more than ever it is linked to memory and to its medium, photography. "Photography is a memory, says the voice over. I remember what I'm seeing. But film doesn't remember a thing. Film just keeps unwinding right now".

There's no doubt that the importance of the voice over, filled with diffuse poetry and melancholia, accounts for much of the feeling of familiarity subsisting well after having seen the film.

A poem ends the film and opens it onto the future : "I can't see the face of the earth. I look over its shoulder into the light. And light is me, among others".

Johan Van Der Keuken's "Filmmaker's Holiday" gathers all the values of family film. It starts with a declaration of acknowledgement and gratitude towards the filmmaker's grandfather : a double portrait of the donator and the artist reunited on the occasion of this "holiday" film.

Birth and death - and the journey from one to the other - constitute the perpetual motion from light to darkness inviting us here and now, during happy times shown through images made in a most rudimentary manner. Johan Van Der Keuken honours amateur film in his own personal way and doesn't forget what he owes to his grand-father's hobby. This "vacancy" also refers us significantly to Johan Van Der Keuken's last film, "The Long Holiday", in which we attend the inescapable journey from life to death, in a resistance filmed frame by frame, a resistance from body and soul. Both films seem inextricably linked to one another and both magnify the act of filming.

More generally speaking, aren't most family films holiday film ? In those times of a freedom more attentive to children, to the beloved woman, to light, happiness appears through bursts of joy, pieces of a poetic vocabulary that will testify, when these moments are gone, of a kind of heaven. Of course, the joining of these motifs is built in a perfectly mastered and coherent way, opened onto the world. Through a few matrix images, the filmmaker approaches the foundation of photography and film. This work characterises him from most amateur films gathering images without having a meaning and a form coming out.

2. "Mort à Vignole", a solitary film written and directed by Olivier Smolders, accompanied by Dmitri Shostakovich's "Memory Waltz".

“We had decided to spend the holidays as a family on the fishermen islands of Vignole, off Venice. I had a 8mm camera with me. The one my father used to film with...”. Thus begins the film “written” by Olivier Smolders.

But though the family film could have shown only pictures of places and faces reporting the idea of family happiness, the intrusion of the death at birth of their first child, a young girl as white as snow, radically changes this meaning. Her face, that the filmmaker doesn't dare film, is the absent matrix of every picture to come.

To film the ones you loved is to lay claim to memory and to challenge death. But the interruption of death interrupts family happiness. It obliterates it. It institutes a point of view that is radically opposed to the “natural” course of things. It is outrageous.

In the dark light of this acknowledgement, Olivier Smolders resumes the images' reconstruction in a now solitary way. The family film becomes a mausoleum with each step, each gesture as a kind of funeral ceremony. The trip takes on a mournful quality. It calls forth the island of the dead and the procession of gondolas operating the passage from the living to the dead on the lagoon.

The question asked by Johan Van Der Keuken's film seems to be present here as well : “Is it possible, with film, to show the journey from death to life...?”.

“More than forty years ago, writes Smolders, my father was filming his own family in an imaginary Africa. On these pictures, I'm back when I was three, with my mother, my brother and my sister. At the same time in Montreal, other parents were filming their 5 year old daughter who will later be the mother of my children...”.

In the heart of every family film are one or several children growing up, making of each picture a radiant fire, linking destinies. If this chain is broken, despair seizes us because we do not know where we come from anymore, we do not know in which genealogy we register our own destiny.

“I own, writes Smolders, a disorder of photographs. A strange community that I didn't choose for myself but made me as I am.” These are images of baptism, communions, weddings in which clothes, attitudes are the representation of a period, conventions that you have to interpret the signs of. Among these, he is especially moved by children's faces, by their self-restraint, their solemnity. None of these pictures is related to death.

In Vignole' graveyard, the director films the pictures of the deceased in which time is at work and oblivion settles in. He then realises that all families are imaginery.

And how long do we remember each of us ?

Olivier Smolders searches his father's face, looks for traces of old age, the prediction of death, and this journey beyond. He leads us to the morgue, opens the safes in which the écorchés are exhibited. But nothing happens. We are remembered of Rembrandt's famous painting “The Anatomy Lesson of Dr Tulp”. René Descartes is supposed to have been there. He noted that you should look away from incomprehensible flesh and stare at the machine inside us, at what can be completely understood.

3. “Story of My Life Told by My Photographs”, a film by Boris Lehman.

In the text introducing the film, Boris Lehman writes : “like every children, I have been photographed, first by my parents, then by my friends. At one time, I started to take pictures and,

first without knowing it and above all without wanting it, I conceived and built, day after day, a sort of reading strip making up, in a way, the fragments of my autobiographical route, an archive work I'm not about to complete. A huge work when you know I own more than three hundred thousands negatives, scattered in all my storage places. Most of them have never been printed. And so nobody have ever seen them... In time, these paper and plastic documents became valuable. All these pictures are like a diary for me, a notebook, I never took them to be exhibited or published, just to say that I was there, that I met So-and so, the trace or proof of a meeting, just so I don't forget". This film, says Lehman is "a Proustian journey, the piecing together of a past in which inescapable nostalgia will mix with a certain conception of happiness".

The entire work of the director could be defined by such a search for reminiscences.

It can be believed to be narcissistic, as it is very dedicated to the search of one's self, of one's origins, of one's evolution, of one's many images through autoportraits and the look of others that is always sought. But Lehman's answer is convincing and removes all doubt when he says : "No, I'm not telling you about my life. The others are telling you about me and I'm telling about others. I is me, do we agree on that ?" And the truth of this line is verified when we study time at work in an exceptional way in Lehman's films. Thus his 1991 film "Babel/A Letter to My Friends Left Behind in Belgium", appears of a moving humaneness in the portrait he makes of a certain intelligentsia in the Brussels of the 70's. The pictures taken day after day, tell the story of a "lost" generation, told from the inside by a gifted filmmaker.

The emotion stemming from it also comes from the feeling of frailty of these happiness pictures, often short-lived, tinged with, to quote the poet Manley Hopkins, a "deadly beauty". In the end of "A Story of My Life..." echoes an avowed despair. "Something just died. You will never become anymore. I remained blind to a lot of things. I am but a sensitive surface. Memories made by films, fragments of love letters that never reached their target and are now illegible".

More than any other, Lehman's film confronts us with loss, with death watching us every minute. Sometimes, he says when watching images he took or filmed, he feels like he is conversing with the deceased and these images make him feel like he has granted them eternal life.

I'd like to make a connection between the three films I told you about so as to try and ascertain why they inherently apply to the issue at hand. I would see in them a notion of happiness allowing, for example Boris Lehman to declare that in his films "horror is never present, there's only happiness. There's nothing to conjure it up, there's nothing there but the light happiness of a carefree amateur". Then there is a certain representation of film that meets the basic nature of family films. It is about only filming people we love and care about : to film them daily and keep a diary of these moments of happiness. But it is also a cinema in which, every instant, time rushes in, in which each image is a castle made of sand that will be swept by the next tide. The accumulation of pictures can appear to be derisory, to plunge us in darkness and the anguish of existing only when one is filming the journey between life and death. This is, by the way, the will delivered by Johan Van Der Keuken in his last film "The Long Holiday".

Alain Esméry : *Thank you.*

There are examples of use of family films which are not only those evoked by Ingrid Gogny

or those you just evoked made by directors dealing with their own family's films, their own personal archives to direct a film meant for others.

There are also directors who will work with others' films, either to tell a story about a family, a family odyssey, either simply to use these images and insert them in a documentary account. I would now like to speak to Lars Johansson. You used family films in your film "German Secret". I think you didn't plan to originally. I would like you to tell us how you came to that decision and how you integrated family films specificity in a documentary.

Lars Johansson : *Yes, I shall try. I think the problem of using family footage, archives footage is not very different from other ethical and moral questions when you are a documentary filmmaker. I think it's all about empathy, really. Either you have it or you don't have it. If you are a documentarist, you have to have this empathy towards the people you portray or the main characters in your film and you have to have the same empathy towards the family footage and private archives materials you use. And I think that material can be used in different ways. There are films about family footage, that's not what I'm doing. I'm using family footage to bring forward my story.*

My film is about a Danish woman, Kirsten, trying to find out where she comes from and why she's born in an American prison camp in Germany in 1946. Her mother didn't want to tell her about it because it was very painful for her. Her mother was later punished in Denmark for having a relationship with a German officer who, as it turns out, is not Kirsten's father. But it was a very painful period for the mother and she didn't want to reveal any of what happened back then. So when the mother dies and because there's been a trial in Denmark against her mother, Kirsten, the main character of my film, gains access to the archives. In the archives, she finds addresses of cities and places in Bohemia and Germany. She doesn't know anything about these places. She doesn't know what her mother did there. The story is a kind of clearing up. In a way it's a detective story where Kirsten finds out what her mother did during those three years in Germany and Bohemia. She thinks that her father is the German officer who was her mother's lover and this was the reason her mother later went to Germany at the end of the war. But during our investigation and the making of the film, we found out that he can't be the father. We also found out that Kirsten's father is an American officer. It seems that he raped Kirsten's mother and that Kirsten was conceived by that.

And then, when Kirsten is telling that part of the story, I cut in some footage, private footage that American soldiers have shot of each other. One friend filming his fellow soldiers. It's during a kind of picnic with American women. It's very joyful, there's sunshine and they are standing on a tank and waving to the camera.

Some of them don't want to be filmed so they make gestures like: "no, no, no, I don't want to be filmed". But it's also very intimate and it has a very strong impact at that place in the movie because Kirsten is telling this story and it's obvious that she's seeking signs that these men also loved her mother. Because her mother and this American officer had a relationship for some months but then broke up. And later the officer raped Kirsten's mother. What Kirsten is talking about is that it's different being raped by a man you know, I think, than it would be by a man coming from the street. So she's sort of desperately seeking to have some signs that she is a love child. And in that part of the film I cut in this footage.

Alain Esméry : *Just one question : is that the only part of the film where you used amateur films ?*

Lars Johansson : *There is another place where you see some German girls on a stage in front of American soldiers. They are dancing. I don't think they are professional dancers, I think they are just some girls who happen to be good looking and they are just standing on this small wooden high thing. They dance in front of the American soldiers and the American soldiers are clapping. But I'm not sure if that footage is private. It looks private to me. But in the film I used newsreel footage shot by professional journalists like photographers and also private footage. It's very different. The private footage has a much stronger impact.*

Alain Esméry : *Can you be more specific ? What are these differences ?*

Lars Johansson : *The differences... When you see newsreel of archive material, it becomes obvious that, in a way, the person filming it is thinking too much. He has to come back to his film producer with a good shot of a tank or a very dramatic shot of a battle scene or something like that. Amateurs are filming because they want to and because they like to, and because they like what they're filming and they like each other. And the people in front of the camera play up to the camera because they know the man or the woman behind. So as an audience, you get the feeling that you are there. It's much, much stronger. But, in my case, it's very important that the audience don't think that this man or one of the men in this footage is Kirsten's father. But they don't.*

When I used the footage, I didn't think very much about it, I just found it natural to use it. I knew that I wanted to use some kind of amateur footage so I contacted a German bureau called "Camera Stylo". They sent a lot of things and I looked through it and I was not in doubt when I saw something I could use. But the spectators don't make the mistake. They know this is not Kirsten's father and still they feel like they are on this picnic and they want to believe, like Kirsten I think, that at some point this man and this woman loved each other. I also used music. I played an old American tune, a crooner, "You are always in my heart though you are really far away, I remember all the songs I used to sing of love with you".

Alain Esméry : *From what you say, it seems you find in amateur films what the documentarist is looking for in his relationship towards the people he films, meaning : I don't film people I don't know, I film someone I know. In amateur films, there is this presupposition that : I love you and you love me. It's the classic image of the baby running towards the camera because it's daddy filming. There is this obvious fact in amateur films that I know those who are filmed. And this is a strong presupposition for a documentarist : I'm not filming anonymous people, I'm not stealing images. There is a moral agreement drawn up with those I'm filming when I'm making a documentary. Maybe that's why you, as a documentarist, are sensitive to this kind of image, to this point of view, so to speak.*

Lars Johansson : *Yes I think so. I have always made very personal documentaries also involving myself. I think this archive footage is some kind of goldmine and in my next film*

I'm certainly going to use it even more. I would like to use people's private footage to sort of bring forward an impression of their self-understanding when in fact it's a film about America, the Midwest America that I'm going to shoot. And I think it could be quite interesting because we all have so many preconceived ideas about America, this Midwest George W. Bush country which is ruling the world at the moment. I would like to go behind some of the clichés and approach people and find out by their own material, their own archive material how they see themselves.

Alain Esméry : *Thank you. I now turn to Anne Lévy-Morelle.*

Anne Lévy-Morelle, you have written and directed a film, "Gabriel's Dream", in which you used the archive footage of this family, Gabriel's family. Gabriel was some kind of Belgian explorer who left for Chile, in the post-war years.

Can you first tell us the anecdote concerning the discovery of these images. It was, apparently, long after you started having this idea that you could make a film.

Anne Lévy-Morelle : *To try to cut a long story short, I met this family on a trip to Chile. First, Gabriel wasn't an explorer, he was comfortable in Belgium and he decided to emigrate to Chile with his whole family. What is specific to this adventure is that he wasn't an emigrant with a cardboard suitcase on his way to seek fortune elsewhere. They had fortune and they lost it on the way. The mystery that convinced me there was a film to be made is that, precisely, everything looked fine. When you see the images taken before their departure, they look happy, they look like they've got everything they need. You then think : where's the flaw ? I've known and seen this "tribe", the word springs to mind, for a long time before I could view the films.*

At first, one of Gabriel's sons, back in Belgium told me : "In my attic, I've got a crate, a large crate. There are films there in a standard we had a projector for. If you can transfer them on videotape, that would suit us fine". And that was our link for some months. This and the fact that they would ask me to film their weddings. As there are an average of ten children in each family and that in both families, marriage is still taken very seriously, there was quite a few of these.

That was our relationship. I had the opportunity to get to know them better, without the hurry of making a film since I still wasn't convinced it would be a good idea. When I finally found a projector and saw the films, I linked these films to what I knew of them. Of course I was impressed by the spectacular side of the images. For those who didn't see the film, in the Festival's programme, you can see the picture with the boat... That's not your average family film. It was peculiar and there was that affective coloration I could have since I knew them. I totally subscribe to what Lars said, it's funny because we are on the opposite of the table but I think that like him I belong to the empathic documentarists. Some people have a talent to make films "against", very interesting accusatory films. I don't have this talent, I like to film people I like, or if I don't really like them at first, to look for what will make me like them. I think that to exercise the permission to use archive footage, family footage, which it seems to me is where you're getting at, is exactly like everything else.

What I mean is you have conquer the trust, you have to conquer the right to be there, you have to conquer the right to shoot film, to carry away a piece of life and to give it a meaning

we see in it and that can be different from the meaning the people have. It's an barter, the person gives us something and we give him another view on the meaning of it. In fact, to its credit, one can say that a family film is just a component which has the advantage of being transfixed in time. We know very well what happened, we know very well what is given, but there is all that is filmed in present time in which we don't always know what is going to happen. To conquer of the permission in relation to family films is to act the same way as to conquer the right to be here. It's a matter of ethics and empathy. I recognise the processes in what Lars said.

Alain Esméry : *In your case, did the family entrust you with the family films saying : "look at them, do whatever you want with them ?"*

Anne Lévy-Morelle : *No, it didn't happen like that. They asked me a favour : to transfer them to video so they could watch them. But I think that when they saw me coming and saying : "I'm going to make a film out of your story", they didn't believe me because, for them, to leave for Patagonia wasn't a big deal. Everybody does that, don't they ? This has always been their reality, so it didn't seem such a big deal. At first, they didn't believe it. Then, they saw us come with some equipment. One of them told me : "listen, it's very nice of you to make a film about us, but apart from the family, who's going to watch that ?" There were some reactions like that.*

At one point we did a written contract. It was a very simple contract but there were people in the family, not so much in the family itself, there were people quite anxious about what I was going to make. They were wondering what fate had in store for them. Whereas, paradoxically, what fate had in store was not so much for them. That wasn't in the family I was in a relationship with but in the families around it. Perhaps precisely because we were less in touch and so they didn't trust me so much. They didn't know me that well.

Alain Esméry : *And what did this contract specify ?*

Anne Lévy-Morelle : *This contract was just four lines long. I didn't let any lawyer ramble on for 25 pages. I must say that I'm the only one in my family who is not a lawyer. So this is a business I know quite well in which I had the opportunity to decide what I could take and what I could leave aside. So I thought : a contract must be simple and must be clear. And everybody must benefit from it.*

I'm going to ask them to name a representative, preferably one of the children living in Europe for reasons of convenience. This person will regularly visit us during editing to see what we have made. This person will have the power to tell us : "this is not true" and I promise to put right everything that is not true and I promise not to leave harmful things. The word "harmful" has been underlined. But I didn't want to go into discussions like : "Remove this image, this is not my good side".

There were discussions like that, and I would quote the word "harmful". It was about being harmful, being offensive. Within this frame however, we worked in dialogue and always towards a deepening of the relationship.

In fact, during all the time it took to prepare and make the film, by the end of the process,

my look on this had changed. I clearly started thinking : "I'm going to make a film about a bunch of crackpots who went to the other end of the world to lose their fortune". There really is a farfetched and preposterous side to this story, it is Quixotic.

And by the end, I found myself having become much more like them than I thought I would. And that is, I think, the whole meaning of the conquest of an empathy. It is the mutual gift and counter-gift that we make to each other when things go smoothly between a documentarist and the people filmed. They become me, I become them.

Alain Esméry : *Could you imagine using these images in another context than the one of the film you made ? I'm talking about their family footage, their private footage.*

Anne Lévy-Morelle : *That's impossible and I even intervene... At one time, the picture of the boat had been used for advertising a body of documentary cinema and I thought it was out of context in which those images had been entrusted to me. Without any protest from the family I considered that it was going beyond the mandate I had been given. So I asked for this use to be ended, with no hurry whatsoever.*

There was nothing harmful but I thought these images shouldn't be shown out of context. I had imposed myself some limits that were probably more strict than those of the family. But I believe this is part of why they trusted me.

Alain Esméry : *This will allow us to question Henk Verheul and Birgit Müller. You are both in charge of archives centres, the Smalfilmmuseum for Henk and Osnabrück Regional Archives for you, Birgit.*

When people come and entrust amateur films to you, what kind of relationship do you establish and do you set up a contract ?

Birgit Müller : *Each case is different. There are people who give me films and say "I'm not interested at all in this material. It comes from my father or my grand-father. Here, you can have it or I'll throw it away. I don't want to hear anything about it".*

Others say "I have this material, it's a family film and I haven't seen it for years. Would it be possible for you to show it to me ?" Then when they have seen it, they are very excited and say "ok, you have this archive, do you want this film ? Do you want to make something of this film ?". Then there are companies. They don't know if they have films. We have to ask several times but nobody knows. And after several calls, you finally reach someone who says "oh yes, there are some films, I think you can take them." And nobody knows who filmed it. So, yes, each case is different.

Alain Esméry : *The fact that people entrust you with films generates responsibilities. In these films there is a offscreen. People are filmed because the filmmaker knows them. And I think it's important to research the material so they're not used carelessly in the future. Can you research, document, put into perspective the films entrusted to you ?*

Birgit Müller : *If there are filmmakers or donators, I think it's very important to talk to them, to ask them what they know about the film. They often don't know what they have.*

They don't know who filmed it. They just found it or bought it on the flea market or things like that. So it's very difficult to find the story behind the picture.

But if you have a filmmaker, or his son or daughter, and he's willing to talk about the film, you then have the duty to find out everything you can : about the filmmaker, about his story, about his life, about the story behind the pictures. We can then say "ok, this is the context of the film". Especially for films from the thirties in Germany, of course. It's the Nazi period. We have a lot of films and we're really interested in the filmmaker. There was a case where the daughter of a filmmaker gave me films and told me : "my dad died ten years ago. I give you the films but I don't want to talk about it". So I tried to find out who this man was and what I learned wasn't enough. But the family never co-operated with me.

Alain Esméry : *If this daughter doesn't want to talk about the films, she nonetheless gave them to you. Does that give you the right, whether written or moral, to be able to show them in another documentary film if a director asks you for fragments ? How would you do that ? Do you get in touch with the daughter who entrusted them to you ? Do you try to talk about it ?*

Birgit Müller : *She told us : "you have all the rights, I don't want to hear anything about it". For her, for the family history, it's the past. She told us : "my father was involved, period. I don't want to hear anything about it". This really is a special case. When I used this material for a compilation video about the Osnabrück's history, I tried to use it in a way that you can see what the position of the person who filmed it is.*

For example, he filmed Hitler when he came to Osnabrück in 32. He was really close to him which means he had an important role, you see this in this film. I think it's important to show that he is a Party member. Yet, in the same material, he has these private films, swimming children and things like that. It's a totally different world. You have to talk about the filmmaker. He has a photo shop, so he is wealthy enough to have a camera.

At the time, he was in the right party, the wrong party, of course but at the time it means he is allowed to film before or during the war. This is all important information. If someone wants to use material from the archives, I have to look closely at the request. What does the producer, or filmmaker, want to make with this material ?

Alain Esméry : *Henk, how do you attend to the people entrusting films to the Smalfilmmuseum ?*

Henk Verheul : *In general, we collect not just films but film collections from amateur filmmakers. We like to collect them in their context. That means that we are not only collecting the film itself but also as much information as we can get about it, such as paper documents, diaries, letters, photographs and so on. If the people are still alive, we like to talk to them to get information. It's important to make a real inventory.*

The whole collection is important because the collection is also the content of the most interesting films. Without the context, it's hard to understand them. Especially if you talk about very old periods. I think this is the only way to collect amateur film.

Alain Esméry : *Did you ever, or did a family ever refuse requests for amateur films or film fragments to be inserted in documentaries or fiction or commercials ?*

Henk Verheul : *Yes, recently we have had numerous requests to use material for making documentaries and so on. To take up the words of Mr Johansson : "that's a goldmine", well it isn't. It's a goldmine in a historical way but the archives generally don't earn much with it. But we are happy to be able to deliver material. Especially to Dutch television, Dutch filmmakers, and also foreign filmmakers.*

Peter Forgacs, from Hungary, made a beautiful documentary about a Jewish film collection that was in our archives. In fact we initiated the film. We met at the yearly event of the Inedit, I think it was in Brest. We were talking and we made an appointment. He came and visited us in the archives, saw the film and said "this material is so beautiful, I want to make a documentary about it". And he did. It took a long time because it is always difficult for directors to finance such documentaries. But he finally did succeed and the film is shown over the whole world.

Alain Esméry : *Behind these pictures, as we said earlier, there is a family story that's not in the foreground. Some very painful things can be hidden behind apparently mundane or even joyful pictures. Being in charge of the archives, and therefore in charge of footage that doesn't belong to you, private footage, how can that restrict the access to images when you know there's pain behind them and possible suffering if these images are shown out of their context ?*

Henk Verheul : *When a collection arrives at the archives, I first tell the owner that we want to make an inventory of it. When we have seen the footage, we make an appointment and talk about donating the footage to the archives. If we agree then we make a contract and we are usually willing to hand over all the rights to make these films public.*

But there are cases in which we don't agree to let some people use it. If a documentarist wants to use sensitive amateur film, especially family film because that's what we are talking about, for example the Jewish ones, then I think we have the moral duty to prevent this material from being used in ways they weren't meant to. I once refused to deliver some material to a Dutch filmmaker who had, in my opinion, intentions that didn't conform with the legacy of the family's archives. I think this is a moral duty but it's always difficult to hand over.

We try to talk to the people who want to use the film as much as possible. We try to get to know what they intend to do and in what way the material will be used. If it is just meant to be fragments, extracts to illustrate some event or something, then there's no problem.

But if it's a documentary with fiction elements then you might confuse the people who are shown in the family film footage and the newly shot footage. I've seen one example that was shot in such a way that you could hardly see where the original, historical extract ended and the new scenes began. Then you are in trouble.

Alain Esméry : *Lars ?*

Lars Johansson : *I think what you're saying there is very interesting because then you become a kind of censor, in a way. I'm very sympathetic with what you say but you take on a very important role there. You take a decision. If I come to you and say "do you have images of a Jewish family so and so, I would like to use some?" You would interview me and you would, in a way, judge if you could agree. Whereas another person, in the same position could have another opinion.*

Henk Verheul : *Yes but in the example I gave, the person in the film, a Jewish man living in Amsterdam was still alive. He passed away since then but at the time he was still alive. I thought I had the moral duty to speak to him before taking a decision although I had a contract and all the rights. I wanted to have his opinion and he said no. I then said no as well.*

Lars Johansson : *All right, that's a different matter. I agree with you but how can one set up rules for when to use archive material and when not to. I think the only sort of rule you could make is that you have to say clearly in the credits of the film that archive material was used and that it came from that and that archive so that, at least, audiences are told.*

Henk Verheul : *Rules is a very strong word in this matter. I prefer to say responsibility.*

Alain Esméry : *I would like to give an example. Two years ago at the Forum des Images, a man brought me his father's films and told me : "he is still alive but my mother is dead". And apparently, at the end of her life, his mother told her husband and her son that her image was to disappear from their family films. So we talked about it... I couldn't see myself cutting into family films so I told him : "that's your business".*

So we made a digital telecinema and, under the son's supervision, we put a black on these images so as they couldn't be seen. That was the agreement we had with him. He kept the films, so what he wants to do with them is up to him. Anne, you wanted to add something ?

Anne Lévy-Morelle : *Yes I wanted to say that this makes me think about a discussion I had recently in a similar field with some people who deal with fiction and author's copy-rights. They drew to my attention that it is much easier, when you want to adapt a novel for the screen, to deal with the writer, even if he is old, than with his widow or his descendants. And the further you go, the more intricate it gets. To conquer the confidence of the family you have to discuss from person to person, from heart to heart. If you go through an institution, like yours, there a risk that the institution overcensors.*

Alain Esméry : *You're right to ask this question. In this instance, I think Agnès Deleforge from the Pôle Image de Haute-Normandie could tell us about it. In our case, we never take the decision to allow or forbid. We get in touch with the eligible party, namely the actual filmmakers, their children or grand-children. They always are the ones who, in time, will take the decision to allow a writer to view and use images in a film.*

ROUND TABLE PART II (debate with the audience)

Alain Esméry : *We will now go on to an exchange with you in the audience. If you have questions, I invite you to ask the people at this table. I would just like to impart two issues we didn't have time to tackle. The first is that by watching archives we are entrusted with or filed in others archives centres and by viewing documentaries, especially historical or sociological documentaries I realised that the use of private films was sometimes restrictive. Notably in the case of historical or sociological documentaries about the 20's, 30's or 40's, using family films.*

We therefore have a risk of a distorted reality because you have to keep in mind that in those years amateur filmmakers were rich people. Most films of the 20's, 30's or 40's given to us were made by physicians, solicitors or architects and so on. In these films about daily life, there are ancillary staff, there is a maid, a chauffeur, the cars are beautiful. To illustrate historical films only with these images because "it works" and without saying anything further puts us at risk in restricting yesterday's life to this kind of black and white, sumptuous life. This is just a question I ask.

Then, thanks to the European association Inedits' network, I am regularly faced with footage from the Netherlands, Germany, Belgium, Italy or others, and of course different areas of France. I think these images may have something in common, across borders, across differences in language, in political systems, in historical systems, in geography. There is a common ground in the amateur film language.

At a time when we're trying to create Europe, I think we must encourage this so that these pictures become a collective heritage showing that with amateur films with small cameras, there's always been a common process, something maybe ontological, revealing itself through this.

We will now go on to questions from the audience.

Simone Vannier : *Distributor* : "Documentaires sur Grand Ecran"

I'd like to question Serge Meurant because I knew the three films he analysed, and very interestingly I might add, and I was glad he mentioned them. But he oddly overlooked an example from this year's "Filmer à tout prix" Festival. It so happens that I was in the International competition's Jury and we gave a motion spéciale to a film that was made with family footage.

It is called "Between Father and Son" by a director from Armenian descent who filmed his father, like any son would film his father, i.e. with love. Then when towards the end of his life, the father started to lose his reason, the son showed him his own image. He showed him what he was filming to help him stay in touch with reality. Then the father died and the son made a film from all this. This is a very interesting process because these private pictures became a bond between the father and the son and then, in a third stage, they became a film, and a very good film at that since we seriously considered awarding it more than a motion spéciale. It was twice a battle against death, not only so that the father survives in his memory but also so that he remains alive. There are several strata. Serge selected it and allowed us to discover it, I'll let him finish.

Serge Meurant : *I actually thought about this film when preparing for my contribution to this discussion. Your question is all the more pertinent since it is a real amateur film. Ara Sahiner produced and directed films in quite another context, in an American university in Boston. So this was in fact his first film. It is also interesting to know that for the ten years or so during which he filmed his father, in a quite complex set of travels since living in Boston, he visited his father in Istanbul and his son in Paris, Ara Sahiner never planned to make a film from this material. This film was built in the course of time.*

This issue of memory is also interesting for the topic of today's discussion. His father was a physician, representative for the Armenian community in Istanbul and as such there only remains the "singable remnants", to quote Paul Celan, meaning the songs of the Armenian Résistance at the time of 1918's genocide. These songs come back to him. Moreover, what is really beautiful in the film and the reason why I wanted to present it, was the constitution of a genealogy.

As Ara's father loses memory and so as not to mistake Ara for his uncle or father, the father with his doctor's handwriting, each time writes down the genealogical tree. This is the exact essence of cinema : to create a link. But sometimes the father asks : "Are you filming me now ?" , so it's creating a link while living this naïve connection between he who is filmed but doubts that he is, because he is not the one filming, and this connection, reduced to its simplest terms : when there's nothing left of the father's memory and of the film unwinding, i.e. the link between the father and the son one of whom filmed the other and they gather in front of the television set where are shown these images, including family films like the mother's beautiful birthday, we see the members of the family hugging the father. All these signs of a community when the father's death is imminent give its value to the film. It's a film I admire, I like it a lot.

Simone Vannier : *And it illustrates the love of the father for his son, the nature of their relationship. It's very powerful because of what we can see. Very powerful indeed. And beautiful.*

Alain Esméry : *It's "Between Father and Son" by Ara Sahiner. A 52 minute film. If you have the opportunity, go see it. It's a wonderful film.*

Patrick Feuerstein : *Centre National de l'Audiovisuel, Luxembourg, member of the association Inédits.*

I would like to go back over the small controversy between Lars and Henk. It's true that when producers and directors come to visit our archives, and want to use amateur footage in their productions, we always ask ourselves some questions. Because there are so many directors who would love to make fun of amateur footage we are very cautious. We ask for a preliminary interview with these people so that we know their intention. Once we know and agree with the project, if the project seems serious to us, then and only then do we open the access to the archives. But this is not the end since when images are selected, we ask the director of the footage or his heirs if and how they agree to be in a production.

Because we are the guardians of a memory and, as it's already been said, one can't do

whatever one wants with this memory. And being all professionals here, everybody knows an image can say whatever you want it to say. You only need to know how to make it say whatever you want it to say.

Alain Esméry : *Lars will answer.*

Lars Johansson : *As a filmmaker, as a documentarist, you have the privilege to only make movies and films about people you like. I could never make a film about a person I don't like, a person I'm not curious of getting to know. That's why I'm not a journalist, because journalists have a problem. They have to get the story.*

So I think, if your starting point is a positive one, you could say, is an empathetic one, if you really want to discover something with or about another person, you would never dream of making fun when using some archive material. I quite understand and I agree with the fact that you have to be a little careful to whom you give this material. But on the other hand, there's this question in my mind : who owns the history ? Who shall decide ? Who owns history ?

Alain Esméry : *I would like to add something to what Lars just said. When the members of a family agree to have their image inserted in a film, they might not have the agreement of others appearing in the family film. The cousins, uncles and aunts... This could be never-ending if we decide that we need the agreement of all the persons shown in the film. What I keep in mind from what Lars said, and Anne and Ingrid talked about it as well, is the documentarist's approach.*

There's a moral approach. They go towards the people. They don't steal their story, they don't steal their image. When documentarists or directors come to see us, we go through the procedures because we have to. We need, by contract, the people's permission but it's not a problem for me.

Audience : *I'd like to add for those here that family films are subjected to the covetousness of a huge number of producers. First because "official" footage : newsreel, documentaries and so on have been used to the core. So we have previously unseen images that are, moreover, much cheaper than official footage. I'll talk in French Frans...*

Alain Esméry : *In Euros.*

Audience : *I can't. The prices drop down from 5.000 French Francs for Pathé material to 2.000 FF for a minute of amateur footage. You can see the difference it makes on a one hour film. We have to be cautious so as to avoid a looting from professionals. Unfortunately, there's a risk for this to happen in the future.*

Anne Lévy-Morelle : *I know a lot of things are now reduced to their mercantile value but I'd like to say that, of course amateur films are of interest to producers because they're cheaper but they are of interest to filmmakers because they spring from an authentic look. I don't mean that films made by professionals are not authentic but in the case of amateurs,*

we have an event seen by “someone” and this add a lot of character. And in most productions, quality productions in any case, this is the dominating criterion.

Isabelle Ternat : *Producer.*

I wanted to say what you just said but I must add that the financial criterion remains important. What seemed to me interesting in what Lars said is that it's not only about morals or ethics. Beyond that, who decides ? And according to which criteria ? I'm sure we are all very reasonable people here, but if someone else, in another structure, in another context, takes the final decision, can't it be censorship ? When only one person decides and everyone thinks in the same way and trusts each other all is fine. But I was under the impression that his question was : who does or doesn't grant the permission and how ?

Isabelle Leguern : *I work for the Film Commission in the other part of Normandy, the Lower-Normandy.*

We also have an association whose aim is to make an inventory, organise and digitalize the region's archives. Before anything else, the regions' archives means : given to us by people from the region. This covers a lot of course, including things shot outside the area.

Even if one of the mission is to valorise the territory's history, this history is also made by people filming elsewhere. So family films are part of it. I work in the same building and I see people coming and giving films. Some have the same request that was made to Anne : “I can't view my Super-8 films anymore, could you digitalize them and give me a copy on video or DVD ?”.

Even before thinking about the future use and conditions of use of the films by producers or filmmakers, my question is “Why do these people deposit their films ?” If they do entrust their films to archive funds, they must know that afterwards they're gathered in a kind of databank. They may know that their films will be used. Some institutions may not give them away, well not give them away but allow them to be used for something else other than what they were meant for. My question concerning this family footage is : What is said to these people when they give their films ? Are they said : yes the pictures will be digitalized and preserved but do you allow these images to be seen in order to be used ? How does it go ?

Alain Esméry : *Thanks. Birgit, do you want to answer that ?*

Birgit Müller : *It's much easier in a lot of cases. People come to the archives because they have no possibility to see their films. They've heard about an archive and think it's an opportunity to see their films or the films of their family. But they don't think as far as : “If I give my films to an archive fund, they can use it”. The first stage is : “I want to see my films again”. Then we progress to talking about the possibility of using their film or their material”. And the possibility of using them in any kind of request or is there some point beyond which they put their foot down because they don't want to see the pictures used by everyone and for every occasion.*

Alain Esméry : *Henk ?*

Henk Verheul : *I would like to point out that our archives have not been founded to sell images in the first place. We are collecting history. We want to make these films and these documents accessible for research purposes and for everyone who wants to look at them. Of course, it's very important that producers and television stations use these images. Plus it provides a little money that will help us but it's not the main purpose.*

Birgit Müller : *May I just add something ? I think it's really important to give these images to the public in one way or another. It's important to save these images but it's also important to show them. Not only in a newly-made documentary, you can show the real original films too. I think it's important.*

Henk Verheul : *Yes, of course, I agree with you but I thought the discussion insisted too much on the selling and on the money we get from it but that's not the only reason.*

Birgit Müller : *Okay.*

Gilbert Le Traon : *Cinémathèque de Bretagne.*

Birgit and Henk went part of the way but I would like to stress what we sum up in one sentence : people donating take part in the elaboration of a regional audio-visual heritage. Even if they think they come for a broken light bulb or belt we explain to them that to deposit pictures in the film archive is a deliberate act in favour of the making of a regional audio-visual heritage scientists, students and audiences will be able to consult.

The professional part is only a tiny part of our work, a feedback, a necessary partnership because that's what makes the archives fund and film archives known and brings future researchers towards us. What's important to us is this general contribution, and this is the most difficult part of the message to pass on to the donators because, most of the time, they come to access their documents.

Alain Esméry : *Ingrid ?*

Ingrid Gogny : *I'd like to go back over two details. I agreed with everything you said. There's just one point Lars made when he said : "As a documentarist I can only be in empathy with the persons I film, else I would be a journalist". I think it doesn't have to be so fixed.*

The way Ophüls, for example, blows up institutions' archives, newsreels, to turn them round in his own personal dialectic and one that you can question, is a very interesting view. And when I listen to Gilbert talk about heritage, even this heritage, either local, regional or other : does it have to be regarded as sacred can't it also be studied as a heritage that forgets to film some things ?

I don't mean to be the Devil's advocate, I only mean that this heritage can also be worked on.

Anne Lévy-Morelle : *If, faced with the fact that the film about their father turned out to be interesting for more people than they thought, the Halleux family's surprise is to be trusted, I think people are as amazed to contribute to the collective heritage as if they were said :*

“Donate your salad bowls for the archaeologists of the future”. This calls for a projection into the future. Yet, thinking about it, maybe we should keep everyday implements like we keep films.

Because archives are much more than images. Obviously, images benefit from a special status, because there's already the construction of a meaning when they're done but it seems reasonable to me for people not working in our field not to be aware of that. At the same time, maybe we should think about broadening the concept of archives. I mean to throw ourselves just a bit further into the future. Films of birthday parties will be fascinating in ten years time because we will see that the design of the cakes changed or that growing old being prohibited, birthdays won't be celebrated anymore, how should I know, anything can be imagined. As for everyday implements, maybe it'll take longer for them to be of interest for historians, but it'll happen anyway so I wonder if we shouldn't create funds for them as well. In fact it's only half a joke.

Alain Esméry : *You said so, there are salad bowls in family films. So the job is already partly done. I'll allow myself to evoke my experience since there's a whole collection of amateur films at the Forum des Images, that was started by Pierre Tchernia a little over fifteen years ago.*

I always wondered why people always came with films, 8, Super-8, 9.5, 16 mm and never with videotapes. You must realise that since 1975, 1980, most family films are shot on video and today on DV. Simply, and it has been said several times, because of the use made of these family items. Family films are first and foremost family items to be handled, items belonging to a ritual or rather which used to belong to a ritual. Right when the ritual starts disappearing, when the use dies out because the projector is out of order, because it bothers the whole family to gather, to close the curtains, to take the projector out, to plug it in, to trip over the cables, to start the film which breaks, it gets on dad's nerves... These are all memories I keep from family projections and sometimes we thought not doing it would be quite a good idea and these items remain in cupboards, dust covers them and then... what ?

Contrary to an unused salad bowl that has been replaced by another salad bowl, family films can't be replaced by other family films. You know it tells you about a past story. In it, you know there are people who belonged to the family but left, or died. You know there are pictures of you as a child. You know you may want to show them to your kids to tell them what you looked like when you were young, etc... But you can't view them anymore.

So the first thing that comes to people's mind is : the films must be transferred to video, to VHS. When people come to see us and we tell them about the heritage part of our work, when we tell them why these films are of interest to us, why fifteen, twenty, fifty years from now, won't talk only about a family's memory but also about a collective memory, then people understand very quickly. There is no problem, they understand very, very quickly because they have seen other films, on TV, in theatres, that were using amateur films. I never experience a refusal. I only had refusal on intimate films in which you could have nudity scenes. Except for the image of that woman I told you about earlier, who didn't want to live on in family films, I never experienced refusal.

Philippe Delesalle : *Director, former editor.*

I'd like to add something about the nudity scenes you just talked about and about Anne Lévy-Morelle's intervention. You never know what you film, you never know what's in the films. You never know what will, in the future, be of interest in films, whether they are intimate or not. I will take a very broad example : when you're viewing political archives footage of the thirties, you see political demonstrations on the Place de la République. You see a crowd, that's interesting enough but what else do you see ? You see that all men in the thirties were wearing hats which is not the case today. You see a lot of things like that.

To expand on the salad bowl story and archaeology in films, I read an article very recently in a film magazine, unfortunately I don't remember its author, in which it was said that American universities have a very important budget to buy every European pornographic movie. And do you know why they buy every European pornographic movie ? Not to view them at night in student's rooms but, officially, because it's in European pornographic movies that you can see ordinary standard furnishing in European homes these last years. You never know what you're collecting when you're collecting films.

Alain Esméry : *A good idea. It allows me to move on. What is done with amateur pornographic family films ?*

Are there other questions ?

Serge Meurant : *Incidentally, in the film you mentioned earlier, Peter Forgacs' "Free Fall", there are two pictures of nude, beautiful images by the way, equivalent to the nude pictures of the time. So you get both intimacy and the sharing of these images. I wouldn't say that they are academic pictures, but after all, nudity is a part of an artistic memory, there's no question about that.*

Alain Esméry : *Lars ?*

Lars Johansson : *Well, I was just wondering about what we were talking about some time ago: that preserving history was the first priority of the archives. To preserve the material which tells us about history. Of course that is so. But in a way, you can also say that this material, which is interesting from an archive point of view, stops being interesting if it's not used.*

So I think it's very important to find ways of using this material. Not only for scientific purposes but also for making it known because we are talking about our collective memory. And we are also very concerned, often about the young generations' relation to history. Do they know what happened sixty, seventy or eighty years ago ? Maybe we could make history a bit more interesting for them if we sometimes use archive material, family footage in a context which they might not be used to. So we'll see it in another way than just some boring teacher saying something about this and that in a history lesson. I don't know if you know what I mean. I think it's very important to use it, of course carefully, that it comes out and that we have means to make it come out.

Henk Verheul : *I agree with you. That's why we, in the Netherlands, have had a new project for a few years. It's a project in which amateur footage is made accessible for students in*

schools and universities. The footage is used in lessons and they make descriptions of it, they even have a system which they may use. Because it's streaming video, they may copy it to their computer and they can add in it and make a new montage of the material, to make a new experience. They can't keep it for themselves though, they can't take it home, it remains streaming. Sometimes such a group visits our archives and spends a few hours in the archives itself to know that it's not only the film they use but there is more. So they know we have documents, photographs to keep the film in its context.

Richard Turco : *I'd just like to invoke an example of what we have to deal with at the Pôle Image, a problem we often face. We talked about documentary creations based on this archives footage. Agnès won't contradict me when I say we are faced more and more with applications to use these images in creative contexts but in which the images aren't used either in a documentary-like narrative way, or in a historical treatment. I'll explain with two very different examples. There is the example we categorically reject, it's the illustration : say the live show with archive footage screened on the background, here to decorate like a wallpaper. We encountered this type of process.*

On the other side of the spectrum, we worked, that is to say Agnès worked, with David Chevalier, a composer, a guitar player from the area who composed 28 minutes of music echoing in a sensitive way a 28 minutes montage based on archives footage. It's done in harmony, one echoing the other without at any time a film-like organised narration. Except to tell yourself "we'll go towards creation, towards the artist that will respect the material", it is very difficult to know where the border is between these ways of using the footage that escapes classifications like : the respect of family history, the respect of the images. These are borderline cases compared with what we have mentioned up to now and that's why I wanted to present them.

Anne Lévy-Morelle : *I was thinking about my relationship with the Halleux family. For the moment it's neither deceitful nor harmful, why on earth would you refuse ? I'm not answering, I'm merely asking.*

Richard Turco : *It can't be wallpaper for something else. This is what bothers us, for the images to be there to ornate something else.*

Alain Esméry : *What I get from this is that there are a whole lot of different ways of looking at the pictures and of offering them. Many are mentioned here. I think all the regional, national film archives belonging to the network of the European Association Inédits are trying to open their archives to researchers, historians, creators, documentarist of course, but also to feature film directors or others.*

French director Laurent Roth plans to make a documentary opera about the summer of '39. The summer before World War II. He's looking for holiday footage, meaning happiness footage, in Jewish families, filmed by Jewish families which would have a role in the film. And it wouldn't be wallpaper. This would be inserted in the process of this opera, in the narration, with the ambition that there would be a narrative drive, an emotional drive linked to the images.

Recently, in the Forum des Images, I organised showings of colonial archive films and I notably organised one with family films, filmed by colonists, by people who lived in colonies. Obviously they raised a lot of questions in the audience, there were about 300 people there, historians, students, archivists, people who come to see films, a lot of questions about what these images were telling us about the colonial condition. And yet, these images were family films in which people film each other.

But sometimes, the background, because the background was the thing to watch, the background was unveiling that the employees were all black people and it was unveiling the way the filmmakers free themselves from the others' permission to film them. In colonial times, when amateurs film African men or women, you see at once that they're not in the same relationship as when they are filming their family. One films someone else in total anonymity, you can see nude women but the shots are cut below the nose because the aim clearly is to get shots of nude breasts and so on. These films display the colonised's subjection to the colonist, the power the amateur filmmaker has invested with in the colonies. Something he wouldn't permit himself elsewhere. So you can look and judge on amateurs who filmed, but these are historical analysis ways of looking which allow you to see that, at the time, everybody was contaminated by nationalist ideology. Through amateur films, you can see the effects of this colonial system of values. This is just an example, there certainly are a lot more that can apply.

Isabelle Leguern : *I would like to know if the bodies collecting archive footage also ask for films with archive footage coming from their centre to be available at their archives. So that in a few years time, someone can, for example, study how these archive images were used in feature films. I'd like to know if they required that, if one could consult the films made with their archives.*

Alain Esméry : *Agnès ?*

Agnès Deleforge : *Mémoire Audiovisuelle de Haute-Normandie, within the Pôle Image. This is in fact an idea we've had in the back of our minds for quite a while, within this European Association Inédits, to create a catalogue of current productions using amateur footage. This results in today's round table and also in the programme proposed during the Nordic Film Festival. This is an appeal and I didn't want the discussion to end without telling you about it. This is an appeal to producers, directors, archivists here in this room, within the context of the Festival. Please inform us of what is being made whether documentary or feature film productions using amateur footage in today's European film production.*

We have made this framework for a catalogue and we try, within the European Association Inédits, to collect copies in all formats in order to keep track of these films so we can afterward put them at the festivals' disposal. It's hard work, though it's been made easier by databanks. One must know that a catalogue was published, some ten years ago, on the use of amateur footage but that was for television, and it was made more like a show. This cataloguing was originated by the show Inédits by the RTBF. A lot of people had answered then, but it has never been done for film. As these images are more and more used in film production we really must do this today so that this memory lasts.

Alain Esméry : *Patrick Feuerstein ?*

Patrick Feuerstein : *I'd like to take stock of the opposition between the surveyors and the harlequins. The surveyors are people like Gilbert, me or Agnès who work on these images on a daily basis. The harlequins are people like Lars or Anne who want to make documentaries. We have an enormous problem about archives footage and it's that there's no catalogue, and not without reason. So we do not know what does exist. Everyday we have to watch reels of film, transfer them, process them and that's tremendous work. It represents hundreds and hundreds of hours. In Luxembourg, we completed a documentary on World War II in November and we received a batch of reels last month with wonderful images of World War II. This is our tragedy. We may be harsh sometimes. You thought my earlier intervention about the selection of productions including amateur films harsh. But we can't give away our work and say: "you want to make a film, go ahead, take everything you want". So we're a bit harsh, a bit selective. But to be harsh or selective doesn't mean we refuse work. And there I agree with what you said earlier in between your two examples.*

Amateur film archives do what they can but we're so late, we're a century late and we don't have a catalogue. It's impossible for us to say: such and such film was made by this filmmaker in such and such year, about whatever subject, we'll get it for you, restore it in emergency so that you can use it. No, every day, we discover wonders, because they are wonders.

Thierry Carlier : *Producer. I'd like to reply to what you just said and what you said earlier. In fact, when you say "producers will come and loot us", "I'm afraid producers will come and loot our archives", I would like you to go further, I'd like to know if other film archives are afraid that big bad producers come to loot their fund.*

Patrick Feuerstein : *We are obviously among reliable people here. We start off by assuming were among reliable people, so drafts brought by people here are reliable drafts. But you have to know that there are people who only want to make money. They want to make 52-minutes as cheap as possible so they come to see people like us to buy images that will be as cheap as possible. This is what we are careful about. It definitely isn't a censor kind of state of mind.*

Thierry Carlier : *To try and find images as cheap as possible is the rule of the game in production. I've never heard of a producer looking for images that are as expensive as possible. Anyway, I myself produced archive films and I looked for the cheapest way to do it. I've never had the feeling I was looting any archives fund. We can ask Agnès.*

Patrick Feuerstein : *We had cases of drafts that weren't reliable.*

Thierry Carlier : *I think we, producers and directors, are able to come up with intelligent plans that would agree with archive funds and I think there is a reluctance on your part to let go of your images...*

Patrick Feuerstein : *None, whatsoever.*

Thierry Carlier : *And I think exactly like Agnès. We make films based on archives footage and then we leave them at the disposal of the film archives. I think there's an exchange to be made and it needn't be a confrontation.*

Patrick Feuerstein : *There's no reluctance, on the contrary, we are careful about... bogus drafts. We are very suspicious, that's why we investigate the whole plan.*

Alain Esméry : *Anne ?*

Anne Lévy-Morelle : *Yes, I'd like to go back to what Patrick said. You were talking, I think, about Claude Lahr's film. I don't know if the reels came up after the film, but anyway, after the theatrical release of "Gabriel's Dream" in Brussels, the Halleux family received phone calls from a family explaining: "our father was ambassador in Chile in such and such years and we have reels". There were wonderful things in these reels.*

I think there's also another way of collaborating between producers and archives funds. For the moment there are films made and these films are relatively successful, because let's face it we'll never compete with Majors, let's remain humble, but these films go around, it makes the audience realise these films are valuable. They entice them to donate to archives funds. On hearing you all today, I think maybe we should mention in the credits, when archives footage is used, "If you've got archives, donate them to funds", or something to that effect.

Alain Esméry : *Good idea. Lars ?*

Lars Johansson : *I don't think it's a question. I just came to think of it. When you mentioned, a while ago, that archives material dating from a few years back and preserved is made by people who are so well off that they have the means to film and so on. Now we're talking about a catalogue which would be fine but I'm just a little bit worried about you archives' people because of the digital revolution. I mean, the amount of family footage will explode. Everyone is running around with a little digital video camera. How can you keep track of that. I mean, it must explode.*

Alain Esméry : *As far as I'm concerned, I have never experienced, so to speak, the deposit of a film on video. Just once. A person came, not with a suitcase of small 3-minutes reels, but with a big suitcase of one or two hours long VHS tapes. The viewing time of these documents was colossal. Secondly, there's an additional component with video, it's sound. Then you realise that when people bring you archives on film, it's silent and quickly there's a gap with sweat and daily life, you watch the films from an historical point of view. There's a poetry, you imagine things. When there's sound, it's terrible. There's a crudeness, sometimes an obscenity of the family sound because there's yelling in the background, because instead of a gesture, you hear "Stop filming me". It becomes something else.*

As a professional, I had to edit my niece's wedding which I didn't film. Her father's wedding,

that's my brother, makes up for five minutes in the archives my father has filmed. For my niece's wedding, I got about ten tapes. Hi-8, 8 mm, a lousy VHS and I was told: "You're a pro, you make a film". The wedding was live. Other people's wedding that lasts three minutes is pleasant to watch, a wedding in Brittany, a wedding in Italy... It lasts three minutes, you play with the images, our mind wanders, imagines, invents...

But there, you've got the weight of the whole world on your shoulders, the weight of the whole family that's there and it's awful. And to this day, I don't know what to do with it. But it won't land on us because, when people don't know what to do with those tapes, they'll come and donate them. But I wish our successors good luck.

Gaël Naizet : Cinémathèque de Bretagne.

What you say is interesting, Alain, but it questions us anyway. As a film archive, are we here to collect silver print or to collect a memory. If nothing is done today with video archives, in 20 years time there'll be nothing left of the 70's or 80's.

Only the official archives and TV archives will remain. It's true, there's a change in the medium. It's the discovery of miles of babies bawling in Dolby Surround. But we have to take a stand even if new means are necessary. The quite synthetic 15 meters Bobino vanishes. We are now faced with at least 60-minute tapes with superimposition, situations running for two three years. So we need to adapt what's been implemented with databanks, with headings, configuration, ways of indexing. Everything will be challenged. But there's an actual race because to top it all, it's a medium that won't keep like silver prints. Today we barely talked of the medium as such, this was not a discussion about techniques, it was about content.

Alain Esméry : *I was just trying to ease the strained atmosphere between the surveyors and the harlequins. Nonetheless, when people bring videos, we take them. But it's true that we have a hard time considering them as we consider film. Maybe it's all Greek to the audience. To collect films is obviously to preserve them. Generally, this means clean them, make a telecinema and transfer to a medium that make them viewable. By authors, directors, historians...*

Then archivists work on them, document them. Then they are filed into databanks. This allows us to find scenes or films according to their author, periods or places... everything that can be filed in a databank. With video, it's simpler, because you have an hour long video and attached there's : Wedding, some place. It may be simpler and we'll have to work with it. What I meant by my joke is that for now very few people come to donate these documents because they can still watch them.

Anne Lévy-Morelle : *Or else they don't watch them, simply because they filmed so much that they watch a small piece, at double speed. The act of watching together as a family vanishes for the act of filming that is more and more self-sufficient.*

Alain Esméry : *Yes. A friend of mine was telling me he created a small family video archive for himself. He never watches them. His children sometimes ask for, go take and view themselves the document they want. But there's no family ritual anymore. Things change. But*

what Gael said is important. From the moment family filmmakers switched from film standard to video standard, which was VHS at the time, there's a risk of a gap in the memory of peoples lives.

A gap made of these family life documents filmed between 1975 and the digital years. These VHS videotapes that were recorded at the end of the 70's and through the 80's sometimes vanished, or have been damaged. Or there's a football game, you had to tape it in a hurry, you took the tape of the wedding or something but hey, it's no big deal.

Henk Verheul : *To find a solution to that problem a few years back, we in the Netherlands have been collecting in a more active way, because we like to collect collections of amateur filmmakers which have standards like super-8, or double 8. With video, this changed. It's interesting to notice that it has also changed their way of filming. Sometimes good filmmakers with film are very bad ones with video. But it could also be the other way round.*

Alain Esméry : *About family film as happiness film, a friend told me that during a family row, he caught his son, who must be about twelve now, in the act of filming the row with the DV camera. I haven't seen the document yet but I'm very interested. Suddenly, you realise the father is not the only one to venture to handle the instrument. The children can do it at least as well as the father. This is what tomorrow is made of.*

We will now conclude. I will remember Anne's idea to make known to everyone that these films are of interest for the collective memory, that these films can be used by various intermediaries who will interpret them, stage them and allow them to bring life back in these documents. This is the task we undertook within the European Association Inédits. So if you hear about people who have films stored in suitcases, that they want to get rid of... No, they don't. They get in contact with someone from the European Association Inédits' network. We will try and save these documents. And as for the harlequins : our doors are open to you. Thank you.

Richard Turco : *Just a word to thank the people in the audience and you, the guests. A round of applause to you all.*

ANNEXES / APPENDICES

STRUCTURES / STRUCTURES

Le Festival du Cinéma Nordique, en quelques mots ...

Créé en 1988, le Festival présente chaque année en Mars, une centaine de films sous-titrés en français des 5 pays nordiques : Danemark, Islande, Finlande, Norvège et Suède, des 3 républiques baltes : Estonie, Lettonie et Lituanie, des Pays-Bas et de la Belgique.

- Sélection officielle : une dizaine de films inédits. Panorama Nordique : une vitrine de 20 films illustrant l'actualité du Nord. Hommages et rétrospectives.
- Découverte des pays nordiques : documentaires historiques, géographiques et sociologiques, œuvres littéraires adaptées à l'écran.
- Les scolaires et le festival : projection dans les départements de l'Eure et de la Seine-Maritime et Ateliers de films d'animation dans les écoles.
- Les rencontres-débats après les projections. Autour du Festival : expositions, conférences, tables rondes, concerts...
- Les lieux : 5 salles de la ville, plus de 200 projections pendant douze jours..
- Le quotidien du Festival : 5 000 exemplaires.
- Les trophées réalisés chaque année par un artiste de la région.

A few words about The Nordic Film Festival

Founded in 1988 the Festival presents every year in March about one hundred French subtitled films from the 5 Nordic countries : Denmark, Iceland, Finland, Norway and Sweden, the 3 Baltic Republics : Estonia, Latvia and Lithuania, the Netherlands and Belgium.

- *Official Competition Programme : about ten unreleased films- Nordic Panorama : a showcase of 20 films, representative of current Nordic work. Tributes and Retrospectives*
- *Discovery of the Nordic countries : documentary programmes on historical, geographic, sociologic subjects and films based on nordic literature.*
- *Schoolchildren and the Festival : screenings in the two Haute-Normandie departments of Eure and Seine-Maritime and workshops on animation films in the schools.*
- *Meetings and debates after the screenings. Around the Festival : exhibitions, lectures, round table, concerts...*
- *The venues : 5 cinemas in the city, more than 200 screenings during twelve days.*
- *The Festival's Daily Newspaper : 5 000 copies.*
- *The Trophies made every year by a local artist.*

Festival du Cinéma Nordique

75 rue Général Leclerc 76000 Rouen - France

tel : +33 (0)2 32 76 73 22 / fax : +33 (0)2 32 76 73 23

e.mail : festival.cinema.nordique@wanadoo.fr

site : www.festival-cinema-nordique.asso.fr

Pôle Image Haute-Normandie

L'activité du Pôle Image Haute-Normandie s'inscrit prioritairement dans les grandes missions de la Région Haute-Normandie et dans celles du Ministère de la Culture qui l'a désigné "Pôle Régional d'éducation artistique et de formation au cinéma et à l'audiovisuel".

Sa vocation d'intérêt général le porte à intervenir en direction des publics les plus larges, du secteur professionnel au secteur éducatif en passant par le grand public.

Créée en 1986, la Mémoire Audiovisuelle de Haute-Normandie a pour mission d'assurer la sauvegarde et la valorisation d'archives et documents audiovisuels du patrimoine mais aussi actuels, ayant pour thématique ou pour cadre la Haute-Normandie. Actuellement, 5 500 films professionnels ou amateurs, documentaires ou fictions, longs ou courts métrages, sont recensés et inventoriés dans une base de données afin de faciliter l'accès aux documents et faire circuler l'information.

Pôle Image Haute-Normandie's activity falls in priority within the scope of Haute-Normandie Regional Council's major missions, and those of the Ministry for the Arts which called it "Regional Hub for Picture Training". Its vocation for general interest leads it to address the widest of audiences, from professionals to educational staff or the general public. Created in 1986, the Mémoire Audiovisuelle de Haute-Normandie's mission (Upper-Normandy Audiovisual Records) is to ensure the protection and enhancement of audiovisual archives and documents from our past heritage but also from the present times, which all have the Upper-Normandy region as their subject or setting.

5500 professional or amateur, documentary or fiction, long or short films are currently compiled and stock-listed in a data base in order to make access to these documents easier and have the information move around.

Pôle Image Haute-Normandie / Mémoire Audiovisuelle de Haute-Normandie

73, rue Martainville 76000 Rouen - France

tel : +33 (0)2 35 70 20 21 / fax : +33 (0)2 35 70 35 31

e-mail : mahn@poleimagehn.com

site : www.poleimagehn.com

Association Européenne Inédits

L'Association Européenne Inédits (AEI) est une association européenne à but non lucratif. Elle a été créée en 1991 en Belgique pour encourager la collecte, la conservation, l'étude et la mise en valeur des inédits à un niveau européen (Actuellement, 50 représentants d'archives, d'universités, de télévisions ou de productions indépendantes issus de 14 pays en sont membre).

Par "inédits", nous entendons les images en mouvement évoquant tout aspect de la vie de nos sociétés, hier et aujourd'hui, réalisées sur tous les formats et supports et qui, à l'origine, n'étaient pas destinés à une diffusion dans les circuits professionnels de l'audiovisuel.

L'AEI a pour objet :

- De stimuler, promouvoir, coordonner et organiser, au niveau international, toutes les activités relatives à la recherche, la restauration, la conservation, la mise en valeur, l'étude et la diffusion des images en mouvement qualifiées d'"inédits"
- D'encourager la création et le développement de centres et de structures responsables de telles activités dans toutes les régions d'Europe.

The European Association Inedits is a non-profit international association, founded in 1991 in order to promote the collecting, archiving, researching and broadcasting of amateur films

By "Inedits", we mean all audiovisual recordings of any aspect of life and work in our societies, both past and present, that were not intended for commercial distribution or broadcast. At present, the association has 50 members representing the archives, universities, broadcasters and independent production companies from 14 countries.

The AEI's goal is:

- *To stimulate, promote, coordinate and organise, on an international level, all activities related to research, restoration and preservation of Amateur films. To highlight, and support the study and screening of rare and unseen footage.*
- *To encourage the creation and development of infrastructures that would further such activities across Europe.*

Association Européenne Inédits

129 chaussée de Charleroi 1060 Brussels - Belgique

tel : +(32-2) 344 64 44 / fax : +(32-2) 344 76 89

e-mail : aei@skynet.be

site : www.aeinedits.org

Coordination Européenne des Festivals de Cinéma

La Coordination Européenne des Festivals de Cinéma, Groupement Européen d'Intérêt Economique (GEIE) réunit plus de 230 festivals de thématiques et de tailles différentes, tous engagés dans la défense du cinéma européen. Ces festivals sont issus de l'ensemble des états-membres de l'Union Européenne, ainsi que d'autres pays européens (Russie, Turquie, Croatie, Suisse,...).

La Coordination développe une série d'actions communes au bénéfice de ses membres, et de coopération au sens large, dans la perspective d'une valorisation et d'une meilleure diffusion des cinématographies européennes : programmes de films réalisés en commun, actions d'éducation à l'image, échanges de personnel, conférences, tables rondes, cycles de formation pour responsable de festivals...

The European Coordination of Film Festival, a European Economic Interest Group (EEIG) brings together more than 230 festivals of varying scale and with a wide range of special interests, all of whom are committed to the defense and promotion of European cinema. All Member Countries of the European Union are represented as well as several other European countries (Russia, Turkey, Croatia, Switzerland...).

The Coordination develops common and collective activities for its Members, through cooperation in the broadest sense, in the aim of promoting and improving the circulation of European films : film programs are compiled, audiovisual education projects are created, staff exchanges organized, as well as conferences, round table meetings, and training courses for festival staff...

Coordination Européenne des Festivals de Cinéma

64 rue Philippe le Bon 1000 Brussels - Belgique

tel : +(32-2) 280 13 76 / fax : +(32-2) 230 91 41

e-mail : cefc@skypro.be / site : www.eurofilmfest.org

RETROSPECTIVE CINEMAS DE L'INTIME

L'année 2005 est plus que jamais marquée par les questionnements liés à la mémoire et sa transmission, de l'individu au collectif. L'une des fonctions essentielles du cinéma, et du cinéma documentaire notamment, réside dans cette transformation de l'intime et l'unique en une expérience universelle et un acte de partage.

C'est sur ce socle de réflexions que le Festival du Cinéma Nordique et le Pôle Image Haute-Normandie ont choisi de construire la rétrospective de documentaires de cette édition 2005. Présentant des œuvres réalisées à partir de films de famille, elle ne se donne pas pour but une quelconque exhaustivité. Elle s'attache seulement à présenter des films dont la qualité artistique et le traitement des images d'archives amateurs utilisées nous ont paru exemplaires d'un équilibre difficile à atteindre, tant les problématiques de porter ces images à l'écran sont grandes. En contrepoint du traitement des auteurs documentaristes, nous avons souhaité présenter, en début de chaque programme, trois minutes d'images d'archives "brutes" issues du fonds de la Mémoire Audiovisuelle de Haute-Normandie, comme témoignage d'un "matériau" originel, chargé déjà en soi de sens et d'affect (1).

Cette rétrospective servira par ailleurs de base de discussion lors de la table ronde "Archives amateurs et documentaires, une vision inédite des identités culturelles européennes" organisée dans le cadre du festival.

(1) Remerciements aux ayants droit : Mme Belot, Mme Bonnet, Mme Pigeaire, M. Brentot, M. Lemoël.

INTIMACY CINEMAS SEASON

More than ever, 2005 is marked by questions linked to remembrance and how to pass it on, from the individual to the mass. One of the essential functions of film and particularly documentary film, is the act of developing the unique, intimate experience into a universal message and share it.

From this observation, the Nordic Film Festival and the Pôle Image Haute-Normandie decided to put together this season of documentaries. Showing films made up from family films, the season does not aim at being exhaustive. It merely presents films which artistic quality and treatment of the amateur film footage used seemed an example of a hard to reach balance. As a counterpoint of the treatment made by the documentaries' authors, we decided to show at the beginning of each screening, three minutes of raw archives films from the Mémoire Audiovisuelle de Haute-Normandie, as a testimony of an original "material", already charged with sense and feelings (1).

This season will serve as a basis for a debate for the Round Table "Amateur archives and documentary - An original vision of European cultural identities" arranged within the frame of the Festival.

(1) Thank you to the right owners: Mme Belot, Mme Bonnet, Mme Pigeaire, M. Brentot, M. Lemoël.

Programmation des documentaires à base d'archives (liste des films) / *Programm of documentaries based on archives footages (list of films)*

Cinéma Le Melville

Le secret allemand (*The German secret*)

de Lars Johansson

Danemark, 2004, 35mm, 88'.

Kirsten Blohm est danoise. Elle est née en 1946 dans un camp de détention américain en Allemagne. En enquêtant sur ses origines, elle découvre la vérité sur sa mère. Une tragique histoire d'amour, de guerre et de captivité se dévoile alors. Pour Kirsten Blohm commence un voyage qui aura d'inimaginables répercussions.

Kirsten Blohm is a Danish woman who was born in an American prison camp in Germany in 1946. As she traces her origins, she discovers the truth about her mother, and a dramatic story of war, romance and captivity unfolds. For Kirsten Blohm begins a journey with repercussions beyond her imagination.

Vendredi 11 mars, 16h45 – lundi 14 mars, 17h30.

Le rêve de Gabriel (*Gabriel's Dream*)

d'Anne Levy-Morelle

Belgique, 1997, 35mm, 84'.

En 1948, quatre familles belges, nombreuses et fortunées, vendent tous leurs biens et embarquent sur de grands navires à destination de l'autre hémisphère, jusqu'en Patagonie. A l'époque, Gabriel de Halleux a près de 50 ans et 9 enfants. Les uns après les autres, les compagnons de Gabriel finiront par quitter ce trou perdu, venteux et sans avenir. Gabriel, lui, reste là, avec sa sœur, sa femme et sa fille aînée. Jusqu'à sa mort, en 1988.

In 1948, four large and wealthy Belgian families sell all their possessions and board big ships headed for far-flung Chilean Patagonia in the opposite hemisphere. At the time, Gabriel de Halleux is nearly 50 with 9 children. One after the other, Gabriel's companions abandon this futureless, wind-swept, godforsaken place. As for Gabriel, he remains there with his sister, his wife and his oldest daughter, up until his death in 1988.

Samedi 12 mars, 11h30 (débat en présence d'Anne Lévy-Morelle) – jeudi 17 mars, 14h00.

Vie quotidienne (*Daily life*)

d'Albert Elings

Pays-Bas, 2000, Beta SP, 68'.

En 1932, Piet, jeune promoteur immobilier hollandais, achète une caméra. Jusqu'en 1978, il enregistre la vie de sa famille : les nouveau-nés, les vacances, les soirées, les mariages. Aujourd'hui, tant d'années après, nous voyons le monde à travers ses yeux. C'est l'histoire d'une famille hollandaise, c'est aussi l'histoire universelle de la vie de famille.

In 1932, Piet, a young Dutch real estate developer, buys a movie camera; until 1978, he documents his family life – the new babies, vacations, parties, weddings. Now, many years later, we are seeing the world through his eyes. It is the story of one particular family in the Netherlands, it is also the universal story of family life.

Samedi 12 mars, 10h00 (débat en présence d'Henk Verheul) - mardi 15 mars, 17h30.

Papa Boogie-Woogie

d'Erik Bäfving

Suède, 2002, 35mm, 13'.

“Dans mon souvenir, il y avait deux papas. L'un passait du temps avec nous et jouait du piano, dessinait, chantait, faisait rire son entourage. Mais il existait un autre papa. Pour qui il était difficile de regarder les gens dans les yeux. Qui avait peur de quelque chose.”

Erik Bäfving

“I remember him as two dads. One was with us and played the piano, drew, sang, made people laugh. But there was another dad as well. Who found it hard to look people in the eye. Who was scared of something.”

Ma mère a eu quatorze enfants (*My mother had fourteen children*)

de Lars-Lennart Forsberg

Suède, 2000, 35mm, 80'.

L'enfance du réalisateur dans la famille la plus nombreuse de Stockholm à une époque où les allocations familiales n'existaient pas encore. Les affaires privées les plus secrètes se transforment en questions universelles sur l'amour et la tromperie, sur l'importance de la mémoire et du non-dit.

This is an autobiography by the director about his childhood in Stockholm's largest family during a time when child allowance was not yet invented. The innermost private grows to universal matters about love and deceit, about the importance of the memory and of repressions.

Vendredi 11 mars, 11h30 - mercredi 16 mars, 10h30.

Derrière la caméra (*Behind the camera*)

de Joanna Maxellon

Allemagne, 2002, Beta SP, 18'.

Entre 1927 et 1936, Rachel Rockstein a filmé la vie quotidienne de sa famille. Un document rare et édifiant sur les effets du nazisme sur la vie des Juifs allemands. Grâce à ses textes, écrits parfois des années après sa fuite réussie vers New York, ce journal intime devient une méditation sur la mémoire, l'exil et la séparation.

From 1927 to 1936, Rachel Rockstein filmed her family's daily life. A rare and illuminating document of the effect of the Nazi regime on German Jews. Thanks to her entries, written in some cases years after her successful move to New York, this diary becomes a meditation on memory, exile and loss.

L'âme d'un siècle (*Soul of a century*)

de Michael Kuball

Allemagne, 2002, Beta SP, 58'.

La découverte d'une histoire cachée de l'Europe, l'âme du XXe siècle révélée par des films d'archive réalisés entre 1900 et 1980 par des cinéastes amateurs. Ces derniers commentent leurs films, livrant leur vision du passé.

The disclosure of a hidden history of Europe, the soul of the 20th century revealed by home movies and archives footage, from 1900 to 1980, shot by amateur filmmakers who comment their own films, giving their vision of the past.

Samedi 12 mars, 19h00 (présentation de Birgit Müller) - vendredi 18 mars, 16h45.

