

**Juliette Goursat**  
**Avril 2020**

### ***Histoires de familles, mémoires de l'Histoire***

*(Cette présentation écrite s'accompagne d'une vidéo dans laquelle des analyses d'extraits vous sont proposées.)*

En vue de la préparation du *Mois du film documentaire* en 2020, coordonné par *Images en bibliothèques*, l'association *Documentaire sur grand écran* propose une programmation cohérente de sept films d'une grande diversité formelle, qui ont en commun d'être des récits impliquant la famille des cinéastes, et d'accorder une place prépondérante à une réflexion autour des liens familiaux, de l'identité, de la mémoire et de la grande Histoire :

- *Merci maman !* (2019), de Sophie Glanddier ;
- *L'Envers d'une histoire* (2017), de Mila Turajlić ;
- *Libro Nero (Le livre noir)*, 2007), de Daniela de Felice ;
- *Fils de Lip* (2007), de Thomas Faverjon ;
- *Histoire d'un secret* (2003), de Mariana Otero ;
- *Time Indefinite* (1993), de Ross McElwee ;
- *La Mémoire de mon père* (1991), de Patrick Zachmann.

Ces sept films méritent d'être réunis car tous explorent ce qui se joue dans les liens familiaux et montrent que c'est au cœur de ce que l'on croit être le plus intime et donc difficilement communicable (un secret, une histoire de famille circonscrite à quelques individus, un sentiment comme l'amertume...) que se logent la possibilité d'un partage d'émotions (entre proches, entre cinéaste et spectateurs) et la question du collectif, du politique et de l'historique. Il en résulte des documentaires dans lesquels les personnages se livrent avec beaucoup de pudeur et bien souvent se délivrent, à travers des témoignages poignants.

#### ***1. Le collectif sous l'angle des liens familiaux***

Ce qui rassemble ces documentaires, c'est leur capacité à dégager une réflexion mettant en saillie la dimension collective des expériences vécues, de ce qui semble *a priori* n'être qu'une simple histoire de famille, et à donner par là même une véritable épaisseur à nos mémoires familiales.

Excepté le film de Ross McElwee qui aboutit à la conception d'un « temps indéfini », circulaire, tous les films proposent des récits dans lesquels l'Histoire est impliquée. Dans *La Mémoire de mon père*, le photographe Patrick Zachmann pose sa caméra dans l'appartement familial : il interroge son père, juif ashkénaze d'origine polonaise, sur son propre père, et l'amène à évoquer une histoire familiale douloureuse : son vécu de la Seconde Guerre mondiale, la déportation de ses parents à Drancy et à Auschwitz... Dans *Merci maman !*, la réalisatrice Sophie Glanddier se munit d'une caméra et d'un magnétophone, pour accompagner sa mère de plus de quatre-vingt ans sur les traces de sa propre mère, une certaine Phoebe Hertzberg qui l'a abandonnée à la naissance, quand elle avait dix-sept ans. Cette quête identitaire laisse entrevoir ce qu'a pu être la vie des Juifs au XXe siècle à travers la reconstitution de l'histoire familiale : les mouvements migratoires, leur quotidien mais aussi les lieux de culte, la déportation, Auschwitz... Dans *L'Envers d'une histoire*, Mila Turajlić installe sa caméra dans l'immeuble et surtout dans l'appartement familial de Belgrade pour filmer sa mère, la militante Srbijanka Turajlić, figure du mouvement *Otpor !* et de la

révolution du 5 octobre 2000, qui conduisit au renversement de Milošević, puis ministre de l'Enseignement supérieur. En entremêlant images d'archives, photographies, et plans tournés depuis l'appartement, Mila Turajlić lie grâce à un montage complexe l'histoire de l'immeuble, du parcours militant de sa mère, de sa famille, de la Serbie et de la Yougoslavie. Dans *Fils de Lip*, Thomas Faverjon convoque images d'archives et prises de vue sur le vif pour aborder une autre mémoire : celle des militants, ouvriers des usines Lip, qui fabriquaient à Besançon les montres les plus connues des Français. Ils tentèrent de mettre en application les idées de 68 en prenant d'assaut leurs usines, en essayant de penser un modèle d'organisation de l'entreprise plus horizontal, plus égalitaire. La mère du cinéaste y était secrétaire, le père ouvrier. Cette tentative qui réussit dans un premier temps, en 1973, se solda par un échec en 1979 : les coopératives créées ne débouchèrent pas sur des emplois ; les travailleurs et syndicats votèrent en plus grand nombre la motion qui consistait à se défaire d'une partie des travailleurs.

*Histoire d'un secret* et *Libro Nero* abordent quant à eux certains points de l'histoire des femmes du XXe siècle, avant les années 1970. Dans *Histoire d'un secret*, Mariana Otero se met en scène pour enquêter sur sa mère, Clotilde Vautier, morte à vingt-huit ans dans des circonstances que toute la famille a tenu secrètes et dévoile l'avortement clandestin qu'elle a subi. Ce film rappelle des éléments importants des conditions de vie des femmes, tout comme *Merci maman !*, où la famille émet l'hypothèse la plus probable que Phoebe Hertzberg, la grand-mère de la cinéaste, aurait été contrainte de laisser sa fille en France alors qu'elle vivait en Angleterre, car être fille-mère l'aurait empêchée de se marier et de s'intégrer à la communauté religieuse. *Libro Nero* rassemble tel un collage un matériau divers (aquarelles, films de famille, photographies, pages du journal intime de la mère...) et réfléchit sur les relations que Paula, la mère de la cinéaste, entretenait avec Guglielmo, son grand-père italien. Daniela de Felice dresse un portrait de cet homme intrusif et tyrannique, un dictateur qui faisait régner la terreur sur sa femme, ses enfants et petits-enfants, s'immisçait dans leur intimité, allant jusqu'à réunir pendant cinquante années dans un livre noir, en réalité de couleur marron, différents documents sur ses familiers. La cinéaste se plonge dans le recueil de documents consacrés à sa mère, que cette dernière n'a jamais lus : une compilation de lettres, de dessins, de cartes de vœux, de bulletins scolaires, et même une liste de ses fautes – classés chronologiquement.

Les films proposés ne se contentent pas de reconstituer une petite histoire familiale. Il s'agit bien d'y faire entrer le collectif, qu'il prenne une forme historique ou politique. Dans *Fils de Lip*, si Thomas Faverjon prend ses parents (Liliane et André) pour point de départ, il interroge aussi les autres ex-Lip afin de rassembler les morceaux épars d'une mémoire collective et de nuancer la représentation héroïque de leur combat. Dans *Histoire d'un secret*, Mariana Otero essaie d'entrer en contact avec des gens qui ont vécu la même histoire qu'elle mais se heurte à un profond refus de parler ; elle questionne un médecin qui précise les conditions atroces dans lesquelles les femmes avortaient avant la légalisation de l'avortement. D'abord fragile et incertaine, la réalisatrice se transforme en militante, lorsqu'elle prend conscience que d'autres familles ont vécu une expérience similaire à la sienne. De même, *Libro Nero* est clairement investi d'une dimension politique, comme l'indique le titre « livre noir ». La couleur brune de la couverture du recueil renvoie au fascisme, explicitement mentionné dans le film puisque la carte d'inscription au parti appartenant au grand-père est filmée. *Libro Nero* montre implicitement comment cette idéologie politique se joue à un niveau familial en contaminant les relations privées, intimes entre individus. Le film montre surtout que le système patriarcal confère à des hommes le sentiment qu'ils peuvent légitimement et en toute impunité régner en maître sur leurs familles.

*Time Indefinite* est un peu différent des autres films : la réflexion sur la mort, la paternité, les liens familiaux à laquelle le cinéaste se livre est imprégnée d'une dimension qui est plus universelle que collective (au sens de politique ou historique). A la différence des autres films, c'est Ross McElwee, le réalisateur, qui est le personnage principal, et non un autre membre de la famille. Il doit consécutivement faire face à plusieurs deuils (décès de sa grand-mère, fausse couche de sa femme et cinq jours plus tard, mort brutale de son père) qui mettent en péril son histoire familiale et sa propre identité. Mais, aidé de sa caméra, il parvient à donner un sens à cette expérience douloureuse, et à concevoir un « temps indéfini » qui s'ancre dans la structure narrative de son film. Les événements (mariage, grossesse, naissance) y sont agencés de telle façon qu'ils apparaissent à deux reprises et forment une circularité, entérinant l'adage que sa mère, morte d'un cancer douze ans auparavant, avait coutume de dire : « Tout commence et finit avec une famille. » Cette structure narrative circulaire se traduit visuellement par deux plans quasiment identiques placés au début et à la fin du film, tournés sur une plage de Caroline du Nord, où le cinéaste a coutume d'aller tous les étés pour assister à la traditionnelle réunion familiale. Tout est similaire entre ces deux images (la lumière, le point de vue, l'ombre portée du cinéaste sur le sable) sauf les personnes qui sont sur la rive : deux enfants dans le premier plan et deux adultes dans le dernier. Si le premier plan est un retour, le second est une reprise, un bond en avant : McElwee participe pour la première fois à la réunion familiale annuelle avec Adrian, son fils âgé de quelques mois.

Dans tous ces films, il s'agit d'imprégner les histoires familiales d'une dimension collective, de donner à des expériences une portée générale, une signification forte qui les fasse sortir du cercle familial et du domaine privé. Ces documentaires ont une résonance particulière à l'heure où l'avortement est remis en cause dans certains pays du monde, où on assiste à un retour de l'antisémitisme et de l'autoritarisme politique, où le monde se désenchanté devant le libéralisme économique.

## ***2. Faire émerger la parole, parvenir à transmettre***

Traditionnellement, ce sont les parents qui sont animés d'un désir de transmission envers leurs enfants. Or, dans les films proposés, ce désir est souvent entravé par la difficulté à raconter. Face au mutisme de leurs proches, les enfants cinéastes prennent en charge la mémoire familiale, la font émerger, la fixent grâce à la caméra et lui donnent un sens.

Dans *Fils de Lip*, *Merci maman !*, *Time Indefinite*, *La Mémoire de mon père* et *L'Envers d'une histoire*, les réalisateurs et réalisatrices tiennent la caméra partiellement ou intégralement, et interagissent avec leurs proches : ils captent sur le vif leurs échanges verbaux. Leurs voix sont audibles depuis le hors-champ, mais on ne voit que peu leurs corps, à part dans quelques plans où ils se filment sur des surfaces réfléchissantes, posent la caméra devant eux, ou lorsqu'ils délèguent la prise de vue.

Dans *Fils de Lip*, Thomas Faverjon est confronté au mutisme de ses parents, en particulier de sa mère. Liliane marmonne, esquive les questions, fuit devant la caméra qui la traque parfois, comme dans cette scène où elle se réfugie dans la cuisine. Le film est construit de telle façon qu'on comprend peu à peu les raisons profondes de son silence : le sentiment que le combat fut inutile. La famille Faverjon incarne le destin de l'entreprise : en 1980, le père fut embauché dans les coopératives, alors que la mère dut partir. La parole émerge difficilement car pour beaucoup d'ex-Lip, le passé ne passe pas, alors que domine une vision mythifiée de leur combat. Liliane parvient finalement à se libérer par voix interposées lorsque son fils lui lit des propos des gens qui faisaient, comme elle, partie du groupe C : « C'est vrai ce qu'ils disent »,

rétorque-t-elle quand elle entend leur « déception », leur impression d'avoir été pris pour des « cons », « d'être ceux à bazarder ».

Comme *Fils de Lip*, *L'Envers d'une histoire* aborde explicitement la question de l'héritage. Srbijanka Turajlić a, elle aussi, le sentiment que son combat fut vain : selon elle, la liberté pour laquelle elle s'est battue est loin d'être effective en Serbie, qui voit le triomphe du SNS, le parti nationaliste. Si elle accepte volontiers de parler et de raconter son histoire à sa fille, elle refuse de répondre à un entretien qu'on lui propose sur le 5 octobre, rétorquant qu'elle ne sait plus quoi dire sur le sujet et qu'il ne s'agit que d'« une révolution ratée ». Alors que sa fille lui rappelle qu'il reste bien des choses à dire d'une révolution qui « a été discréditée », sa caméra la suit, qui marche de part et d'autre du salon ; les panoramiques horizontaux traduisent son inquiétude. Si Mila Turajlić doute qu'elle puisse être capable de reprendre le flambeau de la lutte et qu'une vie en Serbie soit possible, elle est consciente de l'histoire de son pays, et soutient pleinement les idées fondatrices du 5 octobre transmises par sa mère, comme le montrent la liberté de ton et la franchise qu'elle adopte dans son film.

Dans *Merci maman !* comme dans *La Mémoire de mon père*, l'âge des parents fait qu'il y a urgence. Sophie Glanddier semble plus motivée que sa mère pour reconstituer l'histoire familiale. Pendant longtemps, Yvonne (baptisée Phyllis Hertzberg à la naissance) n'a pas entrepris de retrouver sa mère biologique car elle ne voulait pas gêner sa famille adoptive. Sophie la soutient, l'encourage, l'accompagne dans ses déplacements, initie les recherches, écrit les mails, sert d'interprète, portée par le film à faire. Dans *La Mémoire de mon père*, Patrick Zachmann filme son père juste avant sa mort, en utilisant des gros plans qui mettent en valeur son visage, et des plans fixes qui rappellent le travail du photographe. En voix *off*, il explique que ses parents sont habituellement, et pour des raisons différentes, muets sur leur passé : ils « préfèrent [l']oublier » au point d'avoir, à la maison, « gommé toute trace de judaïté ». Mais les témoignages sont d'une précision telle qu'elle révèle une hypermnésie. Le titre du film signifie donc non seulement la mémoire que le cinéaste garde de son père, mais encore l'immensité de la mémoire du père. Celui-ci préfère donner de multiples informations factuelles (de lieu, de temps...), plutôt que de se confier sur ses sentiments ou sur la souffrance qu'il a endurée, même si son émotion affleure lorsqu'il raconte comment à l'occasion d'une rencontre sportive, lui et un autre homme se sont reconnus comme juifs, tombant dans les bras l'un de l'autre. Dans un jeu de miroir incluant trois générations, c'est en parlant de son propre père, que le père du cinéaste, encouragé par son fils lui-même devenu père, parle pour tous les deux : « Je sentais, qu'il [mon père] avait des choses à me dire et qu'il ne me les disait jamais. »

Dans *Histoire d'un secret*, la parole surgit douloureusement, favorisée par la mise en scène : si les cadrages, les lumières très travaillées et les clairs obscurs renforcent la sensation de pénétrer dans un univers intime, les personnages ont dû être bousculés par cet équipement et ne purent oublier qu'ils étaient en représentation. Afin de maintenir une proximité avec leur quotidien, Mariana Otero les interroge dans un environnement auquel leur corps est habitué (la cuisine, le jardin, le canapé, la chambre, la maison, l'appartement). Ainsi retenus par la mise en scène, les personnages se dévoilent avec contenance. Ils ne sont pas filmés en gros plan, mais le plus souvent en plan rapproché poitrine ou taille, en plan moyen, de dos ou à travers une vitre, comme dans les scènes en voiture où le père de Mariana raconte la mort de Clotilde. Antonio ose raconter d'une voix lente, le visage marqué par la peine et la culpabilité, ce qu'il a tu pendant vingt-cinq ans. Comme dans *La Mémoire de mon père* et *Fils de Lip*, c'est aussi dans les non-dits, dans l'impossibilité de tout raconter, de pleinement verbaliser ce qui a été vécu, que surgissent des vérités.

Dans *Libro Nero*, Daniela de Felice oppose en français et en italien sa propre voix et celle de sa mère, à celle, autoritaire, de son grand-père, qui a tenté de les étouffer. Ce

grand-père monstrueux a malmené sa fille, l'a cassée et volée, allant jusqu'à recueillir des articles sur sa tentative de suicide à vingt-et-un ans et arracher des pages de son journal intime dans lesquelles elle se confiait sur cet événement tragique. A la différence des autres films, Daniela de Felice ne filme pas ses interactions avec ses proches mais fait exister une voix-je polyphonique qui prend en charge la parole et l'histoire de sa mère, célébrant la « victoire » de celle qui est parvenue à ne pas reproduire l'« éducation étouffante » qu'elle a reçue.

Alors que c'est sans doute la mort du grand-père qui a contribué à libérer la parole de sa petite-fille, c'est celle de ses proches qui empêche McElwee dans *Time Indefinite* de communiquer et remet en question son cinéma. McElwee dit cesser de filmer pendant plusieurs mois, se contentant de composer quelques plans fixes de sa fenêtre, comme pour signifier une défaite du documentaire impuissant à « coincer la mort » et à « empêcher d'en faire abstraction ». Puis il entreprend un travail de deuil et tente de se reconstruire à l'aune des événements qui viennent d'arriver grâce à des rencontres inopinées (comme celle avec un témoin de Jéhovah) et aux dialogues qu'il noue avec ses proches grâce à sa caméra. Il parvient à parler de son père avec Lucille (la domestique fidèle à la famille), Charleen, son ancienne professeure et amie de longue date, sa sœur et son frère. De ces échanges, McElwee nourrit une réflexion qui l'amène progressivement à reconfigurer son identité en trouvant la cohérence qu'il recherche dans la famille et les liens indéfectibles qu'elle sous-tend. Le film s'achève avec la grossesse de Marilyn, sa compagne, et la naissance de leur fils, Adrian. La fin est présentée comme un nouveau départ : McElwee suggère que le plan de leur bébé à la naissance pourrait être le début d'un prochain film et dédie son œuvre à Adrian, reconnaissant l'importance de la transmission transgénérationnelle.

La question de l'héritage est au cœur de ces documentaires, qui évoquent de manière plus ou moins explicite ce qui est transmis avec succès, même modestement. Cette transmission est facilitée par le film qui ouvre un espace de dialogues. Thomas Faverjon déclare en se filmant lui-même aux côtés de son père et de sa mère qu'il est « un fils de Lip qui croit encore que c'est possible », après un plan où l'on voit ses parents danser, comme pour montrer que la division de Lip n'a pas entamé l'amour que le père et la mère portent l'un à l'autre. Patrick Zachmann explique que le film lui a permis d'avoir enfin une bonne photographie de son père, ce à quoi il n'était jamais parvenu, une image où transparait leur complicité. De sa mère, Mariana Otero semblait avoir tout oublié, mais elle comble quelque peu les vides de sa mémoire, reconstitue un portrait de cette grande artiste qu'était Clotilde Vautier, et lui redonne vie en exposant ses tableaux.

### ***3. Les formes de l'intime, vecteurs de réflexions***

Malgré leurs apparences parfois artisanales, ces documentaires ont été retenus en raison de la richesse de leurs formes, qui accompagnent et nourrissent des réflexions profondes sur la famille, la mémoire, l'histoire et le documentaire.

Comme souvent dans les documentaires personnels, la voix *off*, écrite à la première personne, est un support de l'intime. Grâce à son grain et son style singuliers, elle rompt avec les commentaires traditionnels. Dans les films sélectionnés, l'écriture de cette « voix-je » (une expression que l'on doit au théoricien Michel Chion) se révèle particulièrement féconde. Dans *Libro Nero*, la voix-je permet d'ouvrir le sens des images qui cachent, plus qu'elles ne montrent, la monstruosité du grand-père. Elle explicite les doutes de la cinéaste, la difficulté à unifier sa propre mémoire et les paradoxes d'un travail qui consiste à faire revivre son « ancêtre le plus méprisable ». Dans *La Mémoire de mon père*, la voix-je est porteuse de réflexivité : elle exprime les réflexions du cinéaste autour du travail de la mémoire (par exemple son inquiétude de

se perdre dans l'immensité de la mémoire de son père, de manquer l'essentiel), de son besoin d'identité, de son travail de photographe et du film qu'il est en train de réaliser. Dans *Fils de Lip*, Thomas Faverjon imagine dans la voix *off* ce que son père et sa mère pourraient lui raconter de leur passé de militants : « A moi de voir, à moi de raconter. Vous voulez me laisser avec cette réponse-là. [...] Père, tu pourrais me dire : on est devenus dans les années 70 le symbole de la lutte ouvrière... » La présence de la deuxième personne et du conditionnel témoigne de l'intimité entre le cinéaste et les personnes qu'il filme tout en soulevant la question de l'héritage de Lip et de l'écriture de l'histoire, sujette au jeu des interprétations. A la fin du film, le cinéaste juxtapose et superpose des images d'archives où en 1973 Monique, une ex-Lip, insiste avec enthousiasme sur la solidarité des travailleurs et les paroles qu'elle tient en 1978, un an avant le vote qui devait aboutir au démantèlement. Sur des images figées de son visage en 1973, il lui fait relire ce qu'elle écrivait alors qu'elle décidait de quitter la lutte : « Je refuse de coopérer à ce qui se passe maintenant à Lip... » Mais le cinéaste est obligé de poursuivre en voix *off* ce discours qu'elle ne parvient pas à finir, la voix étranglée par les sanglots. Comme il le dit, la juxtaposition de ces deux discours est une manière de « complét[er] » une histoire, jusqu'ici immobilisée par le mutisme, mais sans vouloir pour autant lui attribuer une interprétation qui serait définitive.

Dans *L'Envers d'une histoire*, il s'agit de donner une vision qui articule histoire intime et collective. L'appartement familial agit comme une métonymie de l'histoire de la Serbie : divisé avec l'arrivée du communisme (une partie leur fut confisqué en 1947), il est restitué à la famille Turajlić pendant le tournage, à la mort d'une locataire. Les cloisons, véritables motifs du film, peuvent enfin s'ouvrir, libérant de nouvelles possibilités d'écriture du passé. Les gestes du quotidien comme nettoyer une serrure, frotter l'argenterie, ou dépoussiérer les multiples bibelots deviennent porteurs de significations et suscitent des questionnements sur l'héritage à la fois fragmentaire, incomplet et lourd que la militante lègue à ses filles. Les portes, les fenêtres, la vaisselle, tout le quotidien semble se transmuier en métaphores, se charger du poids de l'histoire, acquérir des connotations qui débordent largement leur dénotation. Depuis l'appartement, la cinéaste filme également l'extérieur, par exemple une personne qui détruit un meuble, un homme qui marche sur une grue sans protection, et crée un système d'échos sémantiques entre ce que dit sa mère de son histoire et ses images.

Dans *Merci maman !* et *Histoire d'un secret*, le passé fait l'objet d'une enquête, plus encore que d'une quête. Mariana Otero révèle peu à peu un secret auquel toute la famille a pris part. Elle élabore son récit en restituant l'ordre dans lequel elle fut mise au courant des faits réels. Plongés dans une situation similaire à la cinéaste, les spectateurs découvrent peu à peu les véritables circonstances du décès de Clotilde. Le secret n'est divulgué qu'au bout d'une heure de film. Évoquer l'avortement sous l'angle du secret permet à la réalisatrice d'atteindre les spectateurs par ce qui, dans son histoire, lui semble le plus partageable, le plus communicable. Tout comme *Histoire d'un secret*, l'intrigue de *Merci maman !* se concentre sur le passé familial et la récupération progressive de la mémoire. *Merci maman !* est construit comme une investigation dont on suit les étapes en ignorant si elle va aboutir. Au terme d'un périple enjoué qui les conduit en Ukraine et en Pologne, c'est en France, grâce aux recherches généalogiques d'une jeune femme, Anouck Hertzberg, que Sophie et sa mère parviennent à retrouver leur famille biologique, notamment le demi-frère et la demi-sœur, qui vivent en Angleterre – les deux parents étant morts. Comme le dit le demi-frère, Phyllis/Yvonne a échappé à sa condition en étant adoptée, en changeant d'environnement : elle a pu faire des études, devenir professeure à l'Université, alors qu'elle aurait probablement dû travailler assez tôt en étant élevée parmi eux, dans une famille juive du East End. La personnalité colorée d'Yvonne, avec sa force physique

et morale, et son rire rayonnant, renverse les idées reçues sur les enfants adoptés ou qui ne connaissent pas leurs parents biologiques. Le film devient un espace de possibles, un lieu où le hasard joue un rôle important et doit être accueilli, à l'image de la libellule qui entre inopinément dans le champ au moment où les deux femmes sont sur le point de retrouver la famille. Un espace heureux, au sens de festif aussi, comme le montrent les instants de bonheur non simulés des films de famille, que la réalisatrice insère dans son film. Le côté parfois amateur des plans que l'on trouve aussi dans *Fils de Lip* apporte un souffle de légèreté, en débarrassant les documentaires d'un impératif de perfection, de maîtrise.

Dans *Time Indefinite*, c'est le jeu des réflexions intérieures, des interprétations de soi par soi, des relectures de sa vie et des relations familiales, qui est mis en avant, favorisé par une pratique filmique, qui consiste à régulièrement filmer ses proches. Dans une scène, McElwee crée une conversation avec lui-même, en commentant et en reprenant en voix *off* ce qu'il dit en voix *in*, face camera, pour tenter d'aboutir à une conception satisfaisante de la mort et de la famille, mais le monologue tourne court, s'achevant par un « tout est très compliqué » prononcé quasi simultanément par les deux voix. En recyclant les mêmes images d'un film à l'autre (par exemple celles où l'on voit son père déjeuner), McElwee souligne les lectures potentielles qu'on peut actualiser pourvu qu'on continue de reconsidérer ses *rushes* : « Depuis quinze ans, explique-t-il en voix *off*, j'ai monté et remonté ces images que j'ai filmées de ma famille – je les ai utilisées dans plusieurs films que j'ai faits – mais maintenant je me demande si ce n'était pas simplement une façon de caresser ces images, de les réanimer. Peut-être que j'ai essayé de préserver les choses dans le présent, d'une certaine façon de maintenir tout le monde en vie dans une sorte de "temps indéfini". » Pour Ross McElwee, la compréhension de soi est indissociable d'un retour aux origines de son acte créateur. Fasciné par les films de famille, il tente d'exprimer ce qui le subjugué devant les images de son baptême, tournées en Super-8 par son oncle Nate, sans doute à l'origine de sa passion pour le cinéma : « la façon dont tout semble scintiller à la lumière de ce dimanche matin », « la façon dont tout est en mouvement (les ombres, la lumière, la caméra portée). Il y a la légère timidité de mes parents devant la caméra – de la timidité mêlée à du bonheur et de la fierté – tout semble pris dans une sorte de tremblement et de vie qu'il serait difficile de reconstituer ». Ross McElwee ne s'étend pas sur ses sentiments, préférant souligner ce qui fait la force de ces images précaires, ce qu'elles sont susceptibles de charrier grâce à leurs imperfections, ce qu'elles ont d'essentiel et de palpitant. Si *Time Indefinite* est sans doute le plus réflexif des films de la programmation, celui qui nous parle le plus explicitement de la valeur du cinéma et des films de famille, tous les autres attestent aussi de la capacité du documentaire – si infime soit-elle – à résister au temps, à l'oubli, à faire exister ceux et celles qu'on aime, à reprendre la mémoire, à créer des dialogues et des rencontres.

On voit que les films présentés échappent à toute forme d'exhibitionnisme, malgré l'intimité des rapports qu'ils mettent en scène et ont une portée qui déborde largement le cadre de la mémoire familiale. Ce sont des films sensibles, dans lesquels les émotions des protagonistes ne sont jamais exploitées par les cinéastes, mais se découvrent discrètement dans les non-dits et les témoignages. Les formes, à la fois singulières et diverses que ces films inventent, réfléchissent le travail de la mémoire, et la mise en récit d'une histoire intime et collective, avec le jeu des interprétations qu'elle implique. Il ressort de ces films un autre point de vue sur l'historique, le politique, le documentaire et une réflexion précieuse sur ce qui nous lie aux autres.