

auteurs et réalisateurs en Bretagne

L'arbre présente...

Henri-François
Imbert

Sur la plage de Belfast
et
Doulaye, une saison
des pluies

désir
de film

Derrière chaque film : un désir.
Remonter à la source de ce désir.
Faire le chemin à l'envers en compagnie du réalisateur.

IMAGE

Henri-François Imbert



Né à Narbonne en 1967, Henri-François Imbert a commencé à filmer en super-8 vers vingt ans. Il est peu à peu passé à des documentaires qui restent très liés au film de famille et au journal filmé.

Il est également chargé de cours en réalisation documentaire à l'Université de Paris 8.

Filmographie

documentaires

Doulaye, une saison des pluies	1999
Sur la plage de Belfast	1996
André Robillard, à coup de fusils	1993

édition

Doulaye, une saison des pluies - carnets de tournage
livre paru aux éditions Scope (2000)

résumé des films...

Sur la plage de Belfast

Après avoir découvert un film inachevé dans une vieille caméra super-8 qu'une amie a achetée quelques années plus tôt chez un brocanteur de Bangor, non loin de Belfast, Henri-François Imbert le fait développer. Fasciné par les séquences étranges qu'il y trouve (une famille au bord de la mer, une femme tendant un miroir à celui qui la filme, quelques images tremblées d'un magasin et d'une rue), il part en Irlande du Nord, à la recherche de ces gens et décide de faire de cette quête un documentaire.



Sur la plage de Belfast (DR)

1996, 35 mm, 39 mn

Réalisation, image et son : Henri-François Imbert

Musique : Sylvain Vanot

Production :

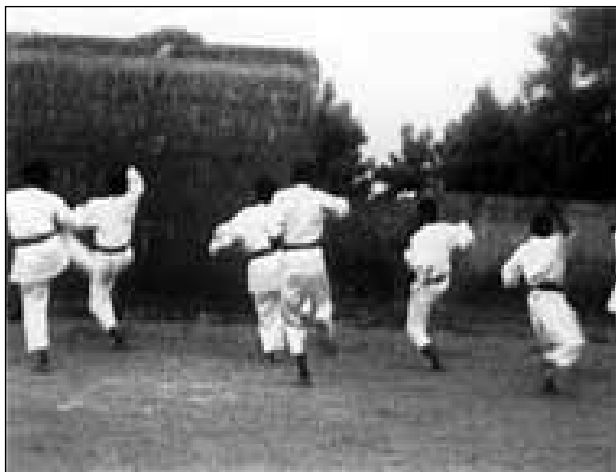
Henri-François Imbert pour Libre Cours

12, rue de Paradis 75010 Paris - France

Tél : (0)1 42 46 23 33

Doulaye, une saison des pluies

Henri-François Imbert part à la recherche de Doulaye, un ami africain de sa famille, dont il est sans nouvelle depuis 20 ans.



Doulaye, une saison des pluies (DR)

1999, 35 mm, 80 mn

Réalisation, image et son : Henri-François Imbert

Musique : Sylvain Vanot

Production :

Henri-François Imbert pour Libre Cours

12, rue de Paradis 75010 Paris - France

Tél. (0)1 42 46 23 33

Coproduction : Grand Canal - Dominique Belloire

WDR Köln - Allemagne Tél. (49) 221 22 01

Voyageur solitaire

par Philippe Baron

Face au tout puissant robinet à image qui nous rend amnésique, Henri-François Imbert nous rappelle que chaque image, si mineure soit-elle, est porteuse de mémoire. Et ça nous fait du bien. A la frontière de la fiction et du réel, ses films inclassables mélangent le carnet de voyages et le récit du film en train de se faire. A la fois auteur, réalisateur, caméraman et producteur, il travaille seul. Avec une économie de moyen qui rend chaque plan précieux.

À 20 ans, il captait ses premières images en super 8 : son père dans le jardin. Depuis, le travail d'Henri-François Imbert se situe toujours entre le film de famille et le ciné-journal. Et il ne s'est jamais séparé de cette petite caméra-film des années 60, à la fois outil et personnage de ses récits : **Sur la plage de Belfast** part de sa découverte d'un bout de pellicule dans une caméra achetée non loin de Belfast. Trois ans plus tard, sa quête le mène à la recherche de Doulaye, un ami africain de sa famille, dont il est sans nouvelle depuis 20 ans. Est-il encore vivant ? L'occasion de reprendre une histoire familiale là où son père l'avait laissée en exerçant son regard de voyageur solitaire, plus poétique qu'informatif.

Mélange d'images super 8 (pour la plastique) et d'images numérique (pour la parole), la magie opère. Est-ce sa voix inoubliable ? Est-ce sa façon unique d'appréhender les relations du filmeur et du filmé ? De nous interroger sur la responsabilité de l'un envers l'autre ?

Rennes, le 26 septembre 2000...

Philippe BARON

*Pour moi, ton film **Sur la plage de Belfast** nous dit : regardez comme l'image est précieuse, comme un petit bout de film au fond d'une caméra, cela compte, cela vaut. Je trouve que dans la masse d'images par laquelle on se trouve assaillis aujourd'hui, ton film nous prend à rebrousse-poil.*

Henri-François IMBERT

Pour moi en effet l'image est précieuse. Je tourne en super-8 ou en 16 mm et chaque fois que je monte, sur une table 16 ou super-8, je récupère les chutes. Je n'ai jamais pu me résoudre à jeter un seul photogramme ! Cela veut dire que lorsque je monte, j'ai 2 films qui se font : le film que je monte et la bobine à côté sur laquelle je colle les rushes que j'ai coupés, les chutes. C'est un peu obsessionnel ! Mais cela veut dire pour moi que chaque bout d'image est précieux et que, à partir du moment où il a été imprimé sur la pellicule, je ne me sens pas le droit de le détruire. Je fais peu de films et je les fais lentement. Par ailleurs je n'ai pas la télévision, ce qui fait qu'il y a peu d'images qui rentrent dans ma vie, à par les images que je tourne, la peinture que je vois dans les galeries et les musées, et les films de cinéma. Il y a donc pour moi une sorte de rareté des images qui va à l'encontre d'un flot.

Philippe BARON

Quand on est chez Doulaye et qu'il montre la photo de son père, il y a 2 autres photos. On se dit, il suffirait d'avoir 3 photos...

Henri-François IMBERT

C'est pour moi un moment du film sur les images. Doulaye explique ce que sont ces images, il explique les conditions de prise de vue, avec notamment cette expression : «en tir réel», et il y a une porte qui claque au moment où il dit cela !

Philippe LUCAS

Ce qui est beau aussi, c'est lorsque Doulaye a sa caméra, que les enfants viennent. Tu le sais

du moment où il appuie sur le bouton, jusqu'au moment où il le relâche.

Henri-François IMBERT

Il y a à ce moment-là un très beau sourire d'une petite fille qui est très grave mais qui laisse échapper un sourire. Elle sourit parce qu'elle est très heureuse de faire quelque chose avec son père. Prendre une photo c'est quelque chose ! Cela rejoint la préciosité de l'image dont on parlait. L'image est rare donc elle est précieuse et l'expression de quelque chose de solennel et d'heureux.

Philippe LUCAS

Ce n'est plus seulement toi qui est le réalisateur, derrière la caméra, mais c'est la relation que tu as avec la personne que tu es en train de filmer, avec laquelle tu filmes.

“Je n'ai jamais pu me résoudre à jeter un seul photogramme !”

Henri-François IMBERT

Faire les films avec les gens, non pas sur les gens... Quand on fait le film avec les gens, on crée quelque chose qui est la trace du temps que l'on a passé ensemble. Ce qui est important pour moi, c'est de prendre le temps de découvrir cette image-là. La scène de la prière, par exemple, je l'ai beaucoup aimé lorsque je l'ai vue la première fois, je l'ai moins aimé la seconde fois, et finalement j'ai décidé de la garder en me fiant à ma première impression. Pour moi, il faut beaucoup s'accrocher à une première impression. C'est là où le personnage d'un producteur serait terrible. Le film a fait l'inauguration des États Généraux du Documentaire à Lussas. Le lendemain, j'ai déjeuné avec un producteur qui m'a dit que si je voulais sortir le film, il fallait absolument que je coupe cette scène de la prière. Il ne faut pas se laisser entraîner dans le projet, dans les envies des autres.

Ariel NATHAN

Moi j'ai ressenti que dans sa durée cette séquence de la prière pouvait basculer dans la coquetterie. Mais en même temps je me suis dit que si elle dure 4 minutes, c'est qu'elle constitue un moment clé pour toi, c'est que tu nous la donnes à voir parce

qu'il faut savoir regarder et écouter cela dans cette durée là, qui est juste pour toi. Mais ma réaction de départ était de me dire : j'aurais coupé à 2 minutes 30.

À la deuxième projection, la séquence m'a paru moins longue, plus juste dans l'écriture du film. Est-ce un problème de producteur ? c'est aussi un problème de monteur, de réalisateur...

Henri-François IMBERT

C'est un problème de prise de risque. Je ne maîtrise pas du tout cette séquence, je ne sais pas du tout quel va être le sentiment du spectateur, s'il va être essoufflé, laminé par la durée de cette séquence, ou alors au contraire si ça va lui plaire. Je pense que c'est une séquence risquée. Le choix c'est de prendre ce risque, mais je n'ai pas de discours très fort pour la défendre. Je sais simplement que la séquence est risquée, je sais qu'un jour elle m'a plu, que parfois elle m'a épuisé. La dimension du risque, je ne l'ai pas choisie par bravoure, mais parce que j'avais l'impression, là, que le risque était de même nature que celui que j'avais pris en allant au Mali. Un risque de s'ennuyer, de souffrir de la solitude, de ne pas se sentir chez soi. De se demander chaque jour ce que l'on fait là. En même temps le revers de ce risque ce sont les moments de grand bonheur. C'est-à-dire que la séquence est du même type que ce que je vivais durant ce voyage : des moments qui pouvaient être très heureux, comme des moments qui pouvaient être très durs. Une fatigue ou un bonheur, mais en tout cas pas quelque chose entre les deux ! Cette scène parlait de mon voyage.

Philippe LUCAS

Est-ce que tu es toujours en son synchrone, pour garder cette véricité, comme dans la séquence de la prière ?

Henri-François IMBERT

Oui. Tout ce qui est tourné en mini-DV c'est du son synchrone. Je n'en rajoute pas, je ne nettoie pas. Et pour toutes les scènes comme la chasse, qui sont tournées en 16 mm avec une Baulieu mécanique, c'est-à-dire sans son synchrone, j'ai un petit magnétophone et je fais des sons seuls. Quant on est dans le village et que l'on voit une femme qui pile, on entend la caméra. Je pose un petit micro

de table et je filme. Mais là, le montage-son est beaucoup plus compliqué, parce qu'il faut arriver à trouver un moment de son qui aille bien avec les images. Mais c'est toujours un son dont le côté asynchrone reste dans le film. Par exemple, quand on voit Doulaye qui marche à la chasse, à un moment on voit ses pas, et on entend des pas, et tout à coup, les pas sont dans les pas de Doulaye. Mais en fait ce ne sont pas ses pas, ce sont mes pas à moi, enregistrés à un autre moment. Mais cela crée un sens d'autant plus magique qu'auparavant ce n'était pas synchrone.

Le montage-son classique serait de tout nettoyer, de tout synchroniser, quitte à ôter la véricité de la scène.

Bénédicte PAGNOT

Quel est le rôle de ta monteuse ? Est-ce qu'elle a le droit de faire ce qu'elle pense...

"Faire les films avec les gens, on crée quelque chose qui est la trace du temps que l'on a passé ensemble."

Henri-François IMBERT

C'est vraiment un travail à deux, même si la monteuse est plus un garant de mes désirs. Elle est là pour me dire : mais tu ne voulais pas faire ça ! C'est quelqu'un qui questionne pour voir si mes nouveaux désirs sont une progression ou s'ils témoignent que je suis en train de perdre le fil.

Elle n'est pas là pour monter le film seule. D'ailleurs elle n'a jamais passé une heure seule avec le film dans la salle de montage. Pour moi c'est la somme de l'attention à chaque coupe qui fait le film, donc je monte chaque plan moi-même. **Doulaye, une saison des pluies** a été monté sur AVID. On a fait tout le dérushage et le montage papier en Umatic chez moi et une fois que l'on avait un editeur très précis, on est allé en AVID, on a fait une conformation et l'on a obtenu un premier ours. Ensuite on a laissé reposer... C'était très lent, il y a eu un 1er ours de 4 heures, 3 mois plus tard un de 3 heures, puis de 2 heures 35, etc...

Philippe BARON

Ces temps de repos étaient imposés économiquement ou c'était un désir de ta part ?

Henri-François IMBERT

C'est un désir de ma part. À un moment le film fait 2 heures, par exemple, et je ne vois absolument pas ce que je peux enlever. Et pourtant je sais bien que dans telle séquence avec tel personnage il y

a 8 plans, que dans ces 8 plans il y a 8 idées, je sais bien que l'on ne va pas pouvoir garder tout ça, mais je ne sais pas lesquelles sont les vraies idées du film. Ce n'est pas un choix esthétique, c'est un choix sur les idées du film. Le film part avec une matière énorme et il faut du temps pour découvrir les redondances de cette matière. Le film se fait ainsi, par exclusion des plans les uns par rapport aux autres. On est parti, avec la monteuse, de simplement 2 ou 3 idées : l'idée de ce début sur la pluie, l'idée d'une fin avec Doulaye qui filme ses enfants, je voulais finir sur ce passage de témoin. Mais entre, qu'est-ce que l'on va mettre ? Cela évolue tout au long du montage.

Philippe BARON

*La fin de **Doulaye, une saison des pluies** est semblable à celle de **Sur la plage de Belfast**, tu lâches le film, tu le donnes aux acteurs.*

Henri-François IMBERT

C'est la même fin, mais dans **Sur la plage de Belfast** j'explique ce qu'il faut penser de tout cela, avec des phrases très explicites. Dans **Doulaye, une saison des pluies** il n'y a plus aucune phrase. Pour moi, le travail était là : 3 ans plus tard arriver à revenir sur ce type de schéma, une rencontre autour d'une caméra, et faire en sorte qu'il n'y ait plus du tout besoin de mes mots, faire en sorte que cela tienne simplement par le cinéma. C'est là que moi j'ai le sentiment d'avoir avancé, d'apprendre un métier.

Philippe BARON

Cela dit quelque chose sur le contrat que tu passes avec ces gens. À la fin, c'est comme si tu disais : voilà votre image, mon petit film avec votre image. Et votre image, je vous la rends. Vous avez un «droit à l'image», c'est important. Et à la fin du film, c'est vous qui vous filmez. Je trouve que c'est une façon d'explicitier ce contrat que tu passes avec les gens que tu filmes.

Henri-François IMBERT

C'est un contrat implicite. C'est une façon d'être avec eux. Cela rejoint ce que l'on disait sur le fait de faire le film avec les gens et pas sur eux. C'est une façon de dire : on va faire quelque chose ensemble. Vous n'allez pas être l'objet de quelque chose dont moi seul j'aurais la maîtrise, on va ensemble être à la fois sujet et objet d'une expérience, avec cette caméra qui est là entre nous.

Ariel NATHAN

La possibilité d'utiliser la caméra, c'est aussi entrer dans un langage commun. Dans aucun des deux films tu ne dialogues. La relation se fait par les images. Chaque fois tu signifies, en passant la caméra, que la vérité que tu veux faire partager au spectateur, passe par le cinéma.

Ce qui m'a frappé, c'est que cela n'est pas un truc, pour faire parler les gens, mais bien une nécessité de faire du cinéma, faire partager cette nécessité aux spectateurs comme aux gens que tu rencontres.

Brigitte CHEVET

Lorsque tu dis : c'est votre film, vous avez le pouvoir de tout changer sur le film... Tu disais que tu envoyais des maquettes du montage à Doulaye... Est-ce que tout cela ne constituerait pas une façon de se dédouaner d'une sorte de culpabilité d'utiliser les gens pour faire ton film ? Le pouvoir que l'on a en tant que réalisateur, lorsque l'on filme, est-ce qu'il ne faut pas l'assumer ?

Henri-François IMBERT

Lorsqu'un journaliste publie ce que j'ai dit sans me faire relire, je râle. C'est la même chose. Il s'agit à un moment de permettre à une personne de revoir ce que l'on a fait ensemble. Bien sûr que c'est moi qui fait le film. Bien sûr que même si l'on a été ensemble au moment du tournage, par les choix du montage, c'est moi qui fais le film. C'est peut-être pour me rassurer. Mais c'est bien de se rassurer ! Cela veut dire qu'on est dans le doute, que l'on n'est pas dans une maîtrise absolue, aveugle, voire méprisante, des autres. Il s'agit d'aller vers l'idée que ce que l'on construit nous dépasse et qu'on est responsable devant les autres, à commencer par la personne que l'on filme.

Brigitte CHEVET

Mais est-ce que cela doit toujours être dans l'empathie ? Cela peut être dans le conflit, aussi.

Arno DEPLAGNE

Moi j'utilise souvent l'histoire des gens et je vais à la recherche avec eux, de leur mémoire. J'utilise un peu la caméra comme un nègre. Je suis le nègre des gens, je fais ensuite le montage avec eux. Même au niveau des contrats, je suis réalisateur, mais je les mets en co-auteur.

*Dans **Doulaye, une saison des pluies** tu as une relation particulière avec lui. Dès le début tu l'annonces, tu cherches ton père.*

Philippe BARON

Lorsque l'on fait un film, on se trouve parfois devant la question de savoir si l'on doit satisfaire à tous les caprices des personnes que l'on filme.

Henri-François IMBERT

Personnellement je ne me suis jamais posé de question de cet ordre. Les questions que je me pose sont de l'ordre d'une responsabilité pour des propos engageant ou engagés. Dans **Sur la plage de Belfast** par exemple, le moment où Jack parle de l'Irlande du Nord, c'est un moment plus long dans le rush et où il tient des propos un peu plus engagés. Je me suis demandé si je devais garder ce qu'il disait, parce que cela le met en porte-à-faux par rapport à sa communauté. Le jour où le film passerait en Irlande du Nord, peut-être que ses voisins le regarderaient de travers, ou peut-être que cela irait un peu plus loin, c'est-à-dire que les paramilitaires qui sont au bout de sa rue mettraient le feu à sa voiture. Ma responsabilité, elle est là.

Arno DEPLAGNE

En te posant ces questions, tu fais le contraire de ce que fait la télévision actuellement. Ce que tu dis est le contraire de ce que disent les producteurs à propos des désirs de films qu'ils ont, où il faut avoir la phrase inédite.

Henri-François IMBERT

Il y a un moment où le cinéaste qui filme demande aux gens d'être plus courageux que lui. Si je garde Jack disant des choses très précises sur la façon dont marche le conflit en Irlande du Nord, alors je l'expose, plus que je ne m'expose. Ma lâcheté serait de faire un film fort en exposant quelqu'un. J'en ai parlé avec une amie, Sarah Benilouche qui vient de faire un film très engagé à Cuba. Elle a 2 personnages qui parlent à visage découvert du régime : un jeune de 22 ans et une vieille intellectuelle qui mesure un peu plus ses mots... Je demandais à Sarah, qu'est-ce que tu proposes à ces personnages ? Est-ce que tu leur as demandé de parler devant ta caméra du régime ? Qu'est-ce que cela engage pour eux ? Et elle me répondait que c'était son problème essentiel tout au long de ce film. Si elle supprimait ces 2 personnages le film tomberait. Elle a essayé de faire en sorte que ces personnages soient très conscients du risque qu'ils prenaient ; ensuite elle a décidé, avant le mixage, de montrer le film à des gens qui connaissent bien

Cuba et peuvent lui donner leur avis sur la question de savoir s'il y a vraiment un risque pour ces gens. D'un autre côté, lors d'un récent débat avec le réalisateur Camerounais Jean-Marie Teno, quelqu'un dans la salle lui a demandé : «est-ce que vous pouvez retourner dans votre pays avec ce film si critique contre le gouvernement ?». Il a répondu qu'ils savent très bien que ce n'est pas un film qui fait une révolution... Là, la question du courage du réalisateur se pose. Alors que pour la plupart d'entre nous il s'agit de la question du courage des autres.

Brigitte CHEVET

Je suis restée sur ma faim quant à la situation politique de Doulaye. Il y a beaucoup de choses que tu ne dis pas, par exemple à la fin, on le voit aller voter, alors que l'opposition boycotte les élections...

“Il y a un moment où le cinéaste qui filme demande aux gens d'être plus courageux que lui.”

Henri-François IMBERT

Cela veut simplement dire qu'il n'est pas dans l'opposition...

Ariel NATHAN

Sur la question du politique c'est un film d'aujourd'hui dans le sens où il y a cette distance au politique qui est lisible.

Il y a 20 ans, on aurait fait un film militant sur Doulaye travailleur immigré, militant maoïste... Ce film, pour moi, dit aussi quelque chose sur la distance d'aujourd'hui avec les problèmes politiques. On ne voit plus la politique que par le filtre de notre histoire personnelle. Et c'est la force de ton film de l'avouer.

Aujourd'hui l'image a changé de statut, on sait, comme tu le disais, que ce n'est pas un film qui va faire la révolution. L'atout de ton film, c'est de poser cette question de notre distance d'avec la possibilité de faire de la politique dans ou avec le cinéma. Comme à Belfast où tu assumes ta position de voyageur, de touriste.

Pour moi, le succès de tes films vient en partie de là. C'est aussi un fait de génération, d'une nouvelle façon de faire du cinéma documentaire.

Je voudrais par ailleurs aborder la place de la voix, dans tes deux films. Je pensais à Chris Marker, à ce cinéma où la voix est une instance de narration très importante. Parce que c'est une voix qui porte toute la démarche, tout un récit. On sent que ton commentaire s'écrit déjà pendant le tournage à travers les carnets. Pour moi ta voix à une place aussi importante que le fait d'utiliser 4 caméras.



Sur la plage de Belfast (DR)

Henri-François IMBERT

Tes deux questions se rejoignent. La question du politique, d'une sorte de retrait, rejoint le fait de raconter sa propre histoire avec sa propre voix, c'est-à-dire de ne pas faire un cinéma qui prétende voir les choses pour les montrer, qui prétende donc à une sorte de vérité, d'objectivité ; mais plutôt un cinéma qui prétende plus modestement vivre quelque chose et le raconter. De manière beaucoup plus partielle, personnelle, sans prétention à comprendre le monde mais le récit simplement d'un endroit où l'on a été. Je ne sais pas exactement ce qui se passe en Irlande du Nord, mais voilà, j'y étais ! Tout ce que je peux dire, c'est ce que j'y ai fait, un peu de ce que j'y ai vu, même pas ce que j'en ai compris mais ce que l'on m'en a raconté. Le monde est plutôt une énigme et les mystères se révèlent par petites bribes, par petits éclairages, par les différents personnages du film. Il n'y a aucun moment où je reviens dans la salle de montage en disant : voilà, j'ai compris !

Brigitte CHEVET

Mais ta caméra, elle est éminemment politique : lorsque tu filmes la prière de ton guide (dans Dou-

laye, une saison des pluies) qui prie avec le son du Tour de France...

Henri-François IMBERT

Ce n'est pas un «guide» c'est un chauffeur de taxi... Voilà une expression qui dit bien le néocolonialisme, pour dire que tout est politique ! Et que la question de notre présence est déjà politique : Qu'est-ce que je fais en Afrique ? Qu'est-ce que je fais en Irlande du Nord, là où ce n'est pas chez moi, où les problèmes sont des problèmes auxquels je ne comprends rien ; et quelle peut être ma présence au monde dans une situation où je ne comprends rien ?

Dans *Sur la plage de Belfast* il y a cette scène de la grand-mère qui dit que, quand elle était jeune, elle promenait son landau dans Shankill Road et puis, qu'est-ce qui s'est passé ? Tout à coup il y a ce flash-back. C'est là que j'ai l'impression d'avoir gardé quelque chose d'essentiel pour eux, sans avoir gardé un grand moment de discours sur la politique. Je ne suis pas un historien de la politique, ni un chercheur. Et si je suis un chercheur, je suis un chercheur sur une sorte d'écriture poétique avec le cinéma. Donc il faut que je m'en tienne à cela.

Philippe BARON

Est-ce que tu pourrais faire des films sans ta voix, sans ce «je» qui passe par ta voix ?

Henri-François IMBERT

Dans le premier film que j'ai fait avec André Robillard, il n'y a pas ma voix, mais il y a des cartons. En fait j'essaye de revenir aux faits et de voir si dans l'enchaînement des faits il y a quelque chose de poétique et quelque chose de politique. Dans *Sur la plage de Belfast*, je rencontre ce garçon de café qui me dit qu'il ne reconnaît pas la plage et que lui, ses parents sont allés vivre au Canada en 1969, puis qu'ils sont revenus parce que sa mère avait le mal du pays. Ensuite je rencontre les Lennon qui vont reconnaître le sourire de Molly et qui sont aussi allés vivre au Canada et qui sont aussi revenus parce qu'ils avaient le mal du pays. Ce sont des faits qui sont poétiques, tous ces allers et venus, tout ce mal du pays. Mais ces faits sont aussi politiques : ces gens partaient pour éviter les balles.

L'autre dimension, c'est ce qui a rapport à ma vie à moi. Il y a une strate dans tous ces films, qui est celle de ma vie, comment ces gens éclairent ma vie. Au moment où je faisais le montage de *Sur la plage de Belfast* et où je regardais ces personnages

qui étaient allés au Canada et qui étaient revenus parce qu'ils avaient le mal du pays, on se séparait avec Susan qui était en train de revenir à Belfast parce qu'elle avait le mal du pays... Ce film est à la fois l'histoire de ces gens, l'histoire de ce bout de film et mon histoire à moi. Il y a 1000 strates qui ont besoin d'être cohérentes même si elles ne sont pas apparentes. Et le film n'en finit pas de s'écrire.

Ariel NATHAN

Dans les carnets de tournage de ton film, on lit comment les questions du film se posent pendant le tournage et pendant le montage. Je lis «Les questions du film : quand commence la saison des pluies ? Qu'est-ce qui a pu rompre le lien ? La force du lien d'amitié ? Comment retrouver quelqu'un vingt ans après ? Est-ce que je suis près pour le retrouver ? Est-ce qu'il sera content de ces retrouvailles ? Comment régler le problème de la pluie ? etc.». Ce sont des questions que l'on se pose tous dans nos films, pas assez souvent. On part avec une idée, un scénario et la réalité nous inflige constamment des doutes sur ce que l'on est en train de faire. Cela va nous amener au travail de production : comment on négocie cela ? avec nous-mêmes ? avec un producteur ? un diffuseur ? une équipe technique ? Et avec quels outils ? J'enchaîne toujours sur tes carnets de tournage : «J'ai amené 4 caméras, 1 magnétophone, 1 appareil photos, pas par souci esthétique mais parce que je ne sais pas comment filmer ici». En fait tu as déjà quelques idées... puisque chaque outil a une fonction précise.

Il y a un appareillage technique, mais comment la technique est aussi un moyen, pas simplement d'enregistrer l'image, mais d'éliminer peu à peu les doutes, c'est-à-dire qu'un film progresse en essayant de répondre à des questions qui se posent du tournage au montage.

Après 2 films comme ceux-là, quelles questions de méthode penses-tu avoir résolues ? Il semble en tout cas qu'en termes de production, tu as acquis la sûreté de travailler d'une certaine façon. La clé de ta démarche, c'est de travailler d'une certaine façon.

Henri-François IMBERT

Je crois que c'est le rapport au temps qui détermine tout. Le temps qu'il faut pour apprécier une

image, pour apprécier le rush que l'on a tourné et que l'on regarde au montage. S'il faut un an, il faut un an ! Et dans ce cas, il ne peut pas y avoir de producteur, car aucun ne peut avoir un an devant lui.

Je pars sans certitude de faire un film. Je sais que je vais filmer, c'est tout.

Philippe LUCAS

Tu es résolument pour l'auto-production ?

Henri-François IMBERT

Je crois que je vais vers une situation de coproduction avec un coproducteur qui irait voir les télévisions, les institutions difficiles avec lesquelles il y a un rapport de force violent. Mais ce qui me paraît important c'est de rester le producteur délégué, c'est-à-dire de rester celui qui signe un contrat d'auteur avec moi-même. Un contrat d'auteur c'est effrayant, cela signifie que l'on cède une idée à un producteur ! Je travaille sur des projets qui sont trop personnels, c'est de l'ordre du ciné-journal. Je



Doulaye, une saison des pluies (DR)

ne peux pas céder un journal intime, je ne peux pas céder l'histoire de Doulaye et de mon père. La matière de mes films c'est un souvenir : l'histoire de l'amitié de Doulaye avec mes parents, ou l'histoire de ce petit film trouvé dans une caméra.

Et j'aime bien cette situation de producteur. Notamment ne pas avoir de comptes à rendre sur le devenir du projet dans le temps. Le fait

de pouvoir travailler 1 an sur quelque chose et ne pas avoir à rassurer quelqu'un en lui disant : oui je vais y arriver.

Philippe LUCAS

Mais ce pourrait être le rôle d'un producteur, de te pousser à y arriver...

Henri-François IMBERT

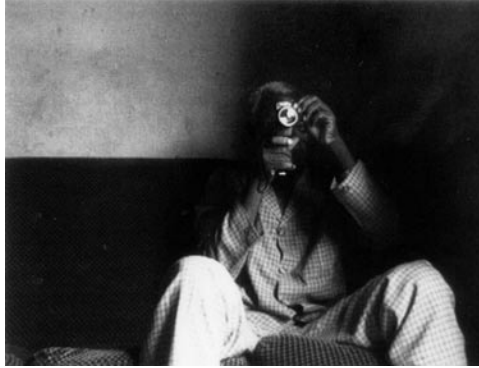
Ce rôle de personnage qui te remet au travail, c'est pour moi un rôle que je demande plutôt à des amis.

Lorsque *Doulaye, une saison des pluies* a été presque fini, j'ai loué un vidéo-projecteur et j'ai fait une projection chez moi. On était une dizaine et il y a eu une discussion après, qui était la poursuite du tournage. Les gens parlaient du film, plutôt entre

eux. Moi j'écoutais et il y a des tas de sens du film qui me sont apparus à ce moment-là. C'est après cette projection que j'ai décidé de passer à l'étape finale. Je pallie l'absence d'un producteur par la présence d'un entourage de ce type.

Brigitte CHEVET

*À l'écouter, on a l'impression que le film s'écrit complètement au fur et à mesure, c'est ce qui fait sa force et sa liberté de ton. Mais il y a une question que je me suis posée tout au long de **Doulaye, une saison des pluies** à savoir : ce n'est pas possible qu'il soit parti sans rien préparer... Qu'est-ce qui s'est passé en amont, avant que tu prennes l'avion ? Dans le générique, j'ai lu que tu avais eu une bourse de la SCAM, tu as donc écrit quelque chose avant ?*



Doulaye, une saison des pluies (DR)

Henri-François IMBERT

J'ai fait un dossier de 5 pages. Ce qui est curieux c'est que le synopsis est devenu le début de la narration. Ce texte se concluait par : «J'ai décidé d'aller à la recherche de Doulaye, à la prochaine saison des pluies». Il y avait aussi une note d'une page sur le traitement qui disait que j'essaierai de faire le film avec les gens plutôt que sur les gens. Il y avait un texte, d'une page aussi, intitulé : «Un petit pas vers l'Afrique par le cinéma». C'était une sorte de note d'intention vis-à-vis de l'Afrique. J'y expliquais que j'y étais déjà allé en 1989, que je n'y étais jamais retourné, et que j'avais envie de réfléchir à comment faire un film en Afrique lorsque l'on est français, un film qui passe par la culture de l'autre et pas simplement un regard extérieur. Enfin, il y avait un ensemble de citations que j'avais trouvées dans les journaux, sur les thèmes de la déforestation, la situation des sans papiers à Paris, les expulsions,... Le travail de préparation, pour moi, c'est un travail sur la matière historique, politique, sociale, géographique, climatique,... Avant de partir au Mali, je révisais mes notes sur l'histoire récente du Mali !

Je ne savais même pas si Doulaye était vivant. Mais si j'avais fait la recherche avant de partir, la recherche aurait été faite par quelqu'un d'autre. Il y avait

nécessité que ce film soit clandestin. Au début, à Bamako, je ne disais même pas le nom de Doulaye. Je disais que je cherchais quelqu'un qui s'appelaient Drissa, parce que j'avais connu un Drissa à l'Église St Bernard !

Je l'ai trouvé au bout d'un mois, Doulaye. Si j'avais préparé le voyage, il m'aurait attendu à l'aéroport !

Ariel NATHAN

Cela pose la question des repérages. Souvent, avant de commencer, on repère.

Henri-François IMBERT

En arrivant au Mali, je me suis forcé à filmer tout de suite. C'est compliqué de filmer au Mali : c'est dur d'être ce blanc avec des dollars plein les poches, qui sort une caméra sur le marché... C'est dur d'être ce personnage-là.

Ariel NATHAN

«Le plus difficile ce n'est pas d'écrire l'histoire, mais de filmer un pays. C'est là que je bute, c'est certainement avec du temps que cela viendra» dis-tu dans tes carnets de tournage.

Philippe LUCAS

Il y a beaucoup d'images en voiture au début, comme si tu voulais t'abriter des gens...

Henri-François IMBERT

Ce ne sont jamais des images volées. C'est parce que j'aime bien en prendre plein le viseur...

Bénédicte PAGNOT

J'ai été frappé par le fait que l'on ne voit pas les clichés de l'Afrique : les étalages d'épices, les boubous,...

Henri-François IMBERT

Je m'en sors en essayant de rester accroché à mon histoire. S'il n'y a pas d'étalage d'épices, c'est que les étalages d'épices n'avaient rien à voir dans mon

histoire. Je sais que cela peut être frustrant pour certains spectateurs.

Il y a un autre moment qui est frustrant, c'est la rencontre avec Doulaye. Il n'y a pas d'image. Je ne pouvais pas filmer en même temps que je rencontrais Doulaye, mais je me suis dit : tu es là depuis un mois à garder des traces de tout, à passer des heures tous les soirs à ranger ton matériel, à le nettoyer, changer les filtres, étiqueter ce que tu as tourné, bref tu fais corps avec ce matériel en vue de garder des traces et là tu vas peut-être vivre le moment le plus excitant et ne pas en garder de trace... Alors j'ai mis un magnétophone dans ma poche et je l'ai enclenché avant d'entrer chez Doulaye. D'une certaine façon j'ai volé du son. Et lorsque j'ai envoyé la maquette à Doulaye, je n'avais pas peur qu'il me dise : le film ne me plaît pas, mais je me disais, il va voir que j'ai volé du son!

Ariel NATHAN

*Dans **Doulaye, une saison des pluies** finalement, on n'apprend jamais pourquoi il n'a pas donné de nouvelles pendant 20 ans. Tu dis dans tes carnets de tournage : «Il n'y a pas de vraie réponse au silence de Doulaye (...) Il y a quelque chose de complètement opaque qui doit rester opaque. Quelque chose qui ne s'est pas fait, tout simplement. La vie est comme ça pleine de choses opaques, de choses qui ne se font pas, tout simplement».*

Henri-François IMBERT

Dans une première maquette, je disais toute l'histoire, mais ça devient un ensemble de faits qui ne sont plus du tout poétiques. Toutes les histoires d'amitié sont ainsi : on se retrouve, on se perd...

Bénédictte PAGNOT

Comment tes parents se sont retrouvés dans cette histoire ? Est-ce que c'était leur désir à eux de faire ce film ?

Henri-François IMBERT

Je ne sais pas. Disons que là on ne parle plus de cinéma... C'est l'histoire de la famille...

Mes parents sont depuis longtemps dans mes films. Dans **L'invention de la solitude** Paul Auster dit : «Il y a un moment où devenir adulte c'est reprendre l'histoire de son père là où il l'a arrêtée». À un moment mon père a arrêté cette histoire avec Dou-

laye, parce qu'il n'est jamais allé le chercher. Il y a aussi ce désir de l'enfant de prendre son père par la main et de l'amener jusqu'au bout.

Bénédictte PAGNOT

D'autant que tu as le même âge que ton père au moment où il a connu Doulaye.

Henri-François IMBERT

Oui, et c'est quelque chose qui me plaît beaucoup.

Travailler sur une brisure, venir raccommoder, raffiner, c'est quelque chose qui m'est cher...

Bénédictte PAGNOT

Est-ce que la relation entre ton père et Doulaye a continué ?

Henri-François IMBERT

Oui. Ils s'écrivent des lettres assez fréquemment. Ce qui est fort, c'est de constater que le temps n'a rien brisé de cette amitié.

livrets parus :

Charles Najman

La mémoire est-elle soluble dans l'eau ?

Jean-Michel Carré

Beaucoup, passionnément, à la folie

Robert Bozzi

Les gens des baraques

Cesar Paes

Saudade do futuro

Christophe de Ponfilly

Massoud, l'Afghan

2001

Cet atelier s'adresse d'abord aux professionnels du cinéma et de l'audiovisuel de Bretagne et d'ailleurs...

Cette 4^e édition de «désir de film» a été rendue possible grâce à la collaboration de Films en Bretagne - union des professionnels, Comptoir du Doc, du TNB (Théâtre National de Bretagne) et de la Direction Régionale Jeunesse et Sports de Bretagne.

publication arbre

maquette cécile pélian pour films en Bretagne - union des professionnels

adresse 50 bis, rue Jules le Grand-56000 Lorient

contacts 02 97 84 00 10

mail@films-en-bretagne.com