

Festival du nouveau cinéma — Henri-François Imbert **« Le spectateur a juste besoin d'un film qui lui donne de la place »**

Sami Gnaba

Number 270, January–February 2011

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/63630ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (print)

1923-5100 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Gnaba, S. (2011). Festival du nouveau cinéma — Henri-François Imbert : « Le spectateur a juste besoin d'un film qui lui donne de la place ». *Séquences*, (270), 4–5.

Festival du nouveau cinéma | Henri-François Imbert

«Le spectateur a juste besoin d'un film qui lui donne de la place»

Henri-François Imbert appartient à un groupe très restreint de documentaristes, celui des Alain Cavalier, des Raymond Depardon ou encore des Varda. Un cinéma qui provient d'une place très intime, authentiquement personnelle, imperméable aux modes, aux effets de style ou de séduction dans lesquels s'empêtre de plus en plus le genre. Glaneur (au sens vardin) solit(d)aire, Imbert part à la poursuite d'un temps perdu (**No pasarán: Album souvenir; Doulaye: Une saison de pluies**) qu'il se fait la mission d'interroger à chaque nouveau film, dans un itinéraire marqué d'une sobriété et d'une humilité rares... Venu à Montréal, où il présentait son quatrième long-métrage, le touchant **Le Temps des amoureuses**, le documentariste français s'est entretenu avec nous. Rencontre.

Propos recueillis par Sami Gnaba



En voyant *No pasarán: Album souvenir*, je ne pouvais m'empêcher de tracer des liens entre les photos de ces républicains espagnols exilés, datant de 39, et celles, plus actuelles, des Roms expulsés de la France. Le constat est saisissant.

En prenant l'avion pour me rendre ici, j'ai vu plusieurs familles en voie d'être expulsées à l'aéroport... Ce sont en effet les mêmes images.

Images d'êtres blessés, mais toujours dignes, qui malgré leurs 60 ans d'écart rendent compte d'une réalité presque inchangée.

C'était l'une des motivations qui m'ont poussé à faire ce film. Plus je travaillais sur **No pasarán**, plus je voyais le rapprochement entre le présent et le passé. Ce que je lisais et voyais dans la presse était tellement comparable aux cartes postales de **No pasarán** qu'à un certain moment le présent s'est imposé par lui-même dans le processus du film. C'est pour cela que je suis allé filmer à Sangatte, où se trouvaient des réfugiés afghans et kurdes. Pour moi, c'était le seul moyen pour que le film ne soit pas récupéré par la classe politique. Sans cette fin, on aurait pu facilement faire une lecture du film au passé. On aurait pu se confronter à la dureté de la situation de ces exilés en 39 et se réjouir du climat actuel: «Heureusement, aujourd'hui, ce n'est plus comme ça.» Ainsi, le film aurait été porteur d'un message faussé malgré lui. Il fallait obligatoirement faire ce collage, faire intervenir le présent... Il y a des gens qui ont été surpris par cette fin. Je trouvais ça important, moi, qu'il n'y ait pas de fil narratif clair qui relie ces deux temps. Car ça permet au spectateur de se

mettre dans une position où il doit se poser des questions: «Mais pourquoi il va à Sangatte, maintenant?» Et bien sûr, il trouve sa réponse. Seul.

Est-ce que vous pensez à la position du spectateur dans vos films? Comment il va recevoir vos images?

Oui. Je pense qu'il faut lui donner toutes les clefs nécessaires pour qu'il puisse lire le film, mais en même temps il ne faut pas faire le travail à sa place. Le spectateur a juste besoin d'un film qui lui donne de la place. Il faut donc créer un terrain de travail pour lui. Le film doit être une sorte d'espace de travail suffisamment ouvert, dans lequel le spectateur se sent apte à faire des hypothèses, à réfléchir, à faire des associations d'idées, à injecter dans ces images qu'il voit ses propres connaissances extérieures... Tout ce travail doit être suffisamment compliqué pour que ça l'intéresse.

Sa disponibilité est due aussi au fait que vous le prenez toujours dans un terrain de familiarité et d'histoires assez quotidiennes dans lesquelles il peut s'identifier.

Oui, ce sont des histoires très simples. Et dont les personnages en deviennent les scénaristes. Le film est suffisamment ouvert pour que le personnage s'empare de l'histoire et se mette à l'écrire avec moi. C'est quelque chose de très naturel en fait.

Dans *Sur la plage de Belfast*, il se dit quelque chose de très beau. Quand enfin vous retrouvez cette famille filmée dans ces vieilles images super-8 et que l'un de ses membres vous questionne sur la raison de votre venue à Belfast, vous lui dites que vous êtes là pour lui rendre son film. Tout simplement... La notion du partage est quelque chose de très récurrent chez vous.

Ce sont des films où l'enjeu est de partir tout seul et de réussir, dans cette solitude, à se rendre disponible. Au point de faire du cinéma avec les autres. C'est complètement paradoxal, la solitude menant au collectif. On doit être ouvert aux rencontres du hasard, aux inconnus et à ces personnages spontanés. Des gens qui s'inventent personnages, coauteurs du film. Comme ces jeunes de l'Institut national des arts, dans **Doulaye** (dans lequel le cinéaste part au Mali pour retrouver un ami de son père, perdu de vue) qui commencent à soumettre leurs propres hypothèses, à s'investir énormément... À la base de toutes ces rencontres, il y a un désir. Il faut l'aider à s'accomplir. Ces gens se

Photo: Henri-François Imbert pointant à l'horizon



No pasarán : Album souvenir

« ... Cette collaboration ne peut exister que si ce désir est ressenti comme authentique, naturel et franc. C'est seulement à ce moment-là que les gens s'impliquent dans le projet... »

mettent à partager ce même désir et se disent : « On ne peut pas le laisser comme ça. Il faut l'aider... On va le prendre en charge ». Ils s'impliquent. C'est ce qui arrive dans mes films. Souvent, c'est parce que je suis seul. Si j'arrivais avec une équipe de tournage, je serais dans un dispositif plus fermé.

Ils sont probablement convaincus de la sincérité de vos intentions.

Oui, bien sûr. Cette collaboration ne peut exister que si ce désir est ressenti comme authentique, naturel et franc. C'est seulement à ce moment-là que les gens s'impliquent dans le projet... Parce qu'il y a une honnêteté dans la démarche.

Qu'est-ce qui sollicite chez vous cette envie, ou ce désir, de faire un projet plutôt qu'un autre? *Le Temps des amoureuses* est né d'une rencontre fortuite, certes, mais qu'est-ce qui vous disait que cette rencontre pouvait aboutir à quelque chose de concret, à un film?

Le jour où j'ai rencontré Hilaire, j'ai su qu'il allait être le personnage de mon prochain film. J'ai senti chez lui ce désir très vivant de faire partager ce qu'il avait vécu avec Jean Eustache, même trente ans après. Et si moi j'étais intéressé, lui était prêt à partager son expérience. Un terrain d'écoute s'offrait à lui. Durant cette rencontre, il m'a dit une phrase très belle. Il m'a dit qu'il pensait à Jean Eustache depuis trente ans, « chaque jour » ! C'est un moment déclencheur pour moi, déclencheur de mon désir de le filmer. Pourtant, pendant toute notre rencontre, je ne lui avais pas dit que j'étais cinéaste ! En même temps, il a dû

comprendre que pour que je connaisse les films d'Eustache dans les moindres détails, je devais m'intéresser au cinéma. Et donc, je pouvais m'intéresser à ce qu'il avait vécu. Il y avait tout à coup une possibilité que quelque chose puisse exister entre nous.

Je dois vous avouer que j'ai eu des problèmes avec la partie « musicale » du film. J'ai senti que le film déviait de sa course initiale. C'était un peu comme si votre fidélité par rapport à votre « personnage » était telle que vous sentiez l'obligation de nous montrer cette tranche de sa vie, même si elle n'a pas de rapport apparent avec la trame principale de votre récit.

Vous décrivez très bien la raison pour laquelle c'est dans le film. Au long de toutes ces années de travail, les personnages ont leurs propres désirs pour le film. Et je suis obligé de tenir compte de leurs désirs, quitte à ce que le film aille trop loin des fois. Hilaire est tellement embarqué dans son projet de disque qu'il faut que je le suive. Au risque de me perdre un peu. À un certain moment, mon objet principal devient essentiellement un film sur la vie, sur ce qui nous tient, sur ses désirs en acte...

Je me demandais comment se passait le processus d'écriture chez vous?

Tout d'abord, je tourne l'histoire. Je la vis. Ce qui dure assez longtemps habituellement. Des fois, pendant des mois (deux pour *Doulaye*), voire des années (six pour *Le Temps des amoureuses*). Une fois que cette histoire a été pleinement vécue, je m'arrête et je commence à écrire. Je construis alors ce commentaire à la première personne, tout en réfléchissant sur l'ordre des séquences filmées.

Vous écrivez donc votre scénario après avoir tourné vos images?

Oui. Il y a vraiment un scénario qui s'élabore après le filmage. Une fois que ce texte et la continuité des séquences prennent forme, là je commence le montage du film. On commence alors à numériser les images et à se conformer vraiment au texte. Bien sûr, ça peut faire bout à bout un peu long, mais on ressert après. Et éventuellement, il y aura des choses qui basculeront, par rapport aux faits relatés et à leur chronologie par exemple. Ce qui me ramène toujours vers des questions éthiques : « Est-ce que je peux tout à coup tricher avec ce qui s'est passé ? »

Il y a une intimité qui émane de vos films qui rappelle beaucoup celle qu'on peut trouver chez Alain Cavalier.

C'est un des cinéastes qui m'intéresse le plus. Depuis longtemps. Depuis ses premiers films de fiction.

En filmant votre quotidien et les moments épars qui le marquent, votre art et votre vie ne deviennent-ils pas indissociables?

Oui. Tout à fait. Il y a eu des périodes de ma vie où je filmais pratiquement tous les jours. Encore aujourd'hui, j'ai toujours une caméra ou un appareil photo pas très loin de moi. L'écriture et aussi un moyen garder des preuves de ce qui se passe autour, des idées, des faits. Il y a effectivement chez moi l'idée de collecter les choses très régulièrement. Et quand je sens que j'ai collecté suffisamment de matériaux, je peux alors faire le film.