

Le Monde, 24 avril 2024

Sur la route des Tziganes de France

Henri-François Imbert évoque le destin d'un peuple, entre humiliations et résilience

LE TEMPS DU VOYAGE



Voici à peu près trente ans qu'Henri-François Imbert promène ses documentaires sur nos toiles. Ton singulier, mêlant l'enquête et le journal intime, traitement homéopathique, présence discrète, confidentielle. On se souvient de *Sur la plage de Belfast* (2000), dans lequel un film super-8 incitait le réalisateur à se mettre en quête de ses protagonistes. Il signait plus tard *No Pasaran, album souvenir* (2003), où une série de cartes postales retrouvées chez lui donnait le point de départ d'une évocation du destin des républicains espagnols réfugiés en France en 1939, et parqués dans des camps.

La réédition de ce très beau film en salle est à rapprocher de celle du nouvel opus d'Imbert, intitulé *Le Temps du voyage*. L'internement dans des camps de populations marginalisées sur le territoire français leur sert de trait d'union. Il s'agit cette fois des Tziganes, auxquels le réalisateur, à l'occasion d'une invitation fortuite à une conférence en 2016, et au fil des rencontres qui s'ensuivront, consacre ce film. On part ainsi, à sa suite, dans une évocation de leur destin, plus particulièrement marquée par le souvenir des camps d'internement où

ils furent durement parqués durant la seconde guerre mondiale et par leur inscription contemporaine dans la société française.

Du camp de Jargeau dans le Loiret, réduit à l'état de vestige mémoriel, à l'activité de quelques membres de la communauté gitane d'Adge (Hérault) qui misent sur l'entretien de leur culture pour pallier la sédentarisation, c'est une histoire peu reluisante, faite d'incompréhension et d'humiliation, que nous invite à considérer ce film, en même temps que celle, plus vitaliste, d'une longue résilience.

Il y a peu de surprise à considérer l'histoire en filigrane que dessine le film, tant les visions d'un Etat fort et centralisateur comme la France et du nomadisme tzigane rétif à tout arraisionnement territorial et spirituel paraissent contradictoires. Voici un film qui revendique moins la construction d'un sujet circonstancié que l'impressionnisme et l'empathie d'une démarche qui se veut au diapason du destin d'un peuple. Vaste entreprise, que le hasard des rencontres dont se prévaut le film peine à circonscrire. Ce qui contribue ainsi à son charme désigne tout aussi bien sa limite. ■

JACQUES MANDELBAUM

*Documentaire français
d'Henri-François Imbert (1h 25).*

Les Inrockuptibles

Critique de Jean-Baptiste Morain

1/3

[Lien](#)

“Le Temps du voyage”
de Henri-François
Imbert : un beau do-
cumentaire chez les
Tsiganes

par Jean-Baptiste Morain
Publié le 22 avril 2024 à 12h00
Mis à jour le 23 avril 2024 à 12h00



“Le Temps du voyage”, de Henri-François Imbert. Copyright: Libre-sous-droits/Divulgué

Qui sont les gens du voyage aujourd’hui ? Un film salutaire et politique, qui dresse un état des lieux chaleureux.

Depuis 2017, le “livret de circulation”, qui était une sorte de carte d’identité sans en être une des gens du voyage (Tsiganes, Gitans, Manouches, etc. peu importe leur nom – tous descendent d’un peuple de l’Inde du nord qui a migré au 15ème siècle pour une raison inconnue) a été supprimé en France. Ce livret, dont l’existence était dénoncée par toutes les grands instances internationales, obligeait les nomades à ne pas quitter le pays, les empêchait de pouvoir voter à moins d’être inscrits dans une commune de rattachement, d’avoir droit à des aides sociales. Jusqu’en 2017.

Les Inrockuptibles

Critique de Jean-Baptiste Morain

2/3

[Lien](#)

En même temps que les “voyageurs” (comme ils s’appellent eux-mêmes) acceptaient de se sédentariser progressivement, d’envoyer leurs enfants à l’école laïque et obligatoire, les communes avaient (et ont toujours) tendance à les rejeter, les considérant comme des “envahisseurs” (comme le dit l’un des intervenants du film). Une injonction contradictoire difficile à vivre au quotidien. Les vieux clichés racistes (le mythe du voleur de poules ou d’une supposée fainéantise) ont la vie dure, ce dont témoignent les Tsiganes.

Dans *Le Temps du voyage*, Henri-François Imbert, cinéaste à la voix douce et chef-opérateur au cadre très rigoureux, dont nous avons toujours suivi le travail (*Sur la plage de Belfast*, et surtout *No pasarán, album souvenir*, chef-d’œuvre, magnifique film retracant, à travers les cartes postales d’époque, la “Retirada”, soit l’arrivée des Républicains espagnols en France après leur défaite contre les armées de Franco, et leur parage dans des camps d’internement des Pyrénées-Orientales), lui-même natif de Narbonne, décrit au plus près l’évolution des gitans, décrit les injustices dont ils ont été victimes, montre aussi leur attachement à la famille, à la musique, et surtout leur envie d’être reconnus comme des gens qui travaillent.

Génocide

Le film commence par un récit : dès 1940, le gouvernement de Vichy interne tous les nomades de France, des Français, donc, dans des camps situés dans l’Hexagone (en dehors d’une star comme Django Reinhardt, qui finira malgré tout par fuir le pays). Soit 6 500 personnes, dont une partie sera tuée dans ces camps d’extermination nazis (les historiens estiment aujourd’hui qu’au moins 500 000 Tsiganes ont été tués par le régime hitlérien en Europe). Mais le récit ne s’arrête pas là. Après la Libération, certains d’entre eux ne seront libérés qu’en décembre 1945, soit bien après la fin de la Guerre et la paix du 8 mai de la même année. Preuve s’il en est que ces nomades français ont toujours posé un problème à l’État français.



«ANDRÉ ROBILLARD» LE BON, LE BRUT ET LE TROUBLANT

Depuis vingt-cinq ans, le cinéaste artisan Henri-François Imbert s'intéresse au sculpteur d'art brut, génie singulier repéré par Dubuffet et qui a passé toute sa vie en hôpital psychiatrique. Il en tire le portrait émouvant d'un homme sauvé de l'abandon grâce à la création.

Par MARCOS UZAL

André Robillard a 79 ans. Il y a 25 ans, il est définitivement interné à l'hôpital psychiatrique de l'Asile des Alouettes (Loiret), où il avait déjà fait quelques cours dispensés 7 ans et mi. Il vit dans ces conditions depuis. Ses fils, le père et le fils. En 1964, il commence à dessiner et sculpter à partir d'objets trouvés : des cœurs, des planètes, des ustensiles, tout ce qu'il trouve, le sujet privilégié de ce fils de papa-chasse. Lorsqu'il rencontre le cinéaste Henri-Pierre Ferdinand, le créatif griffonne sur deux livres à Jean Dubuffet, il se demande les intégrités accordées dans sa collection d'un brus, non qu'il a demandé à l'art des fous, des marginaux, des précurseurs, des myopathes, un art spontané libéré de toute culture artistique.

AU COMPAGNIER AU MILIEU DES ACTEURS
Vingt-cinq ans plus tard, André Robillard fête ses premières dans Libération des 20 et 21 novembre de plus vingt-cinq ans. En 1993, il lui consacre son premier film, André Robillard, à coup de festival, puis, en 2003, son deuxième, André, André, et toujours André, André Robillard, en compagnie. On comprend que quel Robillard peut faciliter ce cinéaste-producteur artisan, ayant lui-même réalisé une

partie de ses œuvres à partir d'éléments envoyés-dont l'émissaire à la vente - qui filent super le noblesse dans les salles pour l'ouverture de Jeppesen (1996), où il dévoile ses collections de cartes postales classées Alpes-pas-de-calme, alpes-montagne (2003), etc. Et ses films, comme les sculptures de Robillard, sont des objets de plaisir ou de plaisir bizarres. Mais, dans ces dernières différentes formes vides, de la peinture à propos de l'artiste, des Polaroids, des cartes postales. Certes, le cinéma d'Imbert est un peu comme de lui-même, trop intime, mais il réussit à nous faire pourrir de l'art brut, mais lorsque il filme Robillard, il parvient à déclencher un spontanéisme dans le matériau sculptural théâtrique ou esthétique. Une fois de plus, si je laisse tomber, mais sans être démodé, il n'est pas démodé. Sont appréciables les performances d'acteurs, mais aussi l'humour qui dit qu'en fait c'est un homme. Or c'est là que Dubuffet appelle «l'espagnole cubaine». On voit que à l'heure de nos vies et leurs renouvellement et entraînement. ➤

(1) Dans *Mémo François Dubuffet*, Mémoires de Raoul-Henry Piquery et Quentin Maréchal, Art Pléiade, Bourges, en deux volumes depuis le 26 octobre.

**ANDRÉ ROBILLARD,
EN COMPRESSE
D'HENRY-FRANÇOIS IMBERT**
(1h33)

qui pas vraiment à percevoir son accent de comédie, ni d'autre, saugrenue qu'horizontale, mais plus qu'horizontalement à l'accompagner au militaire des autres, ceux qui le «volent», ceux avec qui il joue et invente. «Acteur et metteur en scène Alouette, il a été un acteur et un metteur en scène qui l'inspirera à me cultiver» - l'interlocuteur d'André Thévenet, à qui il doit beaucoup, aussi bien qu'une direction régionale des affaires culturelles chevaleresque de l'Office national des Arts et Traditions dans une soirée assez concorde.

PSYCHOTHERAPIE INSTITUTIONNELLE

André Robillard, en compagnie est surtout le poète et l'acteur, mais aussi de l'acteur et de la fin de son art, et par la possibilité que d'autres lui ont donné de l'envie. Apparemment en marge du monde, Robillard est un conservateur l'envie d'une époque. Si on l'a vu, il n'est pas nécessairement pas un artiste, mais il réussit probablement à produire et à solliciter, et essayer moins être reconnaître en tant qu'artiste. Il n'est pas démodé, Imbert revient sur la maladie de la psychopathologie et l'art-thérapie, apprenant révolutionnaire de la soi-disante mentale née pendant la Seconde Guerre mondiale à l'Hôpital de Saint-Albert, en Loiret, où fut mis en place un centre de soins et de réadaptation psychiatrique et psychosomatique, destiné à aider Auguste Forel, l'une des grandes figures de l'art brut, l'artiste fouve de Robillard. Cet entretien est l'occasion de la médecine, de l'histoire et de l'art n'est rien sûr pas hasardeux. «Le travail psychologique et thérapeutique ne prend pas de temps, mais il prend du temps. Je crois que ce que j'appelle est une forme de résistance à la brutalité politique et psychologique autant qu'à l'art académique et, plus largement, à ce que Dubuffet appelle «l'espagnole cubaine». On voit que à l'heure de nos vies et leurs renouvellement et entraînement. ➤

« J'ai revêtu à mon premier poste de secrétaire, André Robillard. C'était peut-être une façon de ne pas me perdre, de ne pas oublier d'où j'étais venus, de continuer avec tout en questionnant, ce qui est déjà son rôle à des stades, et quoi est donc politique.

Enfin, en me lançant dans un nouveau projet, j'ai croisé l'abbé Pierre, le

psychiatre de l'hôpital de Sainte-Allison, la psychotérapie institutionnelle et la Résistance. L'idée de certains, alors, a surgi de manière explosive.

Vous êtes votre propre productrice. Pour ce film, vous assurez aussi la distribution. Pourquoi ?

J'ai créé ma structure de production dès que j'ai commencé à faire du film, en 1992. J'y ai engagé la réalisatrice, Andréa Bégin, à un prix très bas. Je l'ai mise au travail dans le milieu du cinéma et le financement tout faire prenait peu. Je devais faire bien. Je gode le plaisir de travailler au long cours : je n'a pas de date limite, de comptes à rendre. Je n'ai pas d'argent, j'en ai.

Deuxièmement, je n'ai pas

de distributeur à disposition.

Pourriez-vous décrire l'ambition

du film, vous développez

l'hôpital de Sainte-

Allison, notamment sous l'oc-

cupation de l'Opéra de

Montréal. Pour nous qu'est-ce qu'un

chêne politique au Québec ?

L'idée politicienne du film c'est pas

de démontrer l'inégalité entre

les deux systèmes mais de montrer

ce que ça entraîne. Je suis étonné

que les affiches des

films, par exemple, A l'hôpital comme

peut-être, disent que ce

film est un drame.

Montrer ce qui a

marqué, dans l'espoir

que ces modèles, à

l'hôpital comme ailleurs,

sont relayés.

■

Pour le rôle de Sam je fais

un casting

à Montréal

et je trouve

une personne

qui a été

assez bonne

et assez

bonne pour

le rôle.

Par conséquent, je suis dans une

réalité économique sans dossier

plus juteux.

■

Montrer ce qui a

marqué, dans l'espoir

que ces modèles, à

l'hôpital comme ailleurs,

sont relayés.

■

Montrer ce qui a

marqué, dans l'espoir

que ces modèles, à

l'hôpital comme ailleurs,

sont relayés.

■

Montrer ce qui a

marqué, dans l'espoir

que ces modèles, à

l'hôpital comme ailleurs,

sont relayés.

■

Montrer ce qui a

marqué, dans l'espoir

que ces modèles, à

l'hôpital comme ailleurs,

sont relayés.

■

Montrer ce qui a

marqué, dans l'espoir

que ces modèles, à

l'hôpital comme ailleurs,

sont relayés.

■

Montrer ce qui a

marqué, dans l'espoir

que ces modèles, à

l'hôpital comme ailleurs,

sont relayés.

■

Montrer ce qui a

marqué, dans l'espoir

que ces modèles, à

l'hôpital comme ailleurs,

sont relayés.

■

Montrer ce qui a

marqué, dans l'espoir

que ces modèles, à

l'hôpital comme ailleurs,

sont relayés.

■

Montrer ce qui a

marqué, dans l'espoir

que ces modèles, à

l'hôpital comme ailleurs,

sont relayés.

■

Montrer ce qui a

marqué, dans l'espoir

que ces modèles, à

l'hôpital comme ailleurs,

sont relayés.

■

Montrer ce qui a

marqué, dans l'espoir

que ces modèles, à

l'hôpital comme ailleurs,

sont relayés.

■

Montrer ce qui a

marqué, dans l'espoir

que ces modèles, à

l'hôpital comme ailleurs,

sont relayés.

■

Montrer ce qui a

marqué, dans l'espoir

que ces modèles, à

l'hôpital comme ailleurs,

sont relayés.

■

Montrer ce qui a

marqué, dans l'espoir

que ces modèles, à

l'hôpital comme ailleurs,

sont relayés.

■

Montrer ce qui a

marqué, dans l'espoir

que ces modèles, à

l'hôpital comme ailleurs,

sont relayés.

■

Montrer ce qui a

marqué, dans l'espoir

que ces modèles, à

l'hôpital comme ailleurs,

sont relayés.

■

Montrer ce qui a

marqué, dans l'espoir

que ces modèles, à

l'hôpital comme ailleurs,

sont relayés.

■

Montrer ce qui a

marqué, dans l'espoir

que ces modèles, à

l'hôpital comme ailleurs,

sont relayés.

■

Montrer ce qui a

marqué, dans l'espoir

que ces modèles, à

l'hôpital comme ailleurs,

sont relayés.

■

Montrer ce qui a

marqué, dans l'espoir

que ces modèles, à

l'hôpital comme ailleurs,

sont relayés.

■

Montrer ce qui a

marqué, dans l'espoir

que ces modèles, à

l'hôpital comme ailleurs,

sont relayés.

■

Montrer ce qui a

marqué, dans l'espoir

que ces modèles, à

l'hôpital comme ailleurs,

sont relayés.

■

Montrer ce qui a

marqué, dans l'espoir

que ces modèles, à

l'hôpital comme ailleurs,

sont relayés.

■

Montrer ce qui a

marqué, dans l'espoir

que ces modèles, à

l'hôpital comme ailleurs,

sont relayés.

■

Montrer ce qui a

marqué, dans l'espoir

que ces modèles, à

l'hôpital comme ailleurs,

sont relayés.

■

Montrer ce qui a

marqué, dans l'espoir

que ces modèles, à

l'hôpital comme ailleurs,

sont relayés.

■

Montrer ce qui a

marqué, dans l'espoir

que ces modèles, à

l'hôpital comme ailleurs,

sont relayés.

■

Montrer ce qui a

marqué, dans l'espoir

que ces modèles, à

l'hôpital comme ailleurs,

sont relayés.

■

Montrer ce qui a

marqué, dans l'espoir

que ces modèles, à

l'hôpital comme ailleurs,

sont relayés.

■

Montrer ce qui a

marqué, dans l'espoir

que ces modèles, à

l'hôpital comme ailleurs,

sont relayés.

■

Montrer ce qui a

marqué, dans l'espoir

que ces modèles, à

l'hôpital comme ailleurs,

sont relayés.

■

Montrer ce qui a

marqué, dans l'espoir

que ces modèles, à

l'hôpital comme ailleurs,

sont relayés.

■

Montrer ce qui a

marqué, dans l'espoir

que ces modèles, à

l'hôpital comme ailleurs,

sont relayés.

■

Montrer ce qui a

marqué, dans l'espoir

que ces modèles, à

l'hôpital comme ailleurs,

sont relayés.

■

Montrer ce qui a

marqué, dans l'espoir

que ces modèles, à

l'hôpital comme ailleurs,

sont relayés.

■

Montrer ce qui a

marqué, dans l'espoir

que ces modèles, à

l'hôpital comme ailleurs,

sont relayés.

■

Montrer ce qui a

marqué, dans l'espoir

que ces modèles, à

l'hôpital comme ailleurs,

sont relayés.

■

Montrer ce qui a

marqué, dans l'espoir

que ces modèles, à

l'hôpital comme ailleurs,

sont relayés.

■

Montrer ce qui a

marqué, dans l'espoir

20 Cinéma

Comment tirer les fils de la mémoire en partant des rencontres de hasard

Henri-François Imbert a construit un documentaire à partir d'un film de Jean Eustache

Le Temps des amoureuses

Entre l'enquête et le journal intime, Henri-François Imbert signe des films frénétiques comme des photographies animées, des documentaires qui renouent des liens perdus à travers une recherche d'images d'autrefois.

Quelques scènes familiales trouvées dans une petite caméra achetée d'occasion l'engagent à en dénicher les protagonistes, dix ans plus tard (*Sur la plage de Belfast*, 1996). Le souvenir d'un ami de son père perdu de vue depuis l'enfance l'entraîne à le retrouver en Afrique (*Douloye, une saison des pluies*, 2000). Un lot de cartes postales héritées d'un aïeul le pousse à compléter sa collection et redonner sens à ces vestiges d'événements occultés (*No pasaran, album souvenir*, 2003). Ces trois films sont actuellement programmés dans une rétrospective.

C'est cette méthode consistante à partir d'une trace visuelle et à remonter à sa source en déroulant consciencieusement un fil de mémoire, visant à illuminer un passé opaque, c'est cette détermination à remonter le temps, à dépasser le mystère d'une disparition, que nous retrouvons dans *Le Temps des amoureuses*.

Il y a toujours au départ de la quête une coïncidence, un hasard objectif. Cette fois, c'est la rencontre fortuite avec un homme qui se trouve avoir été trente ans plus tôt l'un des adolescents qui jouèrent dans *Mes petites amoureuses*, de Jean Eustache. Avec sa caméra, Henri-François Imbert ne va pas lâcher prise. Et de sa voix feutrée, son ton de confidence, il nous invite à devenir complices du monologue intérieur que lui inspire cette exploration du passé où se bousculent l'imaginaire et les vérités têtues du réel.

Ce quatrième film fragile et émouvant éclaire plusieurs strates



Des interprètes des « Petites Amoureuses » redécouvrent l'affiche du film de Jean Eustache. ©

du nouveau fossile exhumé par Henri-François Imbert. C'est d'abord la ville de Narbonne où a lieu la rencontre, ville dont le cinéaste est natif, comme Jean Eustache, cinéaste à l'enfance inconsolable, qui y tourna *Mes petites amoureuses*. Le pèlerinage sur les lieux où Eustache planta sa caméra (le Café des Quatre Fontaines, le cinéma Cursal, le talus où l'un des acteurs embrassa sa première conquête) s'accompagne d'une reconnaissance des endroits chers à Imbert, des repères de ses grands-parents.

Les filles de jadis

L'évocation de l'histoire d'Imbert et de celle d'Eustache se superpose sur celle du cinéma, rameutant Maurice Pialat au passage, puisque ce dernier jouait dans *Mes petites amoureuses*. Imbert s'offre même un petit suspense : parvien-

dra-t-on à revoir les deux filles fatales de jadis, celles qui symbolisaient le vert paradis des amours enfantines ? Mais le film est aussi l'histoire de cet acteur miraculeusement croisé, Hilaire Arasa, éducateur militant, écolo contemplatif, cinéphile, chanteur compositeur, et fils de républicains espagnols : à travers le film d'auteur tourné en 1974, la biographie du cinéaste suicidé en 1981, le parcours idéaliste d'Hilaire Araza, c'est sa propre vie qu'Henri-François Imbert explore pudiquement, ses propres obsessions qu'il laisse se profiler. Il glisse au passage un *Portrait de l'Infante de Vélezquez*, un cavalier de porcelaine, une séquence sur les réfugiés espagnols, l'exhumation d'un petit film où on le voit avec ses camarades d'une classe de neige.

Confrontation troublante entre hier et aujourd'hui, constat du vieillissement des corps mais de

visages qui ne changent pas, mélancolie d'une époque où les jeunes balagnaient dans une insouciance désormais évanouie : tout cela est suggéré sans avoir l'air de faire discours, dans l'euphorie discrète de surmonter des pertes en perpétuant des traditions et suscitant des rencontres, la découverte d'une altérité en résistance avec la nôtre.

Le film n'est pas sans rappeler la démarche d'Emmanuel Carrère (auteur-tiens) – de *La Classe de neige*, qui signa avec *Retour à Kotelnitch* (2004) une introspection rythmée par de lancinantes surprises. Mais à la différence de Carrère, Imbert garde ses secrets, choisissant de glisser son autoportrait dans un flash-back aux utopies collectives. ■

Jean-Luc Douin

Documentaire français d'Henri-François Imbert. (1 h 23)

CULTURE

21

« Mes films travaillent des choses très fragiles »

CINÉMA. Il y a pléthore d'œuvres de qualité dans les salles cette semaine. Ainsi celle d'Henri-François Imbert, *le Temps des amoureuses*. Rencontre.

Nous avions découvert *le Temps des amoureuses*, quatrième long métrage d'Henri-François Imbert, lors du dernier Festival de Vendôme. Nous l'avons rencontré à Paris, dans son bureau atelier, autour d'une petite table jaune.

Le Temps des amoureuses suit retour à Narbonne, votre île natale et celle de Jean Eustache, qui devait y tourner Mes petites amoureuses. Hasard d'une rencontre avec un des acteurs du film "Eustache, hasard de votre découverte de son film des années plus tôt. Comment votre film procède-t-il de tout cela ?

Henri-François Imbert. Dans le hasard je reconnaissais des terrains possibles pour faire des films et cela va s'inscrire dans des personnages. J'ai été content de retrouver quelque chose qui part du film de Jean Eustache et bien sûr me permet de retrouver également mon enfance. Il s'agit ensuite pour moi de dévoiler jusqu'où je vais pouvoir pousser l'exploration. L'élément de surprise, c'est d'avoir rencontré « par hasard », aux halles de Narbonne, cet homme, Hilaire, qui avait tourné dans *Mes petites amoureuses* lorsqu'il était adolescent. Tous mes personnages sont des personnages « de hasard ». Je ne les recherche pas. Il me semble



Le Temps des amoureuses, quatrième long métrage d'Henri-François Imbert, découvert au dernier Festival de Vendôme.

qu'ils sont proches les uns des autres. Hilaire est proche de Jack, que l'on voit dans *Sur la plage de Belfast*, comme il l'est de Doulayé, personnage central de *Doulayé, une saison des pluies*. Ils se ressemblent par leur manière de m'accueillir, d'accueillir la possibilité d'un film, par leur désir de cinéma.

Hasards et coïncidences sont pour vous des matériaux cinématographiques ?

Henri-François Imbert. Ce sont des terrains de travail et des terrains de jeux. D'un film à l'autre on y retrouve certains motifs. La spécificité de ce film-là réside dans le fait qu'entre Hilaire et moi le désir de faire un film est survenu

au même moment. Lors de mes films précédents, les rencontres se sont produites alors que je filmais déjà. La clé de ce désir commun et concomitant avec Hilaire réside dans ce propos qu'il tient dans le film : « J'ai repensé au tournage du film d'Eustache chaque jour depuis trente ans. » Il y a là quelque chose

d'extraordinaire. Il ne savait pas à ce moment-là que j'étais cinéaste. Mais je connais par cœur les dialogues de *Mes petites amoureuses* et mon intérêt pour Jean Eustache croissait le sien. J'aurais pu être journaliste, critique ou historien. J'ai saisi cette offrande en cinéaste. J'ai tout de suite

Suite page 2

CINÉMA

A la recherche des "petites amoureuses"

Dans une pérégrination poétique, Henri-François Imbert part sur les traces du film de Jean Eustache.

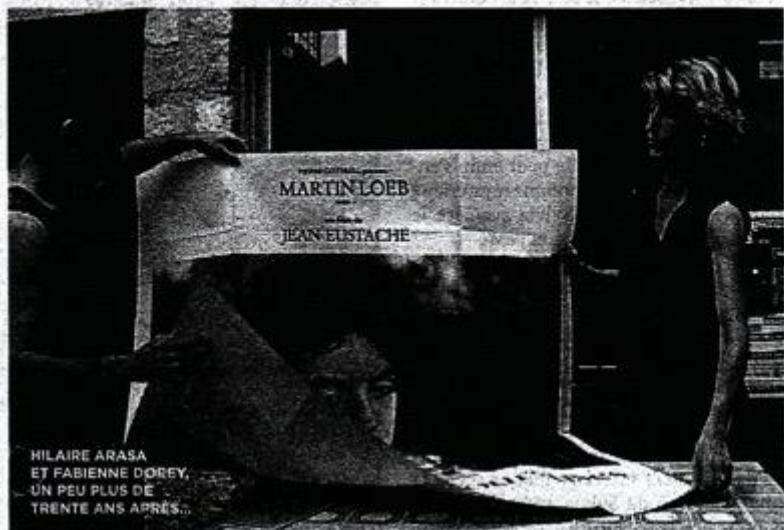
LE TEMPS DES AMOUREUSES D'HENRI-FRANÇOIS IMBERT

L'autoroute, très peu pour lui, on arrive trop vite, et puis c'est plat, monotone. Henri-François Imbert, glaneur itinérant et bricoleur de documentaires insolites proches de l'album de souvenirs (*Sur la plage de Belfast, No pasarán*), préfère toujours prendre les petites routes où le hasard a encore sa chance. Lorsque cet intriguant voyage dans le temps commence, on est justement en voiture et l'on entend en off la voix juvénile d'Imbert, reconnaissable – un murmure fervent, une psalmodie. Il explique comment, à Narbonne, où il était un jour de passage, il a croisé dans un café un homme qui ressemblait au cinéaste Jean Eustache. Le sosie abordé n'avait pas réagi à la comparaison, mais le compagnon qui était avec lui, si. Il se trouve que ce dernier, Hilaire Arasa, connaissait non seulement le nom d'Eustache mais aussi la personne, puisqu'il avait joué un rôle d'adolescent dans l'un de ses films, *Mes petites amoureuses*, œuvre précieuse sur les premiers émois de l'adolescence, tournée dans cette même ville de Narbonne, plus de trente ans auparavant.

témoin à travers des détails, des notations personnelles. Il n'en montre pas d'extraits, préférant utiliser les magnifiques photos de tournage en noir et blanc signées Pierre Zucca (qui sera plus tard cinéaste). Des instantanés montrant Eustache et la bande de jeunes, Maurice Pialat, Ingrid Caven et d'autres. Des traces qui fixent le mystère du temps en le préservant. Donner envie sans trop dire, sans trop montrer. Avancer en douceur avec un art

Cette belle histoire, dont on ne doute pas qu'elle soit vraie alors qu'elle est peut-être inventée de toutes pièces, est de celles qui peuvent égayer une conversation entre amis puis rester lettre morte. Pour Imbert, c'est un appel formidable à la fiction, une

occasion à ne pas manquer. Il en fait un film. Une sorte d'enquête buissonnière autour de *Mes petites amoureuses*, où il s'agit moins de recueillir des informations que de susciter des rencontres. Imbert a adoré, enfant, le film d'Eustache et en



consommé du secret, voilà l'attrait de ce documentaire personnel qui raconte aussi l'histoire d'une amitié, avec Hilaire Arasa. C'est lui qui entraîne le réalisateur vers d'autres protagonistes du film d'Eustache, dont Fabienne Dorey, l'une des petites amoureuses – elle évoquera le délicat moment des scènes de baiser. En poète minimalist mais toujours généreux, Imbert butine, zigzag, fait parfois de grands détours pour le seul plaisir de tisser des

liens, des correspondances entre les générations. S'il interroge le passé, une certaine jeunesse enfui, c'est pour mieux servir le présent. Dans cette étrange pérégrination, le vent dans les roseaux non loin de Narbonne, l'accent chantant d'Hilaire et les beaux yeux noisette de Fabienne sont autant de trésors rapportés.

JACQUES MORICE

Francis (1h20). Avec Hilaire Arasa, Jean-Louis Dahmani, Alissa Ihamouine, Fabienne Dorey.

CULTURE

56e FESTIVAL INTERNATIONAL DU FILM DE CANNES

LA QUINZAINE DES RÉALISATEURS

Ces camps perdus de vue

Argelès, Le Boulou, des camps de triste mémoire, où ont été concentrés les réfugiés de la guerre d'Espagne. Un récit sobre et émouvant.

*No Pasaran, album souvenir,*d'Henri-François Imbert,
France, 70 mn.*Envoyée spéciale:*

Quelques vieilles cartes postales dentelées couleur sépia. Numérotées de 1 à 29, appartenant à une même série éditée en 1939. « Argelès, camp de réfugiés. La plage », « Le Boulou, arrivée des réfugiés espagnols »... À partir d'un simple matériau, des cartes postales jamais envoyées mais précieusement conservées avec les photos de famille, Henri-François Imbert signe un film d'une très grande sensibilité. Retrouver la série entière pour retrouver cette mémoire occultée des camps de concentration où les autorités françaises ont parqué les « vaincus » en février 1939, tel est l'objectif précis du film. Pour ce faire, l'auteur ne se permet aucune digression, se refuse à tous effets spéciaux aussi bien esthétiques que



Un album souvenir pour dire l'exode des républicains espagnols.

psychologiques. Tout repose sur une sobriété sans équivoque jusque dans le choix des plans fixes, des arrêts sur image qui au fur et à mesure imposent un rythme aussi lent que les vagues qui viennent s'échouer immanquablement sur cette même plage d'Argelès bien des années plus tard, tandis qu'une jeune baigneuse se débat avec son parasol. La caméra s'attarde longuement sur chaque image, une voix off commente, interroge, dit les incessants allers-retours auprès

de bouquinistes à Perpignan ou à Narbonne pour compléter cette collection de clichés qui, ainsi mis bout à bout, racontent sans prétention, avec une authenticité rare, cette histoire oubliée, ignorée.

C'est un objet cinématographique étrange qui peut déranger, pour peu qu'on ait perdu le sens premier du temps, ce battement incessant des aiguilles, au rythme d'une recherche du temps perdu dont on devine qu'elle fut longue.

L'émotion est palpable

tout au long du film mais elle se fait intime. Sans artifice, elle évoque avec pudeur l'exode des Républicains espagnols, l'attitude des autorités françaises, l'indifférence d'une partie de la population... Rien n'est jamais dit. Tout se devine, se comprend. Le désarroi de ces mères, le regard ravagé d'épuisement, les enfants en haillons, ces hommes qui avancent sous la surveillance des gendarmes français. Pour certains d'entre eux, l'exil ne s'arrêtera pas là. Plus de six mille périront à Mauthausen, en Autriche, loin des belles terres arides qui les avaient vus naître. « Confisés » aux autorités allemandes par leurs collègues français.

No Pasaran, album souvenir est une œuvre salutaire, un film d'une rigueur intellectuelle et d'une pudeur jusque dans la mise en scène qui rejoindrait presque dans son essence *Nuit et Brouillard* d'Alain Resnais.

Zoé Lin

CULTURE CANNES 2003

No Pasaran, album souvenir, d'Henri-François Imbert • A la recherche de cartes postales relatant l'exil des républicains défait par Franco, le réalisateur entame un combat sans merci contre l'oubli

Voyage épistolaire sur les lieux de mémoire de l'antifascisme espagnol

« LE GOUVERNEMENT français a rempli son devoir d'humanité », écrivait *L'Indépendant* de Perpignan, en février 1939. Ce devoir, c'était l'accueil des réfugiés espagnols qui fuyaient l'avance franquiste, après la chute de Barcelone, dernière place forte républicaine. La manière de le remplir, ce fut la séparation des familles, la dispersion des femmes et des enfants et l'enfermement des hommes dans des camps qui s'appelaient « camps de concentration ».

On édita même des cartes postales, dont la légende disait, par exemple, « vue du camp de concentration : la mer ». Henri-François Imbert a trouvé, chez ses parents, originaires du village du Boulot, en Catalogne, trois de ces cartes postales montrant plusieurs étapes de l'exil et de l'enfermement des combattants républicains. Chacune d'entre elles était numérotée, ce qui suggérait l'existence d'une série d'au moins 29 images.

Le cinéaste, auteur de *La Plage de Belfast* et de *Doulaye, une saison des pluies*, a entrepris de reconstituer cette série. *No pasaran... (ils ne passeront pas)*, slogan républicain espagnol démenti par l'histoire alterne le récit de cette quête et la mise en scène de son produit. A chaque fois qu'une trouvaille se présente, Henri-François Imbert invite à contempler longuement chacune de ces images. Il s'agit de déchiffrer leur contenu historique (un troupeau de bétail gardé par des gendarmes mobiles évoque les confiscations opérées par la République à l'arrivée des réfugiés), mais aussi d'explorer



Des cartes postales sur l'exil des républicains forment la matière du film.

minier minutieusement le cadre et sa composition, comme ces deux vues successives du même cortège de réfugiés arrivant à Bram, dans l'Aude (on les avait éloignés de la Catalogne afin qu'ils ne contaminent pas les Catalans de France) prises à quelques minutes d'intervalle qui sont comme deux programmes sauvés d'un documentaire perdu.

LES CAMPS FRANÇAIS

Le commentateur, qu'Imbert dit lui-même d'une voix douce, presque blanche, guide un peu le regard, ouvre des chemins à la réflexion. C'est ainsi que le cinéaste fait remarquer que le terme de camp de concentration était officiellement utilisé alors même que le régime nazi avait annoncé publiquement la mise en service du Konzentrationslager de Dachau.

Il arrive aussi qu'il montre ce que sont devenus les lieux où, il y a soixante-quatre ans, la République française ouvrait de tels camps, où il s'enquiert de la mémoire que l'on en a gardé. Le projet n'est jamais de reconstituer l'histoire complète de l'exil des antifascistes espagnols.

Jamais Henri-François Imbert n'oublie que ce film est né de deux images jaunies trouvées par hasard dans une demeure familiale. Il sait d'expérience que la mémoire est fragile et que ses fils se brisent bien plus facilement qu'on ne peut les renouer. Il s'agit de montrer l'oubli au travail.

Ce n'est pas la première fois qu'Henri-François Imbert se lance contre cet ennemi. Dans *La Plage de Belfast*, la découverte d'un film Super-8 oublié dans une caméra achetée d'occasion le faisait

entrer dans la vie d'une famille d'Irlande du Nord. Pour *Doulaye*, il était parti au Mali avec pour seul vœu que le nom, plus commun, d'un ami de son père, perdu de vue depuis longtemps.

Ici, l'adversaire est d'une autre taille. Cet oubli-là ne s'est pas installé seulement parce que le temps a fait son œuvre. Il suffit d'un plan sur le monument érigé à la place de l'un des camps qui rappelle que les exilés firent ici une halte « sur le chemin de la liberté » pour que l'on comprenne que cette histoire a aussi été délibérément enfouie.

Plus tard, à la fin du film, Imbert trouve un carnet de cartes postales consacré au camp de concentration nazi de Mauthausen. Un petit texte qui accompagne les images rappelle que 6 502 antifascistes espagnols y moururent, après avoir été transférés des camps français en 1942. Ce rapprochement n'est énoncé qu'à la fin du film, aussi doucement, aussi nettement que les prémisses qui y ont amené, mais il s'impose avec la force d'un cri.

En conclusion, Henri-François Imbert est allé à Sangatte, où il a filmé des candidats à l'asile en Grande-Bretagne, originaires du Kurdistan. Ils parlent un peu, se promènent au bord de la mer du Nord comme les Espagnols arpentaient la plage d'Argelès.

Thomas Sotinel

Documentaire français d'Henri-François Imbert. (1 h 10.) Quinzaine des réalisateurs.

CAHIER CRITIQUE

Réfugiés espagnols sur la plage d'Argelès : quelques cartes postales pour retrouver la trace d'un passé honteux, celui des camps de concentration français.



No pasaran, album souvenir de HENRI-FRANÇOIS IMBERT

Images enterrées vives

par ELISABETH LEQUERET

No pasaran, troisième long métrage d'Henri-François Imbert, s'ouvre et se clôture sur la mer. La Méditerranée, telle qu'on peut la voir depuis la plage d'Argelès, dans les Pyrénées-Orientales, et la mer du Nord, filmée depuis le camp de réfugiés de Sangatte. Entre ces deux mers, entre ces deux plans, une histoire aux confins de l'intime et du politique, qui naît de la découverte, par le réalisateur, dans l'album de photos de ses grands-parents, d'une série — incomplète — de cartes postales. Jamais postées, munies d'elliptiques légendes (*Cavaliers espagnols, La Foule au Boulou, Troupes françaises et troupes nationalistes au poste du Perthus*), ces clichés montraient des républicains réfugiés dans les Pyrénées-Orientales après leur défaite, à la fin de la guerre d'Espagne.

C'est donc une poignée d'images en trop qui forment le point de départ du film. Comme dans *Sur la plage de Belfast* (1996), premier documentaire d'Imbert, où le cinéaste partait à la recherche d'une famille nord-irlandaise dont il avait trouvé, dans une super-8 d'occasion, un petit film amateur. Comme dans *Doulaye, une saison des pluies* (1999), où un autre film, de la famille Imbert

celui-là, servait de prétexte à un départ vers le Mali.

Ici, ces cartes postales filmées en banc-titre, ne renvoient à rien d'autre qu'à leur propre mystère, à un inconnu dont nous avons perdu jusqu'à la mémoire. Qui sont ces femmes, ces enfants, ces hommes transis de froid, attendant sur un quai de gare ? Pourquoi les autorités françaises les ont-ils parqués sur une plage hostile, battue par les vents, dépouillées de tout ? Combien de temps sont-ils restés dans ces camps, baptisés, quelques années avant que le terme ne prenne toute son horifique portée, camps de concentration ? Comment concevoir une forme cinématographique qui rende compte de leur histoire ?

C'est donc moins à l'élucidation d'un secret honteux de l'histoire française que convie *No pasaran* qu'à la généalogie d'un processus d'oubli. Retournant sur les lieux des événements, le film ne peut que faire le constat de l'acte de forclusion collective dont ils ont fait l'objet. Déjà, les journaux de l'époque présentaient les réfugiés comme une menace potentielle pour les habitants de la région plutôt que comme des victimes. Aujourd'hui, à l'emplacement de l'ancien camp d'Agde, une simple stèle signale que

* des dizaines de milliers d'hommes séjournèrent ici dans leur marche vers la liberté ». Sachant que celle-ci se termina pour beaucoup à Mauthausen ou dans d'autres camps nazis.

La voix off d'Henri-François Imbert en prend acte, au même titre que de l'indifférence obscène du paysage : ce camp transformé en joyeux camping, ces routes encombrées de réfugiés affolés devenues de bucoliques départementales, ce bâtiment sinistre devenu une charmante maisonnette de garde-barrière. A la différence de *Doulaye*, où le suspense était très vite désamorcé par les retrouvailles avec l'ami perdu, le *mac guffin* de *No pasaran* (la recherche des cartes postales manquantes) opacifie la quête : plutôt que de l'éclairer, les nouvelles cartes renvoient chacune à des hypothèses, des fictions qui se brouillent mutuellement. Echec prévisible, dont le film se nourrit. Qu'il paraisse parfois pauvre jusqu'à l'aridité est la condition de ce parti pris, qui ne peut se jouer que sur la ligne inexorable d'une raréfaction extrême des informations délivrées.

Une fois, une seule, la sourde émotion et le malaise que suscitent les images arrachées au passé trouvent leur exutoire lorsque le réalisateur rencontre un ancien réfugié qui, incapable d'évoquer ses souvenirs, se contente de répéter obsessionnellement, en catalan, qu'il ne prendra jamais la nationalité française : « Vous comprendrez qu'il y a des choses qu'on ne peut pas dire. » Pour le reste, c'est l'intelligence et la finesse du film que de ne jamais chercher à boucler son propos, prenant en compte son matériau dans ce qu'il a de plus irréductible à toute explication, civile ou savante.

No pasaran prend donc peu à peu la forme d'un parcours flottant, sur le mode du cadavre exquis dadaïste ou de la libre association psychanalytique qui, s'infléchissant et se déroulant au hasard des rencontres, finit par dessiner une figure à la fois arbitraire et parfaitement cohérente, géographie improbable reliant Argelès au camp de Mauthausen pour s'échouer au camp de la Croix-Rouge de Sangatte. Là aussi, sur une plage, quelques hommes frigorifiés, Kurdes, Irakiens, Afghans, guettent l'horizon. Sans doute se nourrissent-ils des mêmes rêves que les réfugiés d'Espagne. Soudain, la mer vue de Sangatte se met à ressembler furieusement à celle d'Argelès. ■

NO PASARAN, ALBUM SOUVENIR

Réalisation :	Henri-François Imbert
Image, son :	Henri-François Imbert
Montage :	Henri-François Imbert, Céline Tauss
Production :	Libre Cours
Distribution :	Shellac
Durée :	1 h 10
Sortie :	29 octobre

CULTURE

56^e FESTIVAL INTERNATIONAL DU FILM DE CANNES

Henri-François Imbert filme l'histoire en cartes postales

Le documentariste a fait d'une aventure personnelle l'objet d'une expérience cinématographique pour rester au plus près du témoignage.



Envoyé spécial.

Vos documentaires partent souvent d'un souvenir, d'une anecdote...

Henri-François Imbert. Dans le titre, il y a deux choses. *No Pasaran* est un slogan politique très référencé. *Album souvenir* a à voir avec une démarche de journal filmé, intime, qui renvoie forcément à la littérature, quasiment à l'autobiographie. Il renvoie aussi au voyage, au journal de bord. Dans le titre et dans le film, cette virgule dit que les deux ne s'opposent pas. Un des enjeux du film est d'arriver à faire coïncider à la fois un objet historique — c'est-à-dire un documentaire sur les camps de concentration pour accueillir les réfugiés républicains espagnols en 1939 en France — et un objet politique et filmique qui ne soit pas un documentaire au sens didac-

tique du terme, mais plutôt la trace d'une aventure personnelle, c'est-à-dire l'invention d'un récit. C'est également d'arriver à traiter l'histoire avec un grand H mais également le présent, le politique avec les outils du journal filmé, a priori là pour traiter l'intime. C'est paradoxalement le présent, le politique avec les outils du journal filmé, a priori là pour traiter l'intime. C'est paradoxalement parce qu'avec cet outil, qui est plutôt celui de l'anecdote, je me confronte à l'histoire. Donc, il y a un espace de cinéma à défricher et à inventer dans son utilisation. Le film est une proposition et une expérience de cinéma.

J'ai découvert les cartes postales quand j'étais enfant. À partir du moment où je me suis demandé ce qu'elles représentaient, j'ai été intéressé à chaque rencontre avec la guerre d'Espagne. C'est du journal filmé très documenté. Pour arriver à ne m'en tenir qu'à ces documents — les cartes postales et les différents témoins — il fallait que je lise le reste. Le travail d'écriture est aussi un travail de lecture, de documentation, une prise en compte des archives, des documents et des autres films qui existent déjà. Je fais tout le travail d'un documentariste mais je le fais pour le dépasser et l'abandonner dans un objet poétique, pas pour le recycler

directement. Je ne cherche pas la vérité des historiens. Les belles tentatives de cinéma sont celles qui inventent une forme nouvelle au plus près du récit et des témoins.

Quel est le sens de la séquence au camp de réfugiés de Sangatte?

Henri-François Imbert. Pendant les années où je faisais ce film, j'avais souvent des espèces de vertige en ouvrant les journaux. Je voyais des images qui ressemblaient énormément aux images sur lesquelles je faisais le film, c'est-à-dire cette série de cartes postales de camp de réfugiés de républicains espagnols que j'ai fini par rassembler.

Dans les journaux, je voyais des images avec des colonnes de réfugiés, avec des camps. Cette permanence d'une situation des réfugiés était assez troublante. En même temps, il ne faut pas faire un amalgame. On ne peut pas dire de gens qui ont vécu des situations à un moment vivent la même chose que d'autres dans un autre pays à un autre moment. Des gens disent qu'il y a une échelle de l'horreur. C'est sans doute vrai. Mais il y a aussi une constante. Des gens fuient leur pays, quittent leur famille et tout ce qu'ils ont parce qu'à

un moment la vie n'est plus possible. Ils fuient un chaos. Ces gens qui fuyaient un chaos en 1939 quand ils sont venus en France, on les a mis dans des camps. On leur a refusé un accès dans l'immédiat. On leur a fait la vie très dure. On n'a pas voulu des réfugiés afghans qui fuyaient les talibans et des Kurdes irakiens qui fuyaient Saddam Hussein, des chaos reconnus par tous. On voulait qu'ils aillent en Angleterre. De même qu'en 1939, on ne voulait pas des réfugiés espagnols. Les situations ne sont pas les mêmes mais cette constante est là. Dans mes pérégrinations, je suis tombé sur des cartes postales de Mauthausen. Dans le livret, j'apprends que Mauthausen a été le dernier camp nazi libéré le 5 mai 1945. Quand les Américains sont arrivés, il y avait une banderole : « Les Espagnols antifascistes saluent les troupes de libération. »

A Mauthausen, il y avait selon le petit livret de cartes postales 6502 républicains espagnols qui ont été assassinés par les nazis. Heureusement, d'autres s'en sont sortis. Mais je voulais juste dire qu'à ne pas prêter assistance aux gens, on les renvoie à leur danger.

Propos recueillis par Michaël Melinard

CANNES LES PORTRAITS

HENRI-FRANÇOIS IMBERT.
Réalisateur de «No Pasaran,
album souvenir»

«J'aime découvrir des destinées»

Dans l'entrée de son bureau, un ancien atelier de confection de la rue de Paradis dans le X^e arrondissement parisien, il y a deux fusils colorés, fabriqués de tubes et de boîtes de conserve par André Robillard. C'est sur cet artiste dit de l'*«art brut»* qu'il a fait son premier film, en 1991. Un indice peut-être pour percer le regard définitivement bleu d'Henri-François Imbert. Depuis, ce grand gars placide de 35 ans a sorti trois films documentaires, *Sur une plage de Belfast*, puis *Doulaye, une saison des pluies*, et enfin ce *No pasaran* présenté à la Quinzaine des réalisateurs cette année. Aucun ne sera passé inaperçu. Aujourd'hui, il est à Cannes. Un petit intermède dans sa longue prospection cinématographique entamée il y a plus de dix ans. Et qui se mélange à sa vie.

«Politique». «Je fais quasiment toujours le même film. A partir de choses minuscules, j'aime découvrir des destinées.» Pour Belfast..., tout est parti d'un film amateur découvert par hasard dans la caméra que lui offre sa compagne. Imbert se lance à la recherche des personnages du film et atterrit en Irlande du Nord au lendemain des accords de paix d'octobre 1994. Pour *No pasaran*, ce sont des cartes postales retrouvées chez ses grands-parents qui le jettent sur la piste des républicains espagnols réfugiés en France pendant la guerre. «Le documentaire est pour moi une façon de travailler sur le politique. De la petite histoire à la grande Histoire. Sans s'abriter pour autant derrière un travail de journaliste ou d'historien.»

Il travaille plutôt le cinéma comme un écrivain. Avec la légèreté d'un écrivain. Une maison de production à soi, une équipe de proches, des caméras vidéo, super-8 ou 16 mm en propre... Dans cette économie modeste, Imbert s'offre le temps comme seul luxe. Le temps de regarder autour de lui. De prendre quelques images. De rassembler ses notes. D'écrire un film comme on écrit un recueil de nouvelles. De poursuivre son parcours obsessionnel. «Après, je me laisse entièrement porter par le hasard. C'est étonnant comme les situations que je provoque entraînent les scènes que j'imagine. Mes sujets, très personnels au départ, vont toujours vers le monde.»

Mine de films. Le hasard fait bien les choses qui l'a mené au cinéma. Des études d'économie, un travail bénévole au festival d'Amiens, un rêve de devenir éditeur, et le voilà embarqué pour ce film sur Robillard. La fiction l'a tenté au milieu de sa quête de cartes postales, mais il est revenu au documentaire. «Ce cinéma est tellement riche et compliqué que je n'ai pas de raison d'aller vers la fiction...» Il lui aura fallu dix ans, dit-il, pour trouver son mode d'expression, pendant lesquels il a accumulé les films non aboutis. «A l'époque, le montage était un travail lourd. Mais maintenant, je pourrais débloquer plein de vieux projets, des choses tournées il y a huit ans.» Une mine de films à venir puisqu'il sait aujourd'hui que son cinéma se fait «avec ce qu'il y a, tout autant qu'avec ce qu'il n'y a pas» ●

ANNICK PEIGNE-GIULY



Henri-François Imbert. «Je n'ai pas de raison d'aller vers la fiction.»

MERCREDI 26 AVRIL 2000

Les tribulations d'un Français au Mali

Doulaye, une saison des pluies. Henri-François Imbert filme l'Afrique comme on retourne en enfance

Film français de Henri-François Imbert. Avec Madou Diarra, Soundié Coulibaly, Bakary Soumano, Doulaye Danioko. (1 h 20.)

Ce film procure un plaisir rare. Celui de l'intelligence au travail, alliée au sens de la beauté et à la générosité du regard. Est-ce du documentaire, de la fiction, du journal filmé, de l'essai ? On s'en fiche. Tout ce que l'on sait, c'est que c'est du cinéma, et du meilleur en dépit de sa modestie, telle que certains grands et dispensieux acariâtres, abonnés à l'avance sur recettes, devraient s'en inspirer. Il faut courir, toutes affaires cessantes, voir *Doulaye, une saison des pluies*, et se laisser porter par la sensualité fraternelle de cette dérive africaine, signée d'un jeune cinéaste français dont on retiendra désormais le nom : Henri-François Imbert.

La voix off qui ouvre le film en annonce le projet. Cette voix, celle du cinéaste, nous dit que tout part du souvenir d'un ami de son père, Doulaye Danioko, qui vécut à Châteauroux et côtoya les Imbert, avant de retourner en 1976 au Mali, son pays natal, sans

plus donner de nouvelles. Elle ajoute que l'adulte qu'il est devient ne se souvient que du visage de cet homme, sur la surface et la couleur duquel ses mains aimeraient à jouer. Et tandis que ces mots résonnent avec la douce sérenité d'une confidence intime, défilent à l'écran des images d'une beauté troublée par sauts et cascades qui nous disent dans le même temps qu'on est déjà dans le mouvement annoncé par ces paroles, déjà sur cette mystérieuse terre africaine.

INSONDABLE MYSTÈRE

A elle seule, cette ouverture suggère que Henri-François Imbert - parti seul au Mali, muni d'un matériel hétéroclite (caméras super-8, 16 mm, et vidéo), pour y retrouver Doulaye Danioko - nous convie à une aventure qui dépasse de très loin l'objet de sa quête personnelle. Il y retrouvera d'ailleurs beaucoup trop tôt Doulaye pour qu'on puisse considérer que le « suspense » qui précède sa découverte, aussi bien que l'enjeu narcissique de ces retrouvailles, en constituent l'essentiel.

La véritable quête du film, et partant sa gageure si tant est qu'il s'agit d'un journal intime, a pour

fin l'impureté fondamentale du monde, l'insoudable mystère de notre présence et de celle d'autrui sur cette Terre, telle que le cinéma, et lui seul, les révèle et les confronte.

Tout dans le film, depuis sa technique jusqu'à sa mise en scène en passant par son argument, concourt à donner ce sentiment d'étrangeté familière. La diversité des supports et des grâces, l'alternance dans la manière de filmer, tantôt calme et claire, tantôt fébrile et impressionniste, inscrivent d'abord ce sentiment dans la chair du film. Les différents registres narratifs (voix off, interviews...), les blocs temporels qui se chevauchent, la désynchronisation des images et du son témoignent de la complexité de son élaboration. Sa méthode enfin, qui consiste à partager au hasard des rencontres la construction du film avec ses protagonistes, révèle une conception de l'art et du monde fondée tout à la fois sur la dépossession et le partage.

Lorsqu'il associe à sa recherche ses interlocuteurs en les laissant librement « fictionner » sur le destin de Doulaye, ou lorsqu'il confie sa caméra, plus tard, au même Doulaye pour qu'il filme sa

famille, que fait le cinéaste, sinon s'inscrire dans la grande tradition du cinéma moderne, telle que Jean Rouch l'inaugura voici déjà un demi-siècle avec *Moi, un Noir* ? Ce cinéma, sous le signe des « puissances du faux » formulées par le philosophe Gilles Deleuze, jette un trouble définitif sur la paternité et l'identité des œuvres. Il affirme, à partir du constat de la perte (de l'innocence, de l'enfance, de la maîtrise), la nécessité d'une reconstruction collective, où les hommes, au premier rang desquels les plus démunis, pourraient enfin se rencontrer dans une commune affabulation.

Voyez, par exemple, ce plan insolite et magnifique du fils de Doulaye, quelque part du côté de Bamako, en longue et silencieuse prière sur fond sonore d'un commentaire radiophonique du Tour de France. Ce n'est pas seulement le souvenir du colonialisme qui revient ici à la surface. C'est beaucoup plus beau que ça : c'est un corps noir recueilli sur une litanie blanche, telle l'onirique échappée africaine d'un petit garçon de Châteauroux, devenu cinéaste pour la filmer.

J. M.



Henri-François Imbert et la caméra-stylo

QUAND Henri-François Imbert tourne un film, on ne barre pas les rues. Le metteur en scène de Douloye, une saison des pluies, aime d'ailleurs le mot « clandecin », qui

PORTRAIT
Ce jeune cinéaste cherche à « s'exposer à des moments qui viennent des autres »

revient de temps en temps dans sa conversation, lorsqu'il évoque son travail. Par exemple le tournage de son premier film, un court-métrage consacré à l'artiste André Robillard, qui vit alors un hôpital psychiatrique, où bien à propos du voyage au Mali qui a donné naissance à *Douloye*.

Henri-François Imbert est un chercheur. Ses deux derniers films, *Sur la plage de Belfort* et *Douloye*, racontent comment cet homme jeune – il est né en 1967 – et discret, qui s'avoue « invité derrière la caméra », se lance à la recherche de morceaux de temps perdus. Le point de départ de *Sur la plage* était une boîte de film super-8 oubliée dans une caméra achetée d'occasion. En 1994, au lendemain du cessez-le-feu, le cinéaste était parti à la recherche de la famille nord-irlandaise dont il avait recueilli quelques images. Pour Douloye, il est parti au Mali à la Te-

cherche d'un ami de ses parents, qui on entend un quart du film, est laissé sans nouvelles la famille Imbert. Au moment où il se lance, Henri-François Imbert vise : « l'invention d'une histoire, son écriture par le cinéma au moment où on l'invente ». Mais cette improvisation est soumise – tout à fait volontairement – à des limites : les autres, les gens qui surgissent au long du chemin que le cinéaste parcourt. Et c'est le deuxième axe du cinéma à la manière d'Henri-François : « S'exposer à des découvertes, à des moments dans lesquels on n'aurait jamais songé et qui viennent des autres. » En bref, « une position très paradoxalement de danger et de très grand bonheur ».

UN FILM DANS UN DOCUMENTAIRE

Voilà donc un défi de mettre en scène qui laisse ses films envahis par les autres qui deviennent à leur tour non seulement acteurs, mais scénaristes, voire directeurs de la production ou metteurs en scène, comme ce moment de Douloye où les étudiants qui gâtent le cinéaste à son arrivée à Bamako l'envoient chez le chef des gâteaux (« J'ai parlé chacun des entretiens avec lui, au profit d'un psychomédecin parisien », raconte le cinéaste), maître de l'hôpital et des gendarmes, ou lorsque son chauffeur malien lui indique une scène à filmer.

Mais cet explorateur timide (la voix

douce d'Henri-François Imbert, qui on entend au long du film, est en partie adaptée avec son physique) est aussi un metteur en scène, qui veut être aussi le maître de son monde. « Je tenais un corner de notes pendant le tournage de Douloye, et il témoigne de ma difficulté à maintenir un coup, l'écrivais qu'il ne fallait pas me laisser entrer à filmer les gens que les gens veulent te faire filmer. » L'arrivée, on remarquera, par exemple, qu'Imbert n'a pas filmé le mariage malien auquel il était invité (il n'a même pas assisté à la cérémonie civile) tant il se mêle des follières et du documentaire.

Pourtant Sur la plage de Belfort parle aussi de la paix naissante en Irlannde du Nord, et Douloye des habitants de la démocratie au Mali. Mais après avoir embarqué ses interlocuteurs dans son projet de mise en scène, Henri-François Imbert demande au spectateur de faire sa part de travail. Douloye Danakil, l'ami retrouvé au Mali, l'explique jamais pourquoi il a été d'accord avec la famille Imbert. « J'ai voulu préserver une sorte d'opacité, à la fois pour les personnages et surtout pour les spectateurs, je cherche quelle zone de discréption il faut établir autour des personnages. Mon désir est de faire le film avec les gens et pas sur les gens. »

T.S.

Henri-François Imbert : Une position très paradoxale de danger et de très grand bonheur.





Au fil d'une quête initiatique, Jean-François Imbert emmène le spectateur dans une balade africaine. En toute innocence.

Limpide «Doulaye»

Doulaye, une saison des pluies
de Jean-François Imbert, avec
Madou Diarra, Soundif Céulibaly,
Joussouf Coulibaly, Koné Saada...
et Doulaye Daniko. 1h20

Avec une vaillance inouïe, *Doulaye, une saison des pluies* se dresse seul contre tous. Dans le paysage tumultueux et fébrile de la concurrence qu'il affronte, ce film est un peu le petit Prince, ou le petit Poucet, de la semaine. Son cœur est d'une totale noblesse, son idéal parfaitemnt pur, et il dessine autour de lui, de sa seule et frêle présence, comme le halo immatériel d'un rayon de soleil: *Doulaye dégage, Doulaye rayonne...*

Unique. Sur sa fiche d'identité, il est affilié à la catégorie documentaire. Dans la réalité, c'est un réacteur à fictions comme les films «normaux» en produisent rarement. Mais avant d'en dire plus il faut d'abord préciser ceci: *Doulaye* est un film seul, non seulement parce qu'il est unique, mais aussi parce que Jean-François Imbert l'a solitairement tourné, au Mali, sans repérages et sans jamais s'y être rendu auparavant, bardé de magnétos et de quatre caméras (une vidéo, une 16 millimètres et deux Super 8) avec pour seul viatique une foi éblouissante dans le cinéma.

Le prétexte au voyage est presque une tocade, une fantaisie d'enfant: le cinéaste part en Afrique retrouver la trace d'un vieil ami de son père,

Doulaye, qui a quitté la France depuis plus de vingt ans et dont on est sans nouvelles. Il a de lui le souvenir d'une silhouette imposante et les récits de son père lui racontant que Doulaye était un grand chasseur de lions.

Avant de le trouver, Imbert l'aura bien cherché, mais peut-être pas assez à son goût tant il semble prendre plaisir aux détours par lesquels sa quête le mène et tant vibre aussi plus fort, à chaque station, le cristal d'un suspense sentimental et initiatique. Mais quand enfin il est là, Doulaye ne déçoit personne. Ni le cinéaste Imbert, ni l'enfant qu'il est resté et au nom duquel il est venu, ni nous, bien sûr, partagés d'émotion entre le bonheur simple de retrouvailles par procuration et la réverie sur tout ce qu'on ignore encore: cette vieille amitié entre le père blanc et l'ex-immigré noir, les raisons du silence de Doulaye, le choc d'une histoire personnelle et de la «grande histoire» politique du Mali moderne, etc.

Sans folklore. En filigrane, Imbert laisse aussi le champ suffisamment libre à l'esprit de chacun pour nous permettre de reconstituer les destins personnels évoqués par le film à la lumière de ce que l'on sait de l'Afrique post-coloniale et actuelle. Instinctivement rétif au pittoresque comme au folklore, il nous grise plutôt d'une *saudade* africaine rare et capiteuse mais aussi brutale, sans

concession, pluvieuse en fait, comme son titre.

Sage et loyal. C'était aussi ce goût étrange et fané que l'on pouvait garder en soi longtemps après avoir vu *Sur la plage de Belfast*, précédent film de Jean-François Imbert, lui aussi aux confins du documentaire, du journal filmé et de la fiction, et dans lequel le cinéaste, avec une discrétion et une élégance analogues, nous avait déjà bien attrapés. D'ailleurs, l'hameçon était comparable: une quête, là

encore, la recherche d'un personnage perdu. Coup sur coup, c'est donc un même système hautement éthique qu'Imbert déploie et expérimente, un cinéma de prud'homme, sage et loyal, dont la pureté contamine le réel: Doulaye lui-même n'est-il pas véritablement preux? Parce qu'il fait confiance à la beauté des hasards, le cinéma de Imbert est de ceux qui prennent tous les risques: il australie par revenir d'Afrique les mains vides et c'est l'inverse qui s'est produit: aux innocents les mains pleines! ■

OLIVIER SÉGUET

Jean-François
Imbert a
solitairement
tourné son film
au Mali, sans
repérage et sans
y être jamais
allé auparavant.

C A N N E S 99

Doulaye, une saison des pluies de Henri-François Imbert



L'air de rien, discret et timide, Henri-François Imbert est un cinéaste qui va au contact. Le petit film amateur qu'il retrouvait dans cette caméra d'occasion ne lui demandait rien ; il n'aura pourtant de cesse de le ramener à son propriétaire (*Sur la plage de Belfait*, primé au festival de Dunkerque, voir *Cahiers* n°505). Ici, Doulaye, un homme du Mali, autrefois ami des Imbert et depuis longtemps retourné dans son pays, voit débarquer avec plaisir et un rien de perplexité un garçon devenu grand qui lui dit, sans autre forme de procès, qu'il a fait tout ce chemin juste pour le revoir. Un peu comme si, pour le cinéaste, tout partait toujours, il y a longtemps, dans l'enfance ou dans l'Histoire, d'une explosion qui aurait épargné aux quatre vents les hommes et les choses. Et que son rôle à lui, son métier de cinéaste, c'était de retrouver ces débris (un film, un souvenir) et à partir de là de se mettre en marche, pour les recoller comme si c'était un vase étrusque, pour les raccorder, pour rétablir une communication interrompue, pour faire le point. Un contact rétabli avec Doulaye, l'ami de la famille, mais aussi plus difficilement avec le père par corps

interposé, peut-être la véritable raison de ce voyage.

Comme dans une aventure de Tintin, Henri-François Imbert part donc à la recherche de son ami disparu. Il enquête vraiment, il veut le retrouver bien sûr, mais pas trop vite, le temps que son film « malien » existe. D'où cette digression presque comique, où cette peur soudaine, quand il va toucher au but, trop tôt à son gré, et que le film fait alors un crochet, un détour et passe la journée dans un village à observer les gestes de la vie quotidienne. C'est qu'il cherche aussi un rythme, la bonne foulée, le tempo qui va lui permettre de saisir le pouls d'un pays, de passer des premières images tremblées et inquiètes au plan fixe de cette femme préparant le thé à l'infini. Mais en même temps, et c'est peut-être le plus beau du film, les gens qu'il rencontre pour son jeu de piste ne lui laissent pas le temps. Il faut voir comment ils se sentent vraiment concernés par les questions de cet inconnu, comment ils échafaudent immédiatement des hypothèses de travail, comment très vite cette quête devient la leur et Henri-François Imbert lui-même presque relégué

au rang de cameraman de ses interviewés. Acteurs spontanés de l'histoire d'un autre, ils font avancer le film, ils sont le film avec un sens du don, une générosité instinctive, un investissement qui bouleverse. Ils font le lien jusqu'à Doulaye lui-même, qui prend ensuite le relais, offre l'espace de sa vie au curieux projet du petit Français, l'accueille sans trop poser de questions. Finalement, ce qui touche le plus dans *Doulaye, une saison des pluies*, ce qui touchait déjà dans le film de Jacques Kebadian (*D'une brousse à l'autre*), c'est le Mali, comment ce pays et ses habitants réagissent à tout ce qui vient de l'extérieur, donnent corps à une idée, réalisent les rêves humanistes des uns et des autres. Quand Doulaye, pour la première fois, comprend qui est le jeune homme en face de lui, de qui il est le fils, il pousse alors un grand cri de stupéfaction, signe qu'une image s'est faite dans sa tête (d'ailleurs, Imbert ne nous montre pas son image à ce moment-là, amplifiant ainsi le son). Ce cri est une délivrance, le signe audible du passage d'une frontière, et dans le contrechamp sonore on peut entendre le cri muet du cinéaste et du spectateur : un cri de joie. ■

Bernard Bénoliel

DOULAYE, UNE SAISON DES PLUIES (France) de Henri-François Imbert. Programmation de l'ACID.

Mon œil chronique

Par Alain Rémond

Deux minutes de bonheur

C'est un petit film de vacances en super-8, des images tremblées, mal foutes, surexposées, des gens qui font tempête au bord de la mer. Il y a quatre, à batifoler sur cette plage : une petite fille qui s'amuse à éclabousser une femme d'une soixantaine d'années, une jeune femme à l'arrière-plan et un homme qui surgit de l'eau, le ventre ceint d'une grosse bouée. D'autres images suivent, un bâton à bric et brac de meubles et d'objets à l'intérieur d'un magasin, un capharnaüm flou, mal filmé, mal cadré. Voilà, c'est tout. Deux minutes d'images bricolées, sans queue ni tête. Qui tombent, par le plus grand des hasards, entre les mains d'un jeune réalisateur, Henri-François Imbert. Une amie vient en effet de lui offrir une caméra super-8, achetée d'occasion dans une brocante, à Bangor, en Irlande du Nord. Imbert, ouvrant la caméra, tombe sur ce bout de pellicule, abandonné là par le précédent propriétaire. Intrigué, il le fait développer. Et découvre la famille au bord de la mer, la petite fille, les deux femmes, l'homme avec sa bouée. Une idée, alors, lui traverse l'esprit, qui vire à l'obsession : retrouver ces gens-là, pour leur rendre ce qui leur appartient, ces deux minutes de bonheur qu'ils ont peut-être oubliées, cette partie d'eux-mêmes qu'il se fait un devoir de leur restituer.

Le réalisateur, devenu détective, se lance dans une très problématique enquête avec, pour seuls indices, ceux gravés sur la pellicule. Une expertise des laboratoires Kodak date le film d'une dizaine d'années. Imbert sait déjà que son enquête fera resurgir le passé des quatre sur la plage, plongeant dans leur mémoire. Première piste pour les retrouver : la brocante où son amie a acheté la caméra. Imbert s'envole pour l'Irlande, arrive à Bangor, près de Belfast, trouve la rue dont lui a parlé son amie. Sauf que, dans cette rue, il n'y a pas qu'une seule brocante, mais plusieurs. Laquelle est la bonne ? Scrutant les quelques images où l'on voit un fouillis de meubles et d'objets, Imbert repère un coin de carrelage, une poignée de porte, qui lui donnent la solution. Deuxième obstacle : le magasin a changé de propriétaire. L'actuel est incapable de dire à qui appartenait la caméra. Cela dit, il connaît quelqu'un, passionné de super-8, qui, lui, pourrait peut-être... De coups de fil en discussions sur le trottoir, Henri-François Imbert finit par tomber sur un couple de personnes âgées qui, visionnant le petit film, s'exclament : « Mais c'est Mollie ! Qui ça, Mollie ? » Mais si, notre amie Mollie ! Là, sur la plage, celle qui se fait éclabousser par la

petite fille ! Ah, bien sûr, elle était plus jeune, ça doit dater de plusieurs années, mais c'est bien elle ! » Coup de fil à Mollie. « Allô, Mollie ? On est avec un réalisateur français qui est venu tout exprès de Paris pour te montrer un vieux film où on te voit, tu te rends compte ? » Arrive Mollie, avec sa fille. Elles regardent le film, les yeux écarquillés, la main sur la bouche, hésitent devant les images qui tremblent et se brouillent.

L'histoire se reconstitue, à coups d'exclamations, de soupirs, de silences. Ce jour d'été, sur la plage de Belfast, c'était Mollie, sa fille et sa petite-fille. Mollie pointe son doigt sur l'écran : « Et là, avec sa grosse bouée autour du ventre, ton mari ! » Nouveau coup de fil. Les voici tous réunis, tous ceux du film en super-8 : Mollie, sa fille et son mari, et leur petite fille. Qui est devenue une grande adolescente, fascinée par cette petite fille blonde qui éclabousse sa grand-mère. Le temps, d'un seul coup, s'installe dans le salon, le temps et ses injustices : la petite fille a grandi, les trois autres ont vieilli. « Ce qu'il faut faire, maintenant, dit le mari, l'homme à la bouée, c'est retourner sur cette plage, nous filmer à nouveau, dix ans après... » Et les voici sur la plage de Belfast, tous les quatre, un peu empruntés, un peu maladroits. Dix ans, et tellement d'histoires, de secrets, de bonheurs, de malheurs entre eux quatre... De mensonges, peut-être. Il manque quelqu'un, dit, en voix off, Henri-François Imbert : celui qui tenait la caméra. Le mari de Mollie, le grand-père de la petite fille. Ce petit film en super-8 est le dernier qu'il ait tourné, juste avant sa mort. Il a filmé le bonheur, deux minutes de bonheur. Et il est mort. Et ces deux minutes de bonheur sont restées prisonnières de la caméra. Jusqu'à ce qu'un inconnu, à des centaines de kilomètres de chez lui, ouvre la caméra, trouve le film. Et ressuscite le soleil, la mer, la plage et les quatre personnes qu'il aimait, qu'il avait voulu filmer, pour en garder la trace, à jamais. C'était sur Arte, mardi dernier. Quarante minutes de rêve. Et, pour moi qui rentrais de vacances, un inestimable cadeau : l'envie retrouvée de regarder la télé puisque, après tout, on peut y saisir, à 22h40, des images à la fois si légères et si denses qui disent le prix de la vie, le prix du temps, le prix de toute chose. ■



Ce jour d'été, sur la plage de Belfast, c'était Mollie, sa fille et sa petite-fille.
Dix ans après, un inconnu leur restitué un peu de leur mémoire.



0 260602 052757

Quotidien National
T.M. : 492 18401 57 28 20 00
L.M. : 2 073 000

vendredi 27 janvier 2006

DVD

Le Monde

Imbert, en quête d'une mémoire familiale

TRÈS BONNE AUBAINE que cette sortie simultanée aux Editions Montparnasse des trois films réalisés par Henri-François Imbert, un des cinéastes qui ont le plus contribué à renouveler le documentaire en France ces dernières années. L'occasion de découvrir un auteur d'autant plus rare qu'il prend son temps (trois films en dix ans), d'autant plus précieux qu'il remet sur le métier une méthode de recherche qui a pour caractéristique de relier de manière très originale l'ouverture au monde et la prospection intime, l'art subtil du détournement et la poursuite opiniâtre de son objectif.

Découvrir *Sur la plage de Belfast* (1996), *Doulalye, une saison des pluies* (1999) ou *No pasaran, album souvenir* (2003), équivaut ainsi à se lancer aux côtés du cinéaste dans un palpitant jeu de piste, à la recherche d'un objet qui pourrait sembler de prime abord dérisoire, mais auquel on s'attache passionnément à mesure que sa quête progresse. Chaque film part ainsi d'une trouvaille, d'un souvenir, d'un déclic précis qui fonde de son propre mouvement.

Associer le spectateur au suspense

Dans *Sur la plage de Belfast*, c'est un film super-8 trouvé dans une vieille caméra ramenée d'Irlande. Le réalisateur le visionne, y découvre quelques vues d'une famille passant ses vacances au bord de la mer. Il décide de mener des recherches pour restituer le film à ceux qu'il représente. Dans *Doulalye, une saison des pluies*, Imbert se souvient d'un ami malien de son père qu'il a connu dans son enfance, et retourne de longue date au Mali. C'est à sa recherche que part le réalisateur, s'installant à Bamako pour la saison des pluies. Dans *No pasaran, album souvenir*, c'est de nouveau un souvenir d'enfance qui motive la fabrication du film : une série de cartes postales que possédaient ses grands-



« Sur la plage de Belfast », d'Henri-François Imbert. DR

parents, dans le sud-ouest de la France, datées de la fin de la guerre d'Espagne.

Tout le sel de ces films consiste à associer le spectateur au suspense qui se met en place au cours de ces recherches dont les films sont en quelque sorte la chronique, mais plus encore à dépasser au passage l'enjeu même de cette recherche. Par-delà la famille de Belfast, l'ami de Bamako ou la série complète de cartes postales, n'est-ce pas, plus largement, une évocation sensible de la mémoire familiale, d'un certain état de l'Afrique et de l'accueil des réfugiés espagnols en France que nous livrent ces films ? Et par-delà leur objet particulier, ne témoignent-ils pas ensemble, en même temps que de la cohérence du projet cinématographique d'Henri-François Imbert, d'une réflexion bouleversante sur la compréhension des registres de l'intimité et de l'altérité ?

D'une douceur aussi grande que l'acuité poétique et politique qui s'en dégage, les films si délicats de ce cinéaste à la voix si

singulièrement présente nous disent somme toute qu'on n'a de chance de se trouver qu'en acceptant de se perdre, mieux encore : qu'il n'est de chemin plus sûr d'y atteindre qu'en passant par l'expérience d'autrui, qu'en consentant à s'oublier un peu pour s'ouvrir à l'histoire, à l'espace et au temps de nos semblables.

L'ombre du fascisme, du colonialisme, de la décolonisation, de la mort au travail pèse aussi sur cette œuvre qui lui oppose avec opiniâturet la croyance du réalisateur dans le pouvoir rédempteur du cinéma, dans sa faculté à extorquer jusqu'au royaume des ombres la promesse d'une vie nouvelle. Cela est en un mot si beau et si intelligent qu'on supporte très bien l'absence des bonus traditionnels, pour se contenter des deux textes signés Caroline Lamarche et Patrick Leboute, qui accompagnent sous forme écrite cette belle édition. ■

JACQUES MANDELBAUM

1 DVD. Éditions Montparnasse.