

PRÉSENTATION
&
REMERCIEMENTS

La première partie de ce livre réunit les communications présentées lors de la journée d'étude « Le cinéma d'Henri-François Imbert, le dialogue des images » qui s'est tenue à l'initiative du centre de recherche RIRRA2I de l'Université Paul-Valéry Montpellier III, dans le cadre d'une rétrospective en présence du cinéaste, les 6 et 7 avril 2011. Je tiens à remercier celles et ceux qui ont rendu cette journée possible : Guillaume Boulangé et Christian Rolot, initiateurs au sein du département Cinéma et Théâtre du cycle de journées d'étude qui a accueilli cette manifestation ; Marie-Ève Thérenty, Philippe Goudard et Annick Douellou qui en ont facilité l'organisation par le RIRRA2I ; Octavie Delaunay et Barthelemy Py qui ont assuré sa logistique ; la DRAC et la Région Languedoc-Roussillon qui l'ont soutenue ; la salle Rabelais de la ville de Montpellier qui l'a accueillie.

Après l'ouverture de Philippe Goudard, je propose une introduction au cinéma d'Imbert, en insistant sur le fait que les découvertes ou les énigmes qui servent de points de départ aux récits sont presque toujours des images avec lesquelles chacun de ses films, Le temps des amoureuses tout spécialement, noue un dialogue fécond.

Antony Fiant analyse comment Le temps des amoureuses s'attache à des événements, des situations ou des images qui paraissent en marge de sa quête initiale – retrouver les acteurs du film de Jean Eustache Mes petites amoureuses – mais finissent par accumuler du sens, entrer en résonnance, et constituer l'histoire même de cette enquête. François Amy de la Bretèque s'intéresse au rapport entre images fixes et images en mouvement dans No pasarán, album souvenir, en montrant comment, dans les films d'Imbert, le singulier et l'histoire individuelle côtoient le collectif et la grande Histoire. Olivier Gutierrez étudie le motif de la Route dans Doulaye, une saison des pluies, film de voyageur en quête d'un personnage mais aussi d'une forme filmique originale pour raconter l'histoire de cette recherche et figurer l'émotion d'une rencontre.

La seconde partie de cet ouvrage reproduit les carnets de travail rédigés par Henri-François Imbert tout au long de la réalisation du Temps des amoureuses. Il s'agit d'un document précieux pour comprendre le processus de création de ce film dont le « souci » se superpose souvent à l'histoire personnelle. Si ces carnets, tout comme ceux consacrés au tournage de Doulaye, une saison des pluies (Scope éditions, 2000), n'avaient pas vocation à être publiés, ils témoignent pourtant, presque au jour le jour, de l'économie esthétique et technique qui préside au cinéma d'un des documentaristes français contemporains les plus singuliers.

En fin de volume, le DVD du Temps des amoureuses permettra au lecteur de faire les allers-retours entre le film, l'histoire de sa réalisation, et ses commentaires critiques. Le cinéaste et l'éditeur tiennent à remercier la ville de Narbonne, et spécialement Myriam Sirventon, pour le soutien apporté à la publication de cet ensemble livre-DVD.

Jean-Philippe Trias

LE DIALOGUE DES IMAGES :
LE TEMPS DES AMOUREUSES
DANS LE CINÉMA D’H-F IMBERT

Jean-Philippe Trias

Le cinéma d’Henri-François Imbert est résolument libre et indépendant, dans sa pratique comme dans son économie, puisque le cinéaste est son propre producteur. C’est un cinéma minoritaire au sein même du documentaire, par ses méthodes de production, son esthétique et ses sujets, à la frontière du film de famille, du journal filmé, de l’enquête documentaire, du film-essai, voire même de l’expérimentation visuelle. C’est un cinéma au long cours, la réalisation des films pouvant s’étaler sur plusieurs années, et hautement personnel, car la présence du cinéaste s’inscrit parfois dans les images, et toujours dans la bande son par le biais de narrations *off*. C’est un cinéma artisanal, puisqu’Imbert est un homme-orchestre qui travaille en solitaire, sans équipe technique, avec une famille de cinéma réduite qui tient en deux noms : Céline Tauss, sa monteuse et compagne de travail, qui est aussi la

première spectatrice du film en train de se faire, et Silvain Vanot, qui a conçu la musique de tous ses films, à l'exception du premier, et dont les harmonies mélancoliques ou les réverbérations envoûtantes s'accordent avec les histoires de mémoire que nous raconte Imbert.

« TROUVER D'ABORD, CHERCHER APRÈS »

Les films d'Imbert pourraient tenir dans cet aphorisme de Jean Cocteau (dans le chapitre « D'une conduite » du *Journal d'un inconnu*). Ils naissent d'une trouvaille ou d'une rencontre fortuite : un petit film super 8 découvert dans une caméra qu'une amie a achetée chez un brocanteur irlandais dans *Sur la plage de Belfast* ; des cartes postales retrouvées dans l'album des arrière-grands-parents au début de *No pasarán, album souvenir* ; et, comme amorce au récit du *Temps des amoureuses*, une rencontre aux halles de Narbonne avec Hilaire Arasa qui avait joué trente ans auparavant dans *Mes petites amoureuses* de Jean Eustache.

Les films d'Imbert s'engendrent aussi à partir d'une absence ou d'un manque : manque d'histoire – celle du film super 8 anonyme, celle des cartes postales des réfugiés espagnols de l'hiver 1939 dont il faut retrouver l'histoire – ; manque de nouvelles – celles de Doulaye, l'ami du père d'Imbert, qui n'a pas donné signe de vie depuis qu'il est rentré au Mali vingt ans plus tôt, et à la recherche duquel le cinéaste part dans *Doulaye, une saison des pluies*. L'origine de ses films a donc beaucoup à voir avec l'enfance et l'histoire familiale : le souvenir d'enfance du visage de Doulaye ; les récits des arrière-grands-parents qui vivaient au Boulou, à la frontière espagnole, et qui ont vu passer les réfugiés de 1939 ; les réminiscences d'une enfance narbonnaise qu'Imbert partage avec Eustache.

Chaque film d'Imbert part donc d'une découverte, à la rencontre de ses personnages, sans repérage, avec le risque que la recherche échoue. Mais ces trouvailles – le film super 8, la collection incomplète de cartes postales, le hasard d'une rencontre avec l'ancien acteur d'Eustache, ou même la quête de Doulaye au Mali – sont surtout des prétextes pour chercher une histoire à raconter, pas si loin finalement des Mc Guffin du cinéma de fiction classique, ces objets ou ces personnages – George Kaplan dans *North by Northwest* – qui fonctionnent comme des embrayeurs de récit.

Cette histoire, qui est le véritable objet de l'enquête, va s'inventer en cours de route, au fur et à mesure des rencontres et des échanges, au fil des interrogations que le cinéaste nous fait partager en voix *off* sur le devenir du film en train de se faire. La particularité des films d'Imbert tient à cette réflexivité qui convie les spectateurs à assister à leurs genèses, à voir naître l'histoire parfois sinueuse de cette enquête dont on ne sait jamais à l'avance à quoi elle aboutira.

Dans une perspective résolument moderne où le cinéma est un dispositif à capturer du réel, les films d'Imbert sont livrés à l'incertitude de leur aboutissement, à la contingence des rencontres, à l'insignifiance des petits faits, puisque ce sont les hasards et accidents plus ou moins provoqués qui vont en tracer le parcours, et finalement écrire ce récit qui sera, selon les mots d'Imbert, « la mise en forme de cette énigme qu'est le réel ». Ces offrandes du réel font les petits miracles et la fragilité attachante de ses films.

Plus profondément, il y a quelque chose de l'ordre du don et du contre-don de Marcel Mauss dans la méthode d'Imbert. Le cinéaste vient donner quelque chose – il est souvent question de restituer des images, comme le petit film super 8 rendu à ses propriétaires dans *Sur la plage de Belfast*, ou de transmettre des nouvelles, celles de la

famille Imbert dans *Doulaye* – pour pouvoir recevoir ce que les personnages vont donner en retour à son histoire. Au terme de cet échange, le cinéaste offre toujours son film à ses personnages, soit que leurs histoires singulières débordent l'histoire du film – les séquences consacrées au groupe de musique ou à la famille d'Hilaire Arasa –, soit qu'Imbert leur donne les moyens de s'approprier leurs images, le plus souvent en leur laissant tenir la caméra, comme la famille de *Sur la plage de Belfast*, comme Doulaye qui filme ses enfants, comme les réfugiés kurdes irakiens de Sangatte dans *No pasarán* qui pointent la caméra vers les côtes anglaises.

DIALOGUE DES IMAGES

Les films d'Imbert naissent donc d'une découverte ou d'une énigme permettant de partir à la recherche d'une histoire à raconter, chaque film étant la trace de cette recherche. Mais ils naissent d'abord et surtout d'images : le film super 8 oubliée dans une caméra, l'image d'enfance du grand visage de Doulaye, les cartes postales de l'album familial, l'expérience de cinéma de *Mes petites amoureuses*, sont les images – trouvées, retrouvées ou remémorées – sur lesquelles va porter l'enquête d'Imbert.

Si on peut parler d'un « dialogue des images » à l'œuvre dans ses films, c'est d'abord que le cinéaste donne en quelque sorte la parole à ces images. Il les « fait parler » au sens où il en questionne l'origine. Il informe les événements qu'elles illustrent, retrouve les lieux qu'elles représentent, les personnes qui y figurent. Il restitue leur généalogie et en recouvre la mémoire.

Cette enquête sur les images procède de recherches géographiques et d'entretiens, mais aussi de la collecte d'un matériau iconographique complémentaire à même d'explicitier et de prolonger les images d'origine : dans *No pasarán*, exemplairement, le cinéaste s'emploie à reconstituer la collection complète de cartes postales à laquelle appartiennent les six cartes trouvées dans

l'album familial, et il découvre du même coup d'autres cartes appartenant à d'autres séries retraçant l'histoire des réfugiés espagnols. Dans *Le temps des amoureuses*, le cinéaste part en quête des images du tournage, des photographies d'exploitation, des affiches du film d'Eustache. Dans *Belfast*, il s'agira de retrouver et de refiler les lieux qui figurent sur la bobine super 8 anonyme : la boutique de l'antiquaire, la plage de Balyholme... Cette recherche d'images fait partie intégrante de l'enquête d'Imbert en ce qu'elle devient l'histoire que nous racontent ses films, non sans un certain suspens : retrouvera-t-on les personnages du film super 8, la série complète de cartes postales, l'ensemble des acteurs narbonnais du film d'Eustache ?

La collecte des images est un des moteurs de l'avancée du récit, et, une fois les images et leurs contextes de production retrouvés, Imbert peut enfin, très littéralement, reconstituer l'histoire qu'elles racontent en les faisant « dialoguer » entre elles : dans *No pasarán*, la succession des cartes postales mises bout-à-bout finit par raconter au moins l'histoire de 6502 Républicains espagnols, de la frontière du Perthus jusqu'au camp de Mauthausen.

Un dialogue s'instaure aussi entre les images qu'Imbert a glanées et celles qu'il a lui-même réalisées. D'une part, les images trouvées, ou les photographies qui servent de support à l'enquête, structurent les films : les images super 8 d'abord énigmatiques de la plage irlandaise scandent le montage de *Belfast* ; les longs plans des cartes postales filmées au banc-titre s'insèrent dans *No pasarán* à la fois comme respiration et comme témoignage de la progression de l'enquête ; les photographies de tournage ou d'exploitation de *Mes petites amoureuses* d'Eustache viennent rappeler ce « temps » dont le cinéaste recherche les traces tout au long du *Temps des amoureuses*.

D'autre part, le montage des films d'Imbert repose sur la relation nouée entre ces images trouvées ou réalisées par d'autres, les photographies personnelles d'Imbert, et les plans tournés pour le film. La collecte des images est un des vecteurs de la progression du récit, mais le récit avance aussi en passant constamment d'un régime d'images à l'autre, des images trouvées aux images personnelles ou aux plans du film. Dans *No pasarán*, Imbert montre successivement les cartes postales représentant la gare où sont débarqués les réfugiés espagnols conduits au camp de Bram en 1939 et des photographies qu'il a prises sur les lieux actuels où était situé le camp. Dans *Le temps des amoureuses* des photographies prises par Imbert sur les lieux de sa propre enfance à Narbonne servent de transition avec des plans tournés à Varzy, où Eustache a filmé la fiction de son enfance dans la première partie de *Mes petites amoureuses* (de ce voyage à Varzy, Imbert ramènera d'ailleurs une nouvelle image, une carte postale représentant la faïence d'un Saint-Eustache équestre qui fait la fierté du musée de la ville). Dans *Le temps des amoureuses*, les images du film super 8 de la classe de neige que l'ancien instituteur d'Imbert lui remet, alors qu'il travaille à son long-métrage, servent à articuler les souvenirs visuels du tournage d'Eustache – les photographies montrant Hilaire et son ami Michel sur le plateau en 1974 – avec le présent des années 2000 filmé par Imbert – Hilaire et les jeunes adolescents de Latour-de-Carol dont il la charge en tant qu'éducateur : un raccord nous fait littéralement passer des enfants marchant sur une route dans ce film amateur, contemporain du tournage d'Eustache, aux garçons de Latour-de-Carol en train de jouer au foot.

Les méthodes de tournage d'Imbert occasionnent encore un autre type de dialogue entre les images du fait des différents supports utilisés par le cinéaste : super 8,

16mm et vidéo Hi-8 puis Mini-DV. Si les images fixes photographiques reproduites au banc-titre ont une fonction de traces historiques, presque d'archive (les cartes postales, les photographies du tournage d'Eustache réalisées par Pierre Zucca, l'archive familiale que constitue le petit film super 8 de *Belfast*, et même les photographies personnelles prises par Imbert), chaque format a sa propre fonction.

Le super 8 et le 16mm sont utilisés pour des plans courts, tournés-montés, dédiés aux trajets – en avion, en voiture, en train – pour produire des notes visuelles instinctives, avec des effets de filé, de ralenti, d'accélééré, de vibration ou de saccade, pas très loin des journaux filmés d'un Jonas Mekas. La pellicule argentique est le format de la subjectivité. En outre, le 16mm est aussi consacré à la description des lieux : les paysages maliens et toute la séquence de chasse dans la brousse dans *Doulaye* ; la mer avec ses mouvements saccadés au début de *No pasarán*, ou les falaises de la côté anglaise à la fin du même film. Quant à la vidéo, le cinéaste l'emploie pour filmer ses interlocuteurs lors des séquences d'enquête ou d'entretiens : c'est le format dédié à la parole, son synchrone oblige, mais aussi à l'objectivité du présent, quand les formats cinéma procurent la sensation d'une temporalité suspendue, les photographies renvoyant quant à elles au passé et au souvenir.

L'invention visuelle des films d'Imbert tient pour beaucoup à ce « dialogue » plastique entre différents supports, différentes textures et vitesses d'images qui marquent toujours le caractère composite de ses films faits d'images hétérogènes.

Enfin, ce sont les films d'Imbert qui dialoguent entre eux, dans une sorte de continuité qui les relie les uns aux autres. *Doulaye* intègre des images super 8 de la série *Papa tond la pelouse* et le personnage de Doulaye évoque Narbonne-Plage, le cadre d'un des projets

toujours en cours du cinéaste, comme si un film dictait le suivant. Dans la maison de Doulaye à Bamako, deux flashes d'information de Radio France International sur le renouvellement du cessez-le-feu de l'IRA en Irlande du Nord résonnent avec le contexte historique du film précédent, *Sur la plage de Belfast*. La fin de *No pasarán*, quand les kurdes irakiens filment sur la plage de Sangatte avec la caméra d'Imbert, entre en résonance avec celle de *Belfast*, quand la famille irlandaise filme la plage de Balyholme avec la caméra super 8 qu'Imbert leur a ramenée. Quant au *Temps des amoureuses*, il retrouve l'histoire des réfugiés espagnols de *No pasarán*, dans les paysages de la frontière pyrénéenne et dans l'histoire familiale d'Hilaire Arasa, petit-fils de réfugié. Les deux films sont d'ailleurs reliés par le dialogue qui s'est noué entre leurs personnages respectifs : après leur première rencontre à Narbonne, Hilaire recontacte finalement Imbert suite à la sortie de *No pasarán*, puis, à la sortie du *Temps des amoureuses*, il écrit à Jo Vilamosa, le collectionneur de cartes postales de *No pasarán*. Enfin, le film super 8 offert à Imbert par son ancien instituteur dans *Le temps des amoureuses* apparaît comme une sorte de contre-don à distance, un retour au point de départ de *Sur la plage de Belfast*, lorsque le cinéaste part restituer la bobine super 8 à ses personnages.

LE DIALOGUE DES AMOUREUSES

Le temps des amoureuses retrouve ce principe qui est au cœur du cinéma d'Imbert : incarner des images, aller à la rencontre du réel, de la mémoire et des histoires dont elles sont la trace, et faire le récit de cette rencontre – ses hasards, ses surprises, ses déceptions parfois – dans une enquête qui se réfléchit elle-même. La nouveauté dans *Le temps des amoureuses* c'est qu'à la source de l'enquête il y a des images de cinéma, un film aimé, qui lui-même parlait du désir de cinéma.

Certes, le film d'Imbert n'est pas un film sur *Mes petites amoureuses* ni sur Jean Eustache. Ce n'est pas un film-cinéophile qui dit sa déférence ou sa connivence avec une autre œuvre. C'est un film qui montre comment cette expérience de cinéma s'est inscrite dans la vie des acteurs non-professionnels recrutés par Jean Eustache, comment le réel enregistré par Eustache en 1974 peut avoir laissé des traces aujourd'hui. *Le temps des amoureuses* est donc autant un film à propos de *Mes petites amoureuses* qu'un film sur la ville de Narbonne, et un film sur, ou plutôt avec, Hilaire Arasa et sa bande d'amis, anciens acteurs d'Eustache. Hilaire devient d'emblée le personnage principal du film, le passeur et le relais de cette enquête sur le devenir du réel filmé par Eustache : il conduit le cinéaste dans la ville et ses environs comme il mène une partie des entretiens.

Le film d'Imbert dialogue d'abord avec celui d'Eustache en cherchant à enregistrer les marques du cinéma comme expérience de vie : ce que le film d'Eustache a changé dans le destin de son personnage, Hilaire, et comment le réel peut aussi s'inspirer de cette expérience de cinéma. La force des films d'Eustache tenait à ce qu'ils étaient comme arrachés au réel ; ils ne séparaient pas le cinéma de la vie et les rendaient presque consubstantiels. Imbert montre en retour comment la vie a pu imiter l'expérience de cinéma : c'est Hilaire, « copiant » Eustache, devenant à son tour éducateur, travaillant avec des adolescents, parce qu'il a lui-même été en quelque sorte éduqué par son expérience de tournage. C'est encore Hilaire qui monte un groupe de musique et enregistre un disque, comme si ce parcours de création avait germé depuis la rencontre avec Eustache et n'attendait que la rencontre avec Imbert, et l'occasion de son film, pour éclore. Si *Le temps des amoureuses* dialogue avec *Mes petites amoureuses*, c'est en retrouvant son héritage et en le transmettant à son tour.

Mais ce dialogue se noue aussi sur le mode de l'absence. Le grand absent du *Temps des amoureuses*, plus que les personnages qui se sont refusés au documentaire, Marie-Paule l'amoureuse, Michel devenu gendarme à Lyon, c'est le film d'Eustache, qui reste non montré, alors que les autres films d'Imbert exposaient les images qui servaient de support à leurs enquêtes. Il n'y a pas d'extrait de *Mes petites amoureuses* dans *Le temps des amoureuses* : le film d'Eustache est maintenu hors-champ, et littéralement hors-vue lorsque les deux anciens acteurs, Hilaire Arasa et Fabienne Dorey, regardent un extrait du film sur un ordinateur portable à une terrasse de café : Imbert filme le dos de l'ordinateur mais il ne fait jamais le plan attendu qui nous montrerait l'écran. En outre, le son de l'ordinateur est couvert par l'ambiance sonore de la scène, ce qui empêche d'identifier l'extrait. Quand Imbert doit citer directement le film – la scène où la guerre d'Espagne est évoquée par le biais de « la fille du réfugié espagnol de la rue des orfèvres » –, au lieu de montrer la scène dans le film d'Eustache, il la décrit en voix *off* en citant les dialogues sur deux photographies de plateau montrant Daniel dans le magasin de cycles puis la jeune femme qui pousse un landau.

Le temps des amoureuses n'est pas un film intertextuel qui s'approprie les images d'un autre film. Ce n'est pas un film d'analyse de film, comme le très beau court-métrage didactique qu'Alain Bergala consacre au film d'Eustache, *Le combat avec l'ange*. D'ailleurs, une fois seulement Imbert se livre à l'exercice de l'interprétation, incontournable dans ces œuvres d'analyse filmique, lorsqu'il fait l'hypothèse que « Eustache avait voulu recréer une famille idéale » en prenant comme acteur l'ami de toujours, Henri Martinez, ou l'ami de cinéma, Maurice Pialat. Citer ou analyser le film d'Eustache n'est pas la manière dont *Le temps des amoureuses* dialogue avec lui. C'est la singularité de ce film qui parle de cinéma

dans un paysage cinématographique contemporain rempli de citations, d'allusions et de répliques en tous genres... Imbert semble refuser d'utiliser les images d'Eustache : son film résiste à ce que Jacques Derrida nommait, dans *Limited Inc.*, la « citationalité » de la langue, le fait que les mêmes énoncés se répètent et se reproduisent à l'infini en sautant d'un contexte à un autre. *Le temps des amoureuses* résiste à cette usure des images, résiste au cliché qui semble être le devenir irrévocable des images contemporaines.

C'est finalement dans la logique du cinéma d'Imbert, dont une des ambitions est de témoigner de la valeur singulière des images, de l'épaisseur de mémoire et d'histoire que toute image, même la plus anodine, recèle.

Il n'y a pas d'images extraites de *Mes petites amoureuses* dans *Le temps des amoureuses*, et pourtant... Le film d'Eustache est donné à voir par les photographies de plateau et de tournage de Pierre Zucca, qui sont les traces de ce qu'Imbert cherche à documenter : l'expérience passée du tournage. Les photographies de Zucca structurent le film. Elles ouvrent le générique : sur la musique mélancolique de Silvain Vanot, on voit ces images que le recadrage serré nous empêche d'identifier tout à fait, à part une photographie où l'on reconnaît le visage de Jean Eustache. Elles introduisent presque systématiquement les séquences consacrées à la rencontre avec un nouveau personnage du film ou à un nouveau lieu. Ou alors elles les referment, comme c'est le cas avec Aïssa Ihamouine que les autres surnomment « Yaya ». En outre, des éléments sonores très discrets, enregistrés à Narbonne, redonnent un peu de vie à ces photographies en leur conférant plus d'épaisseur : vent, oiseaux, grillons, ambiance urbaine lointaine faite de bruissements de voix ou de ronflements de mobylettes.

Le montage de ces photographies met pourtant en évidence la distance entre ce passé de 1974 et le présent du milieu des années 2000. Les raccords confrontent régulièrement et presque implacablement les traces du passé avec l'image actuelle de leur disparition ou de leur déchéance : la façade du café des Quatre fontaines, lors du tournage d'Eustache, avec la façade actuelle, celle d'une épicerie fine qui a remplacé le café ; les deux amis d'Hilaire, Jean-Louis et Yaya, garçons rêveurs plein de vitalité, les yeux au ciel sur les images du tournage, que l'ont voit aujourd'hui, plus âgés, comme usés par les déterminismes sociaux. Même le coin d'herbes hautes où Hilaire et son ami Ernest retrouvent le décor de la scène des baisers, à la fin de *Mes petites amoureuses*, semble jauni par le temps.

Le personnage de Yaya a une formule qui dit très bien cela : « c'est inoubliable cette expérience de tournage quand on a 14-15 ans, mais maintenant la vie a passé, on a fait chacun notre chemin ». C'est ce passage du temps qu'enregistre Imbert et qui donne son titre au film. Imbert filme plus que l'absence : la disparition, le deuil de ce « temps » des amoureuses, dont Hilaire dit qu'il était plus facile.

Si l'enquête pour retrouver les traces du passé et la mémoire des images est peut-être un semi-échec, c'est sous cet angle du deuil et de l'absence, qu'il faut l'envisager. Les personnages esquivent les entretiens – Yaya ne vient pas au premier rendez-vous aux Halles, Jean-Louis disparaît après son service au bar alors qu'Imbert et Hilaire l'attendent – ou bien ne veulent pas figurer dans le film – Marie-Paule, l'amoureuse de Daniel. Le voyage à Varzy ne sera qu'un passage, Imbert renonçant à trouver dans les cafés de la ville des personnages qui pourraient témoigner du tournage d'Eustache dans la ville.

Le film fait aussi le deuil des lieux : les cinémas de Narbonne, tous détruits, sauf un, le Vox, devant lequel Imbert filme Hilaire – mais qui a lui aussi disparu depuis qu'Imbert a fait son film, de sorte qu'il ne reste plus un seul des cinémas historiques de la ville. Plusieurs scènes nous font éprouver la déception de voir ces lieux disparus ou déchus : les ruines de l'ancien cinéma Kursaal qu'on ne peut plus évoquer que par des photographies, le camion bruyant garé devant la façade de l'ancien café des Quatre fontaines, les annonces d'une sono commerciale qui couvre la discussion entre Hilaire et Yaya sur la place du même nom...

Ici, le film d'Imbert dialogue le plus intimement avec *Mes petites amoureuses* quand il renoue avec l'histoire d'un deuil qui était au cœur du film d'Eustache : Eustache montrait le deuil d'un enfant trop vite précipité dans le monde des adultes, la douleur de voir ses rêves de jeunesse, l'espoir des études surtout, brisés par la réalité sociale et économique du milieu pauvre auquel il appartient. L'avant-dernière scène du *Temps des amoureuses* fait resurgir trente ans plus tard la même question des prédéterminations sociales et du deuil des destins qu'on se rêve enfant, lorsque les nouvelles « amoureuses », les jeunes filles de Latour-de-Carol dont s'occupe Hilaire, font la distinction entre ce qu'elles désireraient comme avenir – archéologue, danseuse – et ce que leur éducation et leur classe sociale leur impose d'être : coiffeuse, serveuse...

Le temps des amoureuses va jusqu'à retrouver le deuil le plus explicite de *Mes petites amoureuses*, celui des grands-parents, à qui Eustache dédie son film. Le cinéaste était profondément attaché à sa grand-mère, Odette Robert, qui décèdera pendant le tournage de *Mes petites amoureuses*, et à laquelle il avait consacré un film, *Numéro zéro*, en 1971. De son côté, Imbert raconte que pendant le tournage de son propre film, alors qu'il

marche dans les rues de Narbonne, il se dirige sans s'en rendre compte vers la maison de ses grands-parents : il ressent alors tout à fait leur disparition, comme si son film éprouvait à son tour ce deuil des grands-parents, par un effet de contagion du film d'Eustache. De la même façon, le film super 8 de la classe de neige donné à Imbert par son ancien instituteur vient aussi témoigner de cette contagion, Imbert inscrivant ainsi son enfance dans son propre film, comme Eustache.

Pourtant *Le temps des amoureuses* parvient à conjurer la disparition des proches et la déchéance du passé par la question de la transmission qui revient pendant toute la fin du film. C'est ce qui rend le film d'Imbert moins amer que celui d'Eustache, même si *Mes petites amoureuses* était aussi un film de transmission, Eustache transmettant le récit de son enfance à ses fils, l'aîné, Patrick, jouant dans le film, et le cadet, Boris, étant assistant sur le tournage.

Le film super 8 que l'ancien instituteur remet à Imbert illustre cette idée de transmission, mais elle se concrétise aussi dans la réalisation du projet musical d'Hilaire, ou encore par la naissance de sa petite-fille, dont le film a en quelque sorte accompagné la gestation.

La transmission s'incarne enfin dans le dernier plan du film, quand Imbert filme *en tant que danseuse* celle des jeunes filles de Latour-de-Carol qui se rêvait danseuse. Il s'agit ici encore d'offrir le film à ses personnages, comme le fait Imbert dans chacune de ses œuvres, mais aussi, le temps d'un plan, de conjurer le déterminisme social qui était la hantise de *Mes petites amoureuses*, de restituer le rêve à l'enfance, ce qui est la plus belle manière de dialoguer avec le film d'Eustache.

LE TEMPS DES AMOUREUSES : DÉTOURS ET CONTOURS

Antony Fiant

Si *Le temps des amoureuses* (2008) n'est pas seulement un film sur un film, n'est pas simplement un hommage à *Mes petites amoureuses* (1974) de Jean Eustache, c'est qu'Henri-François Imbert, comme à son habitude, a su saisir les opportunités rencontrées lors d'une patiente élaboration et les faire fructifier à sa manière. Une élaboration dont le film conserve grandement la trace, relevant tout à la fois de l'enquête, de l'introspection ou encore de la restitution d'un voyage au pays du film d'Eustache – « pays » au sens propre, géographique (Narbonne bien sûr) mais aussi au sens figuré (disons l'imaginaire d'Eustache quand bien même celui-ci, sur ce film-là, est essentiellement nourri de sa propre enfance).

La singularité des films d'Imbert se révèle à travers un processus de création assimilable à une démarche particulièrement anti-téléologique, sans finalité prédéterminée, conservant une bonne part d'inconnu pouvant remettre en cause jusqu'à l'existence même des

Le temps des amoureuses

CARNETS DE TRAVAIL

de Henri-François Imbert

AVANT - P R O P O S

Ce texte présente un ensemble de notes qui ont accompagné, pendant six ans, la réalisation du film *Le temps des amoureuses*, qui avait alors pour titre de travail *Hilario*. Les carnets dans lesquels ces notes ont été écrites n'étaient pas seulement consacrés au travail sur ce film, mais également à d'autres projets en cours, si bien que c'est seulement une partie de ces carnets qui est reproduite ici, environ un quart. J'ai choisi de garder tous les textes dès lors qu'ils parlent du projet du *Temps des amoureuses*, et de les conserver presque toujours intégralement. Bien sûr, l'environnement extérieur au film, qui affleure ainsi, peut paraître parfois un peu décalé ou intime, notamment du fait que ces carnets qui n'avaient pas vocation à être publiés, mais il m'a semblé que ces digressions complètent également, par l'évocation d'un contexte, un aperçu du travail qui a été celui de faire ce film.

J'ai conservé en début de chaque texte la mention de la date et du lieu où les textes ont été rédigés. La plupart de ces lieux sont des cafés, soit à Paris où j'habite, soit en voyage, notamment pour travailler sur ce film principalement tourné à Narbonne et dans la Région Languedoc-Roussillon.

Le texte commence par les deux premières lettres que nous avons échangées avec Hilaire Arasa. En toile de fond bien sûr, se trouvent la rencontre et notre amitié avec Hilaire, à qui je dédie chaleureusement ce texte.