

NO PASARÁN, ALBUM SOUVENIR

LIBRE COURS PRÉSENTE

UN FILM DE HENRI-FRANÇOIS IMBERT

SORTIE LE 29 OCTOBRE 2003 70 MINUTES 35 MM COULEUR 1/33 MONO VISA N°103631 2003

SCÉNARIO, IMAGE ET SON HENRI-FRANÇOIS IMBERT ; MUSIQUE SILVAIN VANOT ; MONTAGE HENRI-FRANÇOIS IMBERT, CÉLINE TAUSS

PRODUCTION LIBRE COURS AVEC LA PARTICIPATION DU CENTRE NATIONAL DE LA CINÉMATOGRAPHIE

DISTRIBUTION SHELLAC / THOMAS ORDONNEAU

82 BOULEVARD ORNANO 75018 PARIS TÉL. 01 42 55 07 84 FAX. 01 55 79 01 00 MOBILE 06 76 41 21 72 SHELLAC@ALTERN.ORG

PRESSE CHLOE LORENZI TÉL. 01 42 77 00 16 FAX. 01 42 77 11 20 LORENZI.CHLOE@WANADOO.FR

L'HISTOIRE DU FILM



Catherine Bizern : L'idée du film aurait pu être aussi de faire une enquête sur les réfugiés espagnols. Et ce qui est surprenant, c'est que même lorsque tu rencontres Casimir et Jo, ce n'est pas parce qu'ils sont réfugiés espagnols mais parce qu'ils peuvent avoir la carte postale qui te manque.

Henri-François Imbert : Oui, j'ai l'impression qu'il faut s'en tenir à l'histoire du film. Il ne faut pas la dépasser. De même que dans *Doulaye, une saison des pluies* il fallait s'en tenir à la recherche de Doulaye, et dans *Sur la plage de Belfast* s'en tenir à la recherche des gens du film. Tu vois, dans *Sur la plage de Belfast*, il était question de ça : je filme John Major et le conflit en Irlande du Nord ou je ne le filme pas ? Maintenant je sais qu'il faut que je m'en tienne à mon histoire. Et que c'est en la travaillant elle, que je vais peut-être arriver à quelque chose. Mais si dès qu'il y a une possibilité un peu séduisante je quitte mon histoire pour aller vers quelque chose de plus général, à ce moment-là, si je délaisse mon histoire, elle ne mènera plus nulle part. Il faut rester attaché à cette petite histoire ; et celle-ci c'est une histoire de cartes postales et ce n'est pas une histoire de témoins.

CB : Oui ce n'est pas l'histoire des protagonistes de la *Retirada* mais, à mon avis, de la trace qui reste aujourd'hui de cette histoire de la *Retirada* et de la mémoire à construire. Ce qui est très étonnant dans ta façon d'interroger ces photos, c'est comme tu le dis au début du film, que tu ne comprends pas ce qu'elles représentent.

HFI : Le film part de ça. Mon premier rapport à ces cartes postales a été un rapport à une énigme. Puisque j'étais enfant, je ne connaissais ni l'histoire de la Guerre d'Espagne ni le statut que la carte postale pouvait avoir dans ces années-là, donc le début de cette histoire c'était : « que représentent ces cartes postales ? » Et dès le début le rapport entre l'image et sa légende paraissait énigmatique. Le film questionne ce rapport entre les mots et les images en s'en tenant aux mots qu'il y a sur les légendes, comme je m'en tiens à ces cartes postales, sans faire intervenir une autre iconographie, celle de toutes les photos de la Guerre d'Espagne par exemple, ou une autre parole qui serait celle de tous les témoins, qui ont écrit ou qui sont là encore aujourd'hui pour raconter. L'idée du film c'est de partir de ce qu'on a, les cartes postales, de s'en tenir à ça et de voir si avec ce qu'on a on peut arriver à faire un film.

CB : Alors abordons tout de suite la question de filmer les cartes postales. La façon dont tu les mets en scène, comme si tu faisais un accrochage. Le soin du cadre dans lequel tu les inscris. Le temps passé dessus à l'image. La façon dont tu fais jouer le texte avec l'image. Et à chaque fois qu'on voit une carte pour la première fois, c'est toujours avec le même cadre initial.

HFI : Dès le début du montage — parce que c'est un film que j'ai fait pratiquement en commençant par le montage : alors que le tournage n'avait pas encore eu lieu, j'étais déjà en montage, en train de chercher la forme que pourrait prendre ce film —, dès le début de ce « montage-tournage », on s'est dit avec la monteuse : « ça a l'air d'un film de banc-titres, avec beaucoup d'images fixes. » Ce n'était pas étonnant, on avait des cartes postales comme matière première, comme point de départ. Je n'avais jamais fait de film de banc-titres, sauf un tout petit de 5 minutes qui s'appelle *Bon anniversaire papa*, que j'avais bien aimé faire. Donc j'étais très intéressé et je me demandais comment on allait faire un film de banc-titres. Alors on en a vu quelques-uns. Il y en a assez peu finalement et quand il y en a ça bouge énormément. Comme si les cinéastes voulaient toujours compenser la fixité du banc-titre par une sorte d'agitation avec des zooms dans l'image, des mouvements et des temps d'exposition de chaque image très courts. Et en fait je me disais qu'on n'y voyait rien. Il pouvait y avoir plusieurs centaines d'images mais on n'en voyait aucune. Nous on avait beaucoup moins d'images. Il y a 29 images dans la série des cartes postales APA et je ne l'ai même pas complète. Il en manque deux je crois...

CB : la numéro 2 je crois...

HFI : Peut-être, mais tu vois ça n'a tellement jamais été l'enjeu de collectionner ces cartes postales que je ne sais même pas ce qui manque.

CB : Oui mais en même temps, dans ton texte, tu joues avec ça aussi : « *J'ai la numéro 1, 8, 7* », mais c'est vrai que tu ne dis jamais combien il t'en manque.

HFI : Oui, c'est un drôle de rapport à la collection. Mais en tout cas, pour en revenir à comment filmer les cartes postales, on s'est demandé comment les filmer pour qu'on les voit et pour qu'on les voit en tant que cartes postales. Pour que le spectateur puisse suivre cette histoire-là — l'histoire d'un personnage qui cherche des cartes postales —, il fallait lui permettre de réfléchir, de fantasmer sur des cartes postales. Il fallait donc les montrer avec les dentelures, avec des marges autour, comme des « objets cartes postales » et pas simplement comme des images. Alors on a cherché le rapport qu'il pouvait y avoir entre la carte postale elle-même et les marges, le rapport de la carte postale à l'écran, de sorte à ce qu'on voit l'image le plus possible et en même temps à ce que cela reste une carte postale, un objet filmé sur un fond. Et on a trouvé ce rapport qu'on a ensuite gardé pour toutes les cartes postales. Elles apparaissent

toutes, comme tu disais, une première fois comme un objet sur ce fond noir. Et ensuite, des fois, on a voulu citer un élément que le spectateur a déjà vu et à ce moment-là on s'est permis d'entrer dans la carte postale et d'aller chercher un gros plan, un détail.

CB : Comme une citation.

HFI : Comme une citation, puisque le spectateur a déjà eu l'occasion de regarder la carte postale, qu'il la connaît déjà.

CB : Mais j'ai quand même l'impression que ces citations arrivent à un moment où on commence à élucider avec toi l'énigme de ces objets. Je pense par exemple à cette carte sur laquelle des gens passent la frontière, juste après que Jo nous ait raconté son passage de la frontière.

HFI : Après Jo c'est le petit garçon et l'homme sur le cheval. Le petit garçon a l'âge qu'avait Jo lors de la *Retirada* et des souvenirs qu'il vient d'évoquer. Ça pourrait être Jo ce petit garçon.

CB : Oui, c'est ce que l'on imagine et on a tout le temps d'y penser dans la durée du plan.

HFI : Oui, une fois qu'on avait trouvé les marges, (comment montrer ces images dans l'espace de l'écran), il restait la question de comment les montrer dans le temps. On s'est rendu compte que le rapport entre la voix, le texte et l'image elle-même n'était pas simple, parce que selon le tempo, le temps qui est accordé à chaque image avant que je parle et après, cela peut paraître très didactique. Par exemple, si je parle sur une image puis qu'on passe tout de suite à une autre, le spectateur n'aura pas le temps de voir, il n'aura qu'à croire ce que j'ai dit. Donc on a essayé de créer un espace du regard pour le spectateur, un temps du regard. Chaque carte est présentée un moment en silence d'abord pour que le spectateur puisse la voir et faire des hypothèses par rapport à tout ce qu'il sait déjà du film. Il y a toujours un moment pour que le spectateur se dise : « Tiens qu'est-ce que c'est cette carte postale ? Où est-ce qu'il a trouvé ça ? Est-ce que ce n'est pas la carte postale qu'il cherchait justement ? Qu'est-ce qu'il va encore nous raconter ? » Donc il y a ce temps de questionnement où le spectateur peut faire des hypothèses, puis il y a le temps où je dis ce que c'est que cette carte et des fois quelques mots, sans jamais tomber dans une explication, quelques mots pour éclairer les faits. Et là on s'est rendu compte que si on arrêta là-dessus, le spectateur n'avait pas du tout l'espace du doute par rapport à ce que je viens de dire. Il fallait laisser à nouveau du silence pour que le spectateur puisse confronter ce que je viens de dire aux hypothèses que lui-même a faites pendant le silence du début. Un temps pour que le spectateur se dise : « D'accord, maintenant il vient de me dire ça, et effectivement... », ou pour que le spectateur puisse aller plus loin. C'est un temps comme ça qu'il a fallu créer pour chaque carte, parce que chacune en fonction de l'image, en fonction de sa place dans le récit, et du texte que je dis dessus, demandait un espace différent à créer pour le regard du spectateur.

CB : Oui et plus que le regard, permettre que le spectateur puisse travailler lui-même sa propre histoire, qu'il se raconte son histoire.

HFI : Oui c'est ça, c'est un espace de travail qui se crée carte après carte. Et l'équilibre du film entier se construit sur chaque carte. Sur chaque nouvelle carte, il ne fallait pas que cela aille trop vite et que le spectateur se dise : « Là je n'ai pas eu le temps de réfléchir. »

CB : Oui, c'est un rythme dans lequel on est installé et très vite on comprend qu'on ne va pas se faire avoir comme spectateur. Très vite on sait qu'on va pouvoir se la raconter aussi cette histoire. Et ça va avec le fait qu'il n'y a pas de mouvement dans les images, c'est nous-mêmes qui regardons l'image et on la regarde comme on veut. C'est une question de liberté laissée au spectateur.

LE TEMPS DU RÉCIT, LE TEMPS DU FILM

CB : Alors il y a un point intéressant c'est que tu dis avoir commencé par monter. Je relie ça avec l'histoire du temps du film et de la maturation du film. On peut se dire que ce film a commencé il y a dix ans, et qu'il se finit à un instant T qui est celui où tu racontes l'histoire.

Mais ce temps T où tu racontes l'histoire du film ne correspond pas au temps du tournage, cela correspond à un temps où tu ramasses tout. C'est très étrange, cette impression qu'on a que pour toi fabriquer un film — et je crois que c'est vrai pour tes autres films mais c'était moins inscrit dans le film lui-même — ce n'est pas juste une action qui commence à un moment et qui finit à un autre. Enfin ça finit à un moment, ce temps T où tu racontes mais cela a commencé très en amont.

HFI : C'est vrai qu'il y a un temps qui est le temps T, le moment d'un présent du film. D'ailleurs dans tout le film, je parle au passé, en donnant des repères de temps, et puis ces repères de temps se rapprochent : il y a des moments où c'est « *il y a trois ans* », et puis c'est « *l'été dernier* », et puis « *il y a quelques jours* ». On se rapproche de l'instant T où se situe le récit, on montre une dernière carte postale et on passe dans le présent, c'est-à-dire dans les images vidéo d'aujourd'hui à Sangatte. Et effectivement tout le texte du film est écrit par rapport à ce temps-là, un temps où je ramasse tout ce que j'ai collecté. C'est-à-dire qu'il n'y a pas vraiment eu un temps d'écriture, un temps de tournage, un temps de montage ; il y a un projet d'écriture, de fabrication d'un film autour des objets collectés, et la collecte a commencé en fait dans mon enfance, le jour où j'ai eu ces cartes postales et où je les ai gardées. Je devais avoir dix ou douze ans peut-être, et ensuite j'ai essayé de tourner ce film une première fois en 1990 — Quand je dis dans le film : « *Il y a dix ans j'ai passé quelques semaines au Boulou et j'ai commencé à faire des recherches...* », les images que l'on voit ont été tournées il y a dix ans —. Et en fait le travail de montage, ça a été d'assembler les objets collectés au cours de ces années : les cartes postales bien



sûr, des bouts de Super 8, des bouts de 16 mm, des photos, des bouts de son et puis voir comment tout cela s'agence.

Le seul moment de tournage organisé, c'est le tournage en 35 mm des banc-titres, une fois que le montage était complètement terminé en vidéo, qui peut s'apparenter au gonflage des éléments Super 8, 16 mm et vidéo qu'on a fait aussi en 35 mm. Mais le tournage des banc-titres pour le montage, le choix des images et des cadres pour les plans rapprochés se faisait ici au quotidien, dans la salle de montage. On avait installé un petit-banc titre avec une caméra vidéo sur une planche et chaque fois qu'on avait besoin de monter une carte postale on la filmait.



CB : Et quand tu es allé à Sangatte, tu tournais pour ce film-là ou pas ?

HFI : Oui, le fait qu'il n'y ait pas eu un moment particulier pour le tournage ne veut pas dire que je ne suis pas complètement absorbé par le film. Je suis complètement absorbé par la fabrication. Et dans cette fabrication, à un moment, il me manque un élément. Et donc j'y vais, je pars tourner. Ça fait aussi partie de la façon d'écrire le film, de collecter des choses ou d'aller les chercher quand j'en ai besoin.

LES MATÉRIAUX DU FILM

CB : On peut revenir sur ce qui est filmé, ce qui n'est pas filmé et aussi comment, finalement le travail du filmage, dans le sens classique, est très rare dans ce film-là, où même des choses d'aujourd'hui sont des photos, ou des cartes postales. Est-ce que tu avais conscience que tu allais vers ça ; pourquoi prendre des photos d'Agde par exemple plutôt que filmer ?

HFI : C'est simplement parce que le film raconte l'histoire d'un personnage qui a été mis en mouvement par ces images, les cartes postales de la série APA. Il est allé sur les lieux, parce qu'il avait l'image du lieu, parce que l'image sur la carte postale appelait un déplacement, il était impossible de ne pas y aller. Mais il n'y va pas toujours comme un cinéaste, des fois comme un simple voyageur, avec seulement un appareil photo et un carnet. J'ai fait le film avec ce que j'avais collecté au cours de tous ces petits déplacements : les photos que j'ai faites un jour à Agde, celles que j'ai faites un autre jour où j'étais allé à Bram avec Céline. Et ce sont parfois des déplacements que j'ai faits à l'occasion d'autre chose.

CB : Dans le texte tu dis : « *Comme on ne passait pas très loin on a fait un détour par Bram* », et ce qui est tellement émouvant — parce que tellement simple — c'est quand tu dis : « *Alors qu'on cherchait un banc pour pique-niquer...* »

HFI : C'est-à-dire qu'on est là comme en voyage, et tout à coup quelque chose arrive qui nous ramène au film, par exemple le bruit du train qui nous dit qu'on est à côté de la gare. Donc on y va, on tombe sur la chef de gare, on lui montre les cartes postales des convois qui sortent des trains à Bram et

quelque chose arrive. Et l'hétérogénéité des matériaux de tournage vient de l'hétérogénéité de ces moments. Tous ces moments pris sur dix ans. Par exemple quand je dis : « *Il y a dix ans j'ai passé quelques semaines au Boulou et j'ai commencé à faire des recherches* », on voit une image, un groupe d'hommes en train de bavarder. C'est une photo que j'ai prise au Boulou quand j'avais 15 ans. Pendant longtemps dans le montage il y a eu autre chose, mais ça n'allait pas, et à un moment je cherchais ce qui pouvait aller là, et il n'y avait rien, par contre je me suis souvenu de cette photo que j'avais prise quelques années après avoir trouvé les cartes postales. Et quand on la regarde on voit bien qu'elle est complètement inspirée de ces cartes postales. C'est peut-être la première trace d'un travail que j'ai fait à partir de ces cartes postales.

CB : Tu dis que c'est hétérogène, mais je trouve que ça tire vers une très grande homogénéité.

HFI : Oui, le montage permet de fabriquer un objet cohérent donc homogène, avec de l'hétérogène. C'est-à-dire de trouver tout à coup les liens entre des éléments qui pourraient être à priori disparates, de retrouver les liens qui peuvent exister entre eux.

CB : Mais tu ne t'es jamais dit qu'il fallait que tu retournes à Agde pour filmer ce que tu avais pris en photo.

HFI : Non, j'ai toujours fait avec ce que j'avais, sauf pour les plans de mer qui sont tournés à 6 images seconde pour obtenir une espèce de matière séquencée ni ralentie ni accélérée — c'est la véritable durée du mouvement d'une vague, mais au lieu de voir 24 images par seconde, 24 états de cette vague par seconde, on n'en voit que six, et donc on les voit 4 fois plus longtemps chacun — Il fallait trouver une façon de filmer la plage qui ne soit ni le soleil des vacances ni le coucher du soleil, trouver un moment un peu de sidération comme ça. Cela partait de l'idée que des gens avaient été enfermés sur le bord d'une plage, avec trois murs de barbelés et un mur de mer et que cette mer n'était pas forcément bienveillante, qu'elle n'était pas non plus forcément déchainée, mais qu'elle était là comme barrière infranchissable. Alors j'ai filmé ça plusieurs matins de suite sur la plage très tôt au moment où il y a cette lumière un peu particulière. Mais effectivement cela rejoint aussi la fixité.

LE TEXTE, L'ÉCRITURE DANS LE FILM

CB : On pourrait maintenant revenir sur le texte. Ce que je trouve très intéressant c'est la façon dont tu mènes le récit de ta recherche. À partir de ce temps T, dont nous parlions tout à l'heure, tu nous fais le récit de toute la généalogie du film. Comment as-tu travaillé le récit ? Tu m'as dit que ce sont des histoires que tu as collectées en même temps que tu collectais des images et des sons. Est-ce que ta façon de travailler à changé depuis *Belfast* ?

HFI : C'est le même type de récit, mais là c'était une façon de travailler différente puisque cette fois-ci l'histoire s'étalait sur dix ans. Pour *Belfast* le tournage a duré 15 jours. Comme j'avais noté chaque jour tout ce qui se passait, j'avais déjà une sorte de rythme de cette histoire-là et donc j'ai pu l'écrire très vite à mon retour, en écrivant directement les phrases de la narration et en dessinant des cadres à côté, pour y inscrire tel personnage ou tel plan. Pour *Doulaye* j'ai fait pareil mais le tournage a duré deux mois. J'ai quand même pu écrire la narration d'une traite à mon retour sans relire les notes, avec au fond de la tête la mémoire de ce que j'avais écrit chaque jour quelques semaines auparavant, tout au long du tournage. Mais pour *No Pasarán* par contre, je ne pouvais pas écrire comme ça d'une traite puisque des choses avaient été vécues il y a dix ans, d'autres il y a cinq ans, d'autres il y a trois ans. Il y avait un obstacle de la mémoire, je n'étais plus porté par un texte que j'avais écrit même si j'avais pris des notes. Donc il a fallu retrouver dans mes carnets, les uns après les autres et page après page, tout ce qui concernait cette histoire, surtout depuis que j'avais commencé à acheter des cartes postales, c'est-à-dire depuis mon retour du Mali. Au moment où je commençais le montage de *Doulaye*, par hasard je suis tombé à Narbonne sur les premières cartes postales qui complétaient la série.



CB : Tout de même, la vie, elle n'est pas mal !!!

HFI : Oui, c'est comme si tu faisais un relais, au moment où tu viens de terminer une histoire et où tu dois faire le montage de cette histoire-là, hop, par hasard tu rentres dans une autre histoire qui va continuer à te porter. Et donc depuis 1997, j'étais allé un peu partout pour chercher des cartes postales. J'ai même commencé un scénario de fiction à partir de ces cartes postales. À un moment j'ai cru que ce serait un film de fiction. Donc pour ce film il y avait six ans de notes éparpillées dans des carnets et c'était presque un travail d'archiviste, d'archéologue de retrouver les traces de cette histoire et de la reconstituer bribe par bribe.

CB : Tu sais par exemple Annie Ernaux, a plusieurs carnets spécifiques, un par type d'écriture, et toi ?

HFI : Non, non, j'ai un seul carnet où il y a toute la vie qui se mélange, simplement dates après dates. Et c'était tellement compliqué que c'était même trop compliqué d'indexer ces dates pour retrouver les textes, alors j'ai acheté un petit photocopieur et j'ai photocopié chaque page utile des carnets. Après j'ai poussé le raffinement jusqu'à acheter un tampon encreur et de l'encre rouge pour dater les pages. Ça a fait une grosse pile, et j'ai commencé à relire tout ça. Il y avait des choses pas intéressantes, mais il y avait des choses qui étaient écrites pratiquement comme des petites nouvelles, qui ont constitué la matière première pour la narration du film. Mais il a fallu tout réécrire pour que ces histoires puissent être dites, avec déjà le rythme de ma voix, ou ce qui deviendrait le rythme du film. Et après tout au long du montage, on a élagué ces textes et il y a des histoires entières qui ont disparu bien sûr.

CB : Qui ont disparu pourquoi, parce que tu n'avais pas les images ?

HFI : Non, ce n'est pas tellement pour des questions d'images mais c'est plutôt parce que j'avais l'impression que ces histoires étaient moins fortes que d'autres.

LE MONTAGE

CB : Tu travailles beaucoup au montage, tu élagues beaucoup.

HFI : Oui, oui, c'est pour ça que je fais des films assez courts d'ailleurs, tu vois *Belfast* ne fait que 40 minutes, *Doulaye* fait 1h20, celui-là fait 1h10. En documentaire cela va souvent vers quelque chose de plus long. Mais j'ai l'impression que pour qu'une chose soit belle, il ne faut pas qu'elle soit freinée par une chose un peu moins belle. Il y avait peut-être matière à écrire trente ou quarante parties du film et il n'y en a que vingt à la fin et même à l'intérieur de chaque partie ça c'est drôlement rétréci. Certaines histoires ont disparu alors qu'elles avaient été écrites et montées, mais à un moment elles n'allaient plus dans le film, pour une question de rythme souvent. Si tu mets deux minutes à raconter quelque chose il faut que ça soit essentiel pour le film. A un moment par exemple, je racontais comment Lola Carrasco avait cherché le manuscrit de son mari sans le trouver et comment elle avait fini par appeler l'imprimeur qui avait édité le livre dix ans plus tôt pour lui demander s'il l'avait gardé. L'imprimeur ne savait pas mais il a dit de passer alors on y est allé et c'était très beau parce que c'est une vieille dame, elle m'a pris dans sa voiture, on est allé à trente kilomètres chez cet imprimeur, alors que je ne la connaissais pas une demi-heure plus tôt. Et là chez l'imprimeur, le manuscrit n'y était pas, il n'y avait plus rien, le manuscrit avec tous les documents originaux était perdu, il n'était pas chez elle, il n'était pas chez l'imprimeur. Et tout à coup la femme de l'imprimeur a dit : « Tiens et ça, qu'est-ce que c'est ? » en montrant un classeur par terre contre une table lumineuse et c'était le manuscrit, il était là par terre depuis dix ans. Dix ans, qu'ils balayaient autour ! C'est incroyable hein. Bon ça c'est une histoire qui parle de choses qui m'intéressent sur la fragilité de la mémoire etc., mais cette histoire-là constituait toujours un moment de frein dans le film, parce qu'elle est compliquée. Tu vois là je te l'ai racontée vite, mais déjà j'ai mis un moment.

CB : Effectivement elle est compliquée et finalement elle nous emmène loin de ton histoire principale, contrairement à toutes les autres.

HFI : C'est ça oui, elle n'est pas unitaire, dans le sens je crois où Tarkovski dit quelque part dans son journal que le cinéma a besoin d'unité. On peut faire des digressions, mais à ce moment-là il faut que cela apporte vraiment quelque chose, il faut que cela revienne, que cela mette en valeur le sujet principal. A un autre moment il y avait une partie sur Antonio Machado, le poète espagnol qui

est mort pendant cet exode, parce que j'avais lu un livre sur lui, et je m'étais dit : « Il faut aussi que le film soit un hommage à Machado ». Et bien non, il fallait que le film s'en tienne à lui-même, le film ne peut pas tout faire, il faut qu'il ait la modestie de ses propres limites. Donc c'est un travail d'élagage énorme entre ce que j'ai pu noter dans mes carnets au cours de l'histoire et ce qui entre vraiment dans le film à la fin. Là le travail avec la monteuse, le travail avec Céline était vraiment important parce que des fois tout à coup il y en avait un des deux qui disait : « Mais ça ce n'est pas le film, c'est autre chose, on n'est pas obligé de le dire ! » Et si ça n'est pas absolument nécessaire alors il faut l'enlever. Des fois c'est deux mots dans une phrase, on gomme ces deux mots et la phrase nous paraît mieux. Le film gagne de la force en s'allégeant. Même au mixage, j'ai encore trouvé le moyen d'alléger, d'enlever...



CB : En fait on pense qu'un film c'est de l'accumulation, mais ce n'est pas vrai et ce film-là est un exemple incroyable de retenue, et on le sent beaucoup.

HFI : Des fois on enlevait une minute de super 8 ou de 16 mm qu'on remplaçait d'abord par deux cartes postales, puis finalement une seule, et du coup on se rendait compte qu'on avait créé un nouvel espace pour le spectateur. Là où avant ce n'était que des images qui bougeaient tout à coup c'était un espace.

CB : Donc vous avez enlevé des choses mais ce n'est pas pour ça que le film s'est raccourci ?

HFI : Non, il y a même eu un moment curieux où l'on coupait et il se rallongeait quand même, parce que, sur chaque image, il nous semblait qu'il n'y avait pas assez d'espace et qu'il fallait en rajouter. C'est un travail curieux : on regarde : « Ah c'est un peu rapide, on rallonge de deux secondes en tête du plan, et trois à la fin du plan » et finalement on a rajouté cinq secondes sur cette carte postale. Et maintenant il faut rallonger la carte suivante pour ne pas perdre le rythme. Il y a cent cartes postales dans le film...

CB : Finalement, tu n'as jamais eu l'intention de raconter le contexte politique et tu en restes à des faits racontés comme des détails. En fait, comme tu le disais tout à l'heure, ce n'est que l'histoire de cartes postales.

HFI : Oui parce que le film n'a pas la prétention à être un objet exhaustif qui devrait tout nous dire de l'histoire de la Guerre d'Espagne. Le film entre comme un élément parmi un faisceau d'autres éléments que le spectateur est censé rencontrer dans sa vie. J'imagine que le spectateur a lu *L'Espoir*, qu'il a vu *Shoah*, qu'il a lu des récits des camps de Robert Anthelme, de Jorge Semprun, ou de Primo Levi. Donc le film ne va pas tout lui dire, le film a juste sa portée à lui au milieu de ce faisceau d'expériences, de témoignages. Il s'en tient à la petite aventure qu'a vécu un personnage en cherchant des cartes postales, sa petite aventure de l'Histoire avec un grand H et de l'histoire avec un petit h à la recherche de ces cartes postales. Et puis par rapport aux faits, tu vois,

quand je tournais *Doulaye* il y avait le griot vers lequel m'amènent les jeunes au début du film. Une fois que j'ai trouvé Doulaye, je suis revenu le voir, et je lui ai demandé comment il raconterait cette histoire. Il a réfléchi un bon moment et il m'a dit : « Il faut s'en tenir aux faits et à leur commentaire ». Et là tu vois j'étais estomaqué, j'étais là depuis plus d'un mois au Mali, et dans mon petit carnet je couvrais des pages et des pages en me demandant comment je raconterais cette histoire. J'essayais d'inventer un récit, une façon de faire du cinéma. Et lui tout de suite, il me dit cette phrase : « Il faut s'en tenir aux faits et à leur commentaire ». C'est-à-dire ne pas tomber dans l'analyse, penser que l'analyse, le spectateur va la faire. Le fait c'est la carte postale et sa légende, par exemple : « *Le bétail abandonné dans la campagne aux alentours de Bourg-Madame* », le commentaire c'est ce que j'en dit : « *Bourg-Madame est un petit poste frontière côté français, le bétail avait été conduit par les réfugiés qui pensaient peut-être se nourrir avec ou le vendre en France.* » Et puis l'analyse, les conclusions, c'est le terrain du spectateur, c'est le champ de travail du spectateur dont tu parlais tout à l'heure. Tu vois c'est un peu ça ma règle, s'en tenir aux faits et à leur commentaire. Je crois que si ça m'a tellement parlé, c'est que c'était la réponse à ce que je cherchais, mais j'aime beaucoup l'avoir trouvé avec le griot.

TROIS FILMS DANS UN MÊME SILLON

CB : Pour moi *No Pasarán* commence vraiment comme un film de Henri François Imbert. Entre l'image de l'eau et la musique qui est là, c'est comme une espèce de signature qui est la tienne. On est immédiatement dans un temps que l'on reconnaît, qui est peut-être ta temporalité et ça s'inscrit là immédiatement dans ces premières images. Et peut-être même on se dit : « Oh il exagère, il nous fait le même coup », mais après, cette image de mer se transforme quand on sait que les réfugiés espagnols ont été enfermés sur la plage et que tu nous redonnes à voir ces mêmes images de mer. Mais il y a aussi cette chose comme un peintre qui utilise toujours les mêmes couleurs, le même trait, quelque chose qui nous plonge immédiatement dans un film qui est un film de toi.

Et c'est comme l'image de la fin, quand on connaît tes films. A Sangatte ça finit sur des hommes qui filment avec ta caméra 16 mm sur la plage, et évidemment on ne peut pas ne pas penser à *Doulaye* ou à la fin de *Sur la plage de Belfast*. Sauf que là pour la première fois, ils ne te filment pas, ils filment de l'autre côté de la mer.

HFI : J'essaye de travailler le même sillon commencé avec *Sur la plage de Belfast* et que j'ai poursuivi avec *Doulaye*. Je continue le travail de ces deux films. En même temps il ne faut pas que ce travail se répète, il faut qu'il aille beaucoup plus loin sinon je m'ennuie. Il faut découvrir chaque jour une raison d'être là le lendemain —

le montage a quand même duré deux ans —, quelque chose de complètement nouveau qui va beaucoup plus loin, qui prend plus de risques y compris le risque de ne pas oublier les précédents films et carrément presque de les citer, de jouer avec. La fin de *No Pasarán*, sur la plage de Sangatte, c'est un jeu, parce que ce qu'il y avait d'important à dire avec cette séquence de partage de la caméra par exemple, en fait je l'ai déjà dit dans *Belfast* et *Doulaye*. Et donc je ne le redis pas, et ce que je dis là c'est autre chose ; c'est peut-être que c'est toujours le même personnage qui est là et que les deux précédents films sont aussi comme une genèse de celui-là et que le personnage qui fait ce film-là, plus politique, le fait parce que d'abord il a fait les précédents. C'est-à-dire qu'il y a une nécessité de faire un chemin, un travail personnel long et que ce chemin tant esthétique, cinématographique que éthique, politique, il se fait au fil de dix années de travail et en l'occurrence de ces trois films.



CB : *Belfast*, *Doulaye* et *No Pasarán* sont vraiment inscrits les uns dans les autres puisque pendant que tu faisais les deux premiers tu étais déjà en collecte pour celui-là.

Et puis aussi c'est vrai que dans *Belfast* il y a presque une obligation de le faire, dans *Doulaye* il y a un côté de partage qui est différent, et là c'est presque un jeu dans le sens où c'est presque gratuit, ce n'est plus une obligation ni morale ni de partage, c'est un geste pur.

HFI : Oui peut-être que ce geste est plus libre du fait que j'étais déjà entré dans une sorte de mouvement en faisant *Belfast*. Parce qu'en fait *Belfast* est une première réponse à la question du regard que l'on porte sur le monde : s'intéresser à l'autre en créant sa propre voie, en échappant aux médias et à l'air du temps, essayer de fabriquer son rythme à soi pour aller vers l'autre. Une fois que ce rythme à soi est un peu présent comme une piste de travail, je peux continuer. Parce qu'en fait, j'avais commencé *No Pasarán* en 1990, et à ce moment-là j'avais finalement arrêté parce que je n'avais pas trouvé ce qu'on peut appeler sa voie, son style, sa façon à soi de traiter de quelque chose. Il a fallu faire ces deux autres films.

CB : Ce qu'on sent dans ce film — et qui est peut-être nouveau — c'est que tu te permets de ne pas filmer, et je trouve que c'est une énorme liberté. Moi cela me frappe la façon dont tu te privas d'un certain nombre de choses dont d'autres ne se priveraient pas, par exemple on ne se priverait pas de la rencontre avec Lola Carrasco en train de te donner les photos. Et justement tu ne le montres pas.

HFI : Oui, je n'ai pas filmé Lola le jour où elle m'a donné ces cartes postales, alors j'essaie de faire exister le personnage et cette histoire simplement par des mots. J'ai filmé très peu de personnages pour ce film. C'est vrai que je l'avais fait pour *Belfast* et *Doulaye* de filmer des personnages, là il s'agissait d'autres choses. Je n'ai filmé que deux personnages qui ont vécu cette histoire, Jo et Casimir, mais justement parce qu'il n'y a qu'eux pour porter une parole directe, il y a énormément d'enjeux pour moi dans la restitution de leurs

personnages, dans la place qu'ils vont prendre dans le récit, même si c'est un court moment dans le film.

CB : Oui ils sont vraiment bien, et ce qui est surprenant c'est que les deux personnages que tu filmes ne sont pas les témoins que l'on attendrait dans un documentaire. C'est formidable, Casimir qui dit tout le temps : « Ça je ne vous le dirai pas. » Et Jo qui est là presque plus comme un collectionneur de cartes postales que comme protagoniste et témoin de cette histoire.

HFI : Oui, ça tient à l'histoire elle-même, telle que je l'ai vécue. Ce sont des témoins que j'ai rencontrés par hasard, vers lesquels m'a amené naturellement cette quête des cartes postales. Il fallait que leur témoignage raconte aussi notre rencontre, qu'il les situe par rapport au film. C'est la place de chacun qui est en jeu, et comment on arrive à faire un bout du film ensemble depuis cette place, en la respectant. La place occupée par chaque personnage est dans les rushes et le montage consiste à essayer de la découvrir et d'en donner une restitution qui soit la plus juste possible. Il y a un moment où il faut reconnaître la proposition singulière du film, qui ne tombe pas dans un classicisme ou une fausse modernité, quelque chose de tape-à-l'œil, de séduisant, ou de violent. Et c'est assez passionnant de voir comment cette forme qui vient, petit à petit, est nouvelle. Bernard Mangiante avait déjà fait *Les camps du silence*, donc le film sur la parole de ces témoins existe déjà. Et Claude Lanzmann a fait *Shoah* et une fois que Lanzmann a fait *Shoah*, tu ne peux pas faire un film comme avant *Shoah* et tu ne peux pas refaire *Shoah* non plus. Il n'y a pas le même type d'engagement, pas le même type de cinéaste, face à l'Histoire, donc il faut trouver une forme qui soit bien sûr nouvelle, singulière.

L'HISTOIRE ET LE PRÉSENT

CB : En fait il y a quelques années, quand j'ai compris que ces réfugiés espagnols, dont la plupart étaient des militants, sont passés du camp de réfugiés au camp de concentration, moi j'ai cru que j'avais mal entendu. Et toi comment tu l'as appréhendé ? Parce que ce qui est intéressant dans le film c'est qu'on a l'impression qu'au début toi tu ne sais pas et que tu ne le découvres que plus tard.

HFI : Oui, c'est vrai, je ne le sais pas et je ne le découvre qu'avec Mauthausen. Mais en même temps si, parce que dès que tu t'intéresses à ce sujet-là tu le sais ; tu sais que ceux qui étaient ennemis de Franco étaient aussi ennemis d'Hitler et que à ce titre un bon nombre a fini dans les camps nazis, de même que les communistes allemands ont fini dans les camps nazis. Donc tu le sais, mais tu ne sais pas par quel processus et le processus est tout simple. C'est même pas que les Français ont livré ces gens pour qu'ils soient envoyés dans les camps, c'est juste je pense par omission, c'est-à-dire en n'aidant pas les gens, en ne les protégeant pas, on finit par les mettre en danger. Et c'est pour ça que le parallèle avec

Sangatte, ce n'est pas un parallèle de camps. Il ne s'agit pas de dire que « Sangatte = Argelès 1939 », il s'agit juste de dire qu'à Sangatte des gens viennent parce que chez eux c'est le chaos et qu'ils fuient parce que leur vie est en danger et que si on ne les aide pas, on les renvoie à leur danger. Et qu'ils soient Kurdes qui fuyaient Saddam ou Afghans qui fuyaient les Talibans, on les renvoie au même danger que les Espagnols de 1939 : au danger de mort, à l'oppression politique, au fascisme, à la terreur. Donc c'est en refusant d'accorder un statut de réfugié à des gens que l'on ferme les yeux sur les dangers qu'ils fuient. C'est exactement ce qui se passe depuis que Sarkozy a fermé Sangatte, en laissant filtrer dans les médias que c'était surtout des réfugiés économiques, des gens qui étaient là pour gagner plus d'argent. On a fait passer la fermeture du centre en minimisant le danger que ces gens fuyaient, et qu'ils fuient toujours, parce qu'ils sont toujours là, Sangatte ou pas.



CB : D'autant plus qu'on ferme Sangatte sans leur donner de statut non plus. Mais sur cette histoire du camp de concentration il y a aussi la découverte du journal *L'Indépendant*, avec la première page sur les réfugiés et en page intérieure le camp de concentration d'Argelès.

HFI : Oui, cette double terminologie du « camp de concentration » pour « réfugiés », ça veut dire qu'il y avait une confusion, peut-être encore plus grande à l'époque qu'aujourd'hui sur ce qui était en train de se passer. L'Histoire nous dépasse toujours, elle nous dépasse aujourd'hui, et on fait avec notre dépassement. Mais ça veut dire aussi qu'il faut être très critique face à tout ce qu'on fait, tout ce que les gouvernements font. Et tu vois ce qui se passe en ce moment, la redéfinition du statut de réfugié à l'échelle de l'Europe avec l'idée d'enfermer les demandeurs d'asile en attente dans ce qu'ils appellent des « centres fermés ». Ou quand tu vois ce qui se passe en Irak, comment les américains enferment de simples suspects au mépris de tous les droits des prisonniers, il faut s'inquiéter. Et le film dit ça, il dit qu'il y a une réflexion à mener sur le statut du réfugié, c'est-à-dire de celui qui a été obligé de partir de chez lui. Qu'est-ce qu'on en fait ? Est-ce qu'on l'accueille ou est-ce qu'on le remet en danger ? Il ne faut pas penser simplement à ce qui s'est passé il y a 60 ans, il faut penser à ce qui se passe aujourd'hui. C'est pour cela que le film se termine à Sangatte, avec ces gens qui sont en passe d'être remis en danger.

SYNOPSIS

ENFANT, LE CINÉASTE AVAIT TROUVÉ CHEZ SES GRANDS-PARENTS UNE SÉRIE INCOMPLÈTE DE CARTES POSTALES PHOTOGRAPHIÉES DANS LE VILLAGE DE SA FAMILLE À LA FIN DE LA GUERRE D'ESPAGNE EN 1939.

CATHERINE BIZERN
CONÇOIT LES PROGRAMMATIONS
DE CINÉMA DOCUMENTAIRE DE *PÉRIPHÉRIE*
DEPUIS 1997. ELLE EST ÉGALEMENT
PRODUCTRICE DE FILMS DOCUMENTAIRES
AU SEIN DE LA SOCIÉTÉ *YUMI PRODUCTIONS*
DEPUIS 2000.

HENRI-FRANÇOIS IMBERT
EST NÉ EN 1967 À NARBONNE.
IL A COMMENCÉ À FAIRE DES FILMS SUPER 8
À L'ÂGE DE 20 ANS.

NO PASARÁN, ALBUM SOUVENIR 2003
DOULAYE, UNE SAISON DES PLUIES 1999
SUR LA PLAGE DE BELFAST 1996
ANDRÉ ROBILLARD, À COUP DE FUSILS ! 1993
PAPA TOND LA PELOUSE ETC. DEPUIS 1987