

# SUR LA PLAGES DE BELFAST

Un film de Henri-François Imbert

## LYCÉENS AU CINÉMA 2002–2003

collection les sens de l'art

### SOMMAIRE

- 4. AVANT-PROPOS  
Un air de famille
- 5-6. ANALYSE DU RÉCIT  
En quête  
Histoires de famille
- 7-8. MATÉRIAUX DE COMPOSITION  
Super 8 et vidéo  
Les samples de Silvain Vanot
- 9-12. CHEMINS DE TRAVERSE  
Fragments d'un montage amoureux
- 13. POINT DE RENCONTRE  
Questions à... Henri-François Imbert

Les dossiers pédagogiques et les fiches-élèves de l'opération Lycéens au cinéma en Région Rhône-Alpes sont édités par l'AcirA et l'Université Lumière-Lyon 2 avec le soutien de la Région Rhône-Alpes.

**Rédacteur en chef** : Jacques Gerstenkorn, professeur à l'Université Lumière-Lyon 2

**Dossier** : *Sur la plage de Belfast* © AcirA

**Auteurs** : Jacques Gerstenkorn avec le concours de Martin Barnier, d'Alban Jamin et de Philippe Roger

Jacques Gerstenkorn est professeur en études cinématographiques à l'Université Lumière-Lyon 2. Il dirige également Doc en courts, festival partenaire de Lycéens au cinéma, qui se tient à Lyon chaque année au début du mois d'octobre.

**Maquette** : Terre de Sienne

**Iconographie** : Photogrammes réalisés par Jacques Petat, Films de l'Estran, avec l'aimable autorisation de Libre Cours. Le portrait de Henri-François Imbert est d'Olivier Rollet. Remerciements à Henri-François Imbert et Cyril Peyramond

#### AcirA

Association des cinémas de recherche indépendants de la région alpine

159, cours Berriat 38000 Grenoble

Tél. 04 72 61 17 65 – Télécopie 04 76 21 06 54

Mél : lyceens.acira@wanadoo.fr

**Coordination des dossiers** : Christine Desrumeaux-Thirion (AcirA) et Région Rhône-Alpes – Direction de la culture, du sport et de la santé, Direction de la communication

# GÉNÉRIQUE

*Sur la plage de Belfast, 1996*

**Réalisation, image et son** : Henri-François Imbert

**Montage** : Marianne Rigaud

**Musique originale** : Silvain Vanot

**Assistante de production** : Adèle Ligonnière

**Production** : Libre Cours (Jean-François Le Moisy) et Pretty Pictures (James Velaise)

**Conseiller à la production** : Christian Baute

Avec la participation du ministère des Affaires étrangères, du ministère de la Culture (Département des Affaires internationales), du Centre national de la cinématographie

Avec le soutien de Grand Canal, CMC, l'INA et Planète Câble

**Distribution** : Libre Cours

**Durée** : 39 min

## Principales récompenses :

- Prix du court métrage, de la presse, du public, du jury recherche et du jury étudiants aux Rencontres cinématographiques de Dunkerque, 1996
- Gold Plaque Award au 32nd Chicago International Film Festival, 1996
- Prix du festival « Les écrans du Doc » à Gentilly, 1996
- Grand Prix du 6<sup>e</sup> Mondial de la vidéo de Bruxelles, 1996
- Grand Prix « Télévision de la Découverte », SCAM, 1997
- Grand Prix du court métrage Ciné-Volt, 1997

## SYNOPSIS

Dans une caméra offerte par son amie de retour d'un voyage à Belfast, le cinéaste trouve un petit film Super 8 inachevé. Le film montre une famille inconnue s'amusant au bord d'une plage, une femme brandissant un trophée de bowling, des images tremblées d'un magasin... Grâce à une expertise des Laboratoires Kodak, il découvre que ce film date d'une douzaine d'années et décide de se rendre en Irlande du Nord pour en retrouver les protagonistes.

Il arrive à Belfast le lendemain des accords du 13 octobre 1994, qui marquent la fin de vingt-cinq ans de guerre civile. Le début de l'enquête coïncide avec le premier week-end de paix.

L'enquête se déroule au fil des rencontres et des trajets entre Belfast et Bangor, une petite ville située dans la campagne des environs de Belfast. C'est là qu'il retrouve, comme par miracle, la famille du petit film Super 8 : Mollie, Jack, Lorraine, et Charmaine, la petite fille qui a 16 ans à présent. Le cinéaste peut alors leur restituer le petit film.

Ensemble, ils retournent sur la plage et se filment à nouveau, comme le grand-père, Alec, aujourd'hui disparu, l'avait fait douze ans auparavant.

## CINÉASTE / FILMOGRAPHIE

### **Le cinéaste**

Né à Narbonne en 1967, Henri-François Imbert a commencé à filmer son « ciné-journal » en Super 8. Il est ensuite passé à des essais documentaires d'un ton très personnel. Parallèlement à ses projets cinématographiques, il anime des ateliers de réalisation, notamment à l'Université de Paris-VIII.

### **Filmographie**

1992-1996 : *Papa tond la pelouse, etc.* (ciné-journal sur le mode du film de famille)

1994-1995 : *À coups de fusil !*, documentaire sur André Robillard

1996 : *Sur la plage de Belfast*

1999 : *Doulaye, une saison des pluies*

### **À lire**

Henri-François Imbert, *Doulaye, une saison des pluies, carnets de tournage*, Éditions SCOPE, 2000, préface de Luc Lagier (entièrement consacrée à *Sur la plage de Belfast*)

### **À voir**

DVD Lycéens au cinéma en Région Rhône-Alpes : « Le cinéma à la première personne », entretien avec Henri-François Imbert – Auteur du DVD : Jacques Gerstenkorn – DVD produit par la Région Rhône-Alpes (septembre 2002).

## AVANT-PROPOS

# Un air de famille

Henri-François Imbert aurait-il pu trouver la *Lettre d'un cinéaste à sa fille* dans une caméra achetée dans une brocante de Bruxelles ? Éric Pauwels aurait-il pu raconter à sa fille l'histoire du petit film irlandais qui s'invente sous nos yeux médusés dans *Sur la plage de Belfast* ? Suggérée lors d'une rencontre entre les deux cinéastes par Henri-François Imbert, cette idée que chacun des deux films aurait pu contenir l'autre est au cœur du désir de les programmer ensemble dans le cadre de l'opération Lycéens au cinéma en Rhône-Alpes. Et si toute proposition de programmation est un acte de montage, celle-ci relève d'une figure bien connue des cinéastes : le montage parallèle. Aux enseignants et aux élèves de s'emparer de cette proposition ludique et pédagogique pour expliciter ce qui rapproche les deux films, tout en respectant leur singularité absolue.

D'entrée de jeu, ouvrons quelques pistes.

La parenté de ces moyens métrages documentaires tient avant toute chose à leur référence commune soit au film de famille, soit au cinéma amateur, pratiques dont les films dits « professionnels » sont d'ordinaire plutôt soucieux de se démarquer. Né du désir de restituer un film Super 8 à ses propriétaires, *Sur la plage de Belfast* fait surgir, au bout du voyage, ce qui se trouve au fondement même du film de famille : l'urgence plus ou moins consciente de laisser une trace, de lutter contre la disparition des êtres chers, de fixer sur pellicule d'éphémères moments de bonheur. Tandis qu'Éric Pauwels s'adresse à sa fille en filmant sa tribu (notamment son fils Gaspard, son chien Puf et ses amis proches), et cela non seulement pour lui faire cadeau d'un petit mélodrame qu'elle lui réclamait quand elle était encore une enfant, mais davantage pour lui transmettre quelques vérités fondamentales sur le comique et le tragique de la vie, ou encore sur la liberté qu'a toute femme de choisir son destin. Pour autant, aucun de ces deux films si personnels n'est d'ordre privé. Profondément ancrés dans une attention à l'être et à l'autre, ils atteignent chacun selon ses puissances propres à l'universel.

On trouvera au fil des pages qui suivent, complétées par un DVD produit par la Région Rhône Alpes et tout entier nourri par la parole vive et généreuse des cinéastes, bien d'autres liens techniques et thématiques, poétiques et politiques, génériques et « génétiques », entre ces deux réussites majeures d'un cinéma d'artisans. Citons seulement un trait tout à la fois commun et spécifique : l'inscription prégnante de la voix même du cinéaste tout au long du film, à travers une écriture tantôt proche du conte (chez Pauwels), tantôt proche du carnet de voyage (chez Imbert)...

Puissent ces voix solitaires et minoritaires, porteuses de fragments d'histoires et d'éclats d'humanité, résister au flux des médias ou au tapage du cinéma industriel – et faire entendre au spectateur engourdi la petite musique, heureuse et forte, d'un cinéma libre et léger.

Jacques Gerstenkorn

# ANALYSE DU RÉCIT

## En quête

« Quand on tente de reconstituer une histoire, plus débridée sera l'enquête, plus grandes seront les chances qu'elle aboutisse. » (Bruce Chatwin)

Qu'est-ce qu'un récit, sinon d'abord un désir de récit ? Une nécessité intérieure qui pousse le narrateur, premier auditeur du récit qu'il se prend à rêver, à entreprendre un voyage dans l'espace et surtout dans le temps, à la recherche des autres et donc, « en fin de conte », de lui-même. Le noyau de l'histoire est toujours prétexte, bille lancée dans le champ des possibles par le joueur scrutant la trajectoire, comptabilisant les chocs de hasard en vue d'établir quelque infaillible martingale ouvrant la porte du paradis perdu. Henri-François Imbert le dit à sa façon, quand il résume sa démarche : « Me lancer tout seul dans une histoire et voir comment je vais rencontrer des gens autour de mon projet, voir si on va arriver à faire quelque chose ensemble, raconter une histoire, faire un film. Et voir jusqu'où cette rencontre va nous mener, comment elle va influencer sur le cours du voyage et du récit, et peut-être même sur le cours de nos vies » (dossier de presse de Doulaye, une saison des pluies).

Le récit est donc une quête initiatique, amenant le conteur qui se lance dans pareille aventure à se découvrir dans un partage d'humanité avec l'inépuisable autrui. La solitude de la recherche est la condition de la réussite de l'entreprise. Cette prise de risque va déplacer les lignes du quotidien, ouvrir le réel aux possibilités de dialogue. La position de l'observateur détermine son champ de vision. Devenir attentif aux porosités du monde, c'est multiplier ses chances d'être mis en présence de l'inespéré attendu. Tout film est l'histoire de cette rencontre. Est cinéaste celui qui a appris à apprivoiser le hasard. Et la foi dans la réalité peut engendrer le miracle.

*Sur la plage de Belfast* est une expérience du temps, comme tout récit qui se respecte. On oscille entre passé, présent et futur. La musique l'a compris, partagée entre statisme (évoquant des fantômes passés) et dynamisme (traduction de la quête présente), en écho des champs magnétiques, du passé et du présent, qui tendent l'histoire. Mais c'est la voix du narrateur qui mène le jeu. Le « je » du cinéaste distribue à sa guise les indices, tantôt annonçant, tantôt confirmant ce qui arrive, révélant même des pans inconnus de l'intrigue, secondaires ou capitaux. Le rythme du récit naît du décalage entretenu, parfois infime, parfois conséquent, entre informations sonores et visuelles. Les rares instants de son direct sont donnés comme une grâce où les temps fusionnent dans un présent absolu. Ils sont l'exception à la règle de l'écart qui régit le film. La force des moments de rencontre tient au fait qu'ils tranchent sur la solitude de l'enquêteur qui gagne le spectateur. Mis à distance du récit par l'implication même du narrateur dans sa quête, le public doit inventer son rapport au film. C'est le propre des grands récits (et des grands films) que de ménager ainsi la place de l'auditoire dans leur dispositif. L'histoire est une graine qui doit germer dans l'esprit de qui en prend connaissance. Chaque spectateur doit refaire à sa façon le parcours entrepris par le cinéaste. C'est au prix de cet effort qu'un réel partage d'expérience pourra avoir lieu. *Sur la plage de Belfast* invite ainsi son spectateur à reconsidérer son existence, à déchiffrer sa vie au miroir du puzzle qu'il se trouve en position de reconstituer au fil du film. C'est à une méditation sur l'être que conduit ce récit d'apparence minimaliste. Se sachant filmées par une caméra candidement ontologique, les personnes croisées par Imbert en arrivent justement à l'essentiel d'elles-mêmes.

Philippe Roger

# Histoires de famille

## Qu'est-ce qu'une guerre civile, sinon une histoire de famille qui a mal tourné ?

En pré-générique défilent les images muettes d'un film de famille, plus exactement celles d'un film dont les diverses caractéristiques relèvent à l'évidence de ce genre – le format Super 8, le tremblé de la caméra portée, l'absence de montage et enfin le sujet de la première séquence : une famille probable s'amusant sur une plage ; un homme et surtout trois femmes, appartenant à des générations différentes ; il pourrait s'agir d'une grand-mère, de sa fille et de sa petite-fille. Le son ajouté, musique et voix quasi blanches, dit l'état doucement interrogatif de celui qui a fait développer ce film brut, inachevé dans une vieille caméra. Son désir est de « retrouver ces gens ». *Sur la plage de Belfast* sera donc explicitement la quête d'une famille, irlandaise puisque la caméra vient des environs de Belfast.

“Famille” est à entendre au sens large de “communauté humaine”. On le mesure dès l'arrivée en Irlande du Nord : toute personne rencontrée qui pourrait de quelque manière mener aux protagonistes du petit film acquiert d'emblée le statut de parent éloigné, d'abord de la famille filmée, puis de celui qui la recherche. Personnelle, l'enquête se personnalise. Le jeune Français embarqué dans cette aventure prend des allures d'orphelin exilé, en manque de racines. On croisera chemin faisant d'autres exilés, des Irlandais qui passèrent par le Canada pour trouver du travail ou fuir la guerre. Sur le mode du journal intime, Imbert ne se contente pas de filmer ce qui a trait directement à sa recherche, il s'imprègne des ambiances qu'il traverse ; ses digressions nourrissent son périple : au lieu de l'éloigner de son sujet, elles l'incarnent.

Un des mérites du film est de faire toucher du doigt les liens subtils qui rattachent histoire individuelle et histoire collective. De la petite à la grande histoire, l'écart n'est pas si grand. Le Français qui déambule un dimanche d'octobre 1994 dans les rues de Belfast n'enregistre pas seulement la torpeur dominicale, mais le premier temps de paix d'un pays jusque-là déchiré. Henri-François Imbert croise même l'escorte du Premier ministre britannique John Major. Qu'est-ce qu'une guerre civile, sinon une histoire de famille qui a mal tourné ? La paix consiste alors à pouvoir passer d'une rue à une autre sans encombre.

Par touches légères, le film s'aventure jusqu'à l'autobiographique. Par deux fois, Imbert se filme dans des miroirs (l'un ovale et vertical, l'autre ovale et horizontal). On se souvient aussi que la caméra Super 8 a été achetée par son amie Susan, qui survient en fin de parcours. Mieux : pour finir la bobine du petit film, Imbert a filmé sa propre famille. Beau lapsus que ce geste unificateur !

Il est déjà un premier miroir, circulaire, au centre du petit film : le trophée de bowling que Mollie tend à l'objectif en souriant à son mari. Sur la surface polie du plateau d'argent, des formes fugitives pourraient dessiner la figure de l'absent, Alec, le grand-père qui enregistrerait sa famille sans jamais leur montrer les images, comme si filmer suffisait à conjurer la disparition (cf. sur ce point dans le chapitre « Analyse de séquences » du DVD *Le cinéma à la première personne* le commentaire de François-Henri Imbert dans la séquence intitulée “Le petit film”). Le pèlerinage irlandais d'Imbert, sur les lieux mêmes de la construction du Titanic (!), trouve sa justification ultime dans ce travail de deuil. La morale de toute histoire de famille tient en ce labeur toujours à reprendre, pour que la vie continue. Et si Imbert suggère que l'identité se réinvente au gré des rencontres, cette belle utopie est la face étincelante d'une autre réalité, plus sombre mais aussi décisive, celle, immergée, des liens invisibles qui nous rattachent à nos origines et inscrivent déjà notre finitude.

Philippe Roger

# MATÉRIAUX DE COMPOSITION

## Super 8 et vidéo

Si Imbert s'était contenté d'exploiter son sujet, en exposant de façon plate le journal de sa recherche, son film n'aurait guère dépassé le stade de l'illustration convenue, du lieu commun audiovisuel. L'impression de médiocrité qui se dégage de tant de productions (pas seulement télévisuelles) tient à la confusion entretenue par la masse de ceux qui négligent la valeur de l'écriture, c'est-à-dire du travail formel, dans l'accomplissement de la composition artistique. Il faut toujours rappeler que le fond n'est rien sans la forme : rien n'est dit qui n'ait conquis sa forme nécessaire. *Sur la plage de Belfast* est une œuvre digne de ce nom parce que son auteur s'est posé les bonnes questions sur son agencement concret.

Puisque son origine tient en une bobine de pellicule, trouvée par hasard dans le magasin d'une caméra Super 8, le film sera une réflexion sur la nature des matériaux audiovisuels. L'expression naîtra du rapport des supports. Déjà, les plans sur support film se divisent en deux catégories : de ceux pris par Alec en 1983, il faut distinguer ceux qu'Imbert tourne en 1994 avec la même caméra Super 8. De même, on fera la distinction entre la vidéo utilisée comme support (le transfert des plans Super 8 d'Alec sur une cassette VHS destinée à être montrée sur un équipement domestique, le support photographique servant à un usage voisin) et la vidéo du tournage documentaire.

L'une des originalités du dispositif pensé par Imbert réside dans l'utilisation conjointe de plusieurs supports pour ses tournages. Le support pellicule ne se réduit pas à l'image d'archive, celle du vieux film Super 8 trouvé. Concurrément aux plans vidéo, Imbert tourne aussi des plans films. Il leur affecte des fonctions distinctes, selon un partage des tâches qui lui est personnel : « En Super 8, je filme des plans courts, instinctifs, des fragments, un genre de cinéma brut, proche du film de famille, que je tourne très vite. Avec la vidéo, par contre, j'essaie plutôt d'être silencieux, attentif ; c'est un moment d'écoute avec un rapport au temps très différent » (dossier de presse de Doulaye, une saison des pluies).

Cette façon de concevoir deux usages de l'image est inhabituelle. Le recours à la pellicule pourrait porter certains à un tournage plus réfléchi, tandis que la pratique de la vidéo s'accompagne souvent d'un relâchement formel. En inversant ce schéma, c'est comme si Imbert affectait à la vidéo la vertu d'enregistrement dévolue au cinéma, et confiait à la pellicule le rôle de flashes quasi photographiques. Il y a retournement des temporalités, la durée passant du côté de la vidéo. Cette intuition est sans doute affaire de génération ; pour Imbert, né en 1967, la prose se situe du côté de la vidéo – son élément naturel, quotidien, – quand le cinéma, devenu plus rare, se retrouve du côté de la poésie, donc de l'instant.

S'il ausculte le réel en vidéo, c'est qu'il y trouve aujourd'hui la sensation du présent (d'où le son direct). Dès lors, la pellicule cinématographique semble se détacher du flux temporel, de l'actuel immédiat, pour gagner les régions magiques non seulement du passé, mais du hors temps (d'où la musique). Certes, l'image cinéma témoigne comme trace de ce qui fut (c'est le rôle de la bobine Super 8 ancienne, portant d'ailleurs les signes de son vieillissement), mais par ses plans Super 8 pris en marge de son tournage vidéo, Imbert vise une sorte de temps parallèle qui n'évoluerait plus de façon linéaire mais suivrait des méandres secrets, transversaux. Fantastique, le tournage cinéma fait accéder à une vision du monde qui ne serait plus celle des vivants. En reprenant la caméra d'un mort, en refaisant ses gestes, Imbert emprunte la barque du passeur des Enfers.

Philippe Roger

# Les samples de Silvain Vanot

Silvain Vanot a composé la musique de *Sur la plage de Belfast*. Ce rocker français, né en Normandie en 1963, a été inspiré par les Stones et Dylan ; il joue du punk-rock (tendance Sex Pistols). Ses compositions s'approchent du travail de Lou Reed ou de Neil Young. Ces références signalent que l'art du song writer Vanot sait se parer de toutes les distorsions électriques. Pour accompagner le film d'Imbert, Vanot joue avec cette vision bruitiste du rock, poussant (comme Lou Reed ou Neil Young) vers le minimalisme contemporain.

Tout au début du film la musique accompagne les images Super 8 récupérées, comme si un morceau démarrait sans jamais aboutir. La boucle crée une tension. Les désaccords de guitare, les pianos distordus, peuvent mettre le spectateur mal à l'aise. Par contraste, la voix douce du cinéaste nous murmure à l'oreille : « j'avais trouvé ce film ». L'alliance des deux, musique étrange, voix qui susurre, nous plonge dans un envoûtement qui ne cessera qu'à la fin du documentaire si personnel d'Imbert.

La composition musicale sans fin revient chaque fois qu'apparaît le petit « film inachevé ». Vanot nous fait croire qu'un seul morceau se déploie du début à la fin du film, se transformant en fonction de l'évolution de la quête d'Imbert. La musique marque chaque image avec la même force que la guitare saturée de Neil Young improvisant pour Jim Jarmusch la musique de Dead Man. Chaque déplacement en train, ou en voiture, chaque travelling latéral est accompagné par un refrain simple alliant boîte à rythme, guitare et son de vieux synthétiseur (comme les Moog Modulators utilisés par le groupe néo-70's Air). Entre Belfast et les petites villes alentour la musique fait des allers-retours dans un effet de rotation proche de la rythmique des Doors. Les clins « d'oreille » collent citations sonores et commentaires. La paix en négociation (IRA/Londres) permet à Vanot de placer des sitars indiens dignes de George Harrison (« Give Peace A Chance »). Le même suspens que celui des images (où nous emmène Imbert ?) se retrouve dans l'oxymore musical mixant les guitares rock anglaises avec les sitars apaisés. Les Beatles ne sont pas loin quand le cinéaste rencontre la famille Lennon. Les mélanges instrumentaux rappellent d'ailleurs le tourbillon symphonique dysharmonique de « A Day in the World ».

À force de percevoir les modifications musicales à chaque résurgence de la musique, on comprend que Vanot utilise des samples. Ces boucles musicales récupérées dans d'autres compositions permettent la création originale d'éléments rythmiques aussi bien que d'échantillons de refrains... Cette technique correspond parfaitement au travail d'Imbert. Le réalisateur reprend un bout de Super 8 pour en faire un autre film. Étirant son Found footage, le coupant, le mixant il crée un nouveau sens avec les mêmes images. Silvain Vanot réorganise des bruits et des notes pour composer une bande son magique qui se développe à partir d'un point minimum. A-t-il seulement utilisé une vraie guitare ? Ce son de flûte de pan tremblant ne provient-il pas d'un bruit de grattement ralenti, d'un grincement de porte étiré à la Pierre Henry ? C'est avec des fantômes de musique que Vanot nous séduit. Il fait réapparaître un air disparu, comme lorsque Fats Waller joue la « spooky » marche des fantômes. L'absent-présent par ces images et cet air, c'est le grand-père irlandais qui tenait la caméra. Lorsque le cinéaste conclut « ce n'était pas triste », les samples de Vanot se font plus harmonieux et le rappellent à notre bon souvenir.

Martin Barnier

# CHEMINS DE TRAVERSE

## Fragments d'un montage amoureux

Lorsque Jack déclare, comme pour faire le « pitch » du scénario en cours de tournage : « Toute l'histoire commence avec la découverte de ce film », il formule avec une grande simplicité le principe moteur du projet : l'existence d'un premier film, le « petit film », qui va non seulement motiver la réalisation du moyen métrage, mais aussi le nourrir par ses images, s'intégrer insidieusement à la composition et à l'avancée du récit. L'inventaire des occurrences est révélateur : à vingt-trois reprises, le montage intègre des fragments du « petit film », avec un souci de la variation qui fonde tout un art poétique. Mises bout à bout, les plages d'intervention du petit film occupent 7 minutes et demie sur une durée totale de 38 minutes... En voici la distribution précise au fil du film :

1

**Dans le film** : Ouverture

**Images** : Diffusion de la totalité du petit film avec ses trois séquences

**Durée du fragment** : 2'17

**Analyse** : C'est le prégénérique. La présentation du film Super 8 est indispensable puisqu'il est à l'origine du film. Le réalisateur effectue un travail d'exposition classique : la voix off explique la découverte du petit film, résume sa composition et annonce le sujet du film à venir.

2

**Dans le film** : À 2'37- Laboratoire Kodak

**Images** : Les deux dernières séquences sont observées à travers un moniteur par le spécialiste Kodak.

**Durée** : 28 secondes

**Analyse** : La texture du petit film est analysée pour donner des informations primordiales. Avant d'être le support fantasmatique du film, il est appréhendé comme un objet technique, débarrassé de tout mystère, diffusé à travers un écran qui le réifie.

*Trois fragments sont utilisés lors de la découverte du magasin où a été tournée la dernière séquence.*

3

**Dans le film** : À 6'53

**Images** : Début de la dernière séquence : images décadrées à l'intérieur du magasin

**Durée** : 11 secondes

4

**Dans le film** : À 7'24

**Images** : Images de l'enseigne extérieure

**Durée** : 5 secondes

5

**Dans le film** : À 7'36

**Images** : intégralité de la dernière séquence

**Durée** : 21 secondes

**Analyse** : Après plusieurs plans tournés en vidéo dans l'ancien magasin, les fragments du petit film se mêlent au montage pour mimer le travail comparatif du voyageur. L'insertion de l'intégralité de la dernière séquence vient confirmer les déductions en apportant des preuves visuelles (l'enseigne, le carrelage, la poignée de porte) et met un terme à la séquence. On remarque qu'un élément tourné en vidéo – deux personnages dans l'encadrement de la porte d'entrée – permet d'introduire le fragment qui comporte des similitudes (deux personnages avec la même attitude).

6

**Dans le film** : À 8'52 – Dans la boutique de Dorothy

**Images** : Séquence du plateau d'argent raccourcie

**Durée** : 7 secondes

**Analyse** : Dorothy ne reconnaît pas la femme des photogrammes. Le fragment vient s'insérer directement après son déni. Contre-champ animé, ce plan où Mollie est le plus reconnaissable accentue paradoxalement la difficulté à retrouver son nom et renforce le mystère. Mystère rehaussé par la tonalité surréaliste de la scène et les notes de piano qui l'accompagnent furtivement.

7

**Dans le film** : À 13'11 – Pendant les déambulations nocturnes du voyageur

**Images** : Sur la plage, la petite-fille éclabousse sa grand-mère avant de retourner dans l'eau.

**Durée** : 13 secondes

**Analyse** : Le réalisateur se questionne sur la fillette du film. Elle apparaît durant son acte le plus mémorable – unique « événement » du petit film – qui sera souvent réutilisé. L'utilisation du ralenti permet de mieux s'attarder sur les traits de l'enfant et de mimer l'obsession hantant le narrateur qui décompose les mouvements, s'attarde sur le moindre détail des images.

8

**Dans le film** : À 14'24 – George McWilliams regarde les photogrammes et ne reconnaît pas Mollie.

**Images** : Mollie marche sur la plage.

**Durée** : 7 secondes

**Analyse** : Variation sur le procédé déjà employé pour ponctuer la réponse de Dorothy

9

**Dans le film** : À 16'54 – Steven, le serveur, vient de donner une piste pour trouver la plage du petit film.

**Images** : Début première séquence – l'horizon, la plage et les silhouettes dans le lointain

**Durée** : 8 secondes

**Analyse** : Le fragment est confronté à des plans de la plage de Ballyholme. Le résultat confirme ce que dit la voix off : l'autre rive du golfe de Belfast manque sur le petit film. L'extrait est appelé comme preuve pour vérifier les propos du personnage.

*Chez les Lennon*

10

**Dans le film** : À 18'44

**Images** : Le couple Lennon regarde le début du film sur leur télévision. Un panoramique part de la TV pour cadrer le couple.

**Durée** : 33 secondes

11

**Dans le film** : À 19'17

**Images** : Suite de la séquence de la plage et séquence du plateau d'argent

**Durée** : 35 secondes

**Analyse** : Les Lennon sont les premiers personnages du film à être confrontés au petit film. La découverte du film par le couple se déroule en deux temps. Après une contextualisation du petit film diffusé dans leur appartement via leur télévision, les images en plein écran (mimant la vision subjective des deux spectateurs) sont commentées par leurs réactions en voix hors champ. L'évolution hésitante de leur avis est alors explicite et la séquence si hermétique du plateau d'argent s'avère être une preuve livrant la clef du mystère de l'identité. On retrouvera cette mise en scène de l'image du petit film lors de sa diffusion pour Mollie et les siens.

*Chez les Lennon*

*Projection pour Mollie et sa fille*

12

**Dans le film** : À 23'41

**Images** : Mollie marche sur la plage et se fait éclabousser.

**Durée** : 13 secondes

13

**Dans le film** : À 24'

**Images** : Jack et sa bouée

**Durée** : 5 secondes

**14**

**Dans le film :** À 24'13

**Images :** Mollie et sa fille sur la plage

**Durée :** 5 secondes

**15**

**Dans le film :** À 24'35

**Images :** Panoramique qui part de la famille pour cadrer la télévision qui diffuse le début de la séquence du plateau en argent.

**Durée :** 3 secondes

**Analyse :** La première confrontation du petit film avec certains de ses protagonistes. Le montage de cette séquence capitale établit un rythme équilibré où chaque image appelle son commentaire visuel. Visuel, car la jubilation à découvrir les premières réactions des deux femmes face aux moments si souvent montrés tient en partie au fait que la séquence est muette et privilégie le même régime perceptif que le petit film. Pour l'instant, on se « passe de commentaire », l'expression des visages est privilégiée. Plus d'informations seront données lors du visionnage par la famille au complet.

*Chez Jack et Lorraine*

**16**

**Dans le film :** À 26'42

**Images :** Début du petit film diffusé sur la TV

**Durée :** 6 secondes

**17**

**Dans le film :** À 26'52

**Images :** Suite de la plage (éclaboussement – Jack et sa bouée)

**Durée :** 26 secondes

**18**

**Dans le film :** À 27'25

**Images :** Séquence du plateau en argent en entier

**Durée :** 15 secondes

**Analyse :** C'est le deuxième volet de la découverte du film par la famille, cette fois au complet. Mise en place d'un dispositif proche de celui de la diffusion chez les Lennon avec le retour des fragments les plus cités depuis le début de la quête qui connaissent à ce moment la résolution rapide de leurs énigmes. Le petit film « de famille » s'intègre ici naturellement au reste du décor domestique, composé de meubles anciens et de photographies.

*Sur la plage de Ballyholme*

**19**

**Dans le film :** À 34'18

**Images :** Jack et sa fille

**Durée :** 3 secondes

**20**

**Dans le film :** À 34'51

**Images :** Enfant dans l'eau, Jack et sa bouée, Mollie qui les regarde

**Durée :** 17 secondes

**21**

**Dans le film :** À 35'28

**Images :** Mollie et sa petite-fille qui l'éclabousse

**Durée :** 13 secondes

**22**

**Dans le film :** À 35'48

**Images :** Jack et sa bouée – la famille

**Durée :** 21 secondes

**Dans le film :** À 36'49

**Images :** Début du petit film : la plage de Ballyholme, les silhouettes qui s'éloignent.

**Durée :** 10 secondes

**Analyse :** C'est la séquence finale, acmé du récit où les images du petit film, convoquées en grand nombre, vont être mêlées à des images issues de supports différents (vidéo et Super 8). Le premier fragment fait écho à la scène, tournée en vidéo, de Jack et de sa fille sur la plage et annonce le travail sur la temporalité qui va débiter. On constate alors une progression dans le montage qui va en se complexifiant, jouant sur la texture des plans, la confrontation des époques. À ce titre, l'utilisation du troisième fragment est le plus significatif. Le montage permet d'abolir le temps : Charmaine filme l'enfant qu'elle a été, jouant avec Mollie. Les deuxième et quatrième extraits illustrent la voix off qui évoque soit Alec – d'où le choix d'un fragment avec un mouvement d'appareil qui rappelle sa présence derrière la caméra – soit Jack. Le dernier fragment, qui succède à un plan où toute la famille est réunie sur la plage, vient clore le film en réutilisant les plans d'ouverture, donnant une structure fermée au récit et permettant une ultime confrontation temporelle.

En plaçant le petit film comme ingrédient principal de son écriture, le cinéaste procède à des choix forts. L'intégration du petit film est volontairement simple et directe. Il est, certes, une matière « première » qui peut être travaillée – utilisation du ralenti – ou être déclinée sur différents supports – photogrammes et transferts vidéo – mais à aucun moment l'auteur n'use d'un effet d'agrandissement, privilégiant toujours une image complète et intacte, conservant une distance respectueuse avec son matériau, et évitant ainsi de se perdre dans les méandres de l'image.

Le statut du petit film, lui, évolue. L'œuvre répond à un questionnement proche de celui de certains surréalistes : comment bâtir une œuvre sur un objet trouvé – ici, un film très court, incompréhensible, à la fragilité évidente – proche du rebut ? S'il se pose au début comme un objet hermétique et énigmatique, il va rapidement dévoiler une ambivalence fertile pour la dramatisation du récit. En effet, il peut aider le voyageur en servant de preuve lors de ses recherches... pour mieux freiner sa quête en restant une énigme pour les interviewés. Deux méthodes d'intégration sont alors utilisées : des fragments épars viennent ponctuellement souligner une réflexion, illustrer un propos du narrateur ou souligner l'ironie de ces images qui échappent à la définition et qui se rappellent alors malicieusement « à notre bon souvenir » en restant muettes ; ou bien des fragments coordonnés à l'image établissent un flux difficile à rompre, inextricablement liés aux prises de vues du réalisateur lors des moments clefs du film. Les modalités d'énonciation diffèrent donc radicalement : les fragments sont appréhendés soit comme faisant partie d'un dispositif fonctionnel permettant l'investigation du voyageur (ce dispositif ne peut être efficace que dans la sphère privée et un cadre intime est requis pour regarder le petit film), soit comme support onirique, matière poétique qui établit une rythmique interne obsessionnelle et récurrente. L'auteur fait un choix et privilégie certains moments du petit film. La séquence du magasin, dont la résolution de l'énigme est capitale mais ponctuelle, ne sera utilisée qu'une fois, alors que la séquence de plage – dont l'importance, déjà dans sa forme initiale, était clairement marquée par un fondu au noir – devient omniprésente. Parmi les images de cette séquence, il choisira un instant en fonction du public présent à la diffusion (Mollie et sa fille à la plage lors de la découverte du film par les deux femmes, par exemple). Le jeu entre la petite-fille et sa grand-mère, unique moment dramatisé qui cristallise visiblement pour le réalisateur la grâce de l'instant, sera le fragment le plus représenté. Le retour incessant de ces mêmes images, ce ressassement obsessionnel crée alors un leitmotiv visuel plus puissant que celui de la partition musicale, du trip-hop volontairement abscons à la première écoute.

À travers sa quête, le voyageur finira par doter d'un sens les images du petit film. Que dire cependant de cette étrange impression finale où l'image inaugurale, qui devrait être décodée, semble conserver son secret et sa puissance d'évocation ? En laissant le mot de la fin au petit film, l'auteur crée une béance sémantique toute poétique qui déplace l'enjeu de la quête ; car si le but avoué du voyageur est de rendre le petit film à ses protagonistes après avoir percé son secret, son entreprise révèle une préoccupation plus intime. Selon un principe qui n'est guère éloigné du palimpseste, en intégrant tous ces fragments à sa propre création, le réalisateur réussit à s'appropriier le film, à le faire sien. Significativement, après l'avoir si souvent cité, il le réécrit, en tourne un remake automnal dix ans plus tard en se mettant lui-même en scène avec – entre autres supports – la caméra qui a servi à réaliser le premier film. Le petit film fait désormais partie de son expérience individuelle et il n'est pas étonnant de constater que des images de sa propre famille apparaissent à la suite du petit film, sur la cassette vidéo.

Le narrateur, en rassemblant méthodiquement les fragments filmiques d'un autre à sa propre création, vient de découvrir une vérité profonde, ontologique, qui légitime alors rétrospectivement la démarche clairement autobiographique du début.

Alban Jamin

## Questions à... Henri-François Imbert

« La chose la plus marquante dans cette idée de programmer les deux films, c'est qu'un film aurait pu être contenu dans l'autre. »

**– Qu'est-ce qui vous a touché le plus dans le film d'Éric Pauwels ?**

– En voyant Lettre d'un cinéaste à sa fille hier soir, je me disais que mon film aurait pu être une histoire qu'Éric Pauwels aurait pu raconter à sa fille et qu'il y avait une sorte de parenté entre les deux films. Ce sont des histoires qui sont portées des mêmes choses, des histoires profondément humaines, qui parlent des échanges, des liens qu'on tisse les uns avec les autres, au-delà du temps et de la géographie. La chose la plus marquante dans cette idée de programmer les deux films, c'est qu'un film aurait pu être contenu dans l'autre.

**– Ne seriez-vous pas l'un comme l'autre du côté de l'artisanat plutôt que de l'industrie du cinéma ?**

– Quand Éric Pauwels parle de son cinéma comme de celui d'un artisan, d'un peintre, presque, je me retrouve complètement là-dedans. Moi, je travaille tout seul, la plupart du temps sans aucune équipe, avec des outils qui pourraient être ceux d'un peintre, c'est-à-dire des outils légers, des outils à soi, avec lesquels on a une habitude de pratiquer assez régulièrement, des outils qui ne sont pas simplement ceux d'un moment de cinéma mais ceux d'un quotidien. C'est le seul moyen pour nous de faire du cinéma. J'aurais aussi du mal à faire un film qui soit produit par un producteur, sur lequel il faudrait que je partage le projet ou que je rende des comptes. Dans l'industrie, on veut toujours l'assurance qu'il y aura un film au bout et que ce film va faire telle durée. Alors que le risque qu'on prend, nous, c'est de faire des films dont on ne sait pas avec certitude s'ils iront au bout. J'ai besoin de me lancer dans une aventure au risque de me perdre et cette aventure de cinéma ne peut qu'être personnelle.

**– Ne craignez-vous pas en vous retirant ainsi de vous couper du public ?**

– Il faut que toutes sortes de cinémas existent. Le cinéma est aussi riche que la littérature. Il y a mille façons d'écrire et il doit y avoir mille façons de faire du cinéma, certaines plus conventionnelles, liées à une industrie du divertissement, d'autres plus personnelles, comme le cinéma que je pratique tout seul ! Chacun doit trouver son mode d'expression. Ensuite il faut trouver le moyen de faire exister économiquement un film en dehors du flux dominant. Mes films ont leur propre économie, très fragile et très artisanale. En termes de chiffre d'affaires, je dois avoir l'équivalent d'une petite entreprise d'un artisan menuisier ! Au demeurant, mes films sont des objets qui, de manière assez chanceuse, ont la possibilité de circuler dans un réseau très dynamique, grâce à l'appui de gens portés par un véritable amour du cinéma.

---

Propos recueillis le 19 juin 2002 à l'Agence du court métrage par Jacques Gerstenkorn et Cyril Peyramond