

Henri-François Imbert et Jean-Marie Teno Deux expériences intimes du monde

Marie-Claude Loiselle

Alain Resnais

Number 150, December 2010, January 2011

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/63259ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Loiselle, M.-C. (2010). Henri-François Imbert et Jean-Marie Teno : deux expériences intimes du monde. *24 images*, (150), 42–44.

RENCONTRE

HENRI-FRANÇOIS IMBERT ET JEAN-MARIE TENO

DEUX EXPÉRIENCES INTIMES DU MONDE

À L'OCCASION DU CYCLE SOULIGNANT LE CINQUANTENAIRE DES INDÉPENDANCES AFRICAINES, PRÉSENTÉ LORS du dernier Festival du nouveau cinéma, une rencontre a eu lieu entre Henri-François Imbert et Jean-Marie Teno. Si Henri-François Imbert (*No pasarán, Album souvenir, Le temps des amoureuses*) – ce patient glaneur des traces fugaces d'expériences humaines passées qu'il fait rayonner jusqu'à nous – s'est intéressé à l'Afrique par un biais très intime dans *Doulaye, une saison des pluies*, il a aussi consacré un livre à Samba Félix Ndiaye, un des tout premiers documentaristes africain. Le Camerounais Jean-Marie Teno, quant à lui, déploie de film en film depuis 25 ans une parole vive et féconde toujours profondément liée au devenir de son pays et de ceux d'Afrique de l'ouest. Mais ce qui s'exprime ici, c'est avant tout un certain rapport au réel et au spectateur que chaque cinéaste ne peut qu'affronter lorsque le cinéma devient avant tout une manière d'aller vers les autres... pour mieux se souvenir. – M.-C.L.

COMMENT NAÎT UNE HISTOIRE

Henri-François Imbert : J'avais envie d'aller en Afrique en ayant un travail à accomplir. *Doulaye, une saison des pluies* découle donc à la fois d'un désir de cinéma et d'un désir très personnel de retrouver Doulaye, l'ami de mon père lorsque

à partir des éléments recueillis et des rencontres que j'avais faites, en me demandant ce que j'allais ensuite filmer et quelle forme le film allait prendre.

HISTOIRES CROISÉES

H.-F.I. : Dans mes films, ce sont aussi les rencontres que je fais qui les font avancer. Lorsque dans *Doulaye* par exemple les jeunes garçons de l'Institut national des arts me disent que je devrais aller voir le chef des griots du Mali qui, lui, saurait où je peux trouver Doulaye, à ce moment, en faisant des hypothèses, ils s'emparent de mon histoire. Ils m'emmènent chez ce griot, Bakary Soumano, et le film se dérout d'une certaine façon. Tout à coup, je suis entraîné dans leur champ culturel et je poursuis mon film avec leurs outils de recherche. Mais cette rencontre avec le griot, c'est aussi une sorte d'initiation qu'ils me proposent pour arriver à écrire mon histoire, parce que le griot est à la fois une sorte d'historien sachant retracer les généalogies, mais aussi quelqu'un qui raconte des histoires et sait les mettre en forme. C'est un maître de la parole. Donc, c'est un peu comme si, pour faire du cinéma au Mali et que le geste de faire un film s'inscrive dans ce pays, je devais commencer par aller chez le griot. Le film se nourrit de tout ça pour avancer. C'est comme si ces jeunes, à travers mon projet, avaient la possibilité de se réapproprier leur propre histoire. La position du filmeur, et le fait que je sois là, influencent leur histoire et eux influencent mon filmage. Les deux se croisent.

Plusieurs spectateurs m'ont dit que si les gens se sont sentis concernés de cette façon par ce que je cherchais, c'est parce que j'ai tourné au Mali, où on est très accueillant. Pourtant, j'ai tourné *Sur les plages de Belfast* en Irlande du Nord, où les gens ont plutôt la réputation d'être froids, et ça a été pareil. Les gens ont aussi complètement adopté mon histoire, ont tout fait pour m'aider, m'ont accompagné en voiture, etc. Dans tous mes films ça se passe de cette façon. Je crois que c'est à cause du dispositif de tournage, qui est très ouvert aux gens, mais aussi parce que je tourne seul. Or lorsqu'on est seul, on est plus fragile, on a besoin d'être aidé. J'apporte donc un début d'histoire et les gens se disent : « tiens, je pourrais l'aider ! » parce qu'ils savent que je ne vais pas m'en sortir tout seul. Et là, quelque chose d'un peu ludique se met en place, les



Lieux saints de Jean-Marie Teno

j'étais enfant, et de solutionner les raisons d'une absence qui était presque invivable, puisqu'on disait que Doulaye était retourné au Mali en 1976 alors que le pays vivait sous la dictature et que c'était dangereux pour lui de se trouver là-bas. On ne savait pas ce qu'il était devenu. Je suis donc parti tout seul au Mali pour le retrouver. Seul, mais avec quatre caméras : une 16 mm, une vidéo et deux super-8, plus un petit magnétophone à cassette. Il ne s'agissait pas de le retrouver avant de partir, par Internet ou autrement, mais bien de prendre un billet d'avion et de débarquer dans une ville où je n'étais jamais allé, où je ne connaissais personne, en n'ayant aucun contact, et de voir comment je pouvais faire un film avec les outils que j'avais à ma disposition. J'ai passé quelques semaines à rechercher Doulaye, puis quelques semaines encore avec lui et sa famille quand je l'ai eu retrouvé, à la fois à collecter des traces de ce voyage et de cette rencontre et à écrire le scénario d'un film qui se faisait au jour le jour. Chaque jour j'écrivais

gens trouvent ça marrant... d'autant plus que je suis en train de faire un film avec ça! Et finalement, je me retrouve dans un collectif, alors que j'étais parti seul!

UNE EXPÉRIENCE DU TEMPS

H.-F.I. : Le temps propre à *Doulaye* vient de mon expérience du Mali, de m'être retrouvé avec des gens alors qu'il ne se passait pas grand-chose et de simplement profiter du fait d'être là avec eux. Ces plans me permettent de partager avec le spectateur ce que j'ai trouvé, c'est-à-dire Doulaye, son rire, son accueil, la chaleur familiale, mais aussi un rythme différent du nôtre. J'ai énormément aimé tourner tous ces plans fixes où, à la fois, il se passe peu de choses et en même temps beaucoup, comme par exemple lorsque la femme prépare le thé. Il y a la lenteur de ses gestes, cet enfant qui s'endort, la jeune fille qui vient et le prend, et ensuite cet éclat de rire de la femme. Je ne cherche pas à monter des plans comme celui-là, à les saucissonner, mais préfère faire confiance au spectateur. Peut-être qu'il va se mettre à s'ennuyer, mais peut-être également que cela va lui permettre de prendre une sorte de recul et de se dire qu'elle est quand même très belle, cette femme, et qu'il y a quelque chose de beau aussi et de simple dans ses gestes. Il aura le temps de se faire ces réflexions-là et, pour une fois, il ne sera pas bombardé d'informations. Il pourra aller chercher dans le film, mais aussi en dehors du film, dans ses propres réflexions, dans ses souvenirs de voyage, quelque chose permettant que son expérience du film ouvre sur son expérience intime du monde.

LE MONTAGE ET L'ART DE LA DIGRESSION

H.-F.I. : J'aime bien les plans-séquences où une personne parle pendant trois, quatre, cinq minutes et, même si elle se perd un peu, cela fait partie de la manière dont se construit le discours. Si quelqu'un me parle et fait tout à coup une digression de quelques secondes ou même d'une minute, la question de la couper ou pas se pose au moment du montage. Mais si on coupe, on crée une rupture et il me semble que cette rupture empêche l'écoute, qu'elle fatigue beaucoup plus le spectateur que les vingt secondes de digression. Et je ne suis pas sûr que le spectateur arrive ensuite à



Doulaye, une saison des pluies de Henri-François Imbert

reprendre son souffle. J'ai donc plutôt tendance à la conserver en me disant qu'elle est constitutive de ce qui va venir ensuite, que la manière dont la personne parle dépend de la digression qu'elle a faite avant. En même temps, c'est une question de dosage. Trop de digressions peut aussi créer une espèce d'usure du spectateur, et il faut quand même que le film reste tendu, surtout s'il repose sur des choses ténues. Mais si on enlève cette digression, c'est qu'on se dit que ça et ça c'est important, et que ce qui est dit au milieu ne l'est pas, mais en ne conservant que ce qui est important, on se retrouve comme devant un film de Michael Moore où il n'y a absolument que des choses importantes, où c'est passionnant du début à la fin mais, une heure après l'avoir vu le film, on ne sait plus rien. C'est qu'en fait, tout est allé beaucoup trop vite et qu'on n'est pas arrivé à enregistrer tout ce qu'on a entendu. Pour ma part, j'ai plutôt confiance que la chose « pas importante », la digression, va permettre de se reposer pour accueillir la chose importante qui va suivre.

CONSTRUIRE LE RÉEL

Jean-Marie Teno : Quand je regarde les films d'Henri-François, j'ai l'impression, d'une certaine façon, que lui est dans le réel et moi dans la fiction, parce que je passe mon temps à reconstruire en partant de ce que je vois et que j'essaie de rendre clair. En montant, j'essaie de mettre différents éléments les uns à côté des autres pour donner une sorte de continuité. J'éprouve beaucoup de plaisir à jouer avec les mots, avec les idées et à les rapprocher les unes des autres. Par exemple, *Lieux saints* est né lorsqu'un ami m'a amené dans le quartier Saint-Léon de Ouagadougou où on trouve un cinéclub très bien organisé. Mais, en face du cinéclub, j'ai découvert un artisan qui fabrique des djembés et qui raconte plein d'histoires. Il est un peu philosophe. Il n'a étudié que jusqu'en quatrième année, mais il cite Spinoza et d'autres grands philosophes, parce que certains touristes qui passent lui laissent des bouquins, qu'il lit en notant des passages. Je le trouvais tellement fascinant! Il y a aussi à côté l'écrivain public, qui inscrit toutes sortes de réflexions sur les murs du quartier. Cet homme est pour moi la figure d'une parole exemplaire, et si je mets tous

ces éléments les uns à côté des autres, c'est pour montrer que ce que fait l'un interagit avec ce que fait l'autre. Celui qui écrit est lu par ceux qui passent dans le quartier et vont au cinéclub. Quand le musicien joue du djembé, le son circule aussi tout autour.

Au départ, je crois que j'ai voulu faire des films en essayant de rééquilibrer les choses qui me gênaient. Je ne peux pas y arriver et en même temps, les choses qui me dérangent, j'ai envie de les filmer, de les montrer et c'est comme si ça m'aidait tout à coup à accepter ce qui n'est pas acceptable. Mais le réel est sans cesse contesté, parce que d'autres ne voient pas ce que je vois ou le voient complètement différemment. Mais c'est vrai que c'est en allant davantage vers l'intime qu'on arrive à toucher presque tout le monde de manière universelle.



Lieux saints de Jean-Marie Teno

de dire, mais je montre aussi mes films partout dans le monde et j'essaie donc que le public d'où qu'il soit puisse me suivre dans mon cheminement et ma réflexion. Cette question du public auquel mes films s'adressent a fini par m'agacer parce qu'elle sous-entendait qu'étant africain, il fallait nécessairement que je fasse mes films en ciblant un public africain. Et en me promenant en France, j'ai entendu des propos assez surprenants de gens qui me disaient que certains de mes films étaient trop intelligents pour le public africain. Cette question m'agaçait et je ne voulais plus y répondre, jusqu'à ce qu'en 2007, au Fespaco de Ouagadougou, quelqu'un vienne vers moi pour me demander si ça ne me dérangeait pas que mes films, qu'ils jugeaient importants, soient tellement peu vus en Afrique et ce que je faisais pour qu'ils soient accessibles aux gens des quartiers populaires. Et là, je me suis senti interpellé, alors que la télévision africaine montre très peu de films africains et encore moins de films d'auteurs et de documentaires, et que les salles de cinéma ferment les unes après les autres, comme au Cameroun où les deux dernières salles ont disparu au début de 2010. La question

de la diffusion des films africains en Afrique est fondamentale. Il s'y fait maintenant beaucoup de films, mais les gens n'y ont pas accès. Alors, *Lieux saints* a été pour moi une manière d'entamer une réflexion sur ce problème.

MORT DU CINÉMA AFRICAIN ?

Au début de *Lieux saints*, il est question de la mort du cinéma africain, né au moment des indépendances et qui a donc cinquante ans. Mais en même temps, la mort fait partie de la vie. À cinquante ans, le cinéma africain est peut-être mort d'une certaine façon, mais en même temps, on peut penser que cela va ouvrir sur quelque chose d'autre, une renaissance du cinéma sous d'autres formes. Les combats d'aujourd'hui ne sont plus tout à fait les mêmes que ceux des cinquante premières années. Au début, le documentaire était très peu pris en compte dans les cinématographies africaines, mais maintenant on s'aperçoit qu'au dernier Fespaco, les films documentaires étaient plus nombreux que les films de fiction. Le problème, c'est que la plus grande partie du financement des documentaires en Afrique vient encore des ONG. Ainsi, on montre la misère et ceux qui arrivent avec des solutions, parce que eux savent comment faire ! Ces films finalement font toujours la promotion des actions des ONG. Ou alors, une structure française comme Africadoc, qui a pris comme fonds de commerce l'absence de transmission des premières générations de cinéastes africains vers les plus jeunes, décide d'offrir une formation en cinéma. Mais sa transmission du cinéma se fait en montrant des films ethnographiques et en faisant un gros trou dans lequel ils enferment le cinéma africain des cinquante dernières années. On se retrouve donc avec des jeunes qui ont vu les films de Jean Rouch, mais qui ne savent rien de l'histoire du cinéma africain.

Reste que l'on voit de plus que les auteurs et les gens qui, localement, ont les moyens de soutenir les cinéastes essaient de travailler ensemble pour produire des films de qualité. Les gens ont envie de prendre la parole, de regarder autour d'eux et de montrer ce qu'ils voient, même s'ils n'ont pas toujours tous les outils pour le faire. Mais plus il y aura de films et plus on arrivera à changer les choses.

LE CINÉMA, LA MUSIQUE, L'ÉCRITURE : TROIS FAÇONS DE PRENDRE LA PAROLE

Je trouvais important de montrer que, dans un quartier où on ne s'imaginerait pas trouver un cinéclub, il y ait quelqu'un qui en tienne un de sa propre initiative. Beaucoup de mes films avaient tendance à jeter un regard critique sur la société et, souvent, on me demandait ce que j'avais à proposer pour changer les choses. Or, quand je vois des gens comme ce propriétaire de cinéclub ou le fabricant de djembés qui, par leur démarche, leur attitude et leurs façons de faire apparaissent presque comme des modèles, j'ai envie de montrer que, malgré toutes les difficultés qu'ils affrontent et malgré la dureté de la vie autour, il y a cet espoir qui est là. Dans *Lieux saints*, je me retrouve face à des gens qui créent quelque chose avec les moyens qu'ils ont et qui le font avec fierté. Je voulais faire entendre leur parole qui, pour moi, est importante. ■

Transcription : Marie-Claude Loiselle

Merci à Diane Poitras, qui a animé cette rencontre tenue à l'UQAM en octobre 2010, avec le soutien de la chaire René-Malo.