

Entretien avec Pierre-Yves Vandeweerd Un mouvement vers les horizons

Charlotte Selb

Number 180, December 2016, January 2017

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/84288ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Selb, C. (2016). Entretien avec Pierre-Yves Vandeweerd : un mouvement vers les horizons. *24 images*, (180), 42–45.

Entretien avec Pierre-Yves Vandeweerd

UN MOUVEMENT VERS LES HORIZONS

propos recueillis par **Charlotte Selb**



Sur le tournage des Éternels, sortie prévue en 2017

Qu'est-ce qui vous a amené à tourner dans des régions du monde a priori aussi différentes que le Sahara et la Lozère ?

Avant de commencer mon activité de cinéaste, j'ai vécu une dizaine d'années en Afrique sahélienne et saharienne. On ne devient pas cinéaste du jour au lendemain : l'œuvre de quelqu'un se développe et s'affine avec le temps. Les films que j'ai faits ces vingt dernières années sont portés par mes années d'apprentissage sur le continent africain. J'ai à la base une formation d'anthropologue, et j'ai été amené en région sahélienne par un travail de recherche sur les cultes de possession (un peu ce sur quoi Jean Rouch a travaillé une partie de sa vie). Cette expérience a été pour moi déterminante : j'ai découvert quelque chose de l'ordre de l'insaisissable, de l'invisible. Les cultes de possession, c'est cette conviction qu'il existe, parallèlement à notre monde visible, une autre sphère qui est peuplée par des génies, que l'on convie à venir s'exprimer quand la société est en difficulté. Lorsqu'il y a des maladies, des épidémies, des années de disette, les Haoussas soupçonnent les génies d'être à l'origine de ce qu'ils traversent, et ils décident de les convoquer pour les interroger. Ces esprits se manifestent, ils chevauchent une personne et se retrouvent ainsi questionnés. Sociologiquement, c'est intéressant, mais lorsqu'on le vit, il y a quelque chose qui nous décentre, nous Occidentaux qui avons l'habitude d'être sans cesse dans la raison. On est là face à une manifestation très importante du désordre. Tout ce

cheminement à travers les cultes de possession m'a ouvert à cette possibilité du mystère et de l'invisible.

J'avais un autre centre d'intérêt en Mauritanie : le nomadisme. J'ai d'abord travaillé avec des Touaregs au Niger, puis vécu en Mauritanie avec des nomades, d'où ce film sur les Némadis, qui sont les plus nomades de tous les nomades. Ce qui m'intéressait, c'était leur autre conception du temps et de l'espace, ce rapport différent au monde et aux gens. Les nomades ne sont pas contre le monde sédentaire, mais ils remettent en question ce qu'il impose. Cela a fondamentalement influencé ma manière d'être, ainsi que mon acte de cinéma. Pour moi, c'est cela le cinéma : un mouvement vers les horizons. Chaque film, c'est cet élan qui nous permet d'atteindre quelque chose que l'on voit, que l'on perçoit, que l'on ressent, mais que l'on ne connaît pas, et derrière lequel se cache une série de possibles. Dès lors qu'on arrive à incarner cet horizon en faisant un film, c'est un autre horizon qui apparaît alors et vers lequel on va tendre. Pour reprendre ce que disait Hannah Arendt, on ne prend pas assez conscience de ce que représente la liberté de mouvement. S'emparer à nouveau de cette liberté de mouvement pour pouvoir ensuite réactiver notre liberté de penser est quelque chose de fondamental. Ces dix années m'ont ainsi aidé à trouver un ancrage de l'ordre de la résistance et de la contestation. L'Afrique est donc venue un peu par hasard, mais elle est devenue fondamentale par rapport à mon expérience d'homme et de cinéaste.

En tant qu'anthropologue, comment êtes-vous passé du stylo à la caméra?

Avec l'expérience des cultes de possession, la difficulté était de trouver comment documenter par l'écrit ce dont j'étais le témoin. Comme je n'arrivais pas à trouver les mots, j'ai décidé d'utiliser le son et l'image pour faire ressentir quelque chose d'unique. Avec l'anthropologie, il y a une tendance à généraliser, or chaque expérience de possession que j'ai vécue était complètement différente dans sa manifestation et ses détails. Pour moi, ça a été ça, la révélation: le cinéma avait beaucoup plus de sens et de puissance que les mots, pour faire partager quelque chose de l'ordre de l'inexplicable et du ressenti.

Vous évoquez votre démarche comme quelque chose qui s'affine de film en film. Vingt ans après avoir tourné les images de *Closed District*, un film charnière dans votre carrière, comment percevez-vous l'influence de cette expérience?

Le Soudan a été une expérience extrêmement déterminante dans ma vie et ma démarche de cinéaste. Malgré dix années d'apprentissage sur le continent africain, j'ai perdu tous mes repères dans ce pays. Ce voyage a été un peu le fruit du hasard: j'ai été convié par un ami qui travaillait sur une mission de Médecins du monde, à filmer ce qui était en train de se passer et dont personne ne savait rien. Je suis donc parti là-bas comme on part dans une région que l'on ne connaît pas, et dans une guerre dont on ne sait quasiment rien – une guerre qui paraissait très dichotomique, entre un gouvernement islamiste et oppresseur, et des populations du Sud négro-africaines, animistes et chrétiennes, mises en esclavage. Je devais rejoindre Médecins du monde, mais quand je suis arrivé là-bas, il n'y avait personne, juste les habitants de Mankien. Deux interprètes *nuers* devaient être là pour m'aider, mais très vite ils ont été pris par d'autres choses, et n'étaient présents que quand on faisait des interviews, qu'ils ne retraduisaient jamais. J'ai donc d'abord perdu pied par rapport au choc de la guerre: j'imaginai que ça allait être une guerre un peu comme on a l'habitude de voir, et je me suis rendu compte qu'en fait la guerre se joue toujours au niveau des populations civiles, qui sont dans une situation de résistance et de survivance. Sans pouvoir échanger par le biais d'une langue, je ressentais quelque chose de spectral: ces gens étaient là, mais n'étaient déjà plus là.

Comment se sont tournées ces images?

On est restés deux mois, pendant lesquels j'ai vite compris que je n'étais pas en mesure de documenter quoi que ce soit. Curieusement, c'est au moment où moi et l'ingénieur du son ne pouvions même plus imaginer de film, que les habitants eux-mêmes ont naturellement organisé des choses. Ils se sont mis à construire quelque chose qui faisait sens pour eux. Ils étaient convaincus que j'étais une personne importante envoyée par l'Occident et que je pourrais avec ce film alerter le monde entier sur leur situation. Quand je suis revenu de cette expérience en Europe, j'étais fragilisé, exténué, et je ne voyais plus de film à faire.

Dans les années qui ont suivi, je suis revenu régulièrement sur ces images, et je sentais qu'il fallait que je les réinterroge, mais je ne voyais pas comment. C'est Agamben qui parlait de l'acédie, qui est une espèce de mélancolie que l'on retrouve chez les anachorètes, des gens qui sont dans un exercice de dépouillement de l'être et tendent vers une transcendance, mais le parcours est tellement rude et long qu'à certains moments, ils sont pris par une paralysie, un désespoir. L'acédie, c'est ça: on voit presque l'aboutissement, mais on ne voit plus comment y arriver. Et Agamben dit que c'est le propre de la vie: on est toujours rattrapé par ces moments de perte et de déperdition. Dans l'acte de création, on a besoin de se perdre pour que jaillisse a posteriori quelque chose. C'est ce qui s'est passé: le déclencheur s'est produit quand j'ai appris que les gens que j'avais filmés avaient été l'objet d'un massacre. Je suis donc revenu sur ces images, je les ai fait traduire sérieusement, et je me suis interrogé sur ce qui s'était passé, mais aussi sur l'acte documentaire.

C'est là que j'ai pris conscience que, contrairement au journalisme ou à une certaine forme de documentaire fait dans l'immédiateté, le cinéma du réel arrive toujours *après* les événements. Le travail que j'entreprends est toujours un travail où je reviens sur des éléments, mais pas pour les commenter dans un présent fugitif. L'expérience du Soudan m'a finalement permis de prendre conscience de ce que pouvait représenter le geste documentaire: ce qu'on peut avec le cinéma et ce qu'on ne peut pas. L'important, c'est de déterminer la place à partir de laquelle on filme. Cette expérience au Soudan m'a aidé à ancrer cette place qui, pour moi, est avant tout un mouvement. Enfin, le Soudan c'est la découverte de ce que peuvent être la résistance et la survivance. Après ce film, je n'ai plus fait qu'une chose: filmer d'autres spectres, me mettre en mouvement vers d'autres communautés oubliées, des groupes abandonnés, des gens dont le destin n'a aucun intérêt pour le plus grand nombre ou, en tout cas, pour ceux qui dirigent le monde.

Vous avez toujours assumé avec force la place à partir de laquelle vous filmez, mais votre présence devient de plus en plus discrète au fur et à mesure de vos films, qui deviennent par ailleurs plus personnels.

J'ai vraiment de la peine à imaginer que l'on puisse faire un cinéma du réel sans être au corps à corps avec les soubresauts du monde. Ce qui veut dire que c'est à moi d'être en prise avec ce qui se passe autour. Tout ça s'est certainement affiné au fil du temps et l'incarnation du cinéaste peut se manifester de différentes façons: j'ai d'abord été présent à l'image dans *Némadis*, ensuite j'ai utilisé la voix off à la première personne dans *Closed District* et, finalement, on a l'impression que je m'efface dans les films suivants, en tout cas par ce mode d'expression. Mais plus j'avance et plus mes films sont personnels. Aujourd'hui, cette incarnation de l'auteur peut se faire dans ce retrait, et se manifester par une proposition narrative, formelle et cinématographique qui ne peut venir que de moi.

Je me suis beaucoup questionné sur la place à partir de laquelle on filme. J'ai d'ailleurs toujours été très intéressé par la géographie. La création, c'est un peu deux géographies qui s'opposent: il y a d'une part la géographie du désir, qui est celle de l'horizontalité



Les tourmentes (2014)

et du pouvoir, ce besoin de domination et d'expansion; et d'autre part, une géographie de la mélancolie, des possibles, du mystère, où il y a place pour le doute, pour la croyance, et pour une forme de résistance. Le monde occidental n'a jamais été autant qu'aujourd'hui dans la géographie du désir: une forme d'uniformisation et d'horizontalité. Et plus la géographie sera horizontale et uniformisée, plus elle sera contrôlable par ceux qui détiennent le pouvoir.

Comment se joue la tension entre ces deux géographies?

Il y a cette très belle histoire de l'omphalos (le nombril du monde): à l'origine, c'est Zeus qui veut connaître où est le centre du monde, et qui lâche deux aigles aux deux extrémités de la Terre, en se disant que là où ils vont se réunir, ce sera le centre de l'univers. À partir de là, la conception géographique du monde dans sa verticalité cesse d'être et devient une conception horizontale. Depuis lors, dans le monde occidental, on n'a jamais fait autre chose que d'essayer de créer des centres du monde, qui ont même été matériellement symbolisés par des pierres blanches. Il y a plein d'endroits en Occident qui sont considérés comme tels. À certaines périodes de l'histoire, par exemple au moment des croisades, les régions convoitées par l'Occident sont devenues aussi des centres du monde, comme Jérusalem. Cette idée est, bien entendu, contraire à ma géographie de la mélancolie. Et en même temps, j'ai l'impression que ce qui nous est annoncé est tellement apocalyptique, que l'on peut envisager de renverser les propositions et considérer, par exemple, que le centre du monde puisse être porteur d'une énergie et d'un possible. On peut tout à fait se dire, et non pour des raisons hégémoniques, que chaque communauté, famille ou individu – ce qui est aussi mon cas – a tout naturellement son centre du monde, qui serait le fruit de la transmission, des expériences, d'une conception de l'univers. Ainsi pour moi, le geste de cinéma est ce mouvement qui va de mon centre du monde vers une multitude d'autres. Et de fait, il n'y a pas de bonne ou de mauvaise distance à partir de laquelle filmer, car cette distance reste habitée par ce mouvement.

Quand Chris Marker filmait les usines à Sochaux, les ouvriers lui disaient: « On sent vraiment que tu n'es pas de chez nous », et lui de dire: « On ne peut filmer qu'à partir de la place qui est la sienne ». Ça, je le crois vraiment. Que je filme en Lozère où j'habite, ou dans le Sahara, ce que je vais filmer sera toujours

ce mouvement entre ce que j'ai à exprimer d'essentiel et ce que les gens ont, eux aussi, d'essentiel à exprimer. On ne sera donc jamais dans un film *sur* quelque chose. Ce que permet un film, c'est de créer une fiction – mais pas dans le sens d'une fiction avec des acteurs. On vit dans un monde où il n'y a que des fictions. Le néolibéralisme est une fiction, extrêmement puissante certes, mais une fiction parmi tant d'autres. Un film c'est une proposition en bloc, qui est une fiction parce qu'il n'est aucunement le reflet de la réalité ou un compte rendu exhaustif de cette réalité. C'est une espèce de corps à corps très organique, fait à la fois de ressenti et de sens.

Quelle part de l'acte de création est intuitive chez vous, et quelle part est longuement réfléchi?

Quand je pars sur un nouveau projet de film, sa source se trouve généralement dans le précédent. Je ne me suis jamais dit en achevant un film: il faut que je trouve une bonne idée. Les choses viennent assez naturellement. Quand on est arrivé sur la crête qui cristallise la fin d'un film, il n'y a pas mille horizons possibles. J'inscris les films dans le temps, en général sur trois années (il y a des repérages, des tournages, je reviens avec des images que je regarde et questionne) et j'avance comme dans la construction d'un puzzle. Bien entendu, je pars avec du fantasme, de l'imaginaire. Mais une fois sur place, les choses volent souvent en éclats. Ce qui m'importe, c'est que le film puisse se déployer au fil du temps: on peut donc très bien arriver avec une œuvre qui ne correspond presque plus au scénario de départ. Dans le temps du tournage, ce qui compte c'est la rencontre avec les gens. Puis, très vite, je m'adonne à un travail sur le texte. Il s'agit d'un texte en épure, composé petit à petit, qui va devenir l'élément irradiant du film, sa balise, son ossature. Ce qui ne se fait pas en une semaine: le texte est travaillé, remodelé, retravaillé encore et encore. Une fois qu'il porte ce que j'ai d'essentiel à dire, je touche à la part de maîtrise qu'il y a dans mes films.

Et la part d'inconnu?

Pour le reste, dès lors que je tourne en pellicule, il y a déjà quelque chose qui m'échappe. Je n'ai pas le contrôle sur ce que je filme. Il faut que les images soient développées, et je les découvre un mois et demi après. Ça signifie que je ne peux pas me rassurer lors du tournage, je ne peux que me laisser aller à cet état de syncope que permet le fait de tourner en pellicule. Je ne tourne jamais plus de 12 heures d'images. J'essaye d'arriver à cet état de concentration et d'éveil, qui fait que, un peu comme les gens que je filme, je suis là sans être tout à fait là. Je suis traversé par un état d'ultrasensibilité, me permettant de tourner des images qui ultimement feront sens, qu'elles soient réussies ou non. Il faut laisser une part à l'accident, à l'imprévisible. Filmer, c'est une mise en danger, on est au bout de ses propres limites. On est comme un funambule: on ne prend pas un chemin stable, on marche sur un fil. Et on pourrait très bien vaciller. Souvent je suis face à des images et je me dis: « Tu es allé tellement loin... un peu plus et tu aurais raconté complètement le contraire de ce que tu voulais ».

Je ne sais pas s'il s'agit d'instinct: c'est plutôt le doute qui importe. Si on ne laisse pas de place au doute, il n'y a plus de film. Je me souviens pour *Les tourmentes* par exemple, j'avais montré le film achevé à Christophe Postic (directeur artistique aux États généraux du film documentaire de Lussas, NDLR), et il m'avait dit que le retour des comptes rendus médicaux vers la fin du film était de trop. Je l'ai écouté et j'ai fait le changement, même si on était déjà en mix. Dès lors qu'il y a cette ouverture sur le doute jusqu'au bout, on peut modifier le film.

Qu'en est-il de votre rapport au son, qui est de plus en plus travaillé dans vos films ?

Pour revenir un instant sur le texte, depuis *Closed District*, je travaille le texte à partir des expériences vécues par un certain nombre de personnes qui sont devenues dans bien des cas des personnages du film. Mais si celui-ci est pensé avec les gens en amont, c'est quand même moi qui le compose. Non pas parce que je suis le patron, mais parce que je l'envisage comme une rythmique. Dans la plupart de mes films, la langue qui est utilisée n'est pas connue du plus grand nombre. On passe donc par le détour du sous-titre. On ne parle pas assez du sous-titre dans le cinéma ! Ce n'est pas rien ! On se prend la tête à faire des images extraordinaires et puis, au bout du compte, on se retrouve avec des sous-titres sur deux lignes qui viennent s'inscrire dans un tiers du cadre. C'est énorme ! Est-ce qu'on ne peut pas alors considérer que le sous-titre est un élément narratif à part entière ? Ou, en tout cas, essayer de lui donner une physionomie, une certaine esthétique ? C'est ce qui m'a amené à concevoir des sous-titres sur une ligne, par exemple. Mais surtout, je tiens à composer le texte moi-même parce que je le décompose déjà en sous-titres dans ma tête. Le déroulement des sous-titres induit aussi une rythmique qui, pour moi, est essentielle.

En ce qui concerne le sonore, c'est de manière générale le parent pauvre du documentaire. Il est souvent illustratif. Pour moi, c'est un élément narratif à part entière. Dès lors que je tourne en muet, je n'ai pas d'autre choix que de concevoir d'entrée de jeu le sonore comme une langue. Ça me pousse à me poser la question : Que veux-tu raconter par le son ? Vers quel ressenti sonore veux-tu aller ? Je conçois donc le sonore dès le départ. Quand je pars en repérage dans un lieu que je ne connais pas, mes habitudes vont être ébranlées. Si je prends le vent par exemple : le vent dans le désert au Sahara n'a rien à voir avec le vent en Lozère dans les montagnes. Ces vents me parviennent et me traversent d'une façon différente. En repérage, je dois me mettre en éveil par rapport à tous ces éléments sonores de la nature et voir comment tout ça résonne en moi. Je récolte des éléments sonores de mon côté en bricolant, plus dans un concept de *low fi* que de *high fi*, et l'ingénieur du son fait la même chose : on récolte des voix, des musiques, toute une série d'éléments, puis on les soumet à un processus de transformation. On prend ces sons et on les rejoue par le biais d'enceintes, par exemple sur une dune où il y a du vent, ou dans une vieille église avec beaucoup de résonances... On voit comment ces sons se transforment et ce qu'ils racontent. Si on peut plus ou moins déterminer l'image que l'on va faire, on est vraiment dans l'expérimentation et la performance avec ces effets sonores. Dans certains cas, ça ne donne rien du tout,

et dans d'autres, ce qui est produit par cette transformation est inimaginable. Les sons premiers se retrouvent dénaturés, on crée de nouvelles sonorités où on ne peut même plus dire quelle en était la source. Est-ce que c'était un bruit de moteur, le cri d'un enfant, un chant au loin ? Si je fais un film avec 12 heures d'images, je travaille facilement avec une centaine d'heures de sons. Il faut donc stratifier ces sons, les classer. Par exemple, je ne peux pas simplement faire une rubrique vents, sinon on va se retrouver très vite avec trente vents, et qu'est-ce qui distingue alors le 3^e vent du 24^e ? À ce moment-là, ce qui m'intéresse c'est de les nommer. Pas « vent de Mauritanie » ou « vent de Lozère », mais ce qu'ils induisent en moi : « vent qui crie », « vent qui hurle », « vent qui gémit ». Trouver cette nomenclature m'amène à configurer le sonore que je récolte et qui sera déterminant par rapport à ce que je vais filmer et ce que je vais raconter. Dans la première partie des *Dormants* par exemple, j'ai transformé tous les sons par le biais d'un filtre, d'une membrane. Ce qui m'intéressait, c'était l'idée que si l'enfant ne voit qu'à partir du 4^e mois, il commence à entendre dans le ventre de sa mère. Que peut-il percevoir ? Quelque chose d'amniotique, de liquide. Tous les sons ont donc été transformés par ce filtrage. Ce sont des choix de narration que je fais en fonction de ce que j'ai envie de mettre en partage du point de vue du sensible. ²⁴

Entretien réalisé aux Rencontres internationales du documentaire de Montréal le 9 novembre 2016.



Le cercle de noyés (2007) et Territoire perdu (2011)