

## **La voix dans l'espace autobiographique de *Mon voyage d'hiver* (2003) de Vincent Dieutre : transmission, résonance et écho d'intériorités dévoilées**

**Cécile Tourneur**  
Paris 8

À la question « Pourquoi faites-vous du cinéma ? », Marguerite Duras répond : « Pour entendre. On croit que le cinéma c'est l'image, mais le cinéma, c'est le son » (Martin 174). Cette réponse pourrait s'appliquer au cinéma de Vincent Dieutre, et en particulier à *Mon voyage d'hiver*, sorti le 19 novembre 2003, dans lequel la place accordée aux éléments sonores retient l'attention<sup>1</sup>. Le titre le suggère, traduction et adaptation de *Winterreise*, nom donné aux *lieder* pour piano et voix qui peuplent le film, composés par Franz Schubert en 1827, un an avant sa mort, sur les poèmes profondément mélancoliques de Wilhelm Müller. *Mon voyage d'hiver* appartient à ce que Dieutre appelle ses « films d'Europe », qui « cherchent à savoir à quoi correspond le fait d'être européen aujourd'hui » (*L'Atelier des cinéastes* 313). Le premier, *Leçons de ténèbres* (2000), sur les traces du Caravage, prenait comme décor les villes d'Utrecht, Naples et Rome. Dans le suivant, *Mon voyage d'hiver*, Dieutre traverse l'Allemagne, convoquant le romantisme du XIX<sup>e</sup> siècle et les blessures de la Seconde Guerre mondiale, l'arbitraire de la division Est/Ouest et la réunification. Il semble avoir « écrit, dit et réalisé » ce film, comme il est inscrit sur le générique de fin, dans le but d'entendre des sons et surtout des voix : la sienne, présente depuis son premier long métrage *Rome désolée* (1995), mais aussi celles des autres, soit en les enregistrant, soit en les prenant en charge lorsqu'elles sont inaudibles – pour différentes raisons que nous détaillerons. Ce voyage s'effectue en compagnie d'Itvan, son filleul, dont la mère se trouve à Berlin, où ils doivent la rejoindre. Dieutre connut autrefois ce pays, dans d'autres circonstances, au cœur des années 1980 avant la chute du Mur. Au-delà de la transmission d'un vécu et de l'histoire d'un pays à l'adolescent, cette traversée est aussi l'occasion, pour le cinéaste, de revenir sur les lieux de ses amours passées, à travers des villes chargées d'histoire, politique et intime, encore énigmatiques et vierges de tous souvenirs et connotations pour Itvan.

Le travail de Vincent Dieutre, au-delà du film qui nous intéresse ici, se caractérise par la difficulté à le rattacher à un genre cinématographique : film autobiographique, documentaire, film de voyage... Son cinéma est tout cela à la fois, mais tend à transcender les genres. L'idée d'un « tiers-cinéma », inspirée par Patrick Leboutte, naît pendant la fin du montage de *Mon voyage d'hiver*. Dieutre

s'attelle à rédiger son abécédaire, permettant de mieux définir et comprendre ce dont lui et quelques autres cinéastes<sup>2</sup> se réclament, ainsi que leurs influences. L'autobiographie est définie comme « l'enjeu cinématographique majeur du tiers-cinéma » (Dieutre 76). Il en reconnaît les prémisses littéraires (il cite Marguerite Duras), mais la vidéo a notamment permis au « tiers-cinéma » d'embrasser pleinement l'expression et les moyens cinématographiques. Le voyage, qui clôt l'abécédaire, est une démarche répandue des tiers-auteurs. La perte de repères qu'induit le déplacement permet de se poser la question du cinéma souhaité, rêvé, « volontairement fragile, fugace et dangereux » (85). Vincent Dieutre revendique la présence et l'influence d'autres champs, artistiques et littéraires, dans cette forme cinématographique qu'il travaille : « ce qui m'intéresse dans le cinéma », dit-il, « c'est sa relation avec la peinture, avec la littérature, avec la musique, en tant que creuset d'autre chose » (Richard et Chéreau). Ces inspirations apparaissent dans *Mon voyage d'hiver*, non pas comme illustrations ou justifications d'un propos, d'une image, mais en tant qu'expressions à part entière. Elles n'existent pas uniquement depuis le point de vue du cinéma, mais par rapport à leurs propres exigences, de façon autonome. La poésie, la musique, la littérature sont partie prenante du récit qui sous-tend le film, comme la peinture l'était dans *Leçons de ténèbres*. Si l'on entend de la musique, une place est accordée aux corps des interprètes. Si un poème est déclamé, c'est tout le dispositif d'enregistrement de ces mots qui est révélé.

Ces modalités d'expressions musicales et vocales contribuent à la création d'un espace autobiographique, habité en premier lieu par la présence physique à l'image et la voix du cinéaste. Cet espace, qui peut d'abord être perçu comme la déterritorialisation due au voyage des protagonistes jusqu'à Berlin, est celui de tous les possibles. Il est déterminé par le champ et le hors champ cinématographiques, mais aussi par ce que représentent ces étendues traversées par et pour Vincent et Itvan : la conscience exacerbée d'une histoire impossible à dépasser et le symbole d'une jeunesse révolue pour l'adulte, les lieux d'un futur pour l'adolescent, qui doit les accepter, les comprendre, s'y projeter. L'image, toujours au présent, échoue à montrer ces possibles, passés et futurs. En revanche, le son est moins balisé que celle-ci et n'est pas défini par un cadre au présent, ce qui est démontré par la complexité de la bande sonore. Les nombreux sons et voix entendus proviennent à la fois de la prolongation de cet espace visuel déterminé, mais aussi d'un espace autre, d'un temps autre. Pour autant, ils et elles semblent pleinement faire partie de l'image, même si leur présence est le résultat du montage. Les plans récurrents de routes glacées, de neige, de façades désolées, parlent de quelque chose qui se situe ailleurs, porté par la voix, multiple, dont nous souhaitons interroger les modalités.

La voix à la première personne du cinéaste peut être appelée « voix-je », selon certaines caractéristiques définies par Michel Chion dans son ouvrage *La Voix au cinéma*. Celle-ci est définie par l'absence de corps : la voix est « placée[s] temporairement hors corps, détachée[s] du corps qu'on ne voit plus » (47), afin de

permettre l'identification du spectateur. Cet effet est provoqué par les conditions d'enregistrement, la voix « doit être cadrée et enregistrée d'une certaine manière, qui lui permet de fonctionner comme pivot de l'identification, de résonner en nous comme s'il s'agissait de notre propre voix, comme une voix à la première personne. » (48) Cela implique, techniquement, une « absence de réverbération » (49), elle ne doit pas renvoyer à un espace autre que celui indistinct de sa propre énonciation. Nous notons cela à propos de la voix du cinéaste, entendue *off*, qui peut ainsi s'apparenter à une « voix-je ». Si elle permet une certaine identification, elle élargit aussi cette définition en remplissant une autre fonction, celle de la transmission. Elle partage un cheminement de pensées et un récit intime et se fait aussi l'écho de voix retenues, inaudibles.

Une voix organique, au plus près du corps, se fait aussi entendre dans *Mon voyage d'hiver*. Elle s'incarne en la personne du ténor Christoph Pregardien, interprétant les *lieder* de Schubert, mais se décline aussi à travers l'intimité des corps : celui du cinéaste et d'autres rencontrés, souvent en souffrance. À la voix musicale et maîtrisée répondent ces voix fragiles, manifestations audibles d'une intériorité bouleversée. La très forte corporalité du cinéaste dans ce cas ébranle la « voix-je » initiale. Nous observerons donc comment celle-ci se laisse traverser et déstabiliser par d'autres voix, et à travers quels procédés cinématographiques, quelle mise en scène, se trouve rétabli un rapport au corps initialement mis en retrait. Ces présences sonores posent enfin la question de l'écoute : la place qui lui est accordée favorise-t-elle leurs expressions ? Nous relèverons alors la position singulière de Dieutre, auteur-narrateur-protagoniste, tour à tour « voix-je » et voix incarnée, mais aussi écoutant attentif, parfois subversif.

### *La voix : transmission de soi, transmission de l'autre*

La qualité sonore de la voix de Vincent Dieutre est reconnaissable au fil de ses films, au point d'être parfois qualifiée d'« image de marque, un style à part entière » (Ostria, disponible en ligne). Parler d'image pour une voix n'est pas anodin. La voix ne pourrait-elle donc jamais être considérée pour elle-même ? Sa sonorité renverrait-elle toujours au corps émetteur ? Jean-Louis Comolli définit la voix filmée comme étant « un seuil entre visible et invisible. Elle se réfère au corps qui la porte, et en même temps le représente dans son absence, donnant à ce corps absent de l'image quand même une "image", nous le faisant imaginer, le désignant, le dessinant en creux » (Comolli 26). Ici, Dieutre est à la fois une voix audible et un corps visible, présent dans une grande majorité des plans. L'imaginaire de ce corps dont serait issue cette voix ne se pose pas réellement. En revanche, l'imaginaire de qui il fût lors des épisodes passés rapportés s'ouvre à nous. Sa voix grave, posée, chaude, que son débit, modéré sans être lent, rend parfaitement intelligible, transmet sa découverte de l'Allemagne à un destinataire, désigné par le pronom personnel de la deuxième personne du singulier, « tu », qui semble être Itvan, mais aussi, par extension, le spectateur. Cette proximité soudaine – nous sommes interpellés – nous fait pénétrer dans les méandres de son histoire intime, tortueuse,

dont nous sont dévoilées les peines et les douleurs. Ce territoire qui en fut le décor, nous le découvrons davantage par ce qui en est dit que par ce qui en est vu. D'un point de vue cinématographique, Vincent Dieutre procède, d'un film à l'autre, de façon similaire pour écrire le texte qu'il prononce. Il ne s'agit pas d'improvisation, mais d'un agencement de mots réfléchis et pesés, provenant « d'une tradition de l'écriture de soi dans les films qui vient de Duras » (Richard et Chéreau). La qualité littéraire ne doit pourtant pas empêcher le film d'exister. Le texte, bien que travaillé, ne doit pas se suffire à lui-même. Son incarnation vocale, ainsi que les images, sont des éléments complémentaires de l'ensemble qui prend forme :

Il n'est pas possible d'écrire un texte et d'aller ensuite chercher l'image avec laquelle il pourrait s'associer, ça ne marche pas. La voix-off doit être générée par l'image, l'expérience du tournage et les sentiments qu'elle suscite. En général, je l'écris intégralement alors que le processus du montage est déjà bien amorcé, les séquences organisées. Je peux alors percevoir quelles sont les ouvertures que le film propose. (*L'Atelier des cinéastes* 310)

Le texte prononcé ne s'appuie en effet jamais sur les images comme illustration. Dieutre s'applique à ce qu'il appelle « donner sa place au texte » : « c'est jouer sur différentes voix, différents timbres de la voix et jouer sur les rapports entre ces voix et les images et la musique, sur les ambiguïtés qui existent entre eux » (Richard et Chéreau).

La voix est aussi la garantie que la vie est toujours là, bien que différente, tandis que le silence, effrayant, renvoie aussitôt à l'absence, à ceux qui ne peuvent plus s'exprimer, à la mort. Pour pallier ces impossibilités à se faire entendre, la voix de Dieutre tente d'être un vecteur de pensées, de vies et voix d'autres. Ces dernières deviennent ou redeviennent audibles par l'intermédiaire de sa voix qui leur rend un peu de leur résonance, à défaut de leurs sonorités propres. La narration prend alors souvent de la distance par rapport au vécu du cinéaste, pour approcher un pays meurtri par son histoire et qui reste insaisissable. La monotonie des paysages, balayés par de longs travellings avant, le froid qui semble avoir tout figé dans une temporalité indéfinie, forment un vaste espace, pratiquement vide, qui peut accueillir d'autres récits. La mère d'Itvan, attendant son fils à Berlin, est la première à laquelle Dieutre prête sa voix. La distance la contraint à se faire entendre par des moyens détournés : la communication par le téléphone et l'écrit. Ceux-ci ne sont pas matérialisés visuellement, mais seulement énoncés par la voix de Dieutre. Au discours indirect rapportant les paroles de la mère d'Itvan (« Au téléphone, ta mère a dit qu'à Berlin, avec Milena, elle n'avait plus peur, qu'elle resterait là pour toujours »<sup>3</sup>), succèdent celles, silencieuses, sur papier (« Dans sa lettre, ta mère nous souhaite bon voyage »). Dieutre évoque un passé énigmatique et fragmenté en Allemagne, avant la naissance d'Itvan, qui laisse entrevoir à l'adolescent la vie de femme avant celle de mère. Lorsqu'Itvan lui téléphone, la voix de celle-ci reste également inaudible. C'est dans l'écoute et les quelques mots prononcés en

réponse par l'adolescent, quasiment les seuls du film entier, qu'elle existe. Dans une des séquences finales, les protagonistes rejoignent la mère d'Itvan et son amie Milena dans l'appartement berlinois. Le salon est cadré en plan large, évoquant une scène de théâtre, au sein duquel les quatre personnages font chacun leur tour leur apparition. L'interprétation en *play-back* d'un *lied* distribue des voix incongrues aux corps en présence. La voix qui sort de la bouche de la mère est celle d'une cantatrice, évidemment en décalage avec le corps qui semble la produire. La voix ainsi filmée laisse deviner les contours d'un autre corps, imaginaire, où cohabitent la délicatesse et la puissance vocale, évoquant la figure d'une mère à la fois protectrice, rassurante et déterminée.

Tout au long du film, la voix de Dieutre prend en charge les récits des vies douloureuses de ses amants, dont ils ne témoignent pas eux-mêmes. Nous apprenons que Georg, le premier que Dieutre retrouve à Stuttgart, est devenu dyslexique à la suite d'un bombardement durant la Seconde Guerre mondiale, où il perd trois de ses frères et sœurs. « Jamais l'ordonnance savante de la langue ne s'agencera plus dans la petite tête bouleversée de Georg », nous dit Dieutre. Lorsque l'on entend la voix de Georg, synchrone avec l'image, il s'exprime dans un français parsemé d'éclats reconnaissables de sonorités étrangères, conversant à propos de choses anodines. En revanche, sa propre langue (on apprend que sa mère est russe, mais il a grandi en Allemagne) censée exprimer au plus près ses émotions, semble impossible à maîtriser. Elle est alors remplacée par le silence : « Lui [Georg] ne dit rien, les mots se perdraient dans sa dyslexie ». Plus loin, cette langue chaotique entraîne chez Dieutre un abandon face aux mots : « Et quand Georg m'a bredouillé qu'il m'aimait plus que tout, en inversant verbe, adverbe et pronom, c'est moi qui en ai perdu mes mots, renversé, emporté ». Les amants retrouvés – Georg, Ulrich, Werner – sont mis en scène par Dieutre dans la lecture ou la déclamation de poèmes de guerre ou d'après-guerre. Georg est le premier à apparaître dans cet exercice, lisant « Todesfuge » (« La Fugue de Mort ») (1945) de Paul Celan. Nous le voyons enfiler une veste, s'apprêter, aidé par le cinéaste. Cette scène de préparation nous laisse percevoir une grande affection entre les deux hommes. La lecture, en allemand, face caméra, est un peu laborieuse. Dieutre donne à Georg des indications à voix mi-basse (« Essaie d'articuler bien, et un peu plus fort, s'il te plaît ») qui le perturbent. Ce poème de Celan, écrit après la libération des camps, emblématique de la littérature de l'après-guerre, parcourt le film. Il est entendu dès les premières minutes au début du voyage (nous entendons la voix de Celan), il réapparaît lu par Georg, pour être repris plus tard, à peine audible, par Itvan qui déchiffre le texte, avant d'être entendu de façon très fragmentaire en conclusion du film. Dieutre met aussi en scène Ulrich, l'amant marié énigmatique, lisant « Deutschland » de Bertolt Brecht, écrit en 1933 lors de l'accession d'Hitler au pouvoir. Contrairement à Georg, Ulrich semble très détendu : sa chemise est ouverte, il est adossé sur sa chaise, les lunettes posées au bout du nez, le rythme de sa voix est fluide. La main de Dieutre entre dans le champ pour redresser le micro. Werner, le troisième et dernier amant retrouvé, s'approprie quant à lui les mots

d'Ingeborg Bachmann à travers son poème « Mortgaged Time » (« Le temps ajourné »)<sup>4</sup>. La mise en scène est différente des deux lectures précédentes. Debout, le micro à la main, Werner ne lit pas mais récite, tandis que Dieutre va et vient dans le champ de la caméra. À la fin de la performance, Werner – dont on apprend qu'il participa à des actions terroristes, vécut longtemps dans la clandestinité et est récemment rattrapé par son passé – reste debout face à la caméra, dans une attitude évoquant le défi. Les mots que Dieutre place dans la bouche de ses amants ne sont pas choisis au hasard : « les poèmes ont leur unité [...] mais pas du tout dans l'optique romantique, mais beaucoup plus dans cet espèce de prolongement apocalyptique du romantisme qui est l'après-guerre allemande où toute une génération se réveille devant cette catastrophe et les mots manquent... »<sup>5</sup> (Bonenfant). Georg, Ulrich et Werner sont liés à l'Allemagne par leur histoire familiale, leur engagement. Ils se ressemblent physiquement, de façon troublante, se distinguant principalement par les villes dans lesquelles ils sont ancrés – leurs territoires. Les cartons qui apparaissent aux différentes étapes du film, nous permettant de suivre le parcours géographique des deux voyageurs, sont accompagnés d'indications de rythmes, de tonalités, qui pourraient s'apparenter aussi bien aux voix des trois amants, qu'aux émotions qu'ils réveillent chez le cinéaste : solennellement (*Feierlich*), avec passion (*mit Leidenschaft*), apaisé (*Ruhevoll*).

Une réflexion sur la sonorité de la langue allemande se met alors en place. Associée après la guerre au Troisième Reich<sup>6</sup>, Dieutre rend hommage, par les textes poétiques, à ceux qui ont tenté de se la réapproprier. Mais il rappelle aussi la persistance de cette violence, en évoquant un homme qui raconte ne pas avoir pu vivre dans ce pays : « Il y a cet homme intelligent, convaincant aussi, qui dit qu'il aimerait bien, mais c'est au-dessus de ses forces, que l'Allemagne, c'est trop. Il a bien essayé car bien sûr il n'a aucun préjugé. Dès l'aéroport, le mot *Ausweis* lui a déchiré l'âme [...] Lui continue de parodier la langue, faisant sonner les syllabes comme des couteaux ». À ce rejet s'oppose la langue découverte et apprise par Dieutre, celle de ses amants et de l'amour partagé, à la fois douce et douloureuse : « Je pense au balbutiement de Georg [...] Doucement monte en moi la musique, ressurgissent les trésors cachés et mes Allemagnes secrètes me protègent de toute colère. Je ne l'entends plus ». D'autres langues cohabitent au sein du film : le français, l'anglais, le russe. Cette dernière est celle de la mère de Georg, dont Dieutre nous dit, alors qu'elle tente de survivre, au milieu de Stuttgart bombardée pendant la guerre, qu'« elle est russe, elle n'y comprend rien ». Cette barrière de la langue n'est pourtant pas la seule raison qui empêche la compréhension d'une situation qui dépasse l'entendement. Face à la catastrophe, « elle fredonne maladroitement une chanson russe » et rétablit un lien oral avec ses origines et l'enfance : la voix chantée devient une protection au sein de ce territoire hostile auquel elle n'appartient pas. La langue anglaise fait irruption, dans la bouche de Vincent Dieutre, face au jeune amant d'une nuit qui refuse de se soumettre à la mise en scène de la lecture d'un texte, face à la caméra. Alors que le jeune homme

s'exprime dans un allemand hésitant (il est précisé auparavant qu'il n'est vraisemblablement pas originaire de ce pays), Dieutre lui demande en anglais « You don't want to read ? »<sup>7</sup> avec un accent français prononcé. Nous pouvons supposer que les textes choisis pour la lecture n'évoquent rien au jeune homme : ils parlent d'une situation qu'il n'a pas connue (la guerre ou l'après-guerre) dans un pays qui n'est pas le sien. La langue semble être le résultat oral de la présence d'un corps dans un espace donné, auquel il appartient à l'origine, où qu'il rejoint et dont il apprend les codes pour communiquer. Elle est codifiée, mais peut pourtant être déjouée, comme le suggère Jean-Paul Quéinnec, dans son article sur les deux premiers « films d'Europe » de Dieutre. L'auteur lie les déplacements du protagoniste et la conséquence qu'ils vont avoir sur la langue, celle d'une déconstruction : « Plus le personnage-narrateur-auteur pénètre les paysages, plus son écriture s'abîme pour lutter contre une expression idéale. Une langue sabordée qui accueillerait le désordre et la diversité, s'ouvrirait aux expressions étrangères. Le journal s'imprègne de cette intertextualité jusqu'à l'invention d'une langue autre, d'une "langue-moi" »<sup>8</sup> (Quéinnec 196). Plus loin il définit cette « langue-moi », comme étant celle « qui s'invente, celle qu'il fallait, sans doute, pour se raconter, pour aborder le récit de l'impossibilité de parler de soi » (Quéinnec 202).

### *Voix et corporalité : un lien réaffirmé*

Malgré la qualité littéraire de la plupart des mots prononcés, la voix renvoie aussi à son organicité, au souffle qui traverse le corps jusqu'à devenir son, à une intériorité devenue audible. Parmi les scientifiques qui se sont intéressés à ce lien, Alfred Tomatis, dans son ouvrage *L'oreille et le langage*, affirme plusieurs fois la place prépondérante du corps dans le phénomène d'émission sonore : « Le corps humain est l'instrument du langage, et le langage humain est le chant qui le fait résonner. Le corps de l'homme est l'instrument dont se sert la pensée humaine pour parler » (143). Nous pouvons relier cette observation, dont les métaphores renvoient précisément à la musique, à la présence des *lieder* de Schubert dans le film. La partition vocale, interprétée par Christoph Pregardien, témoigne d'une relation de la voix et du corps maîtrisée, travaillée pour faire entendre une mélodie et des mots pensés par d'autres. La présence à l'image du chanteur donne une toute autre place à la voix, bien plus déterminante que s'il s'agissait uniquement d'un accompagnement musical des images. Dans l'entretien avec François Bonenfant, Vincent Dieutre explique, à propos de Christoph Pregardien et du pianiste Andreas Staier, avoir rencontré des musiciens exceptionnels, mais aussi et surtout des corps, qu'il a souhaités rendre visibles. La particularité de l'interprétation des *lieder* a également retenu son attention : Pregardien et Staier sont, nous dit Vincent Dieutre, dans l'acceptation des limites physiques des musiciens. Plutôt que de rechercher la virtuosité et la perfection, ils cherchent à se confronter aux mêmes contraintes que furent celles de Schubert lorsqu'il composa ses *lieder*, en particulier l'utilisation du piano forte. Cette conscience d'un corps que l'on ne peut maîtriser

que dans une certaine mesure (bien que leur interprétation soit extrêmement précise et riche) permet de mettre en valeur toutes les aspérités de la voix chantée, son souffle, sa vie.

Dieutre fait également part de sa volonté du partage d'une intimité plus retenue (notamment sexuelle), la présence de l'adolescent dans le film l'incitant à repenser la crudité volontaire et assumée de ses films précédents. Les images montrent les corps de Dieutre et de ses amants endormis, enlacés, filmés quelquefois par Itvan en vidéo, mais avec une certaine pudeur. Peu de scènes intimes sont évoquées, au profit du constat de l'impossibilité de revivre les passions éteintes par le temps, devenues échecs immuables dans le présent. Lorsque cette intimité est dévoilée, la relation voix et corps devient prégnante. La parole organisée et maîtrisée est laissée de côté au profit de l'expression spontanée d'une émotion ou d'un ressenti violent. Dieutre parle de ses propres cris – dus à ses crises de manque lors des périodes de sevrage de sa toxicomanie dans les années 1980 – que Georg, son compagnon de l'époque, étouffe de sa main. Ceux-ci, simplement évoqués, inaudibles, sont provoqués par la douleur physique qui envahit son corps. Ces cris retenus renvoient plus loin, dans une autre strate temporelle, à l'assassinat de Rosa Luxemburg en 1919 à Berlin, alors que les deux protagonistes du film s'approchent de cette ville. L'horreur de la scène décrite oralement est en crescendo, sur un plan fixe le long d'un canal, baigné par une lumière d'hiver : « Comme elle [Rosa Luxemburg] est déjà blessée à la mâchoire, crier la fait hurler ». L'abomination de cette situation insoutenable, paradoxale, est transmise par la voix posée de Dieutre, sans ne rien perdre pourtant de sa violence. Nous pouvons également noter que parmi les premiers sons que l'on entend dans le film, il y a les interjections pleines d'effroi des témoins de l'attentat du 11 septembre 2001 à New York, qui semblent sorties d'une fiction, si elles ne nous ramenaient pas directement à cette réalité immédiatement reconnaissable. Tour à tour, au sein de ce long voyage d'hiver parsemé de ces histoires partageant une relative unité de lieu (excepté le 11 septembre à New York), la douleur physique et la peur provoquent des cris. C'est le corps qui s'exprime oralement et non plus la raison :

Appel, cri, vagissement, borborygme, parole, adresse plus ou moins définie, quelque substance signifiante (ou non) qu'elle charrie, elle est ce qui naît dans l'intimité singulière de chaque corps, ce qui en sort pour le représenter, devenant l'une des formes de ce corps singulier, sa forme sonore, qui se superpose à sa forme visible et souvent la précède, l'annonce, la remplace. (Comolli 17)

Un dispositif d'enregistrement particulier permet également de souligner une intimité extrême liant le corps et la voix. Il consiste, pour le cinéaste, à enregistrer sa propre voix les lèvres collées au micro. Les bruits liés à la phonation, au souffle, aux mouvements des lèvres, à l'humidité de la bouche, se trouvent amplifiés et renvoient immédiatement à l'organicité du corps : « Même si le spectateur ne comprend pas tout, le sentiment de fragilité, de souffle et la présence

de la voix est plus importante » (*L'atelier des cinéastes* 310). Des mots allemands destinés à ses amants (« meine Liebe, mein Schatz, mein Freund, mein Geliebtes »<sup>9</sup>) sont prononcés ainsi par Dieutre, d'abord dans l'espace privé d'une chambre. Il est filmé allongé sur un lit, puis assis, de profil. Le plan qui suit cette deuxième occurrence dévoile un autre dispositif : il se trouve dans le studio d'enregistrement occupé habituellement par les musiciens. Il est assis sur une chaise, recroquevillé sur lui-même, le micro près des lèvres. Le caméraman, dans le champ, tourne autour de lui, ce qui signifie qu'une seconde caméra réalise cette prise de vue. À la fin de l'énumération, il reste sans voix, comme fatigué physiquement et émotionnellement par cette performance. Cette mise en scène souligne qu'il s'agit ici plus que de simples mots prononcés. Par leur résonance singulière dans l'espace, ils renvoient à une intimité douloureuse, blessée, vécue par Dieutre auprès de ses amants. À la fin du film, les mots tendres sont déclinés à l'attention d'Ivan (« mon enfant, mon petit »), non plus dans cette intimité et proximité exacerbées, mais dans le même registre vocal que la voix écrite et posée, rappelant que ce film lui est, avant tout, adressé.

### *L'écoute, condition de l'expression vocale*

Si la voix – intelligible ou non – est si présente dans *Mon voyage d'hiver*, sous des modalités d'émissions différentes qui incluent toutes d'une manière ou d'une autre le spectateur, cela semble dû à la large place accordée à l'écoute. Selon Tomatis, celle-ci est directement liée à une fonction permettant la communication entre les êtres : « C'est du pouvoir de s'entendre que naît la faculté de s'écouter. C'est du pouvoir de s'écouter que naît la faculté de parler » (*L'oreille et le langage* 69). Lorsqu'il apparaît à l'image, Vincent Dieutre se présente à plusieurs reprises dans une posture d'écoute. Elle témoigne de l'accueil de la parole d'autrui et de sa résonance en lui, l'engageant tout entier : « Ce n'est pas l'oreille seule qui écoute, mais tout l'être » (*Vers l'écoute humaine* 37-38), comme le rappelle Tomatis. Dans ce film, l'écoute permet à la parole d'exister, mais aussi aux autres manifestations vocales, comme nous le constatons lors des séquences musicales interprétées et enregistrées dans le studio. En retrait, Dieutre participe silencieusement à ce qui se joue. Lors de la première occurrence, il est assis à gauche du cadre, au bord de l'estrade. Un lent mouvement de caméra balaie l'espace de gauche à droite, effaçant la présence de Dieutre et s'arrêtant juste avant que l'on découvre le corps et visage du chanteur, dont on entend la voix, créant une légère frustration. Au tout début de cette séquence, nous entendons une voix demander, *off*, « Tout le monde est prêt ? ». Elle n'appartient pas au cinéaste que l'on perçoit déjà, silencieux, au bord du cadre. Dieutre semble déléguer son rôle d'organisateur, de metteur en scène, aux musiciens, se contentant d'être spectateur, tandis que son chef opérateur et son preneur de son enregistrent la séquence musicale. À plusieurs reprises, nous voyons Dieutre proche physiquement des musiciens, par exemple lorsqu'il est penché aux côtés d'Andreas Steier au piano, dans une attitude à la fois ferme et bienveillante. Cette attention rappelle les propos de Marguerite Duras concernant

la place de la musique, et en particulier du piano, dans ses propres films : « Je trouve que le piano, dans les films, amène son propre silence. Quand on joue du piano, on n'a pas besoin de parler. [...] Parce que c'est, finalement, un instrument très proche de la voix. C'est un instrument parlant, le piano » (*La couleur des mots* 55). Cette écoute visualisée participe elle aussi à prendre en compte la corporéité mise en jeu dans la musique, et les sons qui en sont issus, qu'ils soient vocaux ou générés par un instrument.

L'écoute a aussi lieu dans un passé plus lointain, celui de l'enfance du cinéaste. Il raconte un souvenir lié à son grand-père, théâtre d'une écoute profonde, intime. Plutôt que la vue (il est simplement précisé que le grand père a un œil de verre qui n'effraie plus l'enfant), ce sont d'autres sens qui sont convoqués : l'odorat (l'eau de Cologne et les cigarillos), le toucher (l'enfant blottit son visage dans le cou de l'homme) et surtout l'écoute. Dieutre enfant écoute aux côtés de son grand-père l'opéra *Der Freischütz* de Carl Maria Von Weber, composé en 1820. Le texte, tiré d'un livret écrit par le poète Johann Friedrich Kind, met en scène l'histoire terrible de Max, Kaspar, Agathe et Samiel, le Diable. L'enfant connaît le dénouement, mais se laisse toujours envahir par l'émotion. À cela s'ajoute la découverte d'une langue étrangère, assimilée à la sensation plutôt que la compréhension : « des mots allemands encore inconnus scandent le sommeil qui vient ». Cet épisode peut être relié à l'évocation d'une autre grande figure de la culture allemande évoquée dans le film, Goethe, dont Dieutre résume, à l'occasion de la visite de sa maison à Weimar, la pensée ainsi : « Il disait qu'avant toute chose, il fallait apprendre à ressentir, à frémir »<sup>10</sup>. C'est cette capacité émotionnelle qu'il tente de transmettre à son filleul, dont la caractéristique principale est l'absence de paroles, il n'est qu'un corps. Pour autant, Itvan n'est pas passif, et comme l'explique Dieutre, il est lui aussi infiniment tourné vers le monde, dans cette posture d'écoute silencieuse :

Il ne fallait pas que ça passe par le langage, par les mots, il fallait trouver des situations de corps, donc je m'en vais, je reviens, je cours... Il y avait un certain nombre de choses qui étaient un peu de l'ordre d'une chorégraphie que l'on a agencé dans le film. Lui aussi me transmet quelque chose, puisqu'il a ce savoir de perception maximum qui est celui de l'adolescence, qui est à peu près cent millions de fois plus fort que celui d'un adulte. (Bonenfant)

Lorsqu'Itvan se met à parler, rarement directement à Dieutre, ce dernier se met à l'écoute, parfois de façon subversive, sans que l'adolescent ne puisse en être conscient. Dans une chambre d'hôtel, il entend la voix d'Itvan, en conversation téléphonique – très probablement avec sa mère – à travers la cloison. Il colle son oreille à la paroi, baisse lentement le volume de la chaîne hi-fi qui diffuse de la musique et tente de déceler ce que dit le jeune garçon. Ces mots qu'Itvan ne prononce pas en sa présence, il les vole dans le creux de l'oreille de quelqu'un d'autre. L'écoute, dans cette situation précise renvoie à la présence parfois encombrante d'Itvan, corps maladroit et émouvant. Dieutre dit, en voix-off : « Tu

veux qu'on te parle comme à un adulte, qu'on cesse de te renvoyer à ta jeunesse, à l'enfance, je le ferai, d'ailleurs je ne sais pas faire autrement, mais parfois ton silence me fait peur ». Lorsqu'Itvan s'échappe de la voiture alors qu'il comprend que Dieutre veut l'emmener visiter le camp de Buchenwald, l'absence de mots se fait à nouveau sentir, pesante : « De plus, il y avait cette forêt interminable, le silence effrayant, le blanc absolu. Il y avait ta colère sans phrases... ». Le silence d'Itvan n'empêche pas, et même encourage une ouverture au monde qui l'entoure. Il détient la possibilité de s'adapter à ce nouveau pays, qu'il ne semble pas encore comprendre intellectuellement, mais ressentir par son corps et les voix qui résonnent en lui, dont celle de Dieutre qui le guide : « Alors écoute tout, regarde tout, respire fort ».

La précision littéraire des mots prononcés par Dieutre au cours du film sont déjoués par un rapport au corps sans cesse rappelé, réaffirmé, qui ne laisse jamais la voix devenir un discours qui viendrait d'une instance extérieure, omnisciente et qui ferait preuve d'autorité sur ce qui se joue. La « voix-je », initialement identifiée, accueille des voix multiples, se laisse traverser, déborder, en renvoie les échos, comme autant de fragments dignes et légitimes de résonner dans cet espace autobiographique, aussi vaste que le chemin parcouru, géographiquement et temporellement. La voix, porteuse d'une parole, questionne aussi sans cesse cette dernière, notamment à travers les registres de langue explorés, allant de la conversation quotidienne à la poésie. La complexité de ce qu'est une langue se profile, qu'elle soit maternelle, acquise, étrangère, à apprendre. Elle est surtout destinée à être entendue, à défaut d'être comprise. L'oralité, la mise en voix, donc en bouche, place le corps au premier plan. La mise en scène des voix dans ce film induit aussi que leur condition d'existence est l'écoute. Fragile et incertaine, sensible, elle naît dès lors qu'il y a corps, souffle, vie :

L'oreille est plus critique que la voix. La voix dirige, orchestre, séduit, hypnotise, envoûte, s'écoute parler – fascine. L'oreille se laisse conduire. Elle se tend et elle se prête. Elle ne s'autorise d'aucune parole, fût-ce pour contrer la langue légitime, les discours savants ou spécialisés. Elle doute. Elle n'est jamais sûre de bien entendre. Elle est surtout sensible aux ratages, au manque d'assise des paroles, à l'incertitude du langage, à la glu des mots. (Martin 112-113)

*Mon voyage d'hiver* pourrait être résumé comme le film d'une attention au monde dans toutes ses strates : visuelle, sonore, sensible. Il invite à une écoute partagée, une réception des voix, qu'elles soient parole, souffle à peine audible, son inarticulé, chant, l'une des expressions vocales les plus élaborées et maîtrisées. Le film avance avec confiance, comme les protagonistes sur les routes enneigées de ce pays étranger, au gré de l'intime et de l'histoire, à la rencontre du spectateur.

**CECILE TOURNEUR** est docteure en Esthétique, Sciences et Technologies du Cinéma et de l'Audiovisuel, à l'Université Paris 8. Sa thèse a porté sur la qualification de la voix dans les films de Jonas Mekas entre 1966 et 2009. Elle enseigne par ailleurs l'histoire du cinéma indépendant américain des années 1960 et s'intéresse à la forme documentaire, au cinéma autobiographique et au journal filmé. Elle a publié des articles sur *Récits d'Ellis Island* de Georges Perec et Robert Bober (1980), la réécriture du mythe d'Ulysse dans les « films-journaux » de Jonas Mekas, et est intervenue à plusieurs reprises sur le cinéma d'Alain Cavalier. Elle a également collaboré au *Dictionnaire de la pensée du cinéma* dirigé par Antoine de Baecque et Philippe Chevalier en 2012.

## Notes

1. Nous pouvons noter que la monteuse de *Mon voyage d'hiver* est Dominique Auvray, qui réalisa le montage de plusieurs films de Marguerite Duras, notamment *Baxter*, *Véra Baxter* (1976), *Le camion* (1977) et *Le navire night* (1979).
2. Entre autres : Chantal Akerman, Arnaud Des Pallières, Henri-François Imbert, Joseph Morder, Naomi Kawase... Voir l'entrée « Noms » de l'*Abécédaire*.
3. Lorsqu'il n'y a pas d'indications, il s'agit de la retranscription des paroles présentes dans le film.
4. Le poème « Mortgaged Time » d'Ingeborg Bachmann est issu du recueil *Die gestundte Zeit*, publié en 1953.
5. Aux textes déjà évoqués s'ajoute la récitation en *off* d'un poème d'Hans Magnus Enzensberg, membre, comme Paul Celan et Ingeborg Bachmann du Groupe 47, fondé en 1947, dont le but est de se réappropriier la langue allemande et de renouveler la littérature.
6. La LTI, *Lingua Tertii Imperii*, est décryptée par l'écrivain et philologue allemand Victor Klemperer.
7. « Tu ne veux pas lire ? »
8. L'expression « langue-moi », explicite une note dans cet article, est empruntée par l'auteur à Michel Crouzet. Dans *Stendhal et le langage*. Paris : Gallimard, 1981, 50.
9. « Mon amour, mon trésor, mon ami, mon aimé ».
10. Goethe est également présent à travers le *lied* de Schubert résonnant en générique de fin, composé en 1816 sur le poème « Der Köning in Thule » (1774).

## Ouvrages et Textes Cités

- CHION, Michel. *La voix au cinéma*. Paris : Éditions de l'Étoile, 1982.
- COMOLLI, Jean-Louis. « L'oral et l'oracle, séparation du corps et de la voix ». *Images documentaires*. 55/56 (1<sup>er</sup> trimestre 2006) : 13-38.

- DIEUTRE, Vincent. « Abécédaire pour un tiers-cinéma ». *La lettre du cinéma*. 21 (2003) : 75-85.
- DURAS, Marguerite. *La couleur des mots. Entretiens avec Dominique Noguez autour de huit films* 1984. Paris : Benoît Jacob, 2001.
- MARTIN, Jean-Pierre. *La bande sonore. Beckett, Céline, Duras, Genet, Perec, Pinget, Queneau, Sarraute, Sartre*. Paris : José Corti, 1998.
- MOURE, José, PASQUIER, Gaël et SCHOPP, Claude. *L'atelier des cinéastes, de la nouvelle vague à nos jours*. Paris : Archimbaud-Klincksieck, 2012.
- QUÉINNEC, Jean-Paul. « Journal de voyages intimes chez Vincent Dieutre ». *Le journal aux frontières de l'art*. Ed. CAMPAN, Véronique et RANNOUX, Catherine. Poitiers, Rennes : La Licorne, Presses Universitaires de Rennes, 2005 : 195-211.
- OSTRIA, Vincent. « Mon voyage d'hiver ». *Les inrockuptibles*. Janvier 2003. Consulté le 3 février 2013 à : <http://www.lesinrocks.com/cinema/films-a-l-affiche/mon-voyage-dhiver/>
- RICHARD, Nicolas et CHEREAU, Matthieu. « Entretien avec Vincent Dieutre », Paris, France, novembre 2003. Consulté le 3 février 2013 à : <http://www.objectif-cinema.com/interviews/335.php>.
- TOMATIS, Alfred. *L'oreille et le langage* 1963. Paris : Seuil, 1991.
- TOMATIS, Alfred. *Vers l'écoute humaine, Tome 1. Qu'est-ce que l'écoute humaine ?* 1974. Paris : Éditions E.S.F, collection « Science de l'éducation », 1979.

### **Autres Sources**

- BONENFANT, François. « Entretien avec Vincent Dieutre, réalisé par Patric Chiha ». Paris, France, mai 2004. Disponible dans l'édition DVD. Paris : WO&CO, 2004.