

La confrérie du *off*

Corinne Bopp, déléguée générale des *Rencontres* de Périphérie, m'a obligeamment proposé d'écrire une *Introduction* au Catalogue, en regardant les documentaires programmés cette année, en choisissant d'autres films librement, et en y mêlant ma propre expérience de cinéaste appartenant depuis longtemps à une famille qu'on pourrait appeler "la confrérie du *off*".

Rappelons que cette confrérie n'a pas été toujours bien considérée. Il fut des décennies où l'usage de la voix *off* était tenu pour désuet, démodé, tout à fait ridicule. On y voyait une facilité, une sorte de fainéantise du cinéaste se déchargeant à bon compte des affres de la narration. Mais bientôt, avec autant de conviction, revenait le temps prospère du *off*, tenu pour le must de la modernité, voire le comble du chic. Ainsi, c'est comme si la voix *off* était un repère infallible des tendances du jour, une sorte de baromètre cinématographique – un peu comme le goût du plan fixe, l'obsession du flou, ou l'usage immodéré du raccord improbable.

Appartenir à la confrérie du *off*, du fait de cette instabilité chronique, donne une grande fragilité, mais aussi - sachant que la roue tourne - une obstination à persévérer. Pourtant, il faut bien admettre que les adeptes du *off* ne sont pas très d'accord entre eux. De quelle voix *off* parle-t-on ? Quand les uns prônent le commentaire, le discours instructif ou l'explication charitable, les autres privilégient le sens complexe, la parole secrète, la tournure poétique. Entre ces deux extrêmes, les usages sont variés. Mais ce qui les réunit tous, c'est sans doute le même reproche qui leur est fait par les ennemis du *off*. Ceux-là, qui sont nombreux, disent et répètent que le *off* – qu'il soit pédagogique ou elliptique - procède toujours d'un abus de pouvoir. Pour le dire vite : la voix *off* serait une manière de prendre le spectateur en otage : elle opèrerait un coup de force, suivi d'une emprise durable.

La tyrannie du *off*

Parcourons quelques films à l'aune de cette critique : la voix *off* entendue comme *la voix de son maître*. Ce n'est pas complètement faux. Le *off* est souvent une manière de s'imposer sans en avoir l'air. Un guide utile, aimable, qui ne vous oblige à rien. Et pourtant, regardez devant vous. Sans les directives données par cette voix *off*, vous n'irez pas bien loin. Vous tournerez en rond, vous marcherez sans but. Au sens propre : sur cette route, dans ces rues où vous entraîne le cinéaste. Dans *Bologna Centrale*, Vincent Dieutre erre dans les rues de Bologne. On n'a pas idée de là où il se trouve. Les rues succèdent aux places, les avenues aux immeubles. Aucun lieu n'est nommé, on pourrait être ailleurs qu'à Bologne, dans n'importe quelle ville italienne. Dans *This is the End* (projeté aux *Rencontres*), le même Dieutre roule sans fin à travers Los Angeles. Les travellings interminables (et magnifiques) nous donnent moins l'idée d'une ville que d'une circulation. Un vagabondage automobile, sans but ni destination : on ne va nulle part, l'image n'en dit rien, sauf la répétition de lieux qui se succèdent à l'identique. Mais si vous ne trouvez rien à voir, en revanche vous allez entendre. Et voilà que surgit le *off* qui nous sauve, la voix du cinéaste qui nous révèle la destination amoureuse de son errance et donne un sens à ces rues identiques. Le cinéaste américain Ross McElwee (dont on a déjà vu plusieurs films aux *Rencontres*) n'agit pas autrement dans *Photographic Memory* : il tourne en rond dans une petite ville bretonne. Il nous promène dans un décor banal, dénué du moindre attrait visuel.

Il semble même assez décidé à nous faire partager son désintérêt absolu pour les lieux. Le but est clair : la promenade servira de prétexte pour nous raconter en *off* un moment de sa vie. Au moins allons-nous rester concentrés sur ce que dit cette voix, nous ne serons pas distraits. Le cinéaste a beau dire qu'il vient pour rechercher un ami d'autrefois, qu'il espère croiser son souvenir au détour d'une rue, il ne tourne aucune image qui le permette : rien qui redonne aux lieux la couleur du passé, rien qui ravive la mémoire et aide à ressusciter l'ami. L'image semble gêner la quête, faire obstacle au récit. Dans un autre genre, le long monologue *off* de Frank Beauvais dans *Ne croyez surtout pas que je hurle* (sorti en salles en 2019) produit cette même contrariété entre l'image et la voix *off*. Le cinéaste raconte les tourments de sa vie amoureuse dans un récit d'un seul tenant, une longue tirade inspirée, tandis que se succèdent à l'image de très courts extraits de films, si courts qu'on n'y voit rien sauf un jaillissement visuel, du mouvement et des couleurs, une extraordinaire folie de l'œil sans la moindre narration. De fait, on n'a pas le temps de s'attarder pour chercher un sens et on se concentre d'autant plus sur la voix *off* et son monologue poignant. Un tel film, qui met à vif l'interaction entre l'image et le son, peut décontenancer les spectateurs. Les uns parleront d'une rencontre poétique, d'un échange d'émotions visuelles et sonores. Les autres diront que c'est juste de la radio, avec une ornementation visuelle.

Les impératifs du *off*

Chez Beauvais, la voix *off* donne le sens du film parce qu'elle nous tire du chaos des images. Il suffit d'imaginer ce que serait le film sans cette voix : on s'ennuierait sans doute très vite. À l'inverse, le *off* pourrait s'entendre sans les images : on écouterait une longue confession émouvante. Il est clair que la voix tient la corde, elle domine le jeu. Chez Vincent Dieutre également, la voix est maîtresse, elle donne sens à la succession des lieux, elle les inscrit dans une parole. On devine bien que, sans cette voix *off* du cinéaste, les rues de Bologne et de Los Angeles seraient dénuées de signification. Mais peut-il en être autrement ? La voix *off* n'est-elle pas obligée de mettre les images à ses ordres, de prendre la tête du projet - faute de quoi elle se condamnerait à n'être pas entendue ? En d'autres termes, peut-on déployer un récit en *off* sur des images qui porteraient déjà en elles une forte dose de signification. Personnellement (puisqu'on m'a demandé de parler aussi de mes films), j'ai été confronté plusieurs fois à cette question. Dans *Une Jeunesse amoureuse*, récit autobiographique de ma jeunesse parisienne, j'avais écarté d'emblée toute archive ou reconstitution. Je souhaitais filmer le Paris d'aujourd'hui et dire en *off* (sur le mode du Je) un récit d'autrefois. Or j'ai vite compris que seule la banalité des lieux permettrait de leur donner un sens par la voix. Dès que les décors parisiens étaient porteurs d'un sens préalable (et Paris n'en manque pas, avec ses nombreux lieux emblématiques) la voix *off* perdait de sa force et se trouvait contrariée par des symboles extérieurs au film. Faites l'essai de raconter une histoire d'amour aux Champs-Élysées, sur le Pont Mirabeau, ou dans une rue anonyme du 15^{ème} arrondissement, vous verrez vite que seul le troisième décor mérite d'être filmé. Car la voix *off* ne peut pas se battre contre des symboles visibles à l'image (sauf pour les commenter, mais c'est une autre affaire). Elle ne peut pas exister sur des images qui contiennent déjà en elles un récit virtuel : des images suggestives, porteuses d'histoires, appelant l'imaginaire. La voix *off* préfère avancer en terrain neutre.

Je rends donc hommage aux images urbaines de Dieutre ou Ross McElwee parce que leur banalité, à Los Angeles comme en Bretagne, est la condition du *off*. Et il ne faut pas croire que cet impératif soit lié à la ville - du fait que toute ville, par son histoire passée, contient déjà une multiplicité de sens. Un décor de campagne, tout autant, exige d'être anonyme.

Je l'ai expérimenté dans mon film *Trois soldats allemands*. Aucun humain dans ce film, aucune présence vivante, seulement des champs et des forêts, des paysages sur lesquels une voix *off* dit un siècle de guerres franco-allemandes. Et c'est parce que les lieux sont anonymes, banals, *insignifiants*, qu'ils permettent de raconter une histoire. On pourrait retirer la voix *off*, on verrait juste une succession de plans de nature qui contenteraient les amateurs de paysages mais n'en feraient pas un film. A l'inverse, sans image, on entendrait un récit instructif, un morceau d'Histoire destiné à la lecture. Cela ne veut pas dire que l'image soit inutile, bien-sûr. Mais elle devient autre, elle se transforme avec la voix, elle se surpasse, elle excède. La voix donne soudain "à regarder". Rappelons-nous le fameux test de Chris Marker dans *Lettre de Sibérie*, où une même séquence d'image (banale) peut accueillir trois récits différents, trois histoires *incarnées* dans le décor. L'expérience réussit parce que le décor est *désincarné*.

Pour mieux évaluer cette relation de la voix *off* au décor, on évoquera ici le film de Jean-Christophe Riff, *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, tiré du livre éponyme de Georges Perec. Pendant trois jours, à l'automne 1974, l'écrivain s'était installé Place Saint-Sulpice à Paris, pour noter scrupuleusement ce qui se passait devant lui (automobiles, piétons, etc). Le film de Riff reprend ce dispositif pour faire, au même endroit et dans un même temps limité, une description exacte en *off* des événements se présentant devant lui. On a ici l'exemple d'une concordance absolue entre l'image et la voix *off* – à la façon des audio-descriptifs de cinéma, sauf que ceux-ci ne dédaignent pas l'ellipse tandis que la *tentative d'épuisement* de Jean-Christophe Riff *s'épuise* à ne rien oublier. Tout est vu, tout est dit – et réciproquement. A parts égales.

Les films évoqués plus haut procèdent au contraire d'un dispositif complémentaire, et même hiérarchisé : la voix semble l'emporter sur l'image, même si on est chez de vrais cinéastes. On pense ici à Marguerite Duras, qui avait fait de l'écran le support privilégié de la voix. Cela allait jusqu'à parler sur écran noir, *dire des mots* sans rien montrer. Mais Duras se considérait écrivaine bien plus que cinéaste, elle dépréciait les images, leur subordination aux mots lui convenait très bien. Au contraire, chez Dieutre et ses collègues du *off*, l'image n'est pas dédaignée, elle est même souvent très belle et fait l'objet d'un soin particulier. Rendre les lieux insignifiants ne doit pas se confondre avec le culte du moche ou du ratage. Cela demande au contraire beaucoup de qualités cinématographiques. On pourrait même dire qu'il existe une esthétique de l'image banale - comme il existe une esthétique du flou, des faux raccords ou de l'image tremblée.

Le *off* qui nous aide à bien voir

Je me risque à le répéter : c'est sur une image désinvestie, dépouillée de sens préalable, que la voix *off* trouve son pouvoir. Si l'image n'était pas insignifiante, la voix aurait une autre fonction. Elle accompagnerait de son savoir le spectacle présenté devant nous. Elle aurait une vertu pédagogique, incitative, elle nous dirait comment *mieux voir*. Personnellement (je reviens à mes films puisque je fais partie de la confrérie du *off*), j'ai cherché à tester cette dimension savante de la voix. Non pas la voix explicitement pédagogique, assénée en démonstration (comme on le faisait autrefois à la Télévision Scolaire), mais la voix mielleuse, attentive, conseillère : l'amie qui vous veut du bien. J'ai imaginé une voix qui serait pour le spectateur un *Guide du bien voir*. C'était dans mon film *Bienvenue à Bataville*. On y entend en *off* monsieur Bata lui-même (mort depuis longtemps mais revenu des limbes pour nous parler), qui nous entraîne dans une visite de son usine à chaussures en Lorraine.

Sa voix nous guide dans Bataville - pavillons et jardins, écoles et piscine, salle des fêtes, *le vrai bonheur Bata*. La voix vante orgueilleusement les mérites de l'entreprise et les bienfaits procurés aux ouvrières. Mais par-delà ce discours joyeux et extravagant (le personnage vire au burlesque), on reconnaît vite un discours de pouvoir. La voix met en ordre le monde, elle encadre le regard et propose un surcroît de visibilité au dispositif social présenté. C'est une voix de patron absolu, patron de droit divin. Monsieur Bata a d'ailleurs commencé son récit *off* par ces mots : « Je suis Dieu... ».

Sans être Dieu, on peut être seulement savant et tenir de cette position une forme de pouvoir. C'est ce que j'ai expérimenté dans mon film *L'homme qui écoute*, où une voix *off* (sur le mode du Je) nous entraîne à découvrir le monde des sons, nous incitant à écouter telle ou telle sonorité complexe, proposant des expériences sensorielles et cognitives (issues des neuro-sciences) pour *bien écouter* le monde qui nous entoure. Cette voix *off* qui ouvre le film (« Je suis l'homme qui écoute... ») est certes moins inquiétante que celle de monsieur Bata, elle ne se prend pas pour Dieu. Mais son statut de savant, ou au moins de *sachant*, lui confère une position privilégiée tout au long du film. Car aucun spectateur, à moins d'être spécialiste en sciences cognitives, ne saurait contester ses dires. Le savant a raison, le *off* lui apporte un surplus de pouvoir.

Le *off* des incertitudes

Face à tant d'affirmations, on sera content de découvrir le règne du doute et des hésitations. Voici l'arrivée des voix *off* qui, non seulement ne savent rien, mais viennent nous demander conseil et nous entraînent dans le gouffre de leurs interrogations les plus intimes. Il s'agit ici de faire écouter son monde intérieur, ses désirs et ses inquiétudes. On prend le spectateur pour un témoin. C'est la voix *off* de la confiance.

En matière de confiance, l'amour est toujours bienvenu. Le sujet permet de s'épancher sur un terrain connu, de raconter ses émois, de répéter une nouvelle fois la rencontre éblouie, le partage mystérieux, l'abandon désastreux. Vincent Dieutre aime bien parler d'amour. Il nous convie régulièrement au récit de ses aventures, il nous entraîne à Bologne, Paris, Rome ou Los Angeles, pour nous faire rencontrer ses amants. Il nous parle d'eux d'un film à l'autre, sans relâche, depuis des décennies. Il le fait avec obstination et courage car, il doit bien se l'avouer, cela finit toujours trop vite : l'amour se décline au passé, seul le souvenir demeure à domicile. Voilà en tout cas de quoi alimenter une cinématographie insistante, répétitive, donc risquée car cela oblige à se renouveler, à chercher de nouvelles manières de raconter la même chose : l'espoir (provisoirement) déçu de l'amour. Dieutre est un inventeur de formes, il y est contraint et cela lui réussit plutôt très bien. Mais dans ce renouvellement obligé, il conserve des constantes, en particulier cette voix *off* qui semble au cœur de son projet filmique. Et c'est bien normal puisque le cinéaste amoureux est à lui-même son propre focus, le sujet du film et l'objet du récit amoureux - rencontres provisoires et ratages définitifs, tout ce qui lui permet de faire un film si l'on admet que l'amour durable et réussi n'offrirait pas de tels débouchés.

Ainsi la voix *off* peut-elle nous dire son grand désarroi autant que son pouvoir absolu. Le cinéaste aimerait être soulagé, partager ses regrets, trouver réponse à ses tourments. Il veut être consolé, surtout quand il est trop tard et que tout est perdu - ce qui donne le motif du récit. Dieutre et Beauvais jouent cette partition avec beaucoup de brio. Ils trouvent l'exakte manière de tenir le spectateur, de le mettre dans sa poche : dans son mouchoir. Mais un tel pari se révèle périlleux et beaucoup d'autres qu'eux s'y sont risqués à perte, produisant seulement un récit narcissique, larmoyant, dépourvu de toute cinématographie.

Le pari est dangereux parce que le spectateur n'est pas forcément disposé à entendre les tourments de son prochain. A-t-on toujours envie d'être dans la confiance ? Se sent-on à chaque instant l'âme généreuse, prête à écouter une voix qui nous confie ses émois et ses douleurs intimes ? La réponse se trouve sans doute dans la place du spectateur. Dans la place que le cinéaste laisse au spectateur pour qu'il ne se sente pas envahi ni piégé. Pour qu'il puisse vivre une émotion, la ressentir lui-même. Le cinéaste doit fabriquer un transfert d'émotion. J'ai eu affaire à cette question avec mon film *Une Jeunesse amoureuse*, autobiographie en voix *off*. Je me demandais : mais que devient ici le spectateur ? Où va-il se mettre dans ce long récit qui lui raconte les états amoureux d'un jeune parisien des années 1970 ? Ce projet pourrait le concerner si peu qu'il n'écouterait même pas le *off*. Comment l'inviter dans le film ? J'ai cherché diverses solutions cinématographiques, j'en cite au moins une : filmer de loin les lieux où se déroule le récit. Ne pas trop s'approcher de telle rue ou tel immeuble, ne pas désigner précisément le décor - afin que le spectateur puisse imaginer que cela se passe ici ou plutôt là, dans les parages, n'importe où. A la limite, idéalement : qu'il retrouve dans un immeuble voisin le souvenir d'une histoire qu'il a lui-même vécue. Cela revient à fabriquer un espace ouvert, très accessible, où chacun est libre de circuler, s'inventer ce qu'il veut, imaginer sa propre jeunesse amoureuse. On retrouve ici l'idée d'un lieu banal, désinvesti, disponible à toutes les aventures : celle du cinéaste en voix *off*, celles de tous les spectateurs. Cela veut dire aussi à ne pas transformer le récit en demande. En parcours obligé. Laisser chacun s'en évader.

Les concurrents du Je

Il existe une autre manière d'y parvenir, qu'on peut découvrir dans plusieurs films présentés cette année aux *Rencontres*. Elle consiste à laisser place dans le film à d'autres intervenants *off*. Pour desserrer l'emprise du monologue, créer de la diversion, inviter d'autres paroles. Dans le film *Ailleurs Partout* d'Isabelle Ingold et Vivianne Perelmutter, deux paroles se relaient pour raconter l'histoire d'un jeune réfugié candidat à l'immigration : échange téléphonique du réfugié avec sa mère ; dialogue (texte écrit à l'image) avec l'agent d'immigration. On sort du seul monologue, le spectateur n'est plus l'unique interlocuteur, le seul à devoir écouter le récit.

Peut-on faire mieux ? Desserrer davantage l'emprise de la voix ? Revoilà encore Vincent Dieutre (puisque'il est l'invité de ces *Rencontres*), avec quelques exemples de films pris au hasard. Dans *Bonne nouvelle*, un duo permet d'échapper au seul Je du cinéaste. Une voix *off* de femme s'introduit dans le monologue. Cette voix féminine parle d'un personnage à la troisième personne, qu'on suppose être Dieutre lui-même. Son intervention permet de confirmer le récit (« il a fait ceci et cela »), de lui donner un surplus d'objectivité. Elle est comme une vérité extérieure qui fait contrepoids aux excès du Je, elle aide à rendre le cinéaste crédible, à le faire exister dans un monde réel. On retrouve ce procédé dans *Bologna Centrale*. Plusieurs voix *off* accompagnent la parole obsessionnelle du Je : une voix parle du cinéaste à la troisième personne (comme dans *Bonne Nouvelle*), d'autres sont des annonces radio (un attentat s'est produit à la gare centrale de Bologne), ensemble elles attestent d'un monde réel alentour. Dans *This Is the End*, le cinéaste va plus loin encore pour contrarier la prééminence du *off* : il le confronte à des voix *in*, à des voix de personnages visibles à l'écran. Ces personnages apparaissent sur une scène, ils parlent eux aussi, mais en *in*, avec un micro. Le monologue est oublié un instant. Des personnages réels lui font écho ou diversion.

Dans le film de Ross McElwee déjà évoqué, *Photographic Memory*, le cinéaste donne ce rôle à son fils, présent à l'écran. Le fils parle en *in*, le père commente ce qu'il dit en *off*. L'effet est très probant, et parfois très drôle parce que le fils et le père ne vont pas dans le même sens. Le spectateur est alors pris comme témoin. Tantôt il est du côté du fils (*in*), tantôt du côté du père (*off*). Les deux parlent en même temps, le spectateur fait l'arbitre. On notera que le plus intéressant, dans ce match entre le *in* et le *off*, c'est le rapport à la vérité. Quand les deux voix se croisent ou se superposent, la plus crédible des deux semble être la voix *in*. Comme si une bouche visible, articulant devant nous, apportait une garantie au contenu de parole – alors même qu'elle ne profère peut-être qu'un mensonge. On croit plus facilement celui qu'on voit.

Le jeu du *off* avec le temps

La crédibilité doit être mise en relation avec la temporalité. Une voix *in* semble vraie parce qu'elle se produit au présent : cela se dit devant nous, ici et maintenant ; celui qui parle affirme ce qui est, il est performatif. En comparaison, cette voix *in* est moins crédible s'il s'agit du passé : nous pouvons douter de celui qui nous raconte un événement invérifiable devant nous. Doit-on le croire sur parole ? Avec une voix *off*, on doute encore plus de ce passé invérifiable. On touche ici au pur narratif, au romanesque, à l'imaginaire : une voix invisible nous parle de choses invisibles. Mais le plus surprenant, c'est quand la voix *off* parle simultanément du passé et du présent : on est dans le présent de l'imaginaire, l'irréalité totale, la déambulation éveillée : je rêve debout, ici même devant vous qui ne me voyez pas. La référence incontournable, c'est *L'Année dernière à Marienbad* d'Alain Resnais, où on ne sait pas quand cela s'est passé, ni même si cela s'est passé. La voix *off* se joue des époques et confond les temps pour en faire une matière cinématographique. « Une fois de plus, je m'avance, une fois de plus, le long de ces couloirs, à travers ces salons, ces galeries, dans cette construction d'un autre siècle, cet hôtel immense, luxueux... » On retrouve cette façon avec le *off* de Dieutre dans *Bologna Centrale*, où plusieurs époques se télescopent sur les mêmes images : un séjour amoureux dans les années 1970 ; un retour « bien plus tard » (on ne saura pas quand) ; l'attentat de Bologne à l'été 78 ; l'assassinat d'Aldo Moro en 1980 ; la Bologne « aujourd'hui » (quand est cet aujourd'hui ?). Ici encore, on pense à Marguerite Duras qui laissait la voix *off* forger un récit éclaté, sans se soucier de sa concordance au visible. Comme dans *Son nom de Venise dans Calcutta désert*, où elle reprend les voix *off* de son film *India Song* et les monte sur de nouvelles images. Elle écrit sur un écran, quel qu'il soit. C'est le *off* de la littérature.

D'une autre manière, c'est l'exercice auquel nous convie Arnaud Des Pallières dans *Diane Wellington* (présenté aux *Rencontres*). Des archives anciennes, muettes mais entrecoupées de cartons, nous racontent la disparition d'une jeune américaine en 1938 dans une ville du Dakota. Les textes des cartons, écrits par Des Pallières, sont censés confirmer les archives, à moins que ce soit l'inverse. A moins encore qu'ils soient accolés là par hasard car aucune correspondance rigoureuse n'est requise. Il y a là un double jeu de l'image animée et de l'image écrite, et le spectateur se pose vite la question : que doit-on croire - ce qui se voit, ou ce qui se lit ? Et d'ailleurs, de quoi veut-on nous convaincre ? Telle jeune fille entraperçue à l'image est-elle celle du récit ? Tout reste énigmatique, le cinéaste nous propose une matière cinématographique incertaine sur laquelle nous devons fabriquer nous-même une histoire, imaginer à notre guise le destin d'une inconnue. Mais sur la vérité de l'affaire, sur son existence même, il n'y pas beaucoup de certitudes.

Revenons au contraire à plus de certitudes avec Franssou Prenant. Dans son film *Bienvenue à Madagascar* (présenté aux *Rencontres*), la cinéaste réunit une multitude de voix *off* qui, ensemble, parlent de la même histoire (la colonisation) et semblent d'accord sur la question. On découvre ici le commentaire *off* collectif : la voix *off* de la réalisatrice (sur le mode du Je) est renforcé par un chœur de différentes voix *off* discutant entre elles. Tout le monde parle ensemble et cela fait du film une sorte d'agora que le spectateur est invité à rejoindre. Dans un tel dispositif, bien sûr, il n'y a pas de flou, de divergence d'opinions, d'ambiguïtés cachées dans ces voix invisibles. La vérité est unique et partagée. Elle est garantie par l'absence de contradicteur.

De la contradiction.

La question de la contradiction est un des problèmes sur lequel bute toujours l'utilisation de la voix *off*. Car on en revient vite à l'abus de pouvoir, à *la voix de son maître*. Peut-on et comment l'éviter? Chaque cinéaste se pose sans doute cette question : doit-on accueillir une critique possible, introduire une voix divergente, créer un minimum d'écart avec le Je ? Personnellement (désolé, je parlerai encore de moi, comme on me l'a demandé), je m'y suis attelé dans mon film *Espérance*, qui repose sur le dialogue contradictoire de deux voix *off*. Le film est sous-titré *Lettres sur l'engagement* mais il s'agit moins de lettres que d'une conversation à distance sur le thème de l'engagement : Politique *versus* Humanitaire, *Le Grand Soir* ou le travail quotidien de Médecins Sans Frontières. Les deux voix *off*, que l'image situe géographiquement loin l'une de l'autre, débattent de la même question. L'une raconte la vie de la militante communiste (et photographe) Tina Modotti dans les années 1920/30. L'autre raconte la vie dans un camp MSF qui accueille aujourd'hui des réfugiés du Congo-RDC. Pour dire vite : les deux voix *off* comparent l'idée communiste et l'idée humanitaire en les rapportant au fonds commun du messianisme occidental. Or dans ce débat exigeant, le spectateur n'a bien-sûr pas droit à la parole : ni réponse possible, ni contradiction. On me l'a parfois reproché, mais c'est parce que le film s'en charge lui-même à travers la confrontation de ces deux voix *off* qui ne sont pas d'accord. On est toutefois en droit de se demander : est-ce que, dans un film, deux voix contradictoires sont suffisantes pour remplacer toute autre contradiction ? Peuvent-elles se substituer à tous les spectateurs pour *épouser le sujet* ?

Dieutre, pour finir. Dans son magnifique film *Jaurès*. Le cinéaste raconte une longue histoire amoureuse dans le quartier parisien de Jaurès, dont on visionne les images. Avec lui, dans le studio où défilent les images, se trouve une femme (Eva Truffaut) qui pose des questions sur le déroulement de l'histoire amoureuse. Les deux amis dialoguent, le rôle de la femme reste interrogatif, elle attend plutôt des précisions : « Là on est le soir ou le petit matin ? Je n'arrive pas à comprendre... – Non, répond Dieutre, c'est le petit matin ». Le dispositif imaginé par le cinéaste présente ainsi une double entrée : le récit du protagoniste ; une spectatrice curieuse de l'entendre. D'une certaine manière, cette femme représente tous les autres spectateurs, elle prend leur place comme si on l'avait envoyée en mission dans le film. Vincent Dieutre résout ici très astucieusement la question du Je. Le pouvoir du *off* devient acceptable parce qu'il est partagé.

François Caillat, novembre 2025.