Décadrages
Cinéma, à travers champs

7 | 2006
Stephen Dwoskin

Tod und Teufel de Stephen Dwoskin : le receleur et la « monnaie vivante »

François Bovier

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/decadrages/437>

DOI : 10.4000/decadrages.437

ISSN : 2297-5977

Éditeur

Association Décadrages

Édition imprimée

Date de publication : 10 avril 2006

Pagination : 16-24

ISBN : 978-29700582-3-6

ISSN : 2235-7823

Référence électronique

François Bovier, « *Tod und Teufel* de Stephen Dwoskin : le receleur et la « monnaie vivante » », *Décadrages* [En ligne], 7 | 2006, mis en ligne le 30 janvier 2014, consulté le 03 avril 2022. URL : <http://journals.openedition.org/decadrages/437> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/decadrages.437>

Tod und Teufel de Stephen Dwoskin : le receleur et la « monnaie vivante »

par François Bovier

Les films de Stephen Dwoskin mobilisent systématiquement une dynamique intersubjective de regards, impliquant une réversibilité entre les places d'agent et de patient de la vision : le regard frontal, désarmé, de l'actrice mise à nu par l'objectif de la caméra reflète, comme par un effet de miroir déformant, l'immobilité du cinéaste due à son handicap. La spécificité de ce dispositif optique, où l'objet cadré exerce une préhension sur le sujet du regard, n'a pas manqué d'infléchir les réflexions féministes sur le cinéma. Notamment à travers la prise de position de Willemen qui oppose un « quatrième regard » aux mécanismes coercitifs régulant les jeux de pouvoir d'un cinéma censément fétichiste et voyeuriste¹. Car Dwoskin, dès ses premiers courts métrages, provoque auprès de ses modèles féminins un choc, un effroi, suscitant, comme par effraction, un effet de défamiliarisation, de distanciation de la représentation : son cinéma désamorce l'impartialité objective de la prise de vue photographique, les coups d'œil entendus entre les personnages et la perception omnipotente, désincarnée, du spectateur.

Ne fût-ce que l'ombre d'une corne de taureau...

Aussi est-ce comme naturellement que, par la suite, Dwoskin retourne contre lui-même la caméra, pour autopsier sa biographie, s'exposant de la sorte non seulement à « l'ombre d'une corne de taureau »², mais mettant encore en scène la chute burlesque de son propre corps. La mise en danger est généralisée : elle gagne aussi bien le modèle féminin, en proie au regard « haptique » du caméraman (à l'instar de l'opérateur assassin dans *Peeping Tom* de Powell et Pressburger), que l'énonciateur filmique, érigeant en attraction sa singularité – sa « monstruosité », sa « difformité », d'un point de vue normatif (comme dans *Freaks* de Browning). Aucune complaisance narcissique donc, dans cette entreprise autobiographique et de fiction.

Au contraire, c'est à une mise à nu – parfois littérale, toujours psychologique – que nous convie Dwoskin. Il le dit lui-même :

¹ Paul Willemen, « Voyeurism, the Look and Dwoskin », in *Afterimage*, n° 6, été 1976 (repris dans P. Willemen, *Looks and Frictions*, Indiana University Press, Bloomington/Indianapolis, 1994, pp. 99-110).

² Selon nous, le *credo* littéraire de Leiris peut être transposé à l'art filmique de Dwoskin, tout particulièrement lorsque celui-ci s'expose à l'objectif de la caméra que, par ailleurs, il dirige. Cf. : « Un problème le tourmentait, qui lui donnait mauvaise conscience et l'empêchait d'écrire : ce qui se passe dans le domaine de l'écriture n'est-il pas dénué de valeur si cela reste « esthétique », anodin, dépourvu de sanction, s'il n'y a rien, dans le fait d'écrire une œuvre, qui ne soit un équivalent [...] de ce qu'est pour le *torero* la corne acérée du taureau, qui seule – en raison de la menace matérielle qu'elle recèle – confère une réalité humaine à son art, l'empêche d'être autre chose que grâces vaines de ballerine ? Mettre à nu certaines obsessions d'ordre sentimental ou sexuel, confesser publiquement certaines des déficiences ou des lâchetés qui lui font le plus honte, tel fut pour l'auteur le moyen [...] d'introduire ne fût-ce que l'ombre d'une corne de taureau dans une œuvre littéraire. » (Michel Leiris, « De la littérature considérée comme une *tauromachie* » [1946], dans *L'Âge d'homme*, Gallimard, Paris, 1973, pp. 10-11).

«Pour susciter le sentiment d'une 'histoire propre', il me faut non seulement faire des films, mais des films où je deviens la caméra, et donc participant, où la connexion à l'autre se fait directement, intimement. Ce genre de films, mon genre de films, va chercher assez loin pour voir, ainsi que le suggèrent les paroles de Rilke ou de Baudelaire, non seulement le beau mais le terrible, les choses apparemment repoussantes qui existent, sont communes à tous les êtres, et ont une valeur.»³

Pour le dire autrement, sa caméra participante découvre «au détour d'un sentier une charogne infâme / [...] les jambes en l'air, comme une femme lubrique»⁴...

Transpositions

Parallèlement à cette pratique, basée sur un échange dialogique, une autre série générique traverse la filmographie de Dwoskin⁵: nous pensons à la libre transposition (ou faudrait-il écrire *dérive*?) de textes littéraires, liés le plus souvent à la nébuleuse du surréalisme. Sur une période de plus de trente ans, trois «adaptations» filmiques mettent en scène la même interprète, Carola Regnier – la compagne de Dwoskin, pour un temps. En 1973, Dwoskin transpose *Tod und Teufel* (*La Mort et le diable*, 1906) de Wedekind. En 1988, il met en scène *Ma mère* (1966, posthume) de Bataille, y incisant, par greffes, les *Gestes et opinions du Docteur Faustroll, pataphysicien* (1898) de Jarry (texte qui est déjà une bouture, une excroissance, à partir de Rabelais). En 2005, il adapte, mais sans paroles, *Le Con d'Irène* (1928) d'Aragon⁶. L'écart avec le texte, source d'inspiration ou prétexte lointain, s'accentue avec le temps.

Le «travestissement carnavalesque», impliquant une dynamique d'inversion de l'ordre et du pouvoir, pointe dans chacun de ces films – au bord du gouffre, «à l'extrême pointe». Pourtant, le discours de *Tod und Teufel* se détache nettement du propos des deux derniers films, comme par un effet de champ/contrechamp (imputable, peut-être, à notre découpage générique). Le monologue qui embraye le long dialogue au centre de *Tod und Teufel* dénonce explicitement les mécanismes d'aliénation du corps féminin dans les sociétés patriarcales, devenu, comble de la réification, une «monnaie vivante» circulant parmi d'autres marchandises⁷. Dans une perspective diamétralement opposée, *Further and Particular* et *Oblivion* exaltent la dépense sexuelle et l'excès corporel, hors toute norme sociétale – ces films constituent une défense apologétique de la «consummation», pour reprendre un mot-valise de Bataille.

La première «adaptation» occupe une fonction charnière dans l'œuvre de Dwoskin: *Tod und Teufel* intègre les dispositifs scopiques des

³ Steve Dwoskin, «Réflexions. Le moi, le monde, les autres, comment cet ensemble se fond dans les films», in *Trafic*, n° 50, été 2004, p. 119 (traduit par Cécile Wajsbrot).

⁴ Charles Baudelaire, «Une charogne», *Les Fleurs du mal*, Editions Baudelaire, Paris, 1964 [1857], p. 29.

⁵ Nous écartons ici l'œuvre documentaire de Dwoskin, manifestant souvent un fort ancrage autobiographique.

⁶ Voir la contribution de François Albera au présent dossier.

⁷ Klossowski, dans un essai incisif, stigmatise, dans un contexte «ustensilaire» de déperdition de la «valeur d'usage» des biens naturels ou cultivés, la réduction du corps propre à une monnaie d'échange, alors que celui-ci constituait, avant l'ère industrielle, un objet inaliénable (*La Monnaie vivante*, Terrain Vague, Paris, 1970; nous renvoyons désormais à la réédition plus accessible de cet essai chez Joëlle Losfeld, en 1994, qui malheureusement ne reproduit pas les photographies de Pierre Zucca). Notons que Pierre Guyotat, bien qu'il ne fasse aucunement référence à Klossowski, a radicalisé ce mouvement de «pandémie prostitutionnelle» qui gagne l'écriture, violentant la langue (voir, aux éditions Gallimard: *Prostitution*, 1975; *Le Livre*, 1984; *Progénitures*, 2000).

8 Dwoskin déclare à ce propos : «Ce film traite des barrières sexuelles et des faux préjugés, au sujet des rôles que l'on joue, en particulier les rôles féminins, et de la confusion qui entoure l'engagement sexuel et sensuel» (cité dans le bulletin du *Cinéma Spoutnik*, juin 1993, p. 25).

9 Cette implication personnelle dans l'œuvre, notamment sur le plan de l'interprétation, se manifeste déjà chez Frank Wedekind : l'auteur et Tilly Newes, sa jeune fiancée, interprètent les rôles de Casti Piani (le cynique en diable) et de Lisiska (la femme vénale) ; la première de la pièce a lieu le 2 mai 1906, c'est-à-dire le lendemain de la célébration de leur mariage. En mai 1905, ils partageaient déjà l'affiche de *La Boîte de Pandore*, dans les rôles de Jack l'Eventreur et de la prostituée Lulu (en 1929, G. W. Pabst propose une adaptation filmique de cette pièce qui constitue, avec *L'Éveil du printemps* et *La Mort et le diable*, une trilogie).

10 «L'esclave industrielle», spécifiée comme «vedette, star, mannequin publicitaire, hôtesse», est réduite à l'état de «monnaie vivante» : support de la projection d'un désir ou d'une émotion, elle se confond avec le signe abstrait, numéraire, qu'elle représente («l'esclave industrielle vaut à la fois pour un signe garant de richesse et cette richesse même») ; l'esclave peut dénier ce mouvement d'instrumentalisation («elle-même fait une différence entre ce qu'elle accepte de recevoir, en monnaie inerte, et ce qu'elle vaut à ses propres yeux»), elle ne se soustrait pas pour autant à l'économie marchande d'échange et de circulation des biens («la présence corporelle de l'esclave industrielle rentre absolument dans la composition du rendement évaluable de ce qu'elle peut produire – sa physionomie étant inséparable de son travail»). La conclusion de l'essai de Klossowski est sans appel, réduisant le corps à une somme monétaire évaluable ou à son simulacre (son équivalent) : «Et désormais l'esclave industrielle ou bien établit une relation étroite entre sa présence corporelle et l'argent qu'elle rapporte, ou bien elle se substitue à la fonction de l'argent, étant elle-même l'argent : à la fois l'équivalent de richesse et la richesse même» (Pierre Klossowski, *op. cit.*, pp. 73-75).

premiers films dans une narration dense, intense, dispersive – qui thématise l'oppression séculaire de la femme – tout en faisant éclater cette structure coercitive, la minant de l'intérieur⁸.

L'esclave industrielle

Le traitement du texte, encore reconnaissable, est très personnel : Dwoskin condense et réécrit partiellement le dialogue de Wedekind ; il réarticule les échanges de parole et la structure du récit, de sorte à convoquer les discours féministes contemporains à la réalisation du film.

Dwoskin serait-il donc féministe ? Disons plutôt que la pièce de Wedekind lui permet de faire retour sur la mouvance féministe du début du XX^e siècle, génération quelque peu occultée par le renouvellement des discours militants dans les années 1970. Mais que l'on ne s'y trompe pas : le cinéaste met tout autant en crise l'éloge du libre-échangeisme que la revendication d'une absolue autonomie de la femme, positions maintenues par les personnages masculin et féminin qui s'affrontent verbalement.

Dwoskin – qui a exhibé, dans ses premiers films, la composante voyeuriste et fétichiste attachée à la prise de vues – stigmatise ici les conséquences de l'économie prostitutionnelle sur la femme qui se vend et sur l'homme qui contrôle ce trafic. Ces rôles clefs sont interprétés par le fils et la petite fille de Wedekind, Charles et Carola Regnier : le metteur en scène, aspirant à un mouvement de confusion entre l'acteur et le personnage, personnifie ainsi le rapport à l'œuvre⁹. Un double dispositif optique régit cette «adaptation» filmique : d'une part, Dwoskin retranscrit le «discours intérieur» des personnages, saisis tour à tour isolément ; d'autre part, il donne forme à un dialogue filmé opposant deux personnages. Dans les deux cas (avec ou sans tours de paroles), la mise à nu de l'acteur, déplacée sur le visage, est sublimée : le film dé-marque (dé-masque) le statut auquel se réduit «l'esclave industrielle» et son receleur, pour reprendre une expression de Klossowski¹⁰.

Carola Regnier dans le rôle de Lisiska

Elfriede von Malchus

Casti Piani

De la reconnaissance à l'effraction

Dwoskin généralise le sujet de Wedekind, l'arrachant hors de son contexte narratif et historique d'origine. Dans la pièce, Mademoiselle Elfriede von Malchus, membre de l'Association internationale de lutte contre la traite des blanches, cherche à libérer une jeune fille (présumée) innocente, en prise avec le trafic dirigé par le marquis Casti Piani. Rien de tel dans le film : la demoiselle, non particularisée, tient un discours vindicatif sur la condition des femmes¹¹ ; le personnage masculin, dont nous ignorons jusqu'au titre de marquis, est présenté comme un homme seul et désenchanté, sceptique malgré lui. Nous assistons ici à un processus de dépersonnalisation : les traits distinctifs des personnages et leur fonction actantielle sont effacés, le film tendant à une universalité du propos.

Dwoskin désamorce ainsi la construction psychologique des personnages – qui constituait pourtant l'un des ressorts essentiels de la pièce. Rappelons que pour Wedekind, Casti Piani, réplique du Méphisto de Goethe, représente « le cynique qui, par nécessité interne, est anéanti par son propre cynisme ; l'homme brutal et violent qui est victime de sa propre violence ; le froid calculateur qui est anéanti par ses propres constructions logiques ; surtout [...] l'incorrigible pessimiste qui est victime de son incurable pessimisme. »¹² Et l'auteur décrit la prostituée, probablement en réaction au joug de la censure qui condamne la pièce, comme un être égaré, en position de sujétion :

« Avec le personnage de Lisiska, j'ai tenté d'exposer le caractère vain, ou plutôt l'impossibilité absolue du plaisir charnel à l'état brut quand il s'agit des malheureuses victimes. »¹³

Inversant la règle du jeu, Dwoskin filme des personnes – il ne met aucunement en scène des personnages. Le cadrage en très gros plan et les mouvements presque tactiles de la caméra qui erre entre les sujets

11 Le film s'ouvre sur les propos suivants : « J'ai toujours été indépendante. Quand j'étais jeune, les autres filles pensaient à fonder une famille, un foyer, sur quoi bâtir leur vie pour y trouver la sécurité. J'ai toujours été indépendante. [...] Les femmes ont toujours été des objets sexuels, jouant pour les hommes à être regardées, admirées si nécessaire, ensuite rangées dans un coin, bien à l'abri. Regardez l'Histoire, toutes les sociétés dominées par l'homme : les femmes se sont faites belles, et elles en ont même été fières. Elles sont devenues des parodies d'elles-mêmes. » (je cite les sous-titres du DVD édité par Les Films du Renard). Ce discours figure bien dans le texte de Wedekind, mais, par un effet de remontage, il véhicule dans le film les revendications féministes des années 1970.

12 Frank Wedekind, *Ce que j'en pensais* [1911], cité dans Frank Wedekind, *Théâtre complet*, tome IV, Editions Théâtrales (sous la dir. de Jean-Louis Besson), Paris, 1999, p. 201.

13 *Ibid.*

Charles Regnier et Brigitte Rau dans les rôles de Casti Piani et Elfriede von Malchus

14 Charles Regnier déclare notamment : « Le mariage est une institution culturelle. Les institutions culturelles sont là pour être dépassées. L'humanité dépassera le mariage comme elle a dépassé l'esclavage. Lisiska est libre. Son ambition n'est pas pour un homme à qui elle serait enchaînée et finirait par s'ennuyer. Elle vit dans un monde sensuel où elle et lui sont l'un et l'autre. Elle n'attend pas l'amour mais le donne de la meilleure manière, avec prodigalité, libre. » Chez Wedekind, la tirade s'énonçait ainsi : « Ma seule consolation est que le mariage, que vous vantiez si fort et pour lequel les chiennes sont élevées est une *institution culturelle*. Les institutions culturelles sont faites pour être surmontées. L'humanité va surmonter le mariage, comme elle a surmonté l'esclavage. Le *marché libre de l'amour*, où triomphe la tigresse, se fonde sur une *loi naturelle éternelle de l'immuable création*. Et avec quelle fierté la femme relève-t-elle la tête aussitôt qu'elle a acquis le droit de se vendre, sans être marquée au fer, au prix le plus élevé qu'un homme lui propose ! » (F. Wedekind, *Le Diable et la mort. Théâtre complet*, tome IV, op. cit., p. 165.)

15 C'est précisément la répression sociétale des femmes et l'acculturation de leur corps que Casti Piani dénonce dans le film : « Une femme séduit qui elle veut quand elle le veut. Elle n'attend pas l'amour. La société bourgeoise pare cette menace effrayante en éduquant ses femmes dans un obscurantisme intellectuel artificiellement induit. Elle ne doit pas savoir ce que signifie être une femme. Les constitutions politiques pourraient en pâtir. Aux yeux d'une société bourgeoise, aucun moyen n'est assez cruel pour sa propre défense. »

16 Lettre de Michel Foucault, hiver 1970, dans Pierre Klossowski, op. cit., p. 7. Nous n'insinuons pas que Dwoskin fait référence à Klossowski. Nous prétendons seulement que la pratique filmique de Dwoskin, dans *Tod und Teufel*, manifeste une singulière radicalité qui n'est pas étrangère aux thèses soutenues dans *La Monnaie vivante*.

17 Casti Piani, en libre entrepreneur, conçoit la prostitution comme une extension naturelle de la loi du marché. Sa logique est purement économique : « Nous autres marchands n'avons pas d'autre idéal qu'un marché de l'amour aussi ouvert et aussi libre d'entrave que n'importe quel autre marché honnête ! Nous autres marchands n'avons pas d'autre idéal que des prix sur le marché de l'amour aussi élevés que possible ! » (Frank Wedekind, op. cit., p. 161). C'est ce même libéralisme qui lui permet de débouter la cause d'Elfriede von Malchus : « Vous me paraissez une drôle de féministe ! » (id., p. 160).

parlants induisent, inextricablement, un effet de singularisation et de généralisation de la personne.

Sur le plan du récit, Dwoskin malmène la linéarité et le mouvement uniforme de cette pièce en un acte. Il découpe ostensiblement *Tod und Teufel* en trois parties. L'ouverture du film est dépourvue de tout dialogue (quelque 13 min. 30). Dans sa clôture, le film réduit les échanges de parole à un strict minimum – cette partie étant elle-même subdivisée en deux (Lisiska refuse de s'abandonner à un client, 12 min. ; Casti Piani et Elfriede, ayant assisté à la scène, s'effondrent mentalement, se tenant désormais cois, 14 min. 30). Le texte de Wedekind est concentré dans la partie médiane qui constitue le centre de rayonnement du film (36 min. 30).

Un long dialogue, inversant progressivement les rapports de force et les tours de parole, met face à face Casti Piani et Elfriede : le cynique, qui dénonce l'institution du mariage, l'oppression de la société bourgeoise et qui prône comme seule valeur la jouissance¹⁴, accapare finalement la conversation, et l'écran (la caméra cadre le plus souvent le visage du locuteur). La musique de Bryars et la ritournelle fredonnée par Carola Regnier sont ici reléguées à l'arrière-plan, en sourdine. En lieu et place du dénouement tragique de la pièce (la demoiselle veut se donner au receleur, qui se suicide), Dwoskin met en jeu un mouvement d'entropie généralisée qui gagne également le trafiquant, la dame de vertu, la prostituée et le client (la bande son de Bryars refait alors surface).

Désir, valeur et simulacre

Le texte de Wedekind est plutôt euphorique, utopique. Le film de Dwoskin est définitivement dysphorique, atopique : en termes deleuziens, nous pourrions soutenir qu'il se présente comme une « machine de guerre » qui « déterritorialise » les vecteurs du désir – qui débusque les conspirations du pouvoir¹⁵. Entre-deux, une coupure radicale intervient dans la conceptualisation du corps prostitutionnel (puisque c'est de cela dont il s'agit, dans la pièce aussi bien que dans le film) – dont Foucault avait pris la mesure en ces termes :

« C'était cela qu'il fallait penser : désir, valeur et simulacre, – triangle qui nous domine et nous a constitués, depuis des siècles sans doute, dans notre histoire. »¹⁶

Chez Wedekind, la prostitution est présentée sous un jour avantageux : commerce heureux et apanage des femmes, c'est un « marché aussi ouvert et aussi libre d'entrave que n'importe quel autre marché honnête »¹⁷. Wedekind participe ainsi au « socialisme utopique » de Fourier qui, selon Klossowski, « s'avise d'étendre la *« mise en commun » de tout bien*

Le face à face entre Casti Piani
et Elfriede von Malchus

*aux objets vivants de la volupté*¹⁸. C'est ce libéralisme que Klossowski stigmatise – et que Dwoskin met à son tour radicalement en cause. Rappelons la démonstration de Klossowski : l'économie marchande repose sur le détournement du besoin érotique en production de biens de consommation ; ce faisant, la prostitution se présente comme l'allégorie de la situation du travailleur dans la société (post)industrielle et le capitalisme multinational¹⁹. C'est ce circuit économique, dénoncé comme mécanisme de réification et d'aliénation par la théorie critique, que Klossowski dissèque analytiquement – et que Dwoskin illustre émotionnellement.

La parabole (le paradoxe) de Klossowski s'énonce ainsi :

« Que l'on imagine un instant une régression apparemment impossible : soit une phase industrielle où les producteurs ont les moyens d'exiger, à titre de paiement, des objets de sensations de la part des consommateurs. Ces objets sont des êtres vivants.

Selon cet exemple du troc, producteurs et consommateurs en viennent à constituer des collections de « personnes » destinées prétendument au plaisir, à l'émotion, à la sensation. [...]

Ce que nous disons là existe en fait. Car sans recourir à un troc littéral, toute l'industrie moderne repose sur un troc médiatisé par le signe de la monnaie inerte, neutralisant la nature des objets échangés, soit sur un simulacre du troc – simulacre qui réside sous la forme des ressources en main-d'œuvre, donc d'une monnaie vivante, inavouée en tant que telle, déjà existante. »²⁰

Avec *Tod und Teufel*, Dwoskin expose ce « troc médiatisé par le signe de la monnaie inerte », ainsi que la dynamique de ravalement des êtres humains à des objets alimentant le circuit de la consommation du corps propre – circuit auquel le receleur lui-même ne parvient pas à se soustraire.

¹⁸ Pierre Klossowski, *op. cit.*, p. 23.

¹⁹ Suivons et tâchons de déplier le fil du texte klossowskien. Le « corps propre » a « un caractère de gage, *valant* pour ce qui ne peut s'échanger » (*id.*, p. 11). Aussi, « *l'usage du corps propre d'autrui dans le trafic des esclaves s'est révélé improductif*. A l'époque industrielle, la fabrication ustensilaire rompt définitivement avec le monde des usages stériles et installe le monde de l'efficacité fabriquable en fonction de laquelle tout bien naturel ou cultivé – le corps humain autant que la terre – est à son tour évaluable. » (*id.*, p. 12). Intervient alors la perversion, définie comme une dissociation entre la « fonction procréatrice » et « l'émotion voluptueuse » attachées à l'acte amoureux ; le recours au phantasme valorise l'émotion comme un bien « inéchangeable » et « hors de prix » (l'industrie postulant que tout phénomène humain ou naturel est susceptible d'être exploité et assujéti aux normes de la valeur). Sade peut dès lors affirmer un principe de prostitution universelle : chaque être humain est appelé à se vendre, à être humilié dans son intégrité, et ainsi à estimer sa valeur propre (la surenchère du prix que le sujet s'attribue est proportionnelle à sa dégradation morale, suivant l'implacable logique sadienne). Selon cette perspective, le prix et la gratuité, la monnaie d'échange et le corps propre, s'intervertissent : « La gratuité revient à jouir de ce qui est hors de prix ou à en accorder la jouissance sans compensation » (*id.*, p. 53). La logique de ce pacte marchand est faussement circulaire : la volupté, qui est donnée à tous, n'a pas de prix, donc elle s'échange ou elle se donne gratuitement ; mais si quelqu'un reçoit plus qu'il n'est, il appartient désormais à celui qui se donne ; celui qui donne plus qu'il ne vaut s'octroie ainsi le droit de reprendre plus encore qu'il n'a donné ; l'impuissance à rendre (malgré la capacité de recevoir) permet de donner pour ne pas recevoir, ni être débiteur.

²⁰ *Id.*, pp. 67-68.

Vol, dévoiement et dévoilement

Dwoskin atteint dans son film à une rare intensité et concentration des émotions. Les scènes de transition entre les parties constituent autant de points de basculement qui condensent les enjeux du propos dwoskinien (ou, pourquoi ne pas le dire, klossowskien ?) et qui règlent les dispositifs optiques et énonciatifs du film. La plupart des plans de *Tod und Teufel* sont chargés d'une aura qui s'attache aussi bien au visage des acteurs qu'à des objets soulignés par des gros plans²¹. Aussi la caméra s'attarde-t-elle également sur une moue qui se fige, une larme qui perle sur un visage, que sur des objets usuels attachés aux personnages (dans la première partie, la bague et le rouge à lèvres de Lisiska ; dans la deuxième partie, le briquet et les cigarettes d'Elfriede, le service à thé de Casti Piani ; dans la troisième partie, les verres de vin de Lisiska et du client, les cartes à jouer de Casti et Elfriede ; et tout au long du film, des miroirs reflétant les personnages, redoublant le cadre et « trompant-l'œil »).

La nature transitionnelle du plan qui fait le lien entre la première et la deuxième est explicitement soulignée : un fondu enchaîné superpose le visage d'Elfriede à celui de Lisiska, les propos de celle-ci résonnant déjà, comme par un effet de prolepse, quand la caméra scrute encore le désarroi de celle-là. Le plan de transition, d'une durée de cinq minutes, conclut et porte à son acmé la tension latente dans la première partie, centrée sur Lisiska. La prostituée (nous ne savons pas encore qu'elle se prête au plus vieux commerce du monde), sidérée, médusée, pétrifiée, se tient tant mal que bien face à l'opérateur, qui explore son visage comme un parchemin à déchiffrer. La granulosité du plan accentue les détails et les imperfections de la peau, la proximité excessive de la caméra vis-à-vis du corps capture le mouvement de dérive et de déperdition qui s'empare du modèle. Par le biais d'un mouvement fluide et impermanent, enchaînant les décadrages et les recadrages, l'objectif de la caméra sélectionne un point de butée ou de visée qui est aussitôt dépassé, désarrimé, qu'il s'agisse du pendentif de la jeune femme, de son regard éploré ou encore du dessin amer de sa bouche. Le jeu sur la mise au point et le flou, mimant une perte de conscience et une subite ressaisie, la préhension insistante du zoom avant, captant en très gros plan la douleur ressentie, atteignent à la pure virtualité d'une « image-affection » (bien plus encore que dans la *Jeanne d'Arc* de Dreyer, qui représente pour Deleuze le film étalon de ce régime d'images). Exprimant une indicible souffrance, Carola Regnier soutient le regard de la caméra, ressassant des pensées auxquelles tout accès est barré. Le film commence par présenter les résultats d'un affaîsissement psychologique, se plaçant d'emblée dans l'après-coup. La bande son accentue la fonction de passage de ce plan : la

²¹ La notion de « photogénie », promue au début des années 1920 par Delluc, Epstein, Moussinac et quelques autres, pourrait être ici réactivée. Mais à condition de suspendre son sens de révélation magique ou religieuse. Car il y a une antinomie irréductible entre la reproductibilité technique des œuvres ou des corps (de Benjamin à Klossowski si l'on veut – celui-ci ayant par ailleurs traduit en français « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproduction mécanisée », en 1936) et la fonction de dévoilement attribuée à la caméra (du Saint suaire au voile de Véronique, images chères aux thuriféraires du réalisme cinématographique).

mise en phase équivoque de différents régimes sonores (successivement : son d'orgue tenu, silence, bruits d'ambiance, retour au son d'orgue avec des notes de piano éparées, ritournelle fredonnée par une femme) indique bien qu'il s'agit là d'un point nodal du film, à partir duquel s'énonce le dialogue de Wedekind.

Le plan suivant opère un renversement qui conduit le spectateur de l'empathie à l'écoute d'un discours articulé, d'un dialogue philosophique : un zoom arrière (inversant le mouvement précédent de recentrement sur les yeux) part du visage d'une femme plus âgée, révèle en prenant de l'ampleur un bouquet de roses (dénotant la féminité et le sexe féminin), puis bute sur le personnage de Casti Piani, de dos, à qui la femme s'adresse. Un second régime de vision s'instaure : la caméra arpente en de longs mouvements l'espace, ici suit l'homme dans ses déambulations, le recadre jusqu'à capter en gros plan son visage ; là suit son regard, retransverse la chambre, jusqu'à cadrer à nouveau le visage de la femme en gros plan. Cette dynamique de va-et-vient, se substituant aux raccords sur le regard et aux coupes sur le mouvement, est encore relayée par un jeu de mise au point progressive de la netteté, le point pouvant se faire successivement sur l'homme à l'avant-plan ou sur la femme à l'arrière-plan, démultipliant ainsi les foyers de focalisation du regard. L'errance de la caméra isole, abstrait les corps, morcelle l'espace, comme dans une chorégraphie figée, un tableau vivant.

La dernière partie, nous l'avons dit, opère un double basculement. En un premier temps, Piani et Elfriede quittent la salle de séjour pour un espace d'intimité. Nous découvrons alors Lisiska avec un client. Celle-ci se refuse aux avances de l'homme, dénie son état de monnaie vivante («Je ne suis pas ta propriété!»). Renouant avec les premiers plans égrenés, le film cadre Carola Regnier en pleurs : dans un plan qui dure plus de six minutes, la caméra, en très gros plan, se recentre sur ses yeux, enregistre ses larmes, sa moue dépitée et les sanglots qui révulsent son

Carola Regnier et Matthias von Spallart dans les rôles de la prostituée et du client

Le masque de Casti Piani s'affaisse

visage ; la ritournelle fredonnée par l'actrice augmente de volume, alors que son jeu est réduit à un geste hébété de dénégation de la tête.

En un second temps, le film se clôt sur la déconvenue de Casti Piani et Elfriede qui ont assisté aux tensions entre la prostituée et le client. Elfriede rejette sèchement Casti Piani (« C'est ridicule ! C'est stupide ! »). Trois plans exposent la désagrégation du marquis, en jouant sur une mise au point progressive. Pour la première fois dans la filmographie de Dwoskin, un homme s'effondre, la caméra ausculte son mouvement de désintégration. Un dernier passage au flou, un ultime décadre, épuise la scène de la représentation, laissant l'homme désespéré. L'objectif de Dwoskin a levé le voile sur un procès d'expropriation du corps propre, forcé dans une économie monétaire. Le dévoiement, à travers un mécanisme implacable, contamine quiconque assiste au spectacle prostitutionnel, à ce vol ou à ce don des corps. Le film se clôt, s'enroule sur lui-même, la dernière partie revenant au moment qui précède l'ouverture du film. Le receleur, le collectionneur de corps, tout comme la femme étrangère à ce funeste trafic, sont entraînés dans un même abîme d'indistinction, de dé-différenciation.