Décadrages
Cinéma, à travers champs

7 | 2006
Stephen Dwoskin

Le cinéma de Stephen Dwoskin ou l'utopie d'un lieu sans espace

Mathias Lavin

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/decadrages/440>

DOI : 10.4000/decadrages.440

ISSN : 2297-5977

Éditeur

Association Décadrages

Édition imprimée

Date de publication : 10 avril 2006

Pagination : 25-33

ISBN : 978-29700582-3-6

ISSN : 2235-7823

Référence électronique

Mathias Lavin, « Le cinéma de Stephen Dwoskin ou l'utopie d'un lieu sans espace », *Décadrages* [En ligne], 7 | 2006, mis en ligne le 30 janvier 2014, consulté le 02 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/decadrages/440> ; DOI : 10.4000/decadrages.440

Le cinéma de Stephen Dwoskin ou l'utopie d'un lieu sans espace

par Mathias Lavin

Le caractère obsessionnel du cinéma de Dwoskin a le grand mérite, pour le critique tout au moins, d'exhiber certains traits saillants. Dans son attrait presque exclusif pour les mêmes figures (dans tous les sens du terme), on note un traitement singulier de l'espace sur lequel je voudrais insister sans chercher une unique substance qui trouverait une incarnation chaque fois identique en dépit des variations ponctuelles. Cette interrogation sur l'espace engage d'abord une question de localisation : l'attraction quasi magnétique de la caméra pour le sujet filmé ne peut qu'inviter le spectateur à se demander où se tient le corps qui lui est ainsi donné à voir. S'il y a bien une figure identifiable, celle-ci, tout à la fois observée, défigurée, détaillée, est l'objet d'une telle attention que le rapport entre cette figure et son lieu d'inscription, comme avec le fond dont elle se dégage, en est perturbé de façon radicale. La distinction entre les différentes catégories qui permettent de décrire l'espace filmique s'en trouve également déplacée. Afin de ne pas « biographiser » ces propos, ni répéter des commentaires antérieurs, je n'insisterai pas sur la dimension « haptique » de la caméra de Dwoskin¹ dans la plupart de ses œuvres pour me limiter à la figuration de l'espace – même si fréquemment les deux aspects sont liés. La thèse avancée est que le cinéma de Dwoskin reste hanté par l'utopie d'un lieu sans espace ; ainsi il est riche de ce paradoxe qui ne peut trouver aucune solution apaisante ou définitive si ce n'est celle d'une reprise continue.

Où se situent les corps, surtout les corps féminins, filmés et scrutés par la caméra prédatrice du cinéaste ? On note d'abord que les prises de vue se déroulent souvent dans des lieux clos et étroits : dans *Me, Myself and I* (1967), les actions prennent place uniquement dans une salle de bain où les deux personnages, un homme et une femme, se livrent à toutes sortes d'activités. On les voit prendre un bain, se coiffer, se déshabiller ou se rhabiller mais également dormir, lire, fumer (la pipe

¹ François Albera utilise le terme d'« image-geste » pour qualifier la période la plus récente du cinéaste mais cette formule judicieuse pourrait s'appliquer à l'ensemble de l'œuvre, dès les premiers courts métrages. Voir François Albera, « Stephen Dwoskin : DV on Skin », in *Zeuxis*, n° 15, été 2004, p. 25.

Me, Myself and I

ou une cigarette), boire et manger, jouer de la flûte, changer les stations d'un poste de radio, effectuer des exercices de relaxation et s'adonner enfin à un ensemble de gestes qui ne paraissent pas assignables à une action ordinaire ou lisible (quand ils mettent des brosse à dents entre leurs doigts de pieds par exemple). Plutôt que de nous donner accès à une intimité, le film procure un sentiment assez euphorique de découverte d'un territoire réduit et inconnu, comme s'il nous montrait deux acrobates du quotidien faisant la démonstration d'un corpus de gestes qu'il serait possible d'effectuer dans un lieu aussi banal en apparence qu'un cabinet de toilette. *Chinese Checkers* (1963-1965) confirme ce goût pour un espace confiné. La partie d'échecs chinois entre les deux femmes se déroule dans une pièce dépouillée (autant qu'on puisse en juger), aux murs clairs, mais surtout les plans sur le plateau de jeu servent à indiquer une volonté de formalisation de l'espace : le choix de restreindre l'espace profilmique se double en effet d'une réduction formelle posée avec beaucoup de force – un parti-pris qui évoque l'utilisation d'un échiquier immense où se déplace un couple dans le premier court métrage de Glauber Rocha, *Patio* (1959), lui-même inspiré de Man Ray. Dans *Alone* (1963), la jeune femme filmée en plein désœuvrement se tient dans une pièce dont on peut tout juste deviner quelques détails architecturaux des plus modestes : des murs de briques, l'absence d'ouverture visible vers l'extérieur, et guère plus que deux oreillers et un couvre-lit comme accessoires. *Naissant* (1964) est manifestement tourné au même endroit – il semble tout à fait identique à celui entrevu dans *Alone* – et les cadrages sur la jeune femme (qui, elle, est différente) sont plus serrés encore. Seul élément supplémentaire à mentionner, à la toute fin du film, l'apparition d'un néon à l'éclairage violent qui permet d'insister sur l'idée du studio comme modèle de l'espace dévolu aux prises de vue. Plus minimaliste que les deux derniers films cités, *Moment* (1968-1969) joue davantage sur l'abs-

Alone

traction puisque le cadre ne montre plus qu'un visage en gros plan se détachant sur un fond rouge.

Ce mouvement croissant d'abstraction s'opère donc par un resserrement du cadre sur le corps du sujet. On constate que n'importe quelle partie du corps de son modèle (modèle entendu en un sens non bressonien) peut susciter la curiosité du cinéaste : la bouche (au début de *Me, Myself and I*), les doigts (*Soliloquy*, 1964/1967), les pieds (*Asleep*, 1961), aussi bien que poitrines et pubis (*passim*). Mais dans cette exacerbation du gros plan, de fait, le privilège reste accordé au visage. L'usage du gros plan témoigne d'une recherche d'intensité constante en jouant sur la multiplication des prises ou, plus rarement, sur la fixité du cadre. On trouve cette prolifération de plans très serrés dans des films aussi différents que *Me, Myself and I*, *Trixi* (1969), *Central Bazaar* (1976), *Times for* (1971) ou *DynAmo* (1972) et elle concerne encore des films récents comme *Lost Dreams* (2003) ou *Intoxicated by my Illness* (2001), amplifiée, dans ce dernier cas, par les surimpressions mélangeant prises de vue dans l'hôpital et visions fantasmatiques. Concernant le cadre fixe utilisé pour filmer le visage, il faut citer l'essentiel de *Alone*, et surtout *Moment* composé d'un seul plan fixe de douze minutes sur le visage d'une femme passant de l'ennui à la jouissance puis au délassement². Ce mouvement contradictoire

² Il s'agit ici d'un aperçu synthétique et didactique tributaire d'un savoir sur le tournage, on peut à l'évidence proposer des hypothèses différentes, les mimiques de la jeune femme se prêtant à bien d'autres interprétations.

Moment

DynAmo

(mouvement ou fixité ; multiplication ou restriction du nombre de plans) a tendance à reconduire au même point central qui est la préséance accordée au visage. Parfois on constate même la résurgence de l'équivalence traditionnelle entre paysage et visage, utilisée précisément en forçant les termes de l'équivalence : le visage devient paysage, il absorbe ou oblitère le fond. Là encore le phénomène apparaît très nettement dans un film au dispositif minimaliste comme *Moment* où le fond rougeoyant tend à investir par réverbération toute la partie gauche du visage de la jeune femme, ou encore dans certains fragments de *Times for* lorsque des filtres, rouges, jaunes ou bleus, transforment les visages en monochromes. Si ces images restent si saisissantes, c'est sans doute parce que leur intensité se trouve amplifiée par celle de la couleur, sans avoir à passer par l'ajout de maquillage dont beaucoup d'autres films usent avec abondance.

Dans le privilège accordé aux (très) gros plans, qui jouent du rapport entre corps et surface, il faut noter un travail régulier sur la défection même du visage. Détaillé, le visage est parfois réduit aux divers éléments qui composent la face. L'opération est violente et *DynAmo* en offre la métaphore la plus lisible, en même temps qu'il en propose l'expérience dans la durée dans toute sa seconde partie, où une jeune femme est manipulée, violente, bâillonnée, humiliée par quatre hommes, dans une succession de plans flous et tremblés unifiés par une recherche constante de la défiguration. Il faut préciser que la longue séance de torture de la jeune femme est suivie par un plan fixe où celle-ci est alors filmée en gros plan pendant presque un quart d'heure, le visage défait et fatigué, en larmes, sans autre recours que de regarder la caméra qui lui accorde enfin le luxe douloureux d'une identité. On peut ajouter que filmer le visage reste complémentaire, chez le cinéaste, d'une attention portée aux mimiques et aux gestuelles, au-delà de leur ancrage dans une fonction identifiée avec clarté. Il s'agit donc bien de faire du corps lui-même un lieu privilégié d'expression et d'inscription d'affects.

Ce qui est du ressort de cette théâtralisation du corps, comme de la relation entre filmeur et sujets enregistrés qui lui est liée, peut trouver des incarnations différentes selon les œuvres. *DynAmo* présente à ce sujet un dispositif original. Le film s'ouvre sur un espace théâtralisé, celui d'une scène de strip-tease. Sur cette scène se déroule la danse lascive et peu convaincue d'une jeune femme vêtue de jean, agitant une chaîne de fer. Sur un fond minimal sombre se détachent quelques étoiles en papier argenté qui semblent provenir du *Sang d'un poète* (Jean Cocteau, 1930). L'écart est manifeste entre l'excitation que l'on suppose attachée à ce type de spectacle érotique et l'indifférence, voire l'apathie de la jeune

DynAmo

femme. A ceci s'ajoute le fait que la danse s'effectue de manière non-synchrone par rapport à la musique : le décalage est donc total entre la gestuelle du modèle, filmé frontalement, le décor dans lequel il s'intègre et les éléments sonores. Suivent deux autres danses avant que le film ne bascule dans une logique différente, déjà présente dans la première partie mais exclusivement de manière discrète. Cette autre logique qui caractérise la seconde partie du film repose sur l'oubli du dispositif scénique, sur l'oblitération du fond, et sur l'abandon de la frontalité, éléments qui accompagnent alors la frénésie déployée par les hommes dans leur activité humiliante. Le gros plan sur le visage de la jeune femme, que j'évoquais ci-dessus, est suivi d'un retour sur la scène vide, puis par un autre plan qui évoque une sorte de tableau vivant montrant la jeune femme nue, le corps tout blanc, entourée de ses quatre tortionnaires avant qu'ils ne quittent le champ. On distingue donc une dynamique entre la scène (frontalité, une certaine fixité, éléments de décor) et ce qui est obscène – s'il l'on fait droit à l'étymologie fantaisiste de ce terme qui possède le mérite de convenir à ce qui est montré. Le fait que, pendant tout le film, on ne quitte jamais la même pièce aide à préciser une idée essentielle : il y a bien un cadre de référence (posé ici comme référent premier et der-

nier) ; par rapport à cet espace, une autre expérience du lieu est proposée, indissociable pour le cinéaste d'une expérience du corps, et même d'une performance corporelle. Sur un mode plus carnavalesque, *Central Bazaar* repose sur une dynamique proche : le film commence avec une activité tout à fait quotidienne (mettre le couvert), pendant laquelle on peut noter la présence en arrière-plan de toiles rouges au mur, faisant sans doute office de tentures et servant surtout à introduire l'idée d'un espace de représentation. Après cette introduction associant quotidienneté et théâtralité, le film bascule sans retour dans un rituel érotique (et ésotérique ?).

Dans beaucoup de films réalisés par Dwoskin, le corps devient ainsi son propre lieu, il faudrait même parler d'une version résolue de ce que Didi-Huberman appelle l'anthropomorphisme du lieu, c'est-à-dire cette capacité du lieu à devenir humain et surtout, dans le cas qui nous intéresse ici, cette puissance inhérente à la forme humaine à devenir lieu³. Plusieurs procédures sont utilisées par le cinéaste pour permettre au corps de devenir lieu. J'ai commencé par évoquer celle ayant trait à la restriction de l'espace (avec la prédilection pour les lieux clos et les scénographies épurées), jusqu'à l'abstraction (le fond, connotant l'idée d'intérieur, mais sans beaucoup d'attaches référentielles). Cette prégnance de l'intérieur est d'ailleurs tellement structurante que, lorsque Dwoskin place sa caméra en extérieur, il lui arrive de retrouver une forme de minimalisme proche du travail en studio, en particulier dans *Jesus' Blood* (1972). Dans ce film, on voit ainsi un homme sur un trottoir, qui semble immobile à cause du ralenti, tandis que l'on entend, *off*, une même ritournelle. On hésite d'abord en se demandant si l'image, à l'instar du son, ne forme pas une boucle (on voit par exemple passer à intervalles réguliers des autobus à l'arrière-plan), mais on doit constater que l'individu filmé se rapproche avec extrême lenteur de la caméra et progresse en fait de quelques mètres en une demi-heure⁴. Le référent extérieur est donc complètement résorbé par l'ascétisme de la gestuelle.

Pour l'essentiel, ce devenir-lieu du corps s'accomplit de façon tout à fait littérale. Une œuvre comme *Take Me* (1968) le dit sans doute de la façon la plus didactique possible en opérant la démonstration de façon très volontariste puisque le corps devient même, dans ce cas précis, un corps-support maculé de peinture. Le film commence sur une jeune femme, se détachant d'un fond noir uniforme (qui pourrait évoquer les premiers films d'Edison tournés dans la Black Maria). Les plans se font plus serrés et le modèle se déshabille en commençant par enlever son manteau. Sa peau alors découverte devient une peau de particules

³ Voir Georges Didi-Huberman, *Fra Angelico, dissemblance et figuration*, Flammarion, coll. «Champs», Paris, 1995 [première édition : 1990], notamment p. 268-304 et, à date plus récente, *Génie du non-lieu*, Minuit, Paris, 2001.

⁴ En raison de l'usage du ralenti pour décrire une action simple, on peut penser à *See You Later* (1990) de Michael Snow, mais la comparaison la plus évidente dans *Jesus' Blood* est la proximité avec l'austérité des cinéastes structurels britanniques.

Central Bazaar

en raison du grain de l'image puis un réceptacle pour la peinture de façon de plus en plus agressive. Il y a une gradation très nette qui passe du visage maquillé sobriement puis de manière de plus en plus marquée avant que le corps ne se couvre de pigments. La mise à nue révèle donc une autre épaisseur, un autre état de matière. On peut conférer une certaine importance à cette idée imposée par la récurrence de ces femmes fardées dans presque tous les films. Il ne s'agit pas tant d'une résurgence de l'antinaturalisme baudelairien⁵ que de l'affirmation du corps comme support possible de matière. Sur un mode beaucoup plus festif que *Take Me*, et avec une explosion colorée permanente, *Central Bazaar* réactive une conception identique du corps-support avec ces nombreux corps nus entièrement maquillés de blanc et aux visages couverts de taches de couleur dessinées ou d'arabesques étranges. Le film contient également un travail, pas si fréquent dans le reste de l'œuvre, sur le travestissement et la confusion des genres.

La mise en relation du lieu et du corps repose, dans certains cas, sur un mouvement d'épuisement – sans doute s'agit-il de la part la plus impressionnante de l'œuvre. *Me, Myself and I* propose une première formulation de ce principe d'épuisement tout en restant centré sur les seules données spatiales caractérisant le site de tournage. En parodiant un titre de Perec, on pourrait décrire le film comme une tentative d'épuisement d'un lieu quotidien. Il faut préciser que cette impression d'épuisement de l'espace est directement tributaire de la multiplication des activités et des postures qui s'y déploient. Un degré supplémentaire est marqué avec *Trixi* où le corps, devenu lui-même son propre lieu, prend en charge l'épuisement d'une façon impressionnante. Le film s'ouvre sur un plan large, une jeune femme placée dos au mur, dans une composition qui insiste sur le partage horizontal du fond (avec un mur de couleur crème dans la partie supérieure du cadre, des panneaux de bois sombre dans

⁵ Le rapprochement avec Baudelaire est proposé par Dominique Noguez dans son *Eloge du cinéma expérimental*, Paris-Expérimental, Paris, 1999 [première édition : 1979], p. 271.

la partie inférieure). Le plan suivant, frontal lui aussi, est plus serré et c'est avec le troisième plan que l'on passe au visage de Béatrice Cordua. Dès lors il faut attendre treize minutes pour que le cinéaste renonce à l'usage du gros plan et qu'un zoom arrière reconduise au plan large en réintégrant la présence de la pièce. Un second zoom joue le même rôle de rappel de l'espace où se déroule la performance mais, contrairement à *DynAmo*, il n'y a pas de retour à un espace de référence initial non plus qu'à la frontalité renvoyant à l'organisation scénique. Seul subsiste alors le lieu devenu corps, et les très rares occurrences de plans montrant le corps du modèle bien intégré dans un décor permettent de le confirmer par contraste. Dans *Trixi*, la relation au modèle annihile toutes les données extérieures à la présence de son corps qui se transforme en champ d'expérience. On assiste à une véritable performance (dont une partie des données restent opaques) qui est aussi une démonstration de la façon dont le corps réagit à divers états lumineux : l'éclairage varie à plusieurs reprises, ce qui teinte de différentes manières la peau de Béatrice Cordua très rapidement dénudée. Ce travail de création d'un lieu est enrichi par une temporalité complexe. Alors que certains films insistent sur une expérience de la durée renvoyant à l'idée d'un temps concret (*Moment*, *Central Bazaar* ou *DynAmo*), *Trixi* fonctionne sur d'autres postulats. Alors même que le protocole de tournage est assez proche de la pratique habituelle du cinéaste (un temps de tournage très ramassé, ici huit heures en continu), la jeune femme perd progressivement les références qui lui assignaient un âge précis, et, nouvelle Alice, elle semble vieillir et rajeunir en alternance. Cette impression est accentuée par les variations d'éclairage tout juste mentionnées et produite surtout par la façon dont le modèle s'offre à la caméra dans une sorte d'abandon total. Commentant la sculpture de Giacometti *La Femme debout*, Blanchot écrit le commentaire suivant qui trouve un écho singulier avec *Trixi* :

« On peut appeler *La Femme debout* figure ou même figurine, on peut la décrire dans sa nudité ; mais qu'est-elle cette figure ? Non pas ce qu'elle représente, mais le lieu de la présence non présente ; et sa nudité est l'affirmation de la présence nue qui n'a rien, n'est rien, ne retient rien, que rien ne dissimule. Présence de la transparence humaine en son opacité, présence de l'inconnu, mais de l'homme comme inconnu, tournant vers nous ce qui toujours se détourne et nous mettant en présence de ce qu'il y a entre l'homme et l'homme, l'absolue distance, l'infinie étrangeté. »⁶

Cette citation permet d'abord de recadrer le travail sur le nu : le corps nu n'indique pas ici l'évidence d'un état quotidien, ni le simple prétexte à une excitation d'ordre sexuel. La jeune femme offre plutôt l'image

⁶ Maurice Blanchot, « Traces », *L'Amitié*, Gallimard, Paris, 1971, p. 248. Dans ce passage Blanchot évoque l'œuvre de Giacometti tout en commentant un ouvrage de Jacques Dupin consacré au sculpteur (*Alberto Giacometti, textes pour une approche*, Fourbis, Paris, 1991 [première édition : 1962]).

Trixi

d'un parfait dénuement, d'un désœuvrement que les catégories attendues (corps naturel, corps désirable) ne peuvent que masquer. Les subordonnées négatives employées par l'écrivain pourraient en outre tout à fait convenir à une description du film. Par ailleurs évoquer un « lieu de la présence non présente » me paraît correspondre à cette situation dans laquelle le corps, devenu lieu, ne cesse de s'effacer. La présence et la proximité, parfois même l'extrême proximité, du corps filmé engendrent cette paradoxale distance qui constitue le centre du film et sans doute la lignée la plus riche de l'œuvre du cinéaste. Il n'est pas nécessaire de commenter davantage la citation qui risquerait de forcer le rapport entre deux créateurs fondamentalement différents. *Trixi*, éclairé par Blanchot, permet toutefois de formuler un aspect fondamental du travail de Dwoskin sur l'espace. On distingue en effet un mouvement qui tend à s'abstraire de l'espace pour se concentrer sur le lieu, et de manière plus précise sur le mode singulier des corps devenus lieux. Les films sont alors soutenus par cette tension entre l'espace et le lieu, qui peut se décliner sur des modes variés, comme j'ai essayé de le montrer, tout en privilégiant le désir intenable, utopique au sens propre, d'un lieu sans espace. Ainsi s'explique, non seulement le caractère souvent répétitif de l'œuvre du cinéaste mais surtout cette détermination qui, par exemple dans *Trixi*, atteint une résolution d'une infinie étrangeté.