Décadrages
Cinéma, à travers champs

7 | 2006
Stephen Dwoskin

La relation audio-visuelle chez Stephen Dwoskin

Immersion et artifice

François Bovier et Andreas Stauder

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/decadrages/441>

DOI : 10.4000/decadrages.441

ISSN : 2297-5977

Éditeur

Association Décadrages

Édition imprimée

Date de publication : 10 avril 2006

Pagination : 34-41

ISBN : 978-29700582-3-6

ISSN : 2235-7823

Référence électronique

François Bovier et Andreas Stauder, « La relation audio-visuelle chez Stephen Dwoskin », *Décadrages* [En ligne], 7 | 2006, mis en ligne le 30 janvier 2014, consulté le 11 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/decadrages/441> ; DOI : 10.4000/decadrages.441

La relation audio-visuelle chez Stephen Dwoskin : immersion et artifice

par François Bovier et Andreas Stauder

Dwoskin, à l'encontre de ce qui se pratique couramment dans le cinéma expérimental de l'époque, attribue une fonction importante au son et à la musique dans ses films, se distinguant ainsi d'une esthétique de la pure visualité. Loin de reprendre une musique préexistante, Dwoskin collabore, entre 1964 et 1976, avec le compositeur britannique Gavin Bryars (né en 1943), qui pratique alors aussi bien la libre improvisation qu'une écriture minimaliste. C'est la fonction et l'économie de ses bandes son au sein du dispositif filmique que nous aimerions ici interroger.

Cette entrée permet de délimiter un corpus relativement cohérent au sein de l'œuvre pléthorique de Dwoskin, cinéaste américain travaillant à Londres, où il a cofondé l'influente London Film-makers' Cooperative. Parmi les premiers longs métrages de Dwoskin dont Bryars a composé la musique¹, nous nous concentrerons plus particulièrement sur *DynAmo* (1972), qui nous paraît exemplaire à plus d'un égard, tout en nous référant à l'occasion à d'autres films, notamment à *Behindert* (1974) et *Central Bazaar* (1976).

Décrivons brièvement le dispositif filmique dont la mise en œuvre systématique caractérise la première période de Dwoskin, avant qu'il ne mette en scène sa propre personne dans les années 1980 (virage amorcé dès 1974, avec *Behindert*). Nous souscrivons ici à la thèse de Paul Willemen : Dwoskin, en concentrant son objectif sur un modèle féminin, met en crise la transparence de la représentation cinématographique et le regard voyeuriste du spectateur (masculin en particulier), relayé et assuré par les mécanismes de l'identification primaire (à la caméra) et secondaire (aux personnages)².

Ajoutons qu'en faisant retour sur l'une des sources de la réflexion de Willemen, nous pouvons ressaisir au plus près les stratégies filmiques de Dwoskin : Lacan, dans «La schize de l'œil et du regard», décrit précisément les dispositifs de dérèglement scopique et pulsionnel que Dwoskin place au cœur de ses films³ – à une ultime inversion près, essentielle à

1 Lorsqu'il réalise ses premiers courts métrages, dans les années 1960, Dwoskin collabore avec Ron Geesin. Toutefois, c'est déjà Bryars qui compose les bandes son de *Nais-sant* (1964), *Dirty* (1965-1971), *Trixi* (1969), *To Tea* (1970) et *Jesus Blood* (1972). Il signe également la musique des longs métrages suivants : *Times for* (1971), *DynAmo* (1972), *Tod und Teufel* (1973), *Behindert* (1974) et *Central Bazaar* (1976).

2 Paul Willemen, «Voyeurism, the Look and Dwoskin», in *Afterimage*, n° 6, été 1976 (repris et modifié sous le titre «The Fourth Look», dans Paul Willemen, *Looks and Frictions*, Indiana University Press, Bloomington/Indianapolis, 1994, pp. 99-110). Willemen se base sur l'étude féministe devenue classique de Laura Mulvey («Visual Pleasure and Narrative Cinema», in *Screen*, vol. 16, n° 3, 1975, pp. 6-18), qui a elle-même analysé, en un autre lieu, les films de Dwoskin («The Cinema of Stephen Dwoskin», in *The Newsletter for Channel Four Viewers*, 1984, pp. 8-9).

3 Jacques Lacan, «La schize de l'œil et du regard» [1964], *Les Quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Seuil, Paris, 1973, pp. 79-91 (texte établi par Jacques-Alain Miller).

son propos filmique. Reliant les propos de Freud sur la répétition et le transfert à la phénoménologie de la vision de Merleau-Ponty, Lacan parle de «la dépendance du visible à l'égard de ce qui nous met sous l'œil du voyant», c'est-à-dire ce qu'il appelle «*la pousse* du voyant» ou «la préexistence d'un regard». Ce que Lacan entend plus précisément par là, c'est «le manque constitutif de la castration», en tant que «butée» de l'«expérience». Cette préexistence d'un regard, qui se renverse en manque constitutif, est au centre de la dynamique interactive qui relie Dwoskin, filmeur empêtré par son handicap physique, à une femme dévisagée – pulsion scopique que nous pouvons caractériser, à la suite de Lacan, comme un «regard qui nous cerne, ce qui fait d'abord de nous des êtres regardés, mais sans que l'on nous le montre». Et Lacan de préciser: «ce côté omnivoyeur se pointe dans la satisfaction d'une femme à se savoir regardée, à condition qu'on ne le lui montre pas»⁴. C'est précisément l'inverse qui opère dans les films de Dwoskin : l'insatisfaction du spectateur est proportionnelle à l'exhibition d'un regard dévoyé et d'une motricité entravée⁵.

⁴ *Id.*, p. 84, p. 85, p. 87, pp. 87-88.

⁵ Qu'il suffise ici de rappeler le propos de Lacan, de sorte à prendre la mesure de la transgression opérée par Dwoskin: «Le monde est omnivoyeur, mais il n'est pas exhibitionniste – il ne provoque pas notre regard. Quand il commence à le provoquer, alors commence aussi le sentiment d'étrangeté» (*id.*, p. 88).

Musique

Les bandes son de Bryars opèrent sur un matériau extrêmement réduit, que nous pouvons sommairement caractériser en deux grands types musicaux, parfois combinés. Le premier, que nous désignons comme «orgue», superpose des sons aux spectres pauvres longuement tenus. La variation, procédant par glissements à peine sensibles, affecte la couleur harmonique, la densité, la granulosité de ces nappes sonores. Parfois, ce qui paraît de pures instabilités dans la matérialité de la surface sonore, voire un défaut dans la bande elle-même, se concrétise en articulation interne de la nappe, jusqu'à, plus rarement, s'expliciter en rythmes respiratoires. Le teint est atone, la présence insinuante.

Dans un second type, que nous désignons génériquement comme «carrousel», Bryars travaille notamment avec des formules syntaxiques élémentaires, cadencielles ou autres, coupées de leur contexte stylistique d'origine et réduites ainsi à des modèles creux. Le propre de ce type «carrousel», qu'il s'agisse de ces *patterns* évidés, ou encore, plus rarement, de notes de piano éparées, est de procéder par boucles, par mouvements involutifs. Le résultat en est une mécanique indifférenciée, précise ou flottante, selon les cas. Il s'en dégage un climat tantôt de tristesse vague, tantôt d'«inquiétante étrangeté», d'autant plus oppressant que la musique est plus douceuse. Parfois diffuse, désarticulée, la musique tend plus souvent vers la trivialité des rythmes idiots, comme ceux d'une boîte à musique ou ceux d'une ritournelle.

6 P. Adams Sitney, en 1970, propose la catégorie de cinéma «structurel» pour rendre compte d'un ensemble de pratiques apparentées, recourant au plan fixe, à la boucle, au refilimage d'images projetées sur un écran et à l'effet stroboscopique («Structural Film», in *Film Culture*, n° 47, été 1969, pp. 1-10). Notons que George Maciunas, chef de file du mouvement Fluxus, récuse le bien-fondé théorique et historique de cette catégorie, notamment en critiquant les critères formels retenus par Sitney et en indexant un certain nombre de précédents, dont des films de Cage, Sharits, Paik, etc. En hiver 1969, Sitney publie à nouveau son essai en reproduisant en annexe les amendements de Maciunas (version traduite dans Dominique Noguez, *Cinéma: théorie, lectures*, Klincksieck, Paris, 1973, pp. 337-356).

7 Dwoskin écrit, en une véritable profession de foi minimaliste: «La musique de Reich constitue ainsi sa propre affirmation, sans aucun sens caché ou secret» (Stephen Dwoskin, *Film Is. The International Free Cinema*, The Overlook Press, New York, 1975, p. 218). Cette émancipation à l'égard du langage est naturellement une conséquence de la brèche ouverte par Cage, que Dwoskin ne manque pas de mentionner.

8 Dans *Moment*, Dwoskin cadre, en une prise unique de 12 minutes, le visage d'une femme qui le dévisage, fume une cigarette puis se caresse jusqu'à l'orgasme.

Les deux types, «orgue» et «carrousel», pareillement impersonnels, concourent à une temporalité non pathétique et dédramatisée, faite d'espaces vides aux évolutions imperceptibles, non directionnelles, à peine animés de lentes dérives. Le degré pour ainsi dire nul de la morphologie, le caractère liquide de la musique renvoient à certains enjeux du cinéma «structurel» contemporain⁶. Ainsi, dans une discussion des films «concrets» ou «minimaux», Dwoskin ne manque-t-il pas de faire lui-même un lien explicite entre sa propre réalisation *Moment* (1968-1969) et la notion de «processus graduel» chère à Reich⁷, est caractéristique de l'ambition minimaliste visant à une écoute des sons pour eux-mêmes, libérés de leurs déterminations sémantiques, dans leur matérialité propre. Il est d'autant plus remarquable à ce propos que, dans *Moment*, les procédés du cinéma structurel, dont le recours au plan long et fixe, sont de fait radicalement subvertis par l'insistance de la corporéité du film, contrevenant à l'ascétisme minimaliste⁸.

La notion de pure surface, commune au minimalisme musical et au cinéma structurel, jouée par Bryars, est déjouée par l'esthétique baroque et expressionniste de Dwoskin, à la charge sémantique forte.

Bandes à part

Le contraste est total entre la continuité étale de la musique et les discontinuités accentuées du cadrage et du montage, caractéristiques de *DynAmo*, *Central Bazaar* et, dans une moindre mesure, de *Behindert*. Aussi une première fonction de la musique est-elle, très pratiquement, d'assurer la cohésion d'une séquence visuelle aux rythmes heurtés et sans cesse déplacés.

L'insensibilité de la musique à l'univers filmique se manifeste non seulement dans l'incommensurabilité des deux temporalités en coprésence, mais encore dans la couleur globale de la musique, désagréablement douceuse en relation à la violence représentée par l'image. Cette couleur pastel de la musique présente toutefois quelques fissures, comme pour rejoindre localement le climat délabré de la bande image : que l'on songe aux intonations flasques, à la manière d'un piano fatigué, aux boucles évoquant un disque rayé ou aux formes les plus disharmoniques du type «orgue». D'une manière générale, l'absence de morphologie, pour transparente qu'elle soit dans un autre contexte plus approprié à une écoute réflexive, ne résiste pas, ici, à l'oppression, au climat délétère véhiculés par l'image. L'itération des modèles creux et l'omniprésence des nappes sonores provoquent l'inondation d'un espace liquéfié. La musique achève d'asphyxier des films déjà tournés en huis clos.

Dans ce contexte global d'indépendance image - son, quelques rencontres locales sont à signaler, symptomatiquement en des moments de haute intensité émotionnelle. Dans la séquence finale de *DynAmo*, avant l'épilogue, l'objectif de la caméra, ostensiblement sur un pied, fixe le visage décomposé de la strip-teaseuse, sur un figement du type « orgue », au timbre particulièrement dense. Le point paradoxal est ici atteint où une musique, en tant que telle an-expressive, se renverse, contextuellement, en cri hyper-expressionniste. Avant cette séquence paroxystique toutefois, la musique, en indépendance avec l'image, résiste à toute intensification du drame : tout au plus assistons-nous, au sein de cette continuité uniforme, à une respiration, en aucun cas à une véritable amorce dramatique.

Les nappes sonores de Bryars ont pour effet d'irréaliser la portée dramatique des films. En apparence, car, ainsi que nous allons le voir, le phénomène est plus complexe.

Piéger le regard, étouffer le langage

Au-delà de convergences relativement immédiates, comme, dans *Central Bazaar*, la relation entre les couleurs criardes et les masques excessifs des acteurs, et la trivialité et l'artificialité des figures creuses du type « carrousel », Bryars participe plus directement encore à l'impact expressif des films de Dwoskin par la vacuité morphologique de sa musique. Le mutisme hébété, le dysfonctionnement de la dynamique communicationnelle de la musique renvoient à la suspension du langage verbal que Dwoskin provoque chez ses sujets, en proie à l'objectif de la caméra, apparenté au viseur d'une arme à feu. Il est fait violence non seulement au corps de ses modèles, mais encore à leur aptitude à communiquer. A ce point, la musique de Bryars, malgré sa sonorité feutrée, n'en a pas moins, en un processus de *crescendo* insidieux⁹, recouvert tout l'espace : elle fonctionne comme un gigantesque étouffoir, n'autorisant aucune échappatoire au mutisme. « Étouffoir » en un sens parfois tout à fait littéral, comme dans ces scènes récurrentes où les lèvres du sujet filmé articulent des propos qui auraient dû prendre place sur une bande son dont l'espace est déjà entièrement occupé.

Adossée au mutisme, la ritournelle est le refuge de personnages en déperdition qui l'entonnent pour se réconforter dans leur solitude. Apparentée au type « carrousel » par sa circularité creuse, elle apparaît notamment dans *Tod und Teufel* (1973) en un moment de détresse généralisée gagnant les personnages, point dramatiquement culminant du film, où la parole s'est épuisée. Dans *Jesus' Blood* (1972), la ritournelle enregistrée auprès d'un clochard anonyme est montée en boucle, sur l'image d'un acteur qui se dirige dans une rue déserte vers l'objectif de

⁹ *Crescendo* s'entend ici en un sens général, recouvrant plusieurs modalités, ainsi le *crescendo* de densité harmonique, récurrent dans les diverses occurrences du type « orgue », ou le *crescendo* orchestral qui soutient *Jesus' Blood*. Il convient de souligner que même en l'absence de tout processus dirigé d'accroissement, l'effet de sidération inhérent à ce type de musique induit, au niveau de la perception, une intensification progressive de la tension. Un cas extrême est ici fourni par le moyen métrage *Trixi*, dont la bande son consiste en une itération inlassable du prénom Trixi. Notons enfin que le tropisme d'accroissement caractéristique des bandes son de Bryars conduit au bannissement complet du *decrecendo*.

10 En relation à cette dissociation entre le clochard londonien entonnant la ritournelle et l'acteur dans le film, notons encore le dispositif performatif particulier de la première projection publique : l'ensemble de Bryars jouait en direct, contre une image projetée sur un écran géant.

11 Stephen Dwoskin, *Film Is. The International Free Cinema*, op. cit., p. 229.

Dwoskin¹⁰. Un lent *crescendo* orchestral soutient la tension de ce plan unique d'une demi-heure, un ralenti extrême rendu possible par l'utilisation d'une caméra scientifique. L'image est granuleuse, sous-exposée, troublée encore par divers filtres, et le personnage fraie difficilement l'espace, comme englué dans le grain de la pellicule.

Dwoskin rattache encore le mutisme à la notion de masque. Pour *DynAmo*, il rapporte avoir filmé une séquence de confession deux fois, avec un texte récité la première, sans texte ni son la seconde, et dit trouver le langage corporel de celle-ci plus expressive que le langage référentiel de celle-là¹¹. Pareillement dans l'ouverture de *Behindert*, les zooms insistants de la caméra de Dwoskin sur le visage de sa compagne induisent l'extraction de celle-ci hors de l'espace conversationnel des gens qui l'entourent.

Corporéités

Un ressort important de l'art de Dwoskin réside en des stratégies de frustration du regard : le cadrage métonymique, en très gros plan, morcelle les corps ; les mouvements de décadage menacent constamment de faire basculer hors-champ ce que la caméra scrute. Le tournage physique et les imperfections techniques qui en découlent opacifient la représentation des corps.

Le trope privilégié, le regard caméra, rompt avec les normes illusionnistes, en mobilisant la participation active du spectateur, qui ne peut plus occuper une position de surplomb vis-à-vis de l'univers filmique. Pris à parti par le regard dévisageant de l'actrice, il est plongé dans un dispositif immersif, qui met encore en danger le filmeur : Dwoskin adopte un point de vue fixe pour supporter le poids de la caméra 16mm, en dépit du handicap qui le contraint à un équilibre précaire. Les regards caméra de l'actrice sont à l'opposé des coups d'œil aguicheurs du cinéma pornographique, puisque le spectateur n'est en aucun cas convié à participer, fantasmatiquement et sans danger. La frontière entre le premier regard (sur le profilmique) et les regards intradiégétiques (des personnages entre eux) est estompée par l'identité de l'opérateur avec l'interlocuteur du sujet filmé.

Les gros plans, excessivement proches, et les jeux déstabilisants des regards induisent une matérialité de l'image et une texturologie du corps filmé, jusqu'au grain même de la pellicule. Une pareille conjonction entre matérialité et trop grande proximité est à l'œuvre au niveau de la bande son, dont l'effet le plus immédiat est de sidération. Du dénudement du matériau déjà évoqué découle un caractère obsessionnel, un effet immersif renforcé par le type de temporalité, privilégiant des chan-

gements infimes, en jouant sur les seuils de la perception. La bande son, dépourvue de tout élément narratif, rejoint ainsi la raréfaction de tels éléments dans la bande image. En lieu et place de la distance, de la mise en forme syntaxique qui auraient été le fait d'une narration plus effective, l'espace visuel et sonore est formé d'une succession d'instantanés, non susceptibles de hiérarchisation, instantanés prégnants pour l'image et indifférents pour la musique.

Le stade ultime de cette matérialité est atteint dans l'épilogue de *DynAmo*, représentant la crucifixion de l'actrice violentée au milieu de ses quatre bourreaux, costumés en forains. A un cadrage fixe, symétrique et frontal répond une absence de musique, ouvrant sur une sidération plus intense encore, redirigée sur la granulosité de la bande sonore nue. Outre la référence métaphorique de la nudité de la bande sonore à celle de la victime, nous assistons ici à la thématization allégorique du propos tenu jusqu'alors : à travers le prisme de la culture foraine, indissociable du milieu dans lequel le cinéma a vu le jour, la passion du Christ est revisitée sous une forme sexuelle, la violence du dispositif scopique du cinéma se trouvant ici explicitée à travers le viol physique qui occupe déjà la seconde moitié du film.

Modes de référentialité

Les films de Dwoskin, dans les années 1970, répondent à un schéma récurrent par lequel un son initialement diégétique s'autonomise progressivement de sa relation à l'image jusqu'à acquérir un statut musical, extradiégétique. Dans *DynAmo*, la diffusion d'une musique commerciale signale initialement la scène du strip-tease. Par un processus graduel d'appropriation, Bryars instille, en jouant sur la similitude de certains traits, sa propre musique, non référentielle. Toute la suite du film est immergée dans cette nappe d'irréalité, d'autant plus pernicieuse qu'elle s'était introduite par processus continu, à partir du son diégétique initial, qu'elle prolonge ainsi tout en l'abstrayant. Le cadre irréaliste n'est brisé que lors de la transition vers l'épilogue : subitement, la musique fait place au son concret de la circulation, sans qu'on ne quitte toutefois le huis clos. La forme est symétrique, le début comme la fin du film s'énonçant hors de la musique de Bryars, mais la situation finale est adiégetique, puisqu'elle colle du son extérieur sur des plans d'intérieur. Elle redevient toutefois référentielle : en un effet de retrait par paliers, les sirènes d'ambulances, puis la bande sonore nue connotent les conséquences de la violence infligée.

Contrairement à *DynAmo*, dont le parcours de la bande son est d'un seul tenant, *Central Bazaar* articule une interaction complexe entre des

situations sonores hétérogènes, qu'il s'agisse de récits par un acteur sur un mode théâtral, de sons d'ambiance (telles que les conversations à peine audibles, ou, comme dans *DynAmo*, les bruits de circulation routière sur des plans d'intérieur), de musiques accompagnant certaines danses effectuées par les acteurs, ou, enfin, des musiques composées par Bryars pour le film. La bande image et la bande son répondent à une même logique de l'accumulation : tandis que les corps des acteurs grîmés, se prêtant à divers travestissements, mascarades et attouchements, s'enchevêtrent jusqu'à saturer le champ, la bande son décline successivement ses divers types sonores, en un arbitraire qui défie les enchaînements comme les rapports stables avec l'image. Au niveau du travail de Bryars, nous retrouvons les processus d'autonomisation, à partir d'un son référentiel, de formules creuses construites de toutes pièces. Dans *DynAmo*, ce mouvement, unique, assumait une fonction macro-formelle d'instauration d'un cadre d'artificialité irrévocable ; dans *Central Bazaar*, ce processus de dérivation insensible intervient à l'occasion de chacune des danses parodiques, sur des morceaux d'attraction et de music-hall. Ces inserts constant aboutissent à interrompre, sur un mode dispersif, la continuité du film, contre toute possibilité de progression. L'artificialité est ici à la puissance seconde, puisque le processus d'évidement s'applique déjà à une musique d'attraction, objet d'un détournement.

Dans *Behindert*, le travail sur l'affleurement et l'inaudibilité des paroles traverse comme un fil conducteur l'ensemble du film. Ainsi, dans la séquence initiale, la seule où l'échange verbal implique des interlocuteurs au-delà du huis clos ultérieur entre Dwoskin et sa compagne, les jeux de zooms incessants sur cette dernière aboutissent déjà à l'isoler, puis à l'extraire hors de l'assistance. Si la focalisation visuelle mime une excessive proximité, la prise de son est trop distante et asynchrone : la perception des échanges linguistiques individuels cède la place à une perception globale, purement sonore. Bryars instille alors comme naturellement sa sonorité irréalisante, cette fois sous forme de longues tenues, dont l'accrétion se concrétise insensiblement en un type « orgue ».

Dans les films mentionnés, la musique de Bryars tient ainsi son pouvoir d'irréalisation de sa dérivation, pour le type « carrousel », et de son insinuation, pour le type « orgue », à partir de situations diégétiques. Les faits sonores concrets des situations initiales sont continus et ne supposent déjà aucune synchronisation avec leurs sources. Ce potentiel d'abstraction facilite le glissement vers une musique instrumentale, dépourvue de toute référentialité sonore. Faisant ainsi elle-même l'objet d'une mise en scène, les tapisseries sonores de Bryars ont pour fonction d'artificialiser ce qui est donné à voir, de le constituer en un spectacle

dont la mise en scène est elle-même déjà redoublée par une complexe intrication d'échanges de regards.

Tension entre artificialité et immersion

A notre sens, le dispositif dwoskinien tire sa force de la tension exacerbée entre, d'une part, une trop grande proximité, une extrême matérialité (immédiate pour l'image, induite par l'évidence des formules pour le son), et, de l'autre, la distance d'une théâtralité surjouée. Cette tension a pour effet non seulement de mettre le spectateur dans un rapport inconfortable à ce qui est montré, mais encore de problématiser l'acte de la captation filmique. Emblématique, à cet égard, nous paraît l'homologie, dans *DynAmo*, du cadre de l'écran et des tentures criardes de la scène de strip-tease, où se déroule un spectacle préexistant au film.

La fonction de l'application d'une musique à l'image peut être anesthésiante, lénifiante. Rien de tel ici, et ce de manière d'autant plus dérangeante que la musique de Bryars est elle-même souvent excessivement douceuse. Loin de souligner ou d'apporter quoi que soit, la musique évide l'image. Cette dernière, prise dans un dispositif anti-illusionniste, est par contre opacifiée jusqu'à la difformité. La figuration, d'une portée difficilement soutenable, bascule dans l'abstraction, suspendant toute possibilité de remémoration et d'anticipation de la part du spectateur, lui-même capté par le dispositif.

DynAmo