

La caméra au rythme des corps

Quelques principes de gestualité dans les courts métrages de Stephen Dwoskin

La réflexion proposée ici poursuit celle qui a été initiée dans l'article précédent, sur le rythme et la sérialité des cadrages et du son (cf. pp. 32-37). En effet, sur les neuf courts métrages de Stephen Dwoskin, déjà étudiés plus haut, huit mettent en scène des femmes dans des espaces clos. Le montage fait varier et répéter certains gestes des actrices. En plus de la thématisation corporelle au sein des plans, des regards-caméra et des mouvements d'appareil, intervenant de façon sérielle, construisent une relation entre les actrices et le cameraman. Ce système remet en cause la position confortable du spectateur confronté à la mise en évidence du dispositif médiatique de voyeurisme.

L'œuvre de Stephen Dwoskin a souvent été commentée sous l'angle du dispositif singulier mis en place par le cinéaste et dans lequel il instaure un rapport particulier entre la caméra et le modèle. Dans un article célèbre (1), Paul Willemen traite ainsi spécifiquement de la question du regard dans les films de Dwoskin. Ceux-ci procèdent selon lui à une mise à nu des systèmes visuels en jeu dans le cinéma dominant, tels que les a mis en évidence Laura Mulvey dans son étude psychoféministe «Visual Pleasure and Narrative Cinema» (2). Rappelons que Mulvey distingue trois regards différents au sein du cinéma conventionnel: celui de la caméra, celui du spectateur et celui qu'échangent les personnages au sein de la diégèse. La position de la femme dans ce dispositif est toujours celui d'un objet sexuel, un corps exhibé aux pulsions voyeuristes, fétichistes et sadiques du spectateur masculin, qui peut ainsi à la fois entrer en contact direct avec l'objet de son désir (*scopophilia* freudienne) et s'identifier avec le mâle dominateur de la diégèse. La particularité de Dwoskin consiste à reconduire ces mécanismes jusqu'à les rendre insupportables avant de les dénoncer par l'introduction d'un «quatrième regard» interpellant le spectateur: celui du modèle vers la caméra.

Sans remettre en question les conclusions de Paul Willemen, il nous apparaît nécessaire de mettre l'accent sur le tra-

vail particulier effectué par Stephen Dwoskin dans la direction de ses actrices, où les regards lancés en direction de l'objectif s'inscrivent dans une véritable esthétique de l'interprétation et du corps au cinéma. Les gestes accomplis par les modèles répondent à des logiques diverses, comme souligner la progression d'un récit minimal et obéir à des principes répétitifs de structuration du mouvement corporel. Par ailleurs, la relation entre la gestualité des interprètes et leur filmage doit être envisagée dans toute sa complexité, en examinant en particulier la question des mouvements d'appareils.

Un récit minimal

Tous les films que nous avons pu étudier (*Asleep*, 1961, *Alone*, 1964, *Chinese Checkers*, 1965, *Naissant*, 1967, *Moment*, 1968-1969, *Trixi*, 1969-1970, *To Tea*, 1971 et *Dirty*, 1971) ne font que développer le même motif, celui de jeunes femmes, seules ou en couple, évoluant dans des décors épurés. Les activités ludiques ou rituelles qui apparaissent dans ces œuvres - jouer aux dames chinoises, se servir du thé, jouer avec une bouteille (*Dirty*), dormir, etc. - servent de canevas ou de prétexte à la reconduction du même récit minimal, un jeu érotique où la sensualité progressive des corps débouche toujours sur des caresses onanistes ou un enlacement passionné. Le

même programme «narratif», d'ordre érotique (3), régit ainsi la plupart des films analysés. Les gestes accomplis par les protagonistes multiplient d'abord les signes de nervosité ou d'impatience avant de s'adonner aux caresses (intimes ou partagées). Elles sont alors agitées de spasmes ou de convulsions - signe d'orgasme qui se traduit souvent par la seule expression du visage, comme dans *Moment* où tout se passe hors-champ - avant de décompenser lors des ultimes plans (4). Ce principe de gradation repose quelquefois sur une mise en avant progressive de métaphores obscènes: jouer avec une bouteille vide dans *Dirty* ou se lécher les doigt

Trixi, 1969-70



et s'aider de la main pour englober de la nourriture dans *To Tea*. Le mouvement peut aller jusqu'à une franche exposition du sexe à la caméra (*Dirty* P60-61; *Trixi* P66).

La continuité de l'action peut être également soulignée par l'état vestimentaire des personnages. Ainsi, Trix dans *To Tea* et Beatrice Cordua dans *Trixi* retirent progressivement leurs habits jusqu'à la nudité. Même *Dirty*, la seule bande non-chronologique de notre corpus, se termine sur une action où l'une des filles baisse le pantalon de l'autre. Dans ce film, les deux protagonistes sont semi-dévoilés, comme partageant la même tenue: l'une ne porte qu'un pantalon et l'autre un T-shirt. Cette répartition des «costumes» constitue autant une marque de différenciation qu'une annonce de leur future réunion, sorte d'actualisation intradiégétique du programme narratif. Le même rapport de contraste/complémentarité se retrouve entre Trix et Tineke dans *To Tea*, respectivement une blonde aux longs cheveux frisés en tenue stricte - redingote, jupe longue, bottes hautes - et une brune à la coupe «garçonne» portant une robe très courte. Par ailleurs, Trix ne conserve à la fin de *To Tea* que ses chaussures, le seul élément perdu par Tineke au cours du film (5). Dans *Chinese Checkers*, le maquillage apparaissant progressivement sur les visages de Joan et Beverly demeure lui aussi bien «raccordé» jusqu'à la fin du film.

Cadence des corps

Les actions des modèles découlent dans certains films de principes quasi-chorégraphiques (avant d'être atteint de poliomyélite, Dwoskin a d'ailleurs suivi dans sa jeunesse les leçons de son grand-père, professeur de danse en Russie: «en ce sens, le rythme et la musique sont devenues une part innée de mon existence» (6)). Les Dwoskin *girls* répètent ainsi certaines poses ou attitudes corporelles, presque comme les unités minimales d'un vocabulaire gestuel. Offrant une grande variété de combinaisons possibles, ces gestes sont recommencés jusqu'à plusieurs fois dans un même plan. Dans *Alone*, Zelda réitère par exemple une moue bien marquée, consistant à s'humecter les lèvres (P2, 3, 7, 10, 12, 15, 16, 17, 19, 24, 25, 30, 31, 31). Parmi les autres gestes-types du film, on peut encore citer : se passer la main dans les cheveux (P14, 15, 16, 17, 18, 19), déplier les jambes hors du cadre (P12, 17, 21, 29, 32), les replier (P12, 16, 21, 25, 26, 29, 31, 32) ou pencher la tête en arrière, les yeux fermés (P9, 10, 12, 13, 14, 14, 17, 18, 19, 20, 20, 21, 22, 22, 24, 24, 25, 29, 31, 32, 32, 32, 32). Cette dernière attitude devient de plus en plus affirmée, violente (P21 et 24) et fréquente (4x dans le seul plan 32). La plupart de ces actions sont là pour signifier l'ennui ou le désœuvrement, comme soupirer (P4, 6, 9, 10, 13, 16, 17, 18, 18, 19, 21, 22, 12), tirer une bouffée de cigarette (P3, 4, 5, 9, 9), se frotter le nez (P3, 9,15), tapoter de la main (P13, 21), ou se curer les ongles (P2). Certains gestes apparaissent comme très artifi-

ciels et arrangés: poser les deux mains jointes sur la poitrine (P17 18 21 24), les croiser sur les épaules (P17 20 22, 25)

ou les placer derrière la nuque (P20, 21, 22, 25). *Alone* constitue presque le répertoire des gestes-types apparaissant dans les autres films: *Moment* (9x la bouffée de cigarette, 14x la moue caractéristique), *Naissant* (3x la bouffée, 1x la moue, 6x la tête penchée en arrière, 6x la main passée dans les cheveux, 1x l'inspection des doigts, 3x le soupir, 3x pose des mains sur la poitrine) et *Trixi* (6x la moue, 6x la bouffée de cigarette, 18x la main passée dans les cheveux)

Dans d'autres films, l'aspect chorégraphique se traduit par une attitude détachée et indolente des protagonistes: balancement de la tête, danse lascive à la fin de *Chinese Checkers*, démarche isophasée du vieil homme dans *Jesus Blood* ou encore gestes lents et appliqués de Tineke dans *To Tea*: tourner sur soi-même; s'appuyer sur un pied; adopter une pose mélancolique, la tête appuyée contre le mur; dodeliner de la tête comme pour souligner un rythme, hausser les épaules de manière récurrente, etc.

Les adresses à la caméra

Les commentaires de Paul Willemen sur le «quatrième regard» dwoskinien se révèlent totalement justifiés: dans tous les films, les modèles lancent des regards vers la caméra. Le plus souvent, le coup d'œil vers l'objectif ne constitue pas une norme, alternant avec d'autres regards lancés vers les autres coins du cadre ou des poses avec les yeux clos.

Chaque film propose une version particulière du rapport complice entre le modèle et la caméra. Si dans *Moment*, les adresses à la caméra parcourent dès le début l'ensemble du film (8 occurrences), ces regards sont dans *Alone* difficiles à identifier dans un premier temps à cause du manque de lumière. Ils sont esquissés aux P2, 7, 8, 10 et 11, ne s'affirmant qu'à partir du P12 pour revenir ensuite à 6 reprises et se voir soulignés au P32 par un arrêt sur l'image finale. Dans *Dirty*,



Alone, 1963-64



ce n'est même qu'à l'ultime plan qu'intervient le seul regard caméra du film, lancé par la fille de droite. *Naissant* paraît plus marqué quant à lui par des regards vers le haut du cadre (15 occurrences marquées), Beverly ne se tournant que deux fois vers la caméra (P9 et 18).

Dans *Chinese Checkers*, les adresses à la caméra peuvent être confondues avec des plans subjectifs, renvoyant au regard intradiégétique d'un personnage sur l'autre. Ces «points de vue» apparaissent alors que les filles se font face dans l'espace profil-mique et sont isolées dans des champs/contrechamps. Chaque

modèle lance trois regards en direction de la caméra (Joan 11, 29, 31; Beverly 15, 24, 30). Mais ces plans ne reprennent des schèmes de fragmentation classiques que pour mieux les détourner. En témoigne le regard de Beverly au P5, qui est légère-



To Tea, 1970

ment orienté vers la gauche, alors que son interlocutrice se trouve sur la droite de l'espace représenté (dérogation à la règle des 180°). Dans *To Tea*, la connivence avec la caméra diffère entre les deux jeunes femmes: c'est d'abord seulement Tineke qui jette des coups d'œil à l'objectif, le plus souvent rapides (P5, 13, 22, 24, 35, 37, 39, 89, 168, 169). Dans ces plans, elle s'adresse toujours à une tierce instance (filmeur ou spectateur) et non à Trix. Cette dernière ne commence à son tour à dialoguer avec la caméra qu'au plan 93. D'abord masquée par Tineke, elle se dégage de l'ombre de celle-ci et fixe l'objectif, auquel elle lancera encore trois regards (P125, 126, 127, 166).

C'est dans *Trix* que les jeux de regards vers la caméra sont le mieux problématisés. Tout au long du film, Beatrice Cordua ne cesse en effet d'affronter directement l'objectif (P67 occurrences). Son regard est d'abord rapide, peu soutenu, exprime la gêne et l'inquiétude avant de se faire interrogateur (48) et plus soutenu (49). Il redevient ensuite expression d'angoisse (50-52) et de souci (77), avant de s'apaiser avec la fin du film (associé à un sourire). Avec *Trix*, l'acte masturbatoire cède la place à un rapport érotique avec la caméra elle-même (donc avec le filmeur ou le spectateur!).

Mouvements d'appareil

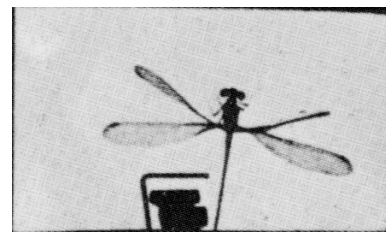
Dans sa représentation des corps, Dwoskin procède à un travail particulier des mouvements de caméra. Dans tous les films analysés, le cinéaste y recourt fréquemment pour suivre un geste du modèle ou pour s'attarder sur un détail du corps. La mobilité de l'appareil peut être utilisée dans le cadre d'une structure d'ensemble, comme dans *Alone* où elle s'installe progressivement, après un début exclusivement composé de plans fixes. Le mouvement peut être léger (tremblement caractéristique du plan dwoskinien, rappelant la présence du filmeur)

ou au contraire très marqué, comme dans le recours au zoom, également très prisé par le cinéaste. Le zoom permet de s'avancer rapidement en direction des corps tout en écrasant les distances entre caméra et modèle. Le rapprochement

avec les visages se prolonge fréquemment par des effets de flou progressif provoquant un effacement des visages et une déformation des traits (*Chinese Checkers*, *To Tea* et *Trix*). Dans ce dernier film, la caméra ne cesse de scruter le visage de Beatrice Cordua, de dévoiler les détails de sa peau en très gros plan (boutons, rides, etc). Les mouvements de caméra y sont frénétiques et continuels, les zooms avant sur le visage omniprésents: P13, 17, 18, 21, 22, 26, 27, 32, 44, 46, 83, 93. A un moment, au P50, le travail de caméra dans son rapport au modèle devient très élaboré, combinant les mouvements de caméra (surtout le zoom), l'échelle des plans et le rapport entre caméra et modèle:

P50 [13'38] A partir d'un plan rapproché du modèle, ample zoom arrière qui reprend le plan introductif (P1). Premier zoom avant en sa direction, qui se stoppe net en plan américain. Comme une attaque. Elle y réagit en baissant les bras. Deuxième zoom avant jusqu'à un plan rapproché. Troisième zoom avant jusqu'à un gros plan du visage. La caméra bouge alors de gauche à droite, en de petits mouvements répétés et rapides. Puis avance progressivement vers le visage jusqu'au flou et au noir le plus complet.

P51 [14'16] Gros plan fixe (léger tremblement) et net de Beatrice qui regarde à droite.



P52 [14'41] Plan rapproché. La caméra avance vers le visage de la fille. Dans le flou qui en découle, on la voit réagir, comme se débattant. L'image devient nette: gros plan du visage angoissé, fixant la caméra. Beatrice glisse alors le long du mur, suivie par la caméra qui s'arrête sur ses seins, alors qu'elle se tourne de côté. La caméra zoome en arrière et reprend le plan introductif (P1). La fille est tournée légèrement de côté. Les cheveux recouvrent son visage. Elle ne sait où poser ses mains, sur son sexe ou ses seins. Elle s'arrête en fixant la caméra, les mains posées le long du corps. Alors qu'elle plonge sa tête en avant, la caméra fait un abrupt zoom avant, jusqu'à un gros plan du visage, totalement flou.

P53 [15'36] Gros plan frontal du visage. La caméra bouge alors de gauche à droite, en de petits mouvements répétés et rapides. Sourire de la fille qui regarde vers la caméra.

P54 [15'42] 54 Idem, elle se baisse, suivie par la caméra. Elle pose sa tête par terre, «assailie» par des mini-zooms avant-arrière. Elle se relève brutalement, suivie par la caméra.

P55 [15'55] 55 Plan rapproché taille. Elle cache son visage de ses deux mains. Zoom avant rapide sur elle. Beatrice se baisse, ne quittant pas la caméra des yeux, comme pour échapper à une attaque. Elle est aussitôt poursuivie par la caméra qui la traque en gros plan.

Mais c'est indéniablement dans *To Tea* que les mouvements de caméra sont le mieux structurés, imprimant au film son élégance et son rythme fluctuant. Mentionnons la fréquence élevée de panoramiques ascendants, qui répondent à des logiques progressives, comme la découverte graduelle du corps de Tineke se tenant debout, des jambes à la taille (P8 et 16), à la poitrine (P14), à la nuque (P15), la dépassant enfin jusqu'au plafond (P55). Autre exemple: l'élargissement graduel de l'espace embrassé par la caméra, insistant sur le cadre spatial limité dans lequel les modèles se déplacent. Des panos se meuvent ainsi de leurs jambes à leurs visages (P27), d'elles au plafond (P57), du sol filmé en plongée au plafond en passant par elles (P60), puis, provoquant un effet de rétrécissement, du sol aux filles seulement (P63). Plus loin on passe d'une chaussure disposée sur le plateau à thé jusqu'au plafond, prenant les filles au passage (P97). A ce plan répond un

dernier panoramique vertical partant de la fenêtre et aboutissant au soulier initial (P99). D'autres mouvements de caméra, latéraux cette fois, saisissent au passage les filles dans le cadre, le plus souvent en passant d'un mur blanc à un autre: P48, 98, 140, 142, 144, 146-148 (3 plans successifs assemblés avec des sautes). Enfin, les panoramiques se retrouvent combinés aux plans 116-124 (montés en *jump cut*) pour souligner une série de gestes des modèles: Trix déplace une tasse vers la droite/suite du mouvement/mouvement inverse, puis montée vers Tineke/Tineke/de Tineke à Trix/de Trix au mur au-dessus d'elle/du mur à Trix/Trix et Tineke.

Au fil de ces quelques remarques, on aura pu s'apercevoir de la nature complexe des procédés employés par Stephen Dwoskin, tant dans l'agencement du profilmique que dans le filmage des corps. Si l'interprétation des modèles sur le plan gestuel ne saurait être assimilée à la rigueur d'une chorégraphie ou même d'une partition de rythmique dalcrozienne, il témoigne d'une attention solide du cinéaste pour le mouvement corporel et sa représentation cinématographique. Dès lors, une réflexion plus large devrait s'engager sur la valeur «subversive» des dispositifs mis en place par Dwoskin dans ses premiers films. En effet, comment ne pas envisager la part de fascination «esthétique» à l'œuvre dans ces *short cuts* de jeunes filles jetées sous l'objectif inquisiteur de la caméra? Les traces énonciatives qui s'y manifestent (mouvements d'appareil bien marqués, regards caméra) les distinguent bien sûr de bandes plus ambiguës comme *Ein Bild* (Harun Farocki, 1983), représentation d'une séance de pose pour un magazine de charme où l'effacement total du dispositif de réalisation tend à une forme de transparence «classique». Dans ce film, comme dans les autres travaux d'observation de Farocki (par exemple, le monde publicitaire dépeint dans *Image und Umsatz* 1989), on assigne au spectateur une position conventionnelle et «confortable». Ce qui n'est pas le cas des films de Dwoskin, qui, même dans ses œuvres les plus hypnotiques (*Alone*, *To Tea*), rappelle toujours au spectateur sa condition privilégiée d'observateur idéal.

Laurent Guido

Notes

(1) Paul Willemen, «Voyeurism, the Look and Dwoskin», *Afterimage*, N°6, été 76, pp.40-51. Repris dans Paul Willemen, *Looks and Frictions*, Indiana University Press, Bloomington & Indianapolis, 1994 [Chapitre 4: «The Fourth Look», pp.99-110].

(2) Laura Mulvey, «Visual Pleasure and Narrative Cinema» *Screen Editorial Collective, The Sexual Subject: A Screen Reader in Sexuality*, Londres, Routledge, 1991, pp.22-33 [1975].

(3) Une exception: *Naissant* où les caresses ventrales et les spasmes découlent visiblement de l'enfantement.

(4) A propos de ce film, Paul Willemen rappelle que le spectateur doit «construire le «scénario» en combinant une lecture de l'image (légers

mouvements de la femme, changements de couleur sur son visage, expressions faciales, etc.) avec une série imaginée (mais suggérée) d'actions situées hors-champ. Le résultat est un récit: une femme qui se masturbe.» *Notes pour une rétrospective du Cinéma d'avant-garde britannique à la Hayward Gallery de Londres*. Repris dans le programme de la rétrospective «Steve Dwoskin, A Personal Cinema» au Museum of Modern Art de New York (1978). Catalogue du 6^{ème} Festival international de Marseille, p. 47.

(5) Tineke partage plusieurs points communs avec Zelda, d'*Alone*, au look similaire et qui ne se sépare également que de ses ballerines au cours du film.

(6) Entretien avec Stephen Dwoskin. Collection privée François Albèra.

