

Stephen Dwoskin: the poetry of "hinderedness"

Dwoskin's films of the 1960s and 1970s are the work of a human camera, with a prosthetically assisted gaze, which is hindered (*behindert*) not in the politically correct sense of the expression 'physically challenged' but actually rooted to the spot on crutches or bed-ridden or stuck in a corner on a chair (albeit a wheelchair). These films thus touch on the essence of what a movie camera is: it is static, weighty, awkward, one-eyed, constricted, insensitive to light. In the earlier films (particularly *Asleep, Alone, Naissant, Soliloquy, Take Me, Moment, Trixi, Jesus Blood*, etc.), the strategy is often one of 'going for it' the way one might try to go for it with a chess move (indeed, see *Chinese Checkers*), and the standpoint could be described as minimalist: a restriction designed to have a maximum effect at the receiving end, a power relationship. The person being filmed is pushed to the wall, pinned to the bed, hunted down, and this coercive, haunting setting is expanded or developed by editing, zooming in and out, repetition and slow motion. The subject thus caught in the trap of the camera's gaze breaks down, is pleased, lets go and flirts with annihilation. However, in *Dyn Amo* (and in *Me Myself and I* as well) it is clear that although the gaze of the man who films in this way is a violent one, he still is not in a position of control. At the heart of this relationship, which appears to be a clinch but is merely a hindered gaze, there is a space filled with avoidance, failure and faux pas. Then again if, as a result of a demonstrative decision and positive choice, we consider *Tod und Teufel* to be the fulcrum of the period, then these films appear to shift their focus onto this very 'failure', they revolve around their subjects, scrutinise the interstices or gaps between people, the air, recording skin, an incipient gesture remembered, the blink of an eye, the quiver of a nostril, a shiver. Finally, by continually reducing the weight of the prosthesis, which is now a hand-held accessory, the *caméra-stylo* or camera as pen, not the writer's pen with which Astruc thought he was liberating the cinema, but Marey's 'style' that expresses the slightest reactions of the subject, the animal, and records them on a roll of graph paper, the camera unleashed dances and caresses its subject. Then begins an exploration that blurs the distinction between the grain of the skin and that of the video tape or the digital disc – pores and pixels. Dwoskin the painter rediscovers the third dimension of

matter on his computer, overlapping the layers of pictures, blending them and remorsefully delivering a sensual confession.

Back to the first era labelled, for convenience, the era of presentation because, of course, the three stages described above should really be considered to be a 'dominant theme'. These hindrances to all-powerfulness and all-seeingness that are nevertheless denied by those who talk of the cinema and call for "ever more" omnipresence, mobility and weightlessness, a "total" cinema or even a cinema that ceases to exist once it has been merged with reality, are for others the component parts of the film-maker's way of looking. Edison, as Sadoul repeatedly said, "heavily secured" the camera "to the floor of the 'Black Maria'", the "cell-cum-vehicle", thereby rendering it starchy and stiff. Méliès, of course, would film the Robert Houdin theatre's stage face-on, "from the point of view of the gentleman in the orchestra pit". After him, after them, through editing and cutting, the camera took off "on a flying carpet", lifting roofs like Asmodeus, worming its way into everything and becoming omniscient. Others, such as Arnheim, turned these very hindrances into the foundations of the artist's work: since I am restricted by the angle, the flatness of the picture makes everything look two-dimensional, the lens distorts, the light simplifies the perception of reality, then art will make up for these shortcomings, compensating for the handicaps of the hardware by suggesting what is off-screen, through the composition of the picture – the erudite arrangement of shadow and light.

It is clear that Dwoskin the disabled film-maker, in his stubborn determination to hold the camera himself, even though he has to prop himself up on a pair of crutches that could have come straight out of a Jacques Callot engraving, and secure a medieval knight's straps and greaves around his enfeebled legs, might be not only the model of that hindered camera but also the artist who is prevented from grasping everything and forced to search the portion of the visible to draw from it a metonymy of everything, thereby projecting a "built" world. Indeed, semioticians have postulated that, for "diegetisation" or story-telling to occur, a world must first be built, the medium must be hidden and a space inhabitable by a character must be generated. This is the aim of all of the "compensatory" processes used (from cutting to editing, moving equipment, lighting and even special effects). However implausible the resulting built world may be (dinosaurs, Martians, godfathers, gladiators, secret agents), it is nevertheless a world that humans can inhabit and thus a world that is possible! *Pace*

the semioticians and their sense of humour, Dwoskin does the exact opposite: he explores the uninhabitability of the world through one who is denied all of its comforts and conveniences (including that of sitting down when invited to do so by a good-natured soul), as well as through everyone else – whose hostility he will have noticed before anyone else – and, within that hostility, that rejection, that barrier, he develops the interstices of survival, the flights of fancy, the attention paid to the minutest details, the incipient gestures. Dwoskin inhabits this uninhabitable world, understanding that doing so requires feeling the three-dimensional nature of the medium, the very matter that makes up the *mediation* between him and others, him and that very world, not a world built by him (the celebrated romantic world of authors), but *that world*, which must be confronted in despair, because it is the only world there is, and because its folds and layers no doubt conceal what is essential for survival: sensuality, desire, pleasure, amazement, rapture.

François Albera

Stephen Dwoskin, une poétique de l'« empêchement »

Le cinéma de Dwoskin des années 60-70, parce qu'il est celui d'un homme-caméra, un regard appareillé, et que cet homme, ce regard, est empêché (*behindert*), non pas comme le veulent les expressions lénifiantes du soft-social, « à mobilité réduite » mais carrément planté au sol sur des béquilles ou cloué au lit ou reclus dans un coin, sur une chaise ou un fauteuil (fût-il roulant), ce cinéma touche à l'essentiel de ce qu'est une caméra de cinéma : figée, pesante, malhabile, borgne, bornée, peu sensible à la lumière. Dans ses premiers films (notamment *Asleep, Alone, Naissant, Soliloquy, Take Me, Moment, Trixi, Jesus Blood...*), il s'agit souvent d'une stratégie de « coup », comme on tente un coup aux échecs (d'ailleurs : *Chinese Checkers*), un parti pris, disons minimaliste, une restriction qui doit susciter un maximum d'effet en face. Un rapport de force. La personne filmée est collée au mur, cloué sur son lit, traquée et ce dispositif coercitif, lancinant se déploie ou se creuse par le montage, le zoom, la répétition, le ralenti. Le sujet ainsi pris au piège du regard, craque, jouit, lâche, frise l'anéantissement. Dans *Dyn Amo* (mais aussi *Me Myself and I*) cependant, on voit bien que celui qui filme ainsi, s'il exerce cette violence du regard n'est cependant pas dans une position de maîtrise. Au cœur de ce rapport qui semble de corps à corps mais n'est que regard empêché, surgit un espace d'évitement, de ratage, de dérapage. Et puis, si l'on prend par décision démonstrative et par choix d'élection *Tod und Teufel* comme film-pivot, ce cinéma semble déplacer son objet sur ce « ratage » justement, il tourne autour des sujets filmés s'intéresse aux interstices, à l'espace entre les gens, l'air, à filmer la peau, le geste esquissé et retenu, le cillement d'une paupière, le frémissement d'une narine, un tremblement. Enfin, grâce à l'allègement continu de l'appareil désormais appendice de la main, caméra-stylo, — et non stylo de l'écrivain par lequel Astruc croyait libérer le cinéma, mais le « style » de Marey qui traduit les moindres réactions du sujet, de l'animal et les inscrit sur le cylindre de papier millimétré) —, la caméra se délie, danse et caresse ses sujets. Alors commence une exploration qui confond le grain de la peau et celui de la bande vidéo ou du disque numérique, pores et pixels. Le peintre Dwoskin retrouve l'épaisseur de la matière sur son ordinateur, il superpose les couches d'images, les mêle, revient en des repentirs qui sont des aveux sensuels.

Revenons à la première époque ainsi dénommée par commodité de présentation car bien sûr ce qu'on a, en ces trois moments, désigné doit être plutôt abordé en tant que « dominante ». Ces entraves à l'omnipotence et à l'omnivoyance que pourtant ceux qui parlent de cinéma nient pour en appeler à « toujours plus » d'ubiquité, de mobilité, de légèreté, un cinéma « total » voire même plus de cinéma du tout, confondu avec la réalité, elles sont pour d'autres constitutives du regard filmique. Edison, dit Sadoul à de multiples reprises, a « lourdement fixé au plancher de la Black Maria », « voiture cellulaire », la caméra, elle est empesée. Méliès, l'a-t-on assez dit, filme frontalement la scène du théâtre Robert-Houdin, « du point de vue du Monsieur de l'orchestre ». Après lui, après eux, grâce au montage, grâce au découpage, cette caméra s'envolera « sur un tapis volant », elle soulèvera les toits comme Asmodée, elle s'insinuera partout, omnisciente. D'autres, comme Arnheim, ont érigé les entraves en bases constructives de la démarche artistique : puisque l'angle me limite, la planéité de l'image aplatit, la focale déforme, la lumière simplifie le réel perçu, l'art comblera ces manques, suppléera ces handicaps de l'appareil par la suggestion du hors champ, la composition du cadre, l'arrangement savant des ombres et des lumières.

On voit bien que le handicapé Dwoskin, entêté à tenir lui-même sa caméra alors qu'il doit caler sous ses bras deux béquilles tout droit sorties d'une gravure de Callot, qu'il doit assurer les courroies et les jambières de chevalier médiéval qui lui enserrant ses jambes sans force, on voit bien que ce cinéaste-là pourrait correspondre et au modèle de cette caméra entravée et à cet artiste empêché de tout saisir et qui creuse la portion de visible pour en développer la métonymie du tout, projetant de la sorte un monde « construit ». Les sémiologues ont postulé, en effet, que pour qu'il y ait « diégétisation », il fallait qu'il y ait construction d'un monde, effacement du support et création d'un espace habitable par un personnage. Tous les procédés de « suppléance » que l'on mobilise (du découpage au montage, du mouvement d'appareil à l'éclairage, aux trucages même) vont en ce sens. Quelque invraisemblable que soit le monde construit (dinosaurien, martien, parrain, gladiateur, agent secret) il s'agirait d'un monde habitable par l'homme et d'un monde possible ! Plaisants humoristes que les sémiologues... Dwoskin fait exactement l'inverse : il explore l'inhabitabilité du monde, par lui à qui toutes les commodités sont refusées (même de s'asseoir comme l'y invite telle bonne âme insouciant) mais aussi bien par tous — il en aura perçu l'hostilité avant les autres — et, à l'intérieur de cette

hostilité, de ce refus, de cette clôture, il creuse les interstices de la survie, les échappées de l'imaginaire, les attentions minuscules à des détails, des mouvements amorcés. Habiter ce monde inhabitable, comprendre que cela passe par les sensations que procurent l'épaisseur du support, la matière même de ce qui fait *médiation* entre lui et les autres, lui et ce monde justement, non pas un monde construit par lui (le fameux univers romanesque de l'écrivain) mais *ce monde-là*, auquel se confronter désespérément puisqu'il n'y a que lui et dont les couches, les replis recèlent sans doute les conditions de la survie : sensualité, désir, jouissance, étonnement, ravissement.

François Albera