

Regard et prédation dans *Film* de Samuel Beckett De la fable à la structure

Llewellyn Brown

Volume 54, Number 2, 2018

Le regard et la proie

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1050587ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1050587ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0014-2085 (print)

1492-1405 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Brown, L. (2018). Regard et prédation dans *Film* de Samuel Beckett : de la fable à la structure. *Études françaises*, 54(2), 57–72. <https://doi.org/10.7202/1050587ar>

Article abstract

*If the problematic of the gaze is capital in Beckett's work, it is in his only film – with its rhematic title – that it becomes the thrust of a pursuit. In discovering a new medium, he resumes an earlier setup involving the representation of “traversable space:” that of the quest. The recourse to the famous actor Buster Keaton is part of this choice that makes of the film a fable. If a “theoretical” (Berkeley) background is exploited by Beckett, the gaze is read here as an object, as theorized by Lacan, who contends that each one is subjected to an all-seeing gaze, before being constituted as a subject. Beckett considers the camera as a penetrating and impersonal agent. In *Film*, we see the reality constituted by the imaginary give way to the intrusion of this gaze. In the absence of an original assent of the Other, the Beckettian subject remains irremediably split, a fact that allows, in this film, to make the gaze a “character” in its own right: the Eye of the camera, which pursues the character, called Object (O). The former is subjectivity devoid of visible form, the latter is visibility devoid of interiority. So instead of being repressed, the gaze constantly threatens to spring up in the field of the visible. The character's flight leads him to his mother's room. But this refuge allows no resolution, because the gaze is part of his subjectivity. The site of supposedly perfect interiority reveals an irremediable breach. The latter offers an anchoring point, a place of a subjectivity that is impossible to efface, and where the terrifying gaze finally assumes the visible form of the double, who observes O in silence. The position of the spectator is also questioned: watching this silent film, he occupies the places of observer and observed.*

Regard et prédation dans *Film* de Samuel Beckett

De la fable à la structure

LLEWELLYN BROWN

Contrairement aux perceptions que nous conservons parfois de l'œuvre de Samuel Beckett, celle-ci est traversée par une violence certaine¹, dont l'abord immédiat est atténué par des structures qui imposent la contrainte et l'immobilité. Tel est le cas, par exemple, du projecteur de la pièce *Comédie*, qui agit comme un « inquisiteur », déclenchant la parole des personnages enfermés jusqu'au cou dans des jarres. D'autres textes – tels *Le dépeupleur* ou « Bing » – montrent des personnages mortifiés, enfermés dans des « endroits clos » que l'on a souvent comparés au *panopticon* de Jeremy Bentham. Le rôle central accordé à la lumière et à la visibilité totale de ces espaces est apte à souligner combien le regard peut être un vecteur de violence chez Beckett. Cependant, c'est dans son unique film – au titre rhématique – que le regard devient le moteur d'une véritable chasse. Si, comparativement aux autres productions de cet auteur, on pouvait trouver que la réussite esthétique du film est mitigée, il demeure que cette œuvre est d'une richesse exceptionnelle. Dans les lignes qui suivent, il s'agira d'évaluer la nature de la *poursuite* qui s'y déroule – au sens narratif du terme –, et le statut du regard qui y est impliqué sur le plan structural. En effet, l'union de ces deux dimensions apparemment hétérogènes pose question. Si Beckett s'appuie explicitement sur une notion développée par le philosophe George Berkeley, il nous faudra pousser plus

1. Voir Llewellyn Brown (dir.), *Samuel Beckett 4: La violence dans l'œuvre de Samuel Beckett. Entre langage et corps*, Caen, Lettres modernes Minard, coll. « La Revue des lettres modernes », série « Samuel Beckett », n° 4, 2017.

loin l'analyse du regard, en recourant à des points de structure identifiés par la psychanalyse.

Film nous parvient sous la forme d'une œuvre double. Il est d'abord un film conçu par Beckett durant l'année 1963-1964, à la demande de l'éditeur Barney Rosset (de Grove Press), et tourné par le metteur en scène Alan Schneider, en 1964, en présence de l'auteur. *Film* est aussi le titre d'un texte publié², dont Beckett précise – dans la version originale en anglais – qu'il correspond au projet initial, et n'a pas subi de modification³. Si un texte existe pour toutes les œuvres que Beckett destinait au médium audiovisuel, celui-ci dévoile la construction sous-jacente dont le sens risquerait d'échapper au spectateur non averti. Cette armature d'accompagnement paraît donc d'une importance capitale.

Beckett divise son film en trois parties, au cours desquelles on voit un personnage joué par Buster Keaton – appelé « O » pour *objet* – poursuivi par l'œil (ou « Œ ») de la caméra. Cette dernière est, en effet, promue au statut de « personnage », invisible mais actif, qui se révélera, dans la séquence finale, être le « double » de sa proie. La poursuite a son point de départ dans l'espace ouvert d'une rue remplie de passants. Cette partie initiale fut effectivement tournée, mais finalement rejetée à cause de nombreux problèmes techniques, Alan Schneider n'ayant pas encore eu d'expérience avec le cinéma. O fuit le regard persécuteur, longeant un mur de brique, et bousculant un couple, dont le visage manifeste alors, comme l'écrit Beckett, une « expression d'épouvante de qui se voit à ce point perçu⁴ » par l'œil de la caméra. Dans la deuxième partie, nous retrouvons O qui a pris refuge dans une cage d'escalier. Cependant, Œ n'a pas renoncé à la poursuite et, à nouveau, il inspire un sentiment d'épouvante à une vieille dame qui descend l'escalier : elle s'évanouit en laissant tomber les fleurs qu'elle portait sur un plateau. Parvenu en haut, O s'enferme dans une chambre, où se déroule la troisième partie du film. Ici, loin de se sentir enfin en sécurité, O découvre des « yeux » – animaux, fenêtre – qui multiplient dans

2. Au texte publié, il faut aussi ajouter les explications données par Beckett, et publiées par Stanley Gontarski, *The Intent of Undoing in Samuel Beckett's Dramatic Texts*, Bloomington, Indiana University Press, 1985, p. 187-192. Il s'agit de la version rédigée d'une conversation enregistrée par Barney Rosset, et dont on peut écouter des extraits sur le DVD de Ross Lipman, *NotFilm : A Kino-Essay*, Milestone Films, 2017.

3. Samuel Beckett, *The Complete Dramatic Works*, London, Faber & Faber, 2006, p. 322. Désormais abrégé en *CDW*, suivi du numéro de la page.

4. Samuel Beckett, « Film », dans *Comédie et actes divers*, Paris, Minuit, 2009, p. 118. Désormais abrégé en *F*, suivi du numéro de la page.

l'espace les foyers du regard et qui semblent l'observer de partout. Il les recouvre, ou s'en détourne, et finit par s'installer dans un fauteuil – une « berceuse » (F, 122) – où il examine, une par une, une série de photographies qui le représentent à différents moments de sa vie. Durant cette partie du film, deux foyers de perception entrent en concurrence: Œ voit la scène avec une vision nette, tandis que quand O regarde, tout paraît flou et plus doux (F, 130). Le coup de théâtre ultime se produit quand son double – jusqu'à présent le regard de Œ – se matérialise devant Keaton. O est épouvanté, mais il ferme ensuite les yeux, et ses mouvements dans la berceuse cessent.

Le caractère mixte de cette œuvre résulte de la pratique de Beckett quand il abordait un nouveau médium. Comme Chris Ackerley l'a expliqué, dans ces moments, Beckett « recyclait » des éléments de son œuvre antérieure, « comme s'il désirait s'assurer d'un noyau stable au sein d'une structure qui lui serait moins familière⁵ ». Pendant les deux tiers du film, Beckett reprend, en effet, un dispositif ancien qui repose, comme il l'écrit ailleurs, sur la représentation de l'« espace parcourable⁶ »: le registre référentiel composant l'espace de la *quête* dans un roman comme *Molloy*⁷ (1951), dont la seconde partie montre le personnage de Moran qui part à la recherche du personnage éponyme. Cet espace se distingue du « lieu clos⁸ » que l'on retrouve dans de nombreuses œuvres ultérieures, où l'espace est réduit au strict minimum – une pièce avec porte et fenêtre, grabat et chaise – et où l'immobilité domine. Dans *Film*, le recours au célèbre acteur et réalisateur Buster Keaton – produisant, selon Anthony Paraskeva, l'effet d'un « pseudo-documentaire⁹ » – tend à faire de cette œuvre une *fable*, dans la mesure où sa présence évoque l'ambiance des films muets, avec leurs récits

5. Chris Ackerley, « Éléments recyclés dans *Words and Music/Paroles et musique* », dans Llewellyn Brown (dir.), *Samuel Beckett 2: Parole, regard et corps*, Caen, Lettres modernes Minard, coll. « La Revue des lettres modernes », série « Samuel Beckett », n° 2, 2011, p. 57.

6. Samuel Beckett, *Nouvelles et Textes pour rien*, Paris, Minuit, 1991, p. 132. Désormais abrégé en *TPR*, suivi du numéro de la page.

7. Il faut tout de suite préciser que cet espace « référentiel » est néanmoins très stylisé (mur en brique brute, par exemple, ressemblant aux paupières de Keaton), tout comme la chambre: « *It's on an absolute street, absolute exterior, absolute transition, and absolute interior. Abstract almost.* » (« C'est dans une rue absolue, un extérieur absolu, une transition absolue, et un intérieur absolu. Abstrait presque. » Beckett cité dans Stanley Gontarski, *op. cit.*, p. 190. Ici et dans la suite de l'article, c'est nous qui nous traduisons.) On pourrait ajouter que l'espace de *Molloy* obéit aux mêmes lois de construction.

8. Samuel Beckett, *Pour finir encore et autres foirades*, Paris, Minuit, 2013, p. 9.

9. Anthony Paraskeva, *Beckett and Cinema*, London, Bloomsbury, coll. « Historicizing Modernism », 2017, p. 43.

chargés de péripéties, à la fois rocambolesques et poétiques. Ainsi, *Film* s'appuie sur une dimension narrative, à l'aspect gratuit, pour illustrer ostensiblement une idée abstraite.

« Être perçu »

Film repose explicitement sur le principe énoncé par l'évêque et philosophe George Berkeley : *esse est percipi*, « être, c'est être vu ». Beckett, qui s'intéressait aux idées pour leur « forme¹⁰ », nous met en garde : « Proposition naïvement retenue pour ses seules possibilités formelles et dramatiques » (*F*, 113). Cependant, les idées de Berkeley ne sont pas sans intérêt. Selon le philosophe, en effet, il ne peut exister de matière indépendante de sa perception pour un être doué de raison. Il commente : « *the absolute existence of sensible objects in themselves, or without the mind. To me it is evident those words mark out either a direct contradiction, or else nothing at all*¹¹. » La question se pose alors concer-

10. « *I am interested in the shape of ideas even if I do not believe in them.* » (« Je m'intéresse à la forme des idées, même si je ne les crois pas. » ; Beckett cité dans Harold Hobson, « Samuel Beckett : Dramatist of the Year », *International Theatre Annual* 1, 1956, p. 153.) De cette position, il résulte que le sujet berkeleyen ne connaît pas de division – manque ou contradiction –, qu'on le conçoive comme une compréhension rationnelle ou comme une volonté, ainsi que le remarque Lacan, qui commente à son tour la pensée de Berkeley : « Observez qu'à ce sujet pur, ce sujet dont les théoriciens de la philosophie ont poussé jusqu'à l'extrême la référence unitaire, à ce sujet, dis-je, on n'y croit pas tout à fait, et pour cause. On ne peut croire qu'à lui – du monde – tout soit suspendu, et c'est bien ce en quoi consiste l'accusation d'idéalisme. » (Jacques Lacan, *Le séminaire. Livre XIII. L'objet de la psychanalyse*, (1965-1966 ; inédit), leçon du 4 mai 1966.) David Lloyd a raison de signaler, dans *Film*, la distance que Beckett marque à l'égard de l'idéalisme berkeleyen dans le rôle du regard, dans le sens où il s'agit d'un regard qui à la fois « constitue et aliène le sujet, le fixant (ou le "dévorant") ». (David Lloyd, *Beckett's Thing: Painting and Theatre*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2016, p. 139.) Or Lacan souligne, à l'égard de Berkeley, que ce qui est en cause est la *jouissance* : une dimension de dysharmonie qui brise le cercle clos de l'autarcie, soulevant l'interrogation de ce qui, situé en deçà, pousse le sujet à rechercher cet état d'adéquation (Jacques Lacan, *Le séminaire. Livre XIX. ...ou pire*, Paris, Seuil, coll. « Champ freudien », 2011, p. 113). En effet, pour qu'il y ait relation à l'Autre, comme l'indique Lacan, l'un des termes doit se vider. C'est face à l'Autre barré que l'objet de jouissance prend forme, avec la conséquence, toutefois, que le sujet ne saurait jouir que de ses fantasmes : l'Autre restant définitivement inaccessible. Loin de demeurer univoque, cette proposition se retourne aussitôt, comme le signale Lacan : « L'important, c'est que vos fantasmes vous jouissent » (*ibid.*). Dès lors, seul avec ses pensées, le sujet se trouve dans l'ignorance de ce qui cause son désir ; et c'est précisément cette menace que le personnage de O va éprouver, quand elle va surgir de derrière l'écran du visible. La condition décrite par Berkeley révèle cette grande fragilité due à l'Autre barré.

11. « [L]'existence absolue d'objets sensibles en soi, ou sans l'esprit. Pour moi, il est évident que ces mots dessinent soit une contradiction directe, soit rien du tout. » (George Berkeley, *Principles of Human Knowledge and Three Dialogues between Hylas and Philonous*,

nant ce qui peut advenir aux choses dès qu'elles ne sont pas objets de perception. Ce problème est celui que rencontra aussi Descartes, pour qui la proposition «*Je suis, j'existe*¹²» est seulement vraie pour autant que je la prononce. Car si je cessais de la dire, je pourrais cesser d'exister¹³. Pour l'un et l'autre philosophe, cette aporie ne peut être levée que par l'entremise de Dieu, qui offre l'ultime garantie de l'être¹⁴ : il lui revient d'assurer l'existence d'un monde harmonieux, régi par des lois¹⁵. Or Beckett exclut un tel recours en affirmant que «*Dieu est un témoin inassermentable*¹⁶». Celui qui devait assurer l'être, en somme, s'évanouit pour révéler une dimension qui demeure sans fond.

Or la séquence initiale du film, qui devait montrer une rue remplie de passants – partie qui fut finalement écartée –, donnait à voir la condition même selon laquelle la perception réciproque des êtres semblait assurée : «*Tous vont dans la même direction et tous par couples. [...] Tous les personnages de cette première partie doivent être montrés s'adonnant par le regard, fixé sur un objet quelconque ou échangé entre eux, aux bonheurs du *percipere* et du *percipi**» (*F*, II6). Le bonheur éprouvé par ces personnages revêt un aspect caricatural, car ce qui domine est l'uniformité de leur mouvement : tous paraissent accomplir la même activité et semblent plongés dans un état identique. Au lieu de manifester leur épanouissement dans l'être à travers leurs qualités individuelles, ils sont tous emportés par un seul mouvement. Réunis en couples, ils semblent se compléter mutuellement. Dans cette condition, la réciprocité est assurée indifféremment grâce à un objet qui meuble le monde visible, ou à la présence d'un semblable mû par une préoccupation partagée.

Ce qui prévaut dans ce passage est le sentiment d'une parfaite adéquation, qui exclut toute notion d'une quête possible vers un au-delà du miroir que les personnages incarnent les uns pour les autres. Or en forçant le trait, Beckett montre que le bonheur apparent repose sur son contraire. L'espace de la communauté apparaît comme une illusion au moyen de laquelle chacun cherche à s'assurer de sa propre existence.

éd. Rodger Woolhouse, London, Penguin, coll. «*Penguin Classics*», 1988, p. 61.) (C'est l'auteur qui souligne.)

12. Descartes, «*Méditation seconde*», dans *Méditations métaphysiques*, Paris, GF-Flammarion, 1979, p. 73.

13. *Ibid.*, p. 77.

14. Voir Roger Woolhouse dans George Berkeley, *op. cit.*, p. 10, 14, 16, 22.

15. *Ibid.*, p. 63.

16. Samuel Beckett, *Watt*, Paris, Minuit, 1998, p. 8.

Les regards réciproques sont recherchés, voire espérés, afin de pallier une angoisse fondamentale que la moindre occasion fera surgir. En effet, comme elle est représentée dans la seconde partie du film, l'apparition des doubles – Œ et O – perturbe l'ordre et le contentement apparent des regards réciproques : « Enfin O apparaît sur le trottoir. Il fonce aveuglément en sens inverse des autres en rasant le mur à sa gauche » (F, 116). En cela, le mouvement de fuite, qu'il initie, consiste non seulement à échapper aux regards, mais aussi à sortir de la capture en miroir que suppose toute relation à l'autre imaginaire. Ross Lipman note que cette séquence montrant une multiplicité de figures établissait l'idée que « O était un être d'une autre espèce que ceux qui l'entourent¹⁷ ».

La brèche dans la perception et les doubles

Ce qui est en jeu dans ce renversement peut être rapproché de l'apologue lacanien du stade du miroir. Dans la construction théorique élaborée par Lacan, on sait qu'il s'agit de la reconnaissance par le nourrisson – « encore plongé dans l'impuissance motrice¹⁸ » – de son reflet dans le miroir, et dont l'image se donne à lui en tant qu'il peut y anticiper la future maîtrise de son corps. Ce reflet apparaît, alors que quelque chose fait trou dans le champ du visible, par exemple, lorsque l'enfant s'avise de vérifier qu'il n'y a rien derrière la surface du miroir.

Lacan, toutefois, reconnaît ici un second temps, qui relève de l'échange des regards entre l'enfant et l'Autre qui le soutient, en quelque sorte, devant sa propre image. Il attire notre attention sur « cet objet le plus évanouissant¹⁹ » : l'objet regard qui prend forme dans l'échange entre la mère et l'enfant. En effet, loin de demeurer captivé par l'image, celui-ci « se retourne vers celui qui de quelque façon l'assiste, fût-ce seulement de ce qu'il assiste à son jeu ». Par le biais de cet échange de regards, l'Autre donne son « assentiment²⁰ », confirmant que l'image que l'enfant aperçoit est bien la sienne, non celle d'un étranger : de cette manière l'Autre valide l'identité du nourrisson. Il s'agit d'un mouvement dynamique par lequel l'adulte, tournant vers

17. Ross Lipman, *NotFilm*, *op. cit.*

18. Jacques Lacan, *Écrits*, Paris, Seuil, coll. « Le Champ freudien », 1966, p. 94.

19. *Ibid.*, p. 70.

20. Jacques Lacan, *Le séminaire. Livre VIII. Le transfert*, Paris, Seuil, coll. « Champ freudien », 1991, p. 414.

le petit un regard désirant, lui montre que lui-même manque d'un objet – l'invisible objet regard – qu'il doit chercher auprès de l'enfant.

À défaut d'avoir bénéficié de cette identification, le sujet ne peut s'approprier sa propre image corporelle, qui demeure étrangère pour lui. Tel est l'effet du regard que nous trouvons chez Beckett, et qui pousse Molloy à déclarer : « Oui, cela m'arrive et cela m'arrivera encore d'oublier qui je suis et d'évoluer devant moi à la manière d'un étranger²¹. » Ce genre de dissociation est mise en scène avec beaucoup d'acuité dans *Textes pour rien*, où un narrateur déclare avoir une existence distincte de celle de son autre : « Je ne suis pas dans sa tête, nulle part dans son vieux corps, et pourtant je suis là » (*TPR*, 139). Cet autre parasite son existence et refuse de le laisser seul : « il me veut là, avec une forme et un monde, comme lui, malgré lui, moi qui suis tout, comme lui qui n'est rien » (*TPR*, 140). Le narrateur qui dispose de la parole ne peut se reconnaître une existence dans le corps qui, étant doté de formes, de « signes distinctifs » (*TPR*, 172), est pris dans le miroir de l'Autre. Cependant, alors que le narrateur se présente comme le lieu d'une subjectivité exorbitante, son autre est mortifié, puisqu'il demeure une forme sans contenu : « En vérité il me cherche pour me tuer, pour que je sois mort comme lui, mort comme les vivants » (*TPR*, 140). En même temps, c'est « l'autre » qui fait parler le narrateur : « Il me fait parler en disant que ce n'est pas moi » (*TPR*, 140). Ainsi, les deux identités sont inextricablement mêlées, tout en étant inconciliables.

Une telle scission est à l'origine des deux entités qui composent l'action de *Film*. Beckett précise le dispositif : « le protagoniste se scinde en deux, objet (O) et œil (Œ), le premier en fuite, le second à sa poursuite » (*F*, 113). Ce qui était au départ une donnée structurale se transforme ainsi en un dispositif de fiction, où un « personnage » essaie de rattraper son double²². Cependant, dans la construction du film, la place du regard extérieur est occupée par la caméra, non par un personnage situé dans le domaine du visible. Anthony Paraskeva note, en ce sens, que cela suppose une identification éprouvée entre l'objectif et un témoin imaginaire, à qui l'on attribuerait le mouvement accompli par la caméra²³. Cet effet est accentué par les ruptures ménagées par

21. Samuel Beckett, *Molloy*, Paris, Minuit, 1989, p. 67.

22. On retrouve ce motif dans d'autres textes de poursuite, comme dans *Cascando* (cf. *The Complete Dramatic Works*, p. 299 et p. 303), où il s'agit de saisir une forme visible.

23. Anthony Paraskeva, *op. cit.*, p. 38.

Beckett dans la continuité habituellement recherchée lors du montage des séquences de chasse : à certains moments, Œ voit l'écran vide, O ayant pris de l'avance²⁴. Cette instance se singularise d'incarner ce que Beckett appelle « l'œil fauve²⁵ », notamment en lien avec les films pour la télévision. Il s'agit d'un regard impassible et impersonnel, qui transperce : un regard qui, parce qu'il ne voit pas le sujet, le réduit à l'état de chose. Le rôle de la technologie est crucial ici, dans la mesure où elle est issue de l'extension de la science moderne, qui suppose le déni de la subjectivité. Le regard engendré par la technologie fouille au-delà de ce qui s'offre à l'œil nu – l'infiniment loin, et l'infiniment petit –, comme l'a noté Walter Benjamin²⁶. C'est dire que sous l'effet de la caméra, le sujet devient le lieu d'un visible qui échappe à toute saisie consciente ; d'une part, la technologie fait surgir une dimension que le sujet ignorait chez lui et, d'autre part, elle laisse nécessairement dans l'obscurité une subjectivité qui demeure réfractaire à toute prise. Chez Beckett cependant, dans les textes en prose aussi bien que dans *Film*, l'effet d'étrangeté résulte du fait que ce regard extérieur est aussi celui du sujet : l'œil de la caméra, Œ, apparaît comme une subjectivité sans forme visible et sans moyen d'expression, tandis que l'objet, O, se donne pour une forme visible tout aussi dénuée d'intériorité. Aussi, le spectateur ne peut s'identifier à l'une ou l'autre de ces positions, comme s'il devait subir lui-même la scission qui est produite par le film.

Le regard comme objet

Contrairement à ce que soutient la philosophie idéaliste – comme celle développée par Berkeley –, le regard, comme l'a souvent souligné Lacan, peut être un objet menaçant. En effet, avant d'être constitué

24. *Ibid.*, p. 51.

25. « [À] propos de la télévision, [Beckett] a dit : "It's the savage eye" (l'œil impitoyable, l'œil fauve). [...] [C]est une caméra fixe qui prend un seul point de vue et observe tout le temps. » (Jim Lewis, « Beckett et la caméra », dans Pierre Chabert [dir.], *Revue d'esthétique : Samuel Beckett*, Paris, Éditions Jean-Michel Place, 1990, numéro hors série, p. 371.) Ross Lipman (*op. cit.*) signale que Sidney Meyers – monteur de *Film* et proche ami de Beckett – tourna, avec Ben Maddow et Joseph Strick, un film intitulé *The Savage Eye* en 1959. « Œil fauve » est la traduction que Beckett suggéra à Pierre Chabert (voir, en note de l'entretien avec Jim Lewis, Pierre Chabert [dir.], *op. cit.*, p. 379).

26. « Grâce à ses moyens d'action – ralenti, agrandissements –, la photographie met en évidence ce mouvement. À travers elle, nous est révélé pour la première fois cet inconscient optique, comme la psychanalyse nous familiarise avec l'inconscient pulsionnel » (Walter Benjamin, *Petite histoire de la photographie*, trad. fr. Lionel Duvoy, Paris, Allia, 2012, p. 18-19).

comme sujet, chacun est exposé à un regard contre lequel il n'a pas de protection, de telle sorte qu'il ne peut qu'éprouver « l'indicible de cette nudité qui s'insinue à remplacer votre corps²⁷ », ainsi que Lacan l'a formulé au sujet du *Ravissement de Lol V. Stein*, de Marguerite Duras. Ce regard terrifiant ne voit pas ; il ne s'arrête pas au sujet et ne s'adresse pas à lui : « Car de ce qui vous regarde sans vous regarder, vous ne connaissez pas l'angoisse²⁸. »

Il faut souligner aussi que c'est à la suite d'une opération de séparation – succédant à cette aliénation initiale – que ce regard se détache comme reste, comme objet *a* insaisissable. Alors, le spectacle du monde, tel qu'il s'étale devant nos yeux, paraît apaisé, dans la mesure où nous ignorons ce à quoi il fait écran : « Le monde est omnivoyeur, mais il n'est pas exhibitionniste – il ne provoque pas notre regard²⁹. » En effet, pour que le sujet puisse voir, il faut, dans l'Autre, un point de cécité qui offre au sujet un abri. Or ce qui opère cette séparation salutaire, c'est l'assentiment originel de cet Autre dont parle Lacan à propos du stade du miroir : l'acte par lequel celui-ci s'arrête pour échanger des regards avec l'enfant. C'est parce qu'il ne voit pas tout qu'il interroge son enfant du regard. L'identification qui en résulte permet au sujet de disposer d'une « fenêtre³⁰ » stable sur le monde : un cadre qui unifie le champ du visible, et le met à la disposition d'un sujet qui se situe en dehors du tableau. Or une telle « fenêtre » est, justement, théoriquement absente de *Film*, poussant Beckett à exprimer l'instabilité des rapports entre O et Œ au moyen d'un dispositif qu'il appelle l'« angle d'immunité » :

Jusqu'à la fin du film O est perçu par Œ de dos et sous un angle ne dépassant jamais 45°. Convention : O entre en *percipi* = ressent l'angoisse d'être perçu, seulement lorsque cet angle est dépassé [...]. Œ s'applique donc, tout au long de la poursuite, à respecter cet « angle d'immunité » [...].
(F, 113-114)

Tant que cet angle n'est pas dépassé, O peut demeurer inconscient du regard qui le suit et qui tente de le cerner par derrière. En revanche, il

27. Jacques Lacan, *Autres écrits*, Paris, Seuil, coll. « Champ freudien », 2001, p. 193.

28. *Ibid.*, p. 194.

29. Jacques Lacan, *Le séminaire. Livre XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Seuil, coll. « Champ freudien », 1973, p. 71-72.

30. Concept développé par Lacan, notamment dans *Le séminaire. Livre XIII. L'objet de la psychanalyse*, (1965-1966 ; inédit), et auquel Gérard Wajcman donne un développement en lien avec l'art. (Gérard Wajcman, *Fenêtre : chroniques du regard et de l'intime*, Lagrasse, Verdier, coll. « Philia », 2004.)

suffit d'un léger débordement pour que le regard de la caméra soit perçu, et que le sentiment de persécution se fasse sentir de nouveau³¹. Jonathan Bignell souligne que cette convention est parfaitement «étrangère à la syntaxe du cinéma narratif³²». Or c'est ainsi que le regard, au lieu d'être mis à distance et restreint au point de fuite, revient envahir le sujet. O cherche donc à établir un point de cécité dans l'Autre. Puisque le regard – comme la voix – est envahissant, le sujet peut, à la manière de l'enfant, chercher à l'expulser en se couvrant les yeux. Ainsi, dans *Film*, O est anormalement couvert, dès la scène de la rue : «Long manteau sombre au col relevé (à l'encontre de tous les autres en vêtements d'été clairs et légers), chapeau rabattu sur les yeux, serviette sous le bras gauche, main droite cachant le côté exposé de son visage» (*F*, 116). Son statut d'«objet» est renforcé par cette tenue enveloppante qui, comme Beckett le suggéra à Keaton au moment du tournage, pouvait se composer de deux manteaux superposés³³. O n'apparaît donc plus comme un corps capable d'accomplir des mouvements harmonieux. Ainsi que Paraskeva l'observe, Beckett prive Keaton des ressources essentielles de son expressivité comique. En effet, dans ses créations, Keaton s'appuyait sur des prises longues, et en pied, permettant de montrer les rythmes du corps dans son ensemble, en lien avec son environnement³⁴. Dans *Film*, Keaton ne pouvait mettre en valeur son célèbre visage, comme l'a souligné Beckett, en plaisantant : «*We were depriving him of his trump card – his face*³⁵.» Keaton se trouve ainsi

31. On peut noter également que la forme en V du schéma pointe vers le O que l'on pourrait aussi bien lire comme un zéro. Ce dispositif crée un contraste avec la géométrie prévalant à la peinture perspective. Dans cette dernière, en effet, l'objet regard est mis à distance, étant situé dans le point de fuite qui marque, à la surface du tableau – comme point de projection – l'endroit où une ligne part de l'infini situé derrière le spectateur, et le traverse pour rejoindre son autre bout à l'infini. On peut multiplier de telles lignes qui traversent le plan de projection – sur toute sa surface visible – et qui forment ainsi un faisceau, de sorte que l'œil ne soit plus réduit à un point mais se montre bien comme une «coupe» multidirectionnelle. Ainsi, ce que la géométrie perspective ignore est la lumière : «La lumière [...] se réfracte, elle se diffuse, elle inonde, elle remplit – n'oublions pas cette coupe qu'est notre œil – elle en déborde aussi, elle nécessite, autour de la coupe oculaire, toute une série d'organes, d'appareils, de défenses.» (Jacques Lacan, *Le séminaire. Livre XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, p. 87-88.)

32. Jonathan Bignell, *Beckett on Screen: The Television Plays*, Manchester, Manchester University Press, 2009, p. 194.

33. Beckett cité dans Kevin Brownlow, «Brownlow on Beckett (on Keaton)», 1986. En ligne : ireland.iol.ie/~galfilm/filmwest/22brown.htm (page consultée le 1^{er} mai 2018).

34. Anthony Paraskeva, *op. cit.*, p. 45.

35. «Nous le privions de son atout : de son visage.» (Beckett cité dans Kevin Brownlow, *art. cit.*)

« exilé à la fois de sa persona et de son propre corps³⁶ ». Enfin, son sentiment d'angoisse le coupe du monde visible, et son impuissance à voir est soulignée aux moments mêmes où il fuit le regard persécuteur : « Dans sa précipitation aveugle O bouscule un couple » (F, 117). Beckett souligne ce fait : « O, fonçant *aveuglement* vers son illusoire refuge » (F, 130).

Un refuge en panopticon

La fuite d'O le conduit de l'« espace parcourable » au lieu clos de la chambre maternelle. Mais ce « refuge » (F, 130) ne permet pas de résolution, parce que le regard appartient à la subjectivité du personnage, et que l'intérieur de la chambre ne fait que reproduire la problématique de l'espace extérieur sous une autre forme, comme Beckett le précise : « *The interior is being imposed, the exterior exposed*³⁷. » Par conséquent, cette dernière partie s'appelle « investissement » (F, 121).

Cette chambre a un statut particulier, que Beckett rend explicite dans le texte, pour aussitôt en dénier l'importance à l'égard du film : « On peut imaginer que c'est la chambre de sa mère hospitalisée où depuis de nombreuses années il n'a plus mis les pieds et doit maintenant s'installer provisoirement, en attendant le retour de la malade, pour s'occuper des animaux » (F, 132). La chambre apparaît ainsi comme un substitut de la présence maternelle : un lieu où O peut imaginer qu'il est enveloppé et d'une certaine manière en lien avec un être qui lui est essentiel, mais qui demeure foncièrement inaccessible. Cependant, il s'agit d'un piège, comme Beckett l'observe : « *This place is a trap prepared for him, with nothing in it that wasn't trapped. There is nothing in this place, this room, that isn't prepared to trap him*³⁸. » Si, pendant la poursuite dans la rue, le regard était dissimulé sous des apparences réalistes, dans la chambre, les motifs qui rappellent la présence du regard sont stylisés, dépouillés³⁹. En effet, en entrant dans la chambre, O ne se sent pas à l'abri. Le regard semble le poursuivre et émaner de partout : de la présence du chien et du chat, du perroquet dans une cage, du poisson rouge dans un bocal (F, 121). Ainsi, O doit occulter toute source

36. Anthony Paraskeva, *op. cit.*, p. 46.

37. « L'intérieur est imposé, l'extérieur [est] exposé. » (Beckett cité dans Stanley Gontarski, *op. cit.*, p. 190.)

38. « Ce lieu est un piège préparé pour lui, où il ne se trouve rien qui ne soit un piège. Il n'y a rien en ce lieu, dans cette chambre, qui n'ait été préparé pour le piéger. » (*Idem.*)

39. *Idem.*

susceptible de lui rappeler l'omniprésence du regard : « Mise en état de la chambre (occultation de la fenêtre et de la glace, expulsion du chien et du chat, destruction du chromo, occultation de la cage et du bocal) » (F, 121). Beckett reconnaît l'incongruité de cette surenchère d'un point de vue réaliste : « *It can't be his room because he wouldn't have a room of this kind. He wouldn't have a room full of eyes*⁴⁰. » Alan Schneider explique que nombre de ces motifs furent découverts progressivement au cours du tournage :

*Along the way we hit upon some happy accidents. The rocker we were using happened to have two holes in the headrest which began to glare at us. Sam was delighted and encouraged us to include the headrest. The folder from which the photographs were taken had two eyelets, well proportioned. Another pair of "eyes" for O to avoid. We wound up combing the set for more: walls, props, wherever*⁴¹.

Comme une monade leibnizienne, la chambre est close. Mais au lieu de bénéficier d'un moment de répit par rapport à l'omniprésence du regard persécuteur, O se voit entouré par une multiplication de motifs qui marquent le surgissement du regard à divers endroits. Ces « yeux », comme l'a souligné David Lloyd, montrent que *Film* concerne moins « l'intériorité de la perception de soi que la matérialité du regard et la multiplicité des choses à travers lesquelles le sujet se trouve réparti⁴² ». Le problème est que, dans sa qualité enveloppante, la chambre est comparable aux éléments vestimentaires qui recouvrent O : elle est incapable de lui fournir une « fenêtre » susceptible, d'une part, de le soustraire au regard envahissant et, d'autre part, d'ouvrir un champ du visible qui serait à sa disposition. Certes, une fenêtre existe matériellement dans la chambre, mais au lieu de faire exister le monde sous forme de paysage, elle se prête à un renversement, de sorte de désigner la présence de l'objet angoissant, selon le principe formulé par

40. « Ce ne peut pas être sa chambre parce qu'il n'aurait pas une chambre de ce genre. Il n'aurait pas une chambre pleine d'yeux. » (*Idem.*)

41. « Chemin faisant, nous tombâmes sur quelques heureux accidents. Il se trouva que la berceuse que nous utilisions avait deux trous dans le repose-tête, et qui commencèrent à nous fusiller du regard. Sam en fut ravi et nous encouragea à inclure le repose-tête. La chemise dont on sortait les photographies avait deux œillets, bien proportionnés. Une autre paire d'"yeux" pour O à éviter. Nous finîmes par passer le plateau au peigne fin pour en trouver d'autres : murs, praticables, n'importe quoi. » (Alan Schneider dans *The Collected Works of Samuel Beckett, Film: Complete scenario/Illustrations/Production shots with an essay « On Directing "Film" » by Alan Schneider*, New York, Grove Press, 1969, p. 85.)

42. David Lloyd, *op. cit.*, p. 141.

Lacan qui énonce que «l'angoisse est cadrée⁴³» : le cadre désigne et donne forme à la menace. O est donc tout aussi exposé à l'intérieur qu'à l'extérieur, car une fois qu'il s'est réfugié dans la chambre, il semble encore craindre que le regard ne surgisse de la moindre ombre ou du moindre creux perceptible sur les murs. On pourrait même avancer que la chambre est elle-même semblable à la coupe de l'œil, dont les murs seraient comme la rétine, exposée à la lumière, se montrant capable de recevoir des images⁴⁴. Ici cependant, au lieu de réguler l'influx de la lumière, O cherche à occulter le plus complètement possible le champ extérieur du regard.

La chambre où O se réfugie rappelle étonnamment l'explication du regard faite par Lacan dans le *Séminaire XI*, où il affirme l'importance de circonscrire «la préexistence du regard», où «je ne vois que d'un point», mais où je suis aussi «regardé de partout⁴⁵». Lacan se réfère alors au livre *Méduse et cie*, dans lequel Roger Caillois décrit le mimétisme utilisé par certains animaux pour échapper à leurs prédateurs, qui consiste à exhiber des ocelles, visibles sur la surface de leur corps⁴⁶. Lacan les associe à des *taches*, ou à *la tache*, déclarant que celles-ci montrent le point du regard qui échappe à toute notion de vision. Ainsi, dit Lacan, «nous sommes des êtres regardés, dans le spectacle du monde⁴⁷» : nous sommes dans le tableau, dans un monde omnivoyeur. Les ocelles sont alors destinés à effrayer les prédateurs, qui craignent de tomber sous le regard hostile qui est la rançon de la visibilité.

Reconnaissance

Enfin, le lieu d'une intériorité voulue parfaite – monade matricielle – révèle une brèche irrémédiable qui offre un point d'ancrage, lieu d'une subjectivité impossible à effacer. Tel est, en effet, le moment où le regard angoissant revêt enfin la forme visible du double qui se matérialise devant O et l'observe en silence. Beckett formule le principe qui préside

43. Jacques Lacan, *Le séminaire. Livre X. L'angoisse*, Paris, Seuil, «Champ freudien», 2004, p. 89.

44. Comme dans *Fin de partie*, où Clov contemple le mur de sa cuisine, incitant Hamm à lancer : «Et qu'est-ce que tu y vois, sur ton mur ? Mané, mané ? des corps nus ?» (Samuel Beckett, *Fin de partie*, Paris, Minuit, 1998, p. 26.)

45. Jacques Lacan, *Le séminaire. Livre XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, p. 69.

46. *Ibid.*, p. 70.

47. *Ibid.*, p. 71.

à cette rencontre dans son argumentaire : « La recherche du non-être par suppression de toute perception étrangère achoppe sur l'insuppressible perception de soi » (F, 113). O cherche à effacer son existence qui l'encombre, et qui l'expose au regard de l'Autre, que ce soit à l'extérieur ou à l'intérieur. Notre analyse ici s'accorde avec celle de David Lloyd, qui affirme que le spectateur ne peut limiter son identification au seul regard de CE⁴⁸, afin de s'assurer de la qualité unitaire de son regard. Cette rencontre se produit quand O s'endort sur la chaise, et que CE sort des limites imposées par l'« angle d'immunité », de telle sorte que O se réveille : « CE repart, dépasse l'angle d'immunité, son regard perce le sommeil léger, O se réveille en sursaut » (F, 126). Dans l'original en anglais, ce moment marque le point culminant de la poursuite : « *Investment proper*⁴⁹. » Or l'apparition de CE sous une forme humaine est saisissante, parce qu'elle n'a pas été préparée précédemment au cours du film : l'œil unique qui remplit l'écran au début (et qui revient à la fin) n'a été associé ni à O ni à CE. Une certaine ironie opère dans cette rencontre, car O y découvre ce qu'il ignorait jusqu'alors : que CE est lui-même. Sur le plan empirique cependant, au lieu de voir le monde comme un tout distinct de lui, il voit apparaître sa propre image, comme si un miroir se dressait soudain devant lui. Ainsi, CE incarne l'aliénation du sujet se regardant lui-même, montrant l'impossibilité pour O d'échapper au regard en se réfugiant dans un autre espace : son image corporelle lui est renvoyée par cet autre avec lequel il ne saurait s'unir. À ce titre, il faut noter que le cache noir qu'il porte sur son œil gauche, comme O, ne montre pas le renversement qui marquerait la réalité d'un simple miroir (F, 127).

Il serait sans doute utile d'interpréter cette apparition – dans son aspect irréel, avec l'utilisation inattendue de l'effet champ/contre-champ⁵⁰ – comme une forme d'hallucination qui prolonge la vision multipliée des yeux ou des ocelles au moment où O est entré dans la chambre. Une telle hallucination ne serait pas un cas isolé chez Beckett, puisqu'elle constituerait une reprise du motif du garçon qui apparaît dans *En attendant Godot*, *Fin de partie* – où Beckett lui-même évoque l'idée d'une hallucination⁵¹ – ou *Trio du fantôme*. C'est dire que cette

48. David Lloyd, *op. cit.*, p. 140.

49. « Investissement proprement dit. » (Samuel Beckett, *The Complete Dramatic Works*, p. 328.)

50. Anthony Paraskeva, *op. cit.*, p. 50.

51. Samuel Beckett dans *No Author Better Served: The Correspondence of Samuel Beckett and Alan Schneider*, éd. Maurice Harmon, Cambridge, Harvard University Press, 1998, p. 22.

forme surgit de « nulle part », non comme un élément de la réalité environnante mais comme une expression du réel, au sens lacanien du terme : elle est l'incarnation du regard qui a suivi O tout au long de la traque, et qui cristallise son expérience de l'angoisse. En même temps, cette représentation de Œ sous la forme d'une identité corporelle semblerait exprimer la volonté d'humaniser le regard dont les intentions seraient bénignes.

En harmonie avec la problématique du film, Œ, comme la caméra, demeure incapable de communication ou d'interaction : il peut seulement regarder, impuissant, cherchant à discerner, en O, quelque chose de lui-même. Beckett définit l'expression du regard : « Ni sévérité, ni bienveillance, mais attention pure portée à son comble d'intensité » (F, 127). Cette attitude fait écho au « chut ! » (F, 118) proféré « tout bas » par la femme au début du film : l'unique son dans ce film muet. C'est dire que l'on peut discerner un caractère maternel dans ce regard. En effet, alors que l'Autre est doté d'un regard perçant qui refuse d'investir le sujet d'un quelconque désir, ici Beckett cherche à réaliser la trace, ou l'esquisse, d'un tel désir, face à une impossibilité réelle de communication. Quand O ferme les yeux à la fin et s'endort, il semble accepter la présence de ce regard, mais Beckett suspend la résolution : « Image de O affalé en avant, la tête dans les mains. Tenir pendant que le balancement se meurt » (F, 128). Le dernier verbe est, bien sûr, équivoque, suggérant – sans l'affirmer – une possible mort de O.

Marie-Claude Lambotte a montré comment le mélancolique peut parfois désirer disparaître à la place de son autre⁵², étant incapable de garder à distance une disparition catastrophique. La dimension de la mort correspond à la fermeture des yeux de O, où il cherche à échapper au regard : « *Ne plus voir, fermer les yeux*, correspond en effet à une attitude de défense tout à fait primaire dont la portée agressive touche aussi bien l'objet extérieur que le sujet lui-même⁵³. » Autrement dit, l'apparition hallucinée de Œ confirme cette nécessité d'une exclusion mortelle, selon laquelle l'un des doubles doit effacer l'autre. Conformément à l'une des lois de son esthétique⁵⁴, Beckett maintient

52. Marie-Claude Lambotte, *Le discours mélancolique : de la phénoménologie à la métapsychologie*, Toulouse, Érès, 2012, p. 523.

53. *Ibid.*, p. 524.

54. Beckett a dit que l'un des mots les plus importants pour ses pièces de théâtre est *perhaps* (Tom Driver, « Beckett by the Madeleine », *Columbia University Forum*, vol. 3, n° 4, été 1961, p. 23).

le caractère équivoque de la fin, son absence de résolution. En fermant ses yeux et en s'immobilisant, c'est comme si O tombait dans le rien, mais sous le regard de Œ, celui-ci incarnant une présence réconfortante. Son regard viendrait alors suppléer celui qui fut originellement absent. Ainsi, comme la femme de *Rockaby*, le sujet apparaît comme son propre autre⁵⁵ dans le contexte d'une solitude radicale, structurale.

Film met en scène la fable d'une poursuite qui repose sur la structure du regard. Cependant, celle-ci ne touche pas seulement le plan du récit et la technique cinématographique (la caméra subjective). En effet, le motif des doubles concerne Beckett en tant que créateur, qui adopte le point de vue de Œ, la caméra, et se poursuit lui-même en tant que O, la victime terrorisée. En tant qu'Œ, il assume cette part de lui-même – le « regard fauve » – qui à la fois cherche à comprendre son double visible, mais qui risque aussi de le transpercer et de le condamner au statut de *rien*. Par ce biais, il entreprend de s'observer et de se comprendre soi-même subissant les assauts du regard.

Enfin, Beckett offre cette construction au regard de l'Autre, incarné par le spectateur. Le film invite celui-ci à éprouver la réalité du regard, à se voir à la fois en tant que prédateur et victime. Regardant ce film muet qui marque l'impossibilité de la communication et de l'identification, le spectateur subit la « qualité tactile⁵⁶ » de l'image cinématographique. En effet, grâce à la caméra subjective, le spectateur cherche à poursuivre O mais, en même temps, l'image cinématographique le « regarde » en retour. Le spectateur éprouve quelque chose de la fascination exercée par l'image cinématographique, et la manière dont son attention est captivée, comme s'il était à la place de O. Si un tel dispositif sert couramment dans les films à suspense, nous éprouvons plutôt ici un sentiment d'étrangeté⁵⁷, en raison de l'impossibilité d'une identification à une position unique. Un film décrivant l'angoisse engendrée par l'objet regard démontre ainsi la fonction de l'art comme « *dompte-regard*⁵⁸ ».

55. « [H]er own other » (*The Complete Dramatic Works*, p. 441) ; « Soit elle l'autre » (Samuel Beckett, « Berceuse » dans *Catastrophe et autres dramatiques*, Paris, Minuit, 2006, p. 51).

56. Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique (dernière version de 1939) », dans *Œuvres*, vol. III, trad. fr. Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2010, p. 309.

57. Beckett note : « Climat comique et irréel. » (*Film*, p. 115.)

58. Le terme est utilisé par Lacan pour qualifier la fonction apollinienne de la peinture (Jacques Lacan, *Le séminaire. Livre XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, p. 100).