

Robert Harvey

## Droit de regard droit :

### *Film de Samuel Beckett au regard de Tu m'*

Alors que Samuel Beckett (1906–1989) a réalisé plusieurs adaptations télévisuelles de ses pièces de théâtre ainsi que des productions de textes qu'il a écrits expressément pour la télévision, nous ne connaissons de lui qu'une seule contribution au cinéma proprement dit. *Film*, dont le scénario a été publié dans *Comédie et actes divers*, a été tourné pendant l'été 1964 à New York par Alan Schneider, avec Buster Keaton dans le rôle principal.

... un seul film de Beckett, mais un film où se pose de façon radicalement directe l'une des questions fondamentales au septième art : comment vivrait-on le regard à la caméra si ce regard était celui de la caméra ? Autrement posée : si l'être se définit effectivement par la formule de l'image selon George Berkeley, *esse est percipi* (proposition que Beckett prend à la lettre dans *Film*), est-ce que la réalisation de ce mode d'être nous voue illico à la mort ?

Or, il se trouve que Marcel Duchamp, par une seule de ses œuvres, fournit l'outillage requis pour démanteler ces questions pressantes dans le contexte d'une mise en regard du cinéma avec les arts dits plastiques. *Tu m'* (1918), comme nous le verrons dans les quelques colonnes qui suivent, peut servir de grille interprétative à une exploration des tenants et aboutissants des problèmes que je viens d'évoquer au sujet de *Film*. *Film*, en revanche, agit en conjonction avec le tableau de Duchamp comme une glace déformante à rebours offrant des solutions humoristiques au rébus qui est sa façon de « parler » au regardeur.

Samuel Beckett, pour qui le moins est toujours plus, pour qui le pire est toujours mieux.

Marcel Duchamp, artiste de la paresse, celui par qui s'annonce une fin de la peinture rétinienne.

Mon hypothèse sera que, entre ces deux exilés, il s'est produit un accord dans le champ théorique : ce sera comme si, entre ces deux marginaux de l'art entre moderne et postmoderne, il s'est échangé un regard de connivence. Cette œillade – il s'avérera approprié de désigner ce regard de connivence ainsi – n'aura eu lieu, bien entendu, que dans le cadre

imaginaire, aux confins de mon imaginaire, du vôtre peut-être. Mais comment persuader la spectatrice ou le spectateur que vous êtes (lectrice ou lecteur en ce moment même) qu'une complicité théorique réunit deux œuvres singulières élaborées à quarante-sept ans d'intervalle ? Comment vous convaincre que ces deux œuvres témoignent d'un savoir partagé, qu'elles témoignent d'un pacte de donner à voir des leçons sur la perception oculaire ainsi que sur la part de celle-ci dans quelque chose d'aussi fondamental que la création d'images ?

Ces deux œuvres singulières – *Tu m'* et *Film* – projettent vers leurs spectateurs, leurs regardeurs, – vous, moi en l'occurrence –, des images tour à tour alléchantes et brutales. À quelle fin, cette indiscretion qui règne dans le va-et-vient créé par l'image légendaire ? (Car ces œuvres sont, parmi d'autres caractéristiques partagées, des légendes de la perception oculaire...) C'est que, dans l'entreprise beckettienne comme au sein de celle de Duchamp, se conjuguent le goût du jeu avec un degré palpable de dégoût social. Chez ces deux artistes, humour et humeur se croisent et s'emmêlent.

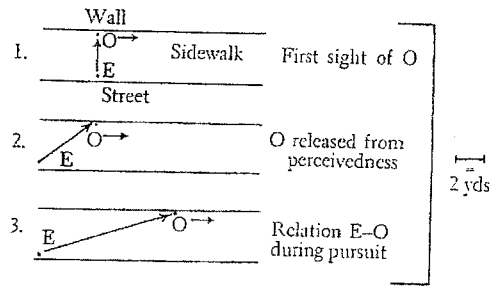
Devant l'œuvre d'art, le regardeur ou la spectatrice, à son tour, fait appel aussi – nous faisons un appel à l'imaginaire. Assaillis par certaines images, l'on appelle l'imaginaire au secours et de façon répétée. Et ces appels en série déclenchent un infime déplacement – infime dépense énergétique de l'imaginaire qui, lui, mis en branle, témoigne d'un vide. Celle-là, la petite dépense, est la mesure du travail que l'œuvre suscite du fait que l'artiste la crée toujours, comme Duchamp l'a si bien dit à propos du *Grand verre* (1915–23), « définitivement inachevée ». C'est ainsi que le regardeur répond à une sollicitation de séjourner un temps dans ce milieu qu'est l'œuvre elle-même. Et le témoignage de cette hospitalité que l'on vit de façon imaginaire par rapport à l'œuvre d'art est la constatation qu'une poussée vitale a eu raison du nihilisme<sup>1</sup>.

Or, tout le travail de l'imaginaire semble passer par le langage. Avec une réserve toutefois : il ne faut pas imaginer trop d'épaisseur à cet être-devant-

*l'œuvre-d'art* que nous sommes toujours en puissance et que nous deviendrons à chaque visionnement, par exemple, de *Film*. « Ce n'est pas », écrit Thierry de Duve en tâchant d'expliquer Duchamp, « le sujet constitué qui peut fonder une langue, fût-elle picturale, c'est la langue qui constitue le sujet, fût-il peintre<sup>2</sup>. » Bien qu'une plénitude au moyen du maniement de la langue soit le désir de tout être doté de langage, le sujet regardeur demeure, malgré son échange de regards de connivence avec l'œuvre, une pellicule infra-mince, une ombre portée, un leurre, quelque chose de ridicule : comme une blague. C'est pourtant entre notre minceur onto-phénoménologique et l'œuvre d'art que, comme regardeurs, nous nous évertuons à poser l'image : petit monument à nous-même, mémorial du passage l'un devant l'autre<sup>3</sup>.

Comment justifier un tant soit peu cette mise en regard de Duchamp et Beckett sans s'appuyer sur quelques faits ? Car, vrai : *Film* n'est duchampien que par rapport à une certaine Histoire, une histoire certaine... En effet et en fait, les deux artistes se sont rencontrés par l'intermédiaire de leur amie, Mary Reynolds, dans les années 1930. Ils se sont presque immédiatement mis à jouer aux échecs et à trouver ces parties mutuellement stimulantes. C'est ainsi qu'il s'est révélé que Beckett avait assidûment suivi la série d'articles sur les échecs que Duchamp avait publié dans *Ce Soir* de mars à octobre 1937 et qu'il connaissait à fond son bref traité de 1932 intitulé *L'Opposition et les cases conjuguées sont réconciliées*. Tout ceci peut prêter à supposer une influence duchampienne déterminante pour le concept fondamental de *Fin de partie*<sup>4</sup>.

*Film* est constitué de dix-huit minutes de Buster Keaton de dos, puis une minute de lui de face. Il fut distribué en 1965 – une année avant la disparition du maître du comique filmique muet. Ici, dans *Film* et dans son champ du signe, Keaton incarne un héros étrangement, mais radicalement scindé en deux. Comme Duchamp, plus tard, pour *Étant donné* (1946-66), Beckett a laissé un projet écrit et méticuleux de *Film*, dont la traduction en français a paru en 1972 dans *Comédie et actes divers*. Pour des raisons qui se révéleront bientôt pleinement justifiées, j'utiliserai la lettre **E** pour substituer au mot *eye* de l'anglais de la version originale de 1963 et afin de désigner le personnage œil – observateur ou percepteur. Le début des remarques générales vers une production de *Film* se lit ainsi :



Samuel Beckett : Diagramme pour le scénario de son film *Film*, 1964.

« *Esse est percipi.*

Perçu de soi subsiste l'être soustrait à toute perception étrangère, animale, humaine, divine.

La recherche du non-être par suppression de toute perception étrangère achoppe sur l'insupportable perception de soi.

Proposition naïvement retenue pour ses seules possibilités formelles et dramatiques.

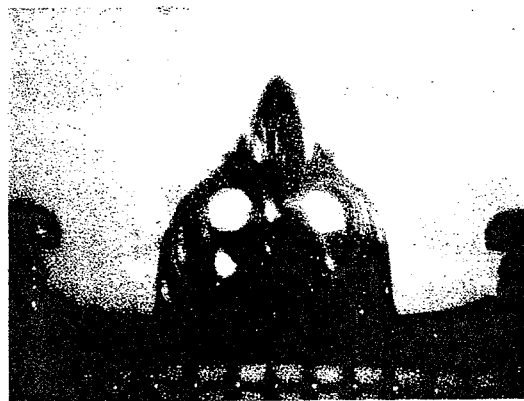
Pour pouvoir figurer cette situation le protagoniste se scinde en deux, objet (O) et œil [E], le premier en fuite, le second à la poursuite<sup>5</sup>. »

Il est à noter (sans commentaire pour l'instant) que, dans la suite de ces remarques, Beckett insiste sur le « climat comique et irréel » du film et sur l'« allure cocasse de O »<sup>6</sup>.

Nous devons à Gilles Deleuze l'analyse la plus instructive en date de *Film*. Dans le premier tome de son étude sur le cinéma et avec cette perspicacité fulgurante que possédait qui le caractérisait, il considère cette œuvre de Beckett comme une « étonnante tentative » de « nous défaire de nous-mêmes, et nous défaire nous-mêmes. » Il y reconnaît – ceci étant plus évident – une radicalisation de *esse est percipi*, la « formule de l'image » selon Berkeley, dépouillée par Beckett au point de ne laisser qu'une seule perception : « la plus redoutable, celle de soi par soi<sup>7</sup>. » Excessivement laconique selon Deleuze, pourtant, le découpage tripartite proposé par Beckett lui-même (à savoir : [1] la rue, [2] l'escalier et [3] la chambre) ne rend pas justice à la véritable légende de l'image qui se lit dans le court-métrage. Si, après cent pages de commentaire serré sur les thèses de Bergson, *Film* est le prétexte de la première analyse textuelle vraiment fouillée d'*Image-mouvement*, c'est que cette œuvre met en scène, tour à tour les trois types fondamentaux d'images-mouvement, à savoir : « [1] l'image-action, qui groupe la rue et l'escalier ;

[2] l'image-perception, pour la chambre; enfin [3] l'image-affection pour la chambre occultée et l'assoupissement du personnage dans la berceuse<sup>8</sup>. » Le commentaire de Deleuze sur ces trois moments mérite que nous le reproduisions *in extenso* car il présente l'avantage de centrer ma discussion du problème de l'image en employant l'algèbre adoptée par Beckett dans son projet écrit et aussi de réitérer de façon succincte ce que le spectateur de *Film* voit en silence durant ces dix-huit minutes :

« Dans le premier [des trois moments], le personnage *O* s'élançait et fuit horizontalement le long d'un mur, puis, selon un axe vertical, entreprend de gravir un escalier, toujours en se tenant du côté du mur. Il "agit", c'est une perception d'action, ou une *image-action*, soumise à la convention suivante : la caméra [*E*] ne le prendra que de dos, sous un angle qui ne dépasse pas quarante-cinq degrés ; s'il arrive à la caméra qui le poursuit de dépasser cet angle, l'action sera bloquée, s'éteindra, le personnage s'arrêtera, cachant la partie menacée de son visage. Deuxième moment : le personnage est entré dans une chambre, et, comme il n'est plus contre un mur, l'angle d'immunité de la caméra redouble, quarante-cinq degrés de chaque côté, donc quatre-vingt-dix degrés. *O* perçoit (subjectivement) la chambre, les choses et les bêtes qui y sont, tandis que [*E*] perçoit (objectivement) *O* lui-même, la chambre, et son contenu : c'est la perception de perception, ou l'*image-perception*, considérée sous un double régime, dans un double système de référence. La caméra reste soumise à la condition, ne pas dépasser quatre-vingt-dix degrés dans le dos du personnage, mais la convention qui s'ajoute est que le personnage doit expulser les bêtes, et couvrir tous les objets qui peuvent servir de miroirs ou même de cadres, de telle manière que la perception subjective s'éteigne, et que seule demeure la perception objective [*E*]. Alors *O* peut s'installer dans la berceuse, et se balancer doucement yeux fermés. Mais c'est à ce moment-là, le troisième et dernier, que le plus grand danger se révèle : l'extinction de la perception subjective a libéré la caméra de la restriction de quatre-vingt-dix degrés. Avec beaucoup de précaution, elle s'avance au-delà, dans le domaine des deux cent soixante-dix degrés restants, mais chaque fois réveille le personnage qui retrouve un lambeau de perception subjective, se cache, se recroqueville et force la caméra à revenir en arrière.



Samuel Beckett : Photographie de plateau détournée de *Film*, 1964, représentant les "yeux" de la partie supérieure du dossier d'un fauteuil à bascule.

Enfin, profitant de la torpeur de *O*, [*E*] réussit à arriver en face de lui, et s'en rapprochera de plus en plus. Le personnage *O* est donc maintenant vu de face, en même temps que se révèle la nouvelle et dernière convention : la caméra [*E*] est le double de *O*, même visage, un œil bandé (vision monoculaire), avec pour seule différence l'expression angoissée de *O* et l'expression attentive de [*E*], l'effort moteur impuissant de l'un, la surface sensible de l'autre. Nous sommes dans le domaine de la perception d'affection, la plus terrifiante, celle qui subsiste encore quand on a défait toutes les autres : c'est la perception de soi par soi, l'*image-affection* [sic]. S'éteindra-t-elle, et tout s'arrêtera-t-il, même le balancement de la berceuse, quand le double visage glissera dans le néant ? C'est ce que suggère la fin, mort, immobilité, noir<sup>9</sup>. »

Ce découpage modifié par Deleuze nous permet d'apprécier à quel point la mise en œuvre par Beckett des trois variétés d'images-mouvement est pressentie et munie d'un dispositif garanti de happer le spectateur, de le tenir en haleine jusqu'à ce point culminant où – en une véritable expérience du sublime – adviennent, successivement, l'*image-action* : la plus répandue, la plus conventionnelle ; l'*image-perception* : l'action devenue virtuelle, c'est l'image du suspense, celle de la tension qui monte, louvoiemment ; et, enfin, l'*image-affection* : le pathos, la dépense.

Il faudrait toutefois, me semble-t-il, infléchir ou amplifier l'analyse de Deleuze par certaines précisions qui anticiperont notre retour à Duchamp et sa philosophie de la perception. On ne peut qu'abonder dans le sens de Deleuze lorsqu'il fait



Samuel Beckett : Photographies de plateau détournées de *Film*, 1964, représentant un couple, la mise au point est sur le sujet.

L'observation suivante : « le personnage doit expulser les bêtes, et couvrir tous les objets qui peuvent servir de miroirs ou même de cadres. » J'aimerais souligner avec plus d'insistance, toutefois, l'enchaînement qui commence par consentir que la fenêtre nue est effectivement un cadrage en puissance dont O doit se méfier et que le miroir qu'il s'empresse de couvrir est ce qu'il est. Le cadre, le miroir : voilà deux éléments aussi importants dans l'esthétique duchampienne que la peinture elle-même – médium qu'il abandonne, d'ailleurs, après *Tu m'*. Par ailleurs, dans la chambre où arrive le personnage de *Film*, le chat et le chien, l'image de roi-prêtre sumérien aux yeux exagérément globuleux<sup>10</sup>, le poisson rouge à l'œil exorbité, le perroquet, et encore, la disposition horizontale des boutons de fermeture de l'enveloppe contenant les photos intimes et l'embellissement diabolique de l'appui-tête de la berceuse sont tous des foyers de perception. Peu importe qu'ils soient « inhumains » : ils sont néanmoins réels ou du moins de fortes suggestions de la perception pour l'instance subjective avec laquelle Beckett nous invite à nous identifier le temps de son film.

Alors que pour Deleuze, « E réussit à arriver en face de lui, et s'en rapprochera de plus en plus », force nous est de constater que le but d'E, ne paraît pas si certain. Son geste est bien plus hésitant. Son but – pour autant que nous pouvons le deviner – et son geste sont conditionnés par une confrontation longtemps différée. Une fois là, dans une position à pouvoir dévisager O, une fois qu'il l'a à l'œil, E se contente de rester planté, adossé tout contre le mur, presque tétanisé, l'œil larmoyant, avec la tête curieusement à la place de l'image du roi-prêtre. Sans trop de difficulté, sans exagération, on l'imaginerait fixé, figé sur place par un gros clou resté dans le mur –

clouage rappelant l'état de Clov dans *Fin de partie* et tant d'autres personnages de Beckett : paralysés tandis qu'ils ruminent.

Si, comme Deleuze l'écrit, « la caméra E est le double de O », ce n'est qu'en cette dernière phase du film. Nous accédons à cette connaissance parce que nous savons la position de la caméra face au personnage et qu'une deuxième caméra, placée dans le tout dernier plan avant l'écran noir, légèrement à gauche du personnage dans la berceuse, nous montre E. Toutefois, cette connaissance ne permet pas d'affirmer pour autant l'identité (si l'on doit penser en ces termes) de la caméra. Dans d'autres moments de *Film* – notamment lorsque la caméra semble effrayer le vieux couple et, quelques secondes plus tard, la vieille dame aux fleurs au point où ils *tournent de l'œil* – cette caméra ne peut pas être « le double de O ». Pour être effrayante à ce point, elle devrait plutôt, à chaque fois, être au contraire *le double de la personne qu'elle regarde*. Ainsi, à la fois



Samuel Beckett : Photographie de plateau détournée de *Film*, 1964, représentant une vieille dame, le sujet est flou.

enregistreuse et réfléchissante, captant et captivant, la caméra toute entière se dédoublerait, devenant un miroir en pied parfaitement proportionné – une *psyché*. Ce serait ainsi une insigne mise en pratique de ces mots inoubliables du manifeste de 1923 de Dziga Vertov (dont le nom, rappelons-nous, évoque le mouvement perpétuel) – paroles consacrées en termes visuels en 1929 par le même Dziga Vertov dans *L'Homme à la caméra* :

« Je suis le ciné-œil [...]. Je suis en perpétuel mouvement, je m'approche des choses, je m'en éloigne, je me glisse sous elles, j'entre en elles [...], je tombe et me relève en même temps que les corps qui tombent et se relèvent<sup>11</sup>. »

Le dénouement de *Film* suggère le triplet « mort, immobilité, noir » à Deleuze. Mais ce qu'il lit comme la fin n'est justement pas la fin *stricto sensu* du film, la fin de *Film*<sup>12</sup>. À la suite de l'écran noir, nous revoyons, en gros plan, l'œil – organe de la perception visuelle – le même œil rencontré tout au début, comme en prélude à *Film*. L'image qui *ouvre et clôt* le film est le plan archi-rapproché d'un œil reptilien qui fixe, puis cligne, puis se ferme. Est-ce l'œil d'O ? Est-ce l'œil d'E ? Est-ce une suggestion entre parenthèses de la réconciliation de deux moitiés *supposées* de l'être ?

Jusqu'aux ultimes prises de vue, nous suivons la parabole beckettienne à travers deux objectifs de l'appareil cinématographique : celui qui donne à voir le monde selon E ainsi que celui qui traduit ce que voit O. Mais lorsque E nous est finalement donné à voir, ce n'est point du point de vue d'O ; ce n'est pas par l'œil du traqué, mais à travers une caméra située par-dessus l'épaule gauche d'O. Et si cette caméra-là persiste à capter le jeu de lumière dans l'œil d'E par un gros plan flou, c'est pour nous rappeler que *notre* œil est constitué principalement d'une chambre remplie d'humeur aqueuse. Et que l'humeur aqueuse doit rester vitrée ou bien nous basculons vers la cécité.

Au lieu de « glisser dans le néant », comme Deleuze semble le supposer, cette image-affection suggère que les deux parties supposées de l'être, naguère scindé en deux, se glissent *l'une dans l'autre* comme deux ciné-œil vertoviens agissant l'un sur l'autre, l'un avec l'autre, se conjuguant. La fin de *Film* n'implique donc aucunement le décès du borgne. C'est au contraire un début – un début certes à la Beckett : un début minimaliste, un « pas au-delà »



Samuel Beckett : Photographies de plateau détournées de *Film*, 1964, représentant l'œil « reptilien » de Buster Keaton.

pourrait-on dire, suivant Blanchot<sup>13</sup>. C'est néanmoins un début : une réintégration. Beckett lui-même préconisait ainsi cette fin dans les notes pour *Film* : le dénouement c'est *l'investissement*. D'où mes raisons de différer, jusque maintenant, l'usage de *l'E dans l'O* – cette ligature typographique – comme abréviation du mot, *œil*. Si nous suivons Beckett *à la lettre*, si nous lisons cette œuvre comme une ontologie cocasse, la chute de *Film* est justement la mimique de l'E dans l'O.

Ainsi l'importance de l'œil pour Beckett dans *Film* égale au moins celle de l'oreille pour James Joyce, presque aveugle, écrivant *Finnegans Wake*. Ainsi aussi la nécessité critique de Marcel Duchamp pour voir ce qui crève les yeux dans le jeu de Beckett.

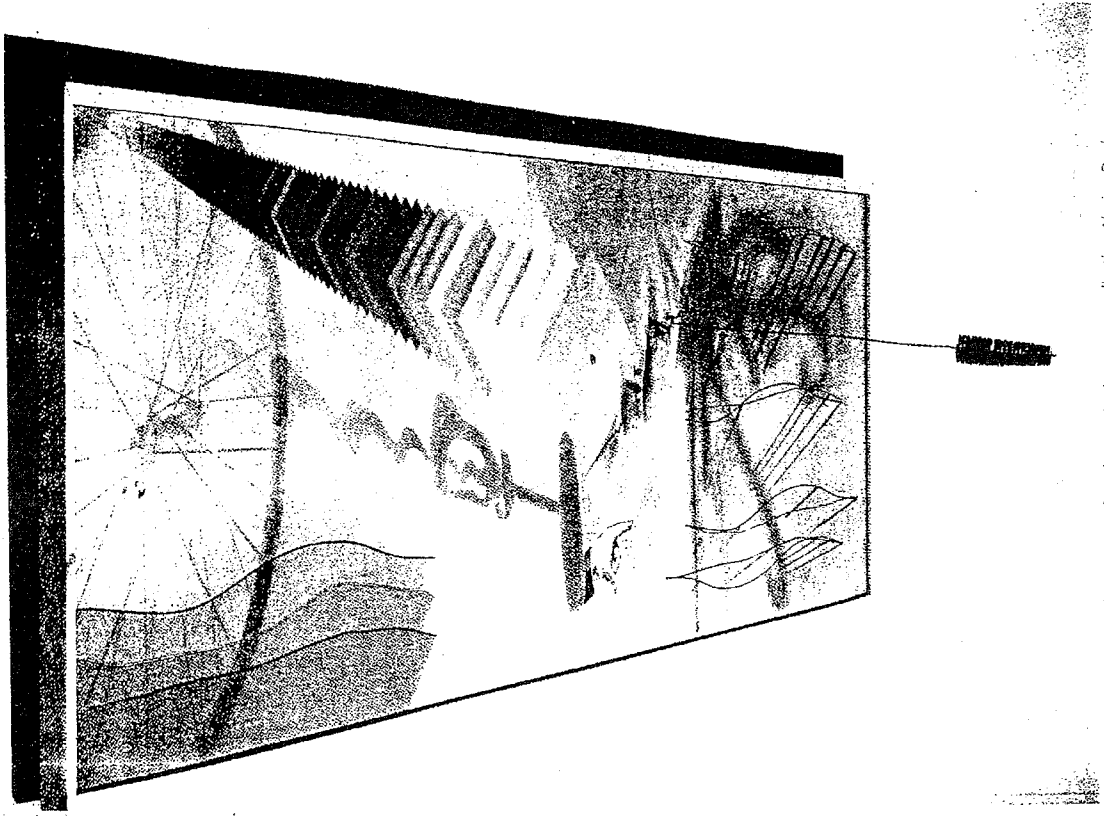


Photo : Archives Photographiques Marcel Duchamp. Anciennement collection Alexina Duchamp.

Marcel Duchamp : *Tu m'*, 1918. Huile et crayon sur toile avec un goupillon, trois épingles de sûreté et un écrou. Yale University Art Gallery, New Haven, Connecticut.

Les préoccupations de Marcel Duchamp pour les énigmes de la sexualité ne me retiendra pas tant que celle – à mon sens plus tenace – pour le langage, surtout dans son rapport aux recherches sur la quatrième dimension. L'image de cette relation relève d'un rapprochement duchampien qui n'est pas loin de celui que Beckett illustre dans *Film* : c'est le rapprochement de *l'œil du regardeur se glissant dans, investissant l'œil de l'œuvre*. Je reprends ce rapprochement qui, chez Beckett, préconise une réconciliation ligaturée des deux parties de l'être qu'il considère avoir été scindé par Descartes en *objet* et *œil* pour expliciter l'œillade de connivence théorique qui réunit ces deux artistes. Serrons ce rapprochement en considérant *Tu m'*.

Achévé en 1918, *Tu m'* signale l'adieu de Marcel Duchamp à la peinture à l'huile. Comme ce dernier tableau conventionnel fut une commande destinée à orner une bande étroite au-dessus de la bibliothèque de son mécène Katherine Dreier et Duchamp regimбайt systématiquement contre toute contrainte extérieure en cultivant une ambivalence des plus retorses envers l'argent, l'interprète, le critique, le

lecteur suppose (sans poursuivre l'exemple polysémique que Duchamp prône toujours) que la phrase complète doit nécessairement être « Tu m'emmerdes ! » Cette invective desintée à l'acheteuse aurait été le titre sous rature de *Tu m'*.

Reste que tout commentateur se met d'accord, néanmoins, pour reconnaître la complexité du contenu conceptuel de ce tableau – complexité qui rivalise sans doute avec celle du *Grand verre*. La complexité de *Tu m'* relève à la fois du figural et du discursif. Pour voir à quelles fins cette complexité se joue, commençons avec le titre que Duchamp a pris le soin d'inscrire à même le tableau.

Il nous incombe d'évoquer, pour mémoire (et avant que la persistance d'un visionnement de *Film* ne s'étiolle), quelques concepts fondamentaux en linguistique. Dans un schéma de communication binaire, l'on se souviendra que le *destinateur* est le nom donné à celui qui émet un message destiné à autrui. Ce dernier s'appelle le récepteur ou le *destinataire*. Le terme de *destinataire* s'applique également, toutefois, à la personne à qui est destinée une action décrite par une structure verbale ou

celle, dans le cas d'un complément d'objet indirect, au bénéficiaire (ou au détriment) de qui se fait l'action indiquée par le verbe. Les choses se compliquent dans une phrase de type « Tu me », par exemple, où, selon ce schéma simple et conventionnel, le *destinateur* en arrive à occuper deux positions. Afin de démêler la complication, il faut ajouter qu'au milieu du binaire *destinateur-destinataire*, Roman Jakobson introduit la notion de *contexte* ou de *réfèrent* saisissable par le destinataire – réfèrent qui est soit verbal, soit susceptible d'être verbalisé – d'où le contact entre les deux parties du jeu. Ainsi, dans la phrase « Tu m' observes » : dans la mesure où c'est « moi » qui « te » le dis, « je » suis dans la position du *destinateur*. Et en même temps (en tant que « je » suis l'objet dans le *contexte* de l'observation), « je » suis aussi dans la position du *destinataire*. C'est la raison pour laquelle la phrase « Tu m' observes », émise par *moi*, est une description adéquate de la même situation décrite par *ta* phrase « Je t' observe », où je suis la personne à qui est destinée l'action exprimée par le verbe *observer*.

Imaginer, à partir de là, et moyennant une simple personnalisation de la peinture, la situation cocasse où Duchamp et son dernier tableau s'envoient à la figure des « Tu m'emmerdes ! », on n'est pas loin. Ce serait tout à fait compatible, en tout cas, avec l'humour mêlé d'humeur qui traverse toute son œuvre. Ainsi, analogiquement, « Tu m'investis » pourrait servir de déclarative pour traduire la réciprocité conçue pour la conclusion de *Film*.

Au début de janvier 1918, Duchamp écrit à Katherine Dreier l'informer qu'un encadreur livrerait à son appartement au 135 Central Park West à New York la toile vierge prévue comme support à *Tu m'* afin de l'adapter exactement à la bande du haut de sa bibliothèque. Ce ne sera qu'au bout de plusieurs mois – peut-être même un an – que Duchamp achèvera le tableau. D'après une photo d'époque, l'œuvre semble s'irradier à partir de la gauche, non loin d'un pilastre proéminent, vers une source de lumière à droite. En 1931, Katherine Dreier fait transporter l'œuvre dans sa maison de campagne à West Redding dans le Connecticut, où, dans le but de reproduire l'environnement original de l'installation, elle a fait monter une sorte de double encadrement constitué d'une étagère et de *Tu m'*. L'œuvre se trouve aujourd'hui au Musée d'Art de Yale University où elle est accrochée, pour des raisons qui se révéleront bientôt patentes (et même épatantes), à quelques deux mètres trente du plancher.

En essayant de déchiffrer *Tu m'*, Robert Lebel et

Arturo Schwarz se réfèrent à une note que Duchamp a rédigée vers 1913 en anticipation du projet du *Grand verre*. Duchamp a écrit alors qu'il désirait

« faire un tableau par ombres portées d'objets

1° sur un plan.

2° sur une surface à telle ou telle courbure

3° sur plusieurs surfaces transparentes<sup>14</sup>. »

Il réalise le premier de ces projets avec *Tu m'* : à gauche, nous voyons la représentation au crayon de l'ombre du ready-made *Roue de bicyclette* (1913); s'étendant depuis la gauche vers le milieu, l'ombre d'un tire-bouchon qui n'a jamais existé en tant que ready-made<sup>15</sup>; et, vers la droite, l'ombre du ready-made *Porte-chapeaux* (1917). Un véritable goupillon surgit d'une déchirure en trompe-l'œil un peu à la droite du centre et crée une quatrième ombre – une ombre de lumière et non pas de mine de plomb, cette fois-ci. Ce goupillon authentique, qui pointe vers le regardeur, constitue, sans recours à l'écriture, le plus évident parmi plusieurs calembours conceptuels dans le tableau sur le rapport entre la réalité et la représentation. D'authentiques épingles de sûreté qui ont l'air de limiter (ou de « stopper ») la déchirure en trompe l'œil et le véritable écrou collé au milieu d'un losange jaune participent de ce même genre de jeu de mot pictural. Attachées aux quatre coins d'un losange blanc se trouvent des sortes de banderoles peintes d'après la forme des *3 stoppages étalon* (1913–14) – ces instruments de mesure bizarres qui figurent en représentation peinte dans le coin inférieur gauche de *Tu m'*. Puis des raies multicolores entourées de cercles semblent de se retirer dans l'espace derrière ces serpentins.

Quelle que soit l'envergure d'une tentative de description de *Tu m'*, il est pratiquement impossible de venir à bout des rapports entre ses éléments multiples. L'historien d'art tente de faire honneur à sa richesse et sa complexité : une dimension insoupçonnée surgit. Mais si le mode descriptif n'est que très partiellement satisfaisant en tant que procédé herméneutique et si j'insiste pour parler de *Tu m'* en conjonction avec *Film*, c'est que malgré l'encyclopédisme évident de ce dernier tableau de Duchamp, il y a quelque chose de définitivement lacunaire dans son jeu. J'en suis arrivé à l'intuition que cette incomplétude est intentionnelle. Les questions linguistiques que j'ai rappelées plus haut se situent au cœur des préoccupations duchampiennes dont cette dernière œuvre à l'huile est porteuse. Aussi prolixes (et

surtout nombreux) que soient les commentateurs de Duchamp, l'on a à peine exploré sa préoccupation linguistique en tant qu'elle peut être travaillée par la peinture. Cette omission – relève-t-elle plutôt d'un silence intentionnel? –, ce champ inexploré est d'autant plus étonnant que la prédilection de Duchamp pour le calembour, la contrepèterie, pour toutes sortes de jeux de mots, est universellement attestée.

Afin d'isoler un style qui tienne compte des diverses tendances artistiques aux États-Unis dans les années 1970, Rosalind Krauss, dans son essai « Notes sur l'index », médite « le drame de l'*em-brayeur*<sup>16</sup> » joué par Vito Acconci dans sa performance de 1973 intitulé *Airtime*. Or, l'embrayeur est, selon la linguistique générale de Roman Jakobson, un « signe linguistique “vide” qui ne peut être “rempli de signification” que [*justement*] dans la mesure où il est “vide”<sup>17</sup> ». Par rapport à un référent tantôt présent tantôt absent, les adjectifs démonstratifs (ce, cette, ces) remplissent cette fonction. De même, mais de façon plus dramatique, les pronoms personnels (je, tu, il ou elle) dépendent de la présence existentielle d'un locuteur pour leur signification et relèvent ainsi non pas du *symbole*, selon le schéma de Charles Sanders Peirce, mais de l'index. Nous savons au moins depuis Rimbaud que cette présence-là – ma présence au vocable « je », lorsque j'emploie ma voix pour adresser quelque message – est pour le moins aléatoire. Duchamp est, selon Krauss, l'artiste qui a poussé le plus loin l'analyse du rapport des arts visuels à l'*index* – et les conséquences de cette théorisation de rapport autant dans la photographie et le cinéma qu'en peinture. (C'est pour cela que l'élément crucial dans l'analyse de Krauss est cette main indicatrice peinte par A. Klang – vraisemblablement un *tout-autre* que Marcel Duchamp et non pas un pseudonyme.) Ce faisant, Duchamp va à l'extrême de ce « moi éclaté, dédoublé sur l'axe de l'identité » qui se révèle en se pavanant dans le domaine des genres en la figure de Rose Sélavy<sup>18</sup>. Au bout du compte, dit pour ainsi dire Duchamp, homme et femme, artiste et autiste (sans doute comme nous tous) ne feraient qu'un.

Mais ces unités-là ne sont que des leurres de plus – ce sont, tout au moins, des unités provisoires. Lorsqu'on croit le champ fermé, voilà que la pensée l'ouvre par un tout autre biais. « On ne perd son pucelage qu'une fois, on devient peintre d'un coup, toute la peinture est dite dès le choix initial », écrit Thierry de Duve, commentant *Le Passage de la vierge à la mariée* (1912)<sup>19</sup>. Or, le regardeur de *Tu m'*, tout

en se rinçant l'œil de façon à coup sûr moins directe qu'avec *Étant donnés*, assiste à un événement qui crève les yeux : le passage duchampien non pas cette fois-ci de la vierge à la mariée, mais de la peinture au langage en passant par le nominalisme pictural (admirablement analysé par De Duve). Avec *Tu m'*, le champ de recherche possible en peinture – la possibilité d'une révélation de vérité par elle – achoppe sur ses limites. Je répète et j'insiste qu'il ne s'agit pas d'échec mais de limites. Depuis l'évolution de la perspective jusqu'à Cézanne, l'art rétinien est une longue tentative de faire de la représentation une présence. Avec *Tu m'*, Duchamp me montre que je ne peux pas voir la vérité en peinture, pas plus que je ne pourrai la déceler au moyen des arts narratifs. Au champ visuel succède une série définitivement inachevée de phrases, un terrain de je, une ouverture définitive du champ.

Je voudrais, pour esquisser une conclusion en ouverture, revenir à l'« œil bandé » de Buster Keaton dans *Film* – cyclopéen qui m'intrigue autant qu'il a fasciné Deleuze – et spéculer sur les motifs possibles de cette littérale « vision monoculaire ». Est-ce un coup d'humour ou bien coup d'humeur que Duchamp nous envoie ?

L'impulsion sous par laquelle Marc Vernet a élaboré son étude intitulée *Figures de l'absence* lui est venue, dit-il, de « l'importance [au cinéma] des disparitions, des évanouissements, des apparitions, et des distances instaurées<sup>20</sup> ». Une déclaration de Jean Mitry lui sert de pierre de touche : « L'image n'apparaît pas comme “objet”, mais comme “absence de réalité”<sup>21</sup>. » Celle-ci emmène Vernet à identifier cinq figures de l'absence, dont le *regard à la caméra* qui devrait nous retenir particulièrement au sujet de *Film*. Vernet reprend à son compte l'opinion de Barthes qui notait dans « Droit dans les yeux » qu'« Un seul regard venu de l'écran et posé sur moi, tout le film serait perdu<sup>22</sup> » pour dire (c'est maintenant, enfin, Vernet qui parle) que « l'absence du regard à la caméra [...] définit le cinéma narratif<sup>23</sup> ». Aucune contradiction théorique ici avec ce que l'on peut voir puisque avec *Film* c'est à peine si nous sommes encore dans le film narré. Cette méditation de Vernet nous porte aux confins du problème illustré par Beckett et qui conditionne l'œillade que celui-ci jette par-dessus l'épaule à Duchamp :

« Le regard à la caméra ne peut être analysé qu'à condition de prendre en compte ses causes et ses effets, sa place dans la fiction comme sa place dans



Samuel Beckett : Photographies de plateau détournées de *Film*, 1964, représentant Buster Keaton avec un bandeau sur l'œil.

le film, et de le placer dans une ambivalence sans butée, celle de la pupille et du regard, de la béance et de la proéminence [...]. La figure récurrente de l'aveugle "au regard insoutenable", chère à Fritz Lang, et plus encore celle du borgne furieux, nous l'indiquent. Ce dernier arrive à conjuguer sur son visage la proéminence de son œil vif avec la blessure de son œil absent, alors que le bandeau donne l'impression qu'il ne cesse de me regarder. Le borgne et l'aveugle sont deux figures de l'altérité, de l'isolement qui les placent sur une autre scène<sup>24</sup>»

Or il y a, opérant dans *Film*, une convention de l'objectif que Deleuze, pour une raison que je ne m'explique pas, a omis de relever. Et cette convention consiste en ceci : que chaque fois que **O** voit (ou, plus précisément, chaque fois que la caméra nous donne à voir ce que **O** est supposé voir), il (elle, nous...) voit flou, comme si l'humour noir portait Beckett à transformer l'humeur vitrée en humeur noire, comme si une cataracte du cristallin lui obscurcissait la vue. La réaction terrifiée arrive lorsque le regard à la caméra est perçu en clair. C'est le cas, si l'on regarde bien, de tous les personnages de *Film*. Le cas le plus pathétique, c'est celui qui achève cette parabole – celui du borgne que nous supposons, selon l'interprétation commune, en train de sombrer vers la mort. Dans le décalage discursif qu'il tente de plus en plus désespérément à préserver entre soi et soi-perçu-par-soi, le borgne de Beckett ne vit qu'à moitié. D'où cette nécessité ultime de corriger sa vue des choses dans l'unique œil qui reste valide – autre sens de « se rincer l'œil ».

Revenons enfin à *Tu m'*. Considérons sa présentation encore et encore – cette hauteur réduite par

rapport à la largeur; cette série d'éléments liés/déliés qui s'espacent sur une toile bise aussi vide qu'elle n'est remplie – insolite et insolant rouleau disposé à l'horizontal qui, à l'aide d'un doigt indicateur, porte notre regard infailliblement de gauche à droite comme il ferait devant une certaine écriture. Que dire de ce dispositif longitudinal? Que dire de ces données immédiates pour notre perception? et qu'en faire? sinon accepter cette invitation tacite de lire, de déchiffrer l'œuvre comme un rébus à compléter?

Avec quels vocables commencer la phrase ou les phrases cachées dans ce rébus annonciateur de Rauschenberg? cette sorte de machine à la Rube Goldberg attendant notre déchiffrement? Ils sont là, ces vocables, devant notre œil, le crevant comme ce goupillon le ferait aussitôt que nous approchons de trop près : *Tu m'* est là, à gauche, là où une phrase commencerait. Si ce titre n'est pas inscrit sur un cadre mais dans le tableau, c'est bien pour l'inclure dans un jeu que la peinture ne peut plus commencer.

La plupart des commentateurs, citant l'explication de Duchamp à propos de *Tu m'*, s'arrêtent à cette phrase: « C'était une sorte de résumé des choses que j'avais faites plus tôt, puisque le titre n'a aucun sens. » Mais c'est manquer le plus important, car Duchamp achève avec un clin d'œil de plus, une œillade linguistique, une invitation au spectateur de se faire lecteur du tableau : « Vous pouvez mettre le verbe que vous voulez, à condition que ça commence par une voyelle, après *Tu m'*...<sup>25</sup> »

En suivant, à la lettre, cette consigne, en voulant se rincer l'œil, le regardeur perçoit soudain une évidence qu'il aurait dû soupçonner : une ultime évidence pour la perception rétinienne, quelque chose qui creve l'œil. Comme le célibataire qui broie son propre chocolat, nous sommes invités à poursuivre

l'entreprise esthétique en formant nos propres phrases à partir de « Tu m'... ». En ce faisant, ne pas oublier que ce couple discursif pronominal est constitué que d'*embrayeurs*, c'est-à-dire de formes vides qui ne réfèrent en rien à personne ni à chose particulière.

Il y aura pas de dernier mot : tout au plus peut-on tirer un trait qui sera vite franchi. Si comme l'écrit Wittgenstein en dernière ligne du *Tractatus*, « ce dont on ne peut parler, il faut le taire », c'est que « ce qui peut être montré ne peut être dit »<sup>26</sup>. Mais aussitôt qu'on ne peut plus montrer, il faut à l'ins-

tar de l'innommable *dire* – dire avec humeur et humour croisés – car « la proposition est une image de la réalité<sup>27</sup> ».

*Harvey suggests an interface between Samuel Beckett's Film and Marcel Duchamp's Tu m'. Duchamp's compendium of visual puns and written language in painting and Beckett's parable both utilize humor to question our presuppositions concerning the visual foundations of ontology. What if a direct look at the work were the return look of the work?*

1. Une démonstration de la différence qu'il y a entre négation (ou geste négateur) et négativité (qui suscite l'image, c'est-à-dire le geste critique) est donnée par la légende qui s'est constituée autour de *Fountain* (1917), le plus célèbre des ready-mades. Immédiatement dérobé par la censure au champ visuel du public, « soustrait à la sagacité du regardeur », et même, bientôt, perdu par celui qui l'introduisit, *Fountain* a néanmoins inspiré un volume considérable de commentaires – discussion intarissable qui atteste de la force de travail que peut déclencher une œuvre même quand elle est invisible, même quand elle « n'est que » image de l'œuvre. Ce corpus de constats de la négativité (voire l'absence) de *Fountain* défait la négation institutionnelle initiale (soit l'interdiction qui tenta de décréter la nullité ou le non-lieu de l'œuvre). Et si ce corpus ne pourra jamais restituer l'objet, il peut au moins – et c'est loin d'être peu – constituer un milieu imaginaire où réside peut-être l'œuvre véritable.
2. Thierry de Duve, *Nominalisme pictural : Marcel Duchamp, la peinture et la modernité*, Minuit, coll. Critique, Paris, 1984, p. 189.
3. Ces évocations à la minceur ontologique du sujet regardant s'inspirent, évidemment, de Duchamp et ses remarques sur l'infra-mince, mais aussi de Raymond Queneau et sa méditation sur l'épaisseur de l'être dans son premier roman, *Le Chiendent* (1933).
4. Voir Deirdre Bair, *Samuel Beckett : A Biography*, Harcourt Brace Jovanovich, New York, 1978, pp. 302, 465–67.
5. Samuel Beckett, *Comédie et actes divers*, Minuit, Paris, 1972, p. 113.
6. *Ibid.*, p. 115.
7. Gilles Deleuze, *Cinéma : I. L'Image-Mouvement*, Minuit, coll. Critique, Paris, 1983, p. 97.
8. *Ibid.*, p. 98, note 29.
9. *Ibid.*, pp. 98–99.
10. L'illustration est celle de la tête d'une statue de culte de Mésopotamie du dieu Abu. Voir Henri Frankfort, *Sculpture of the Third Millenium B.C. from Tell Asmar and Khafajah*, University of Chicago Press, Chicago, 1939, figures I, II et III.
11. Dziga Vertov, *Manifeste de Kinkos*, LEF : Moscou, 1923 ; *L'Homme à la caméra* (film muet, 1929).
12. L'annonce de Jean-Luc Godard, si souvent répétée, de la fin du cinéma hante cette œuvre de Samuel Beckett.
13. Voir Maurice Blanchot, *La Pas au-delà*, Gallimard, Paris, 1973.
14. Marcel Duchamp, *Duchamp du signe : écrits*, réunis et présentés par Michel Sanouillet avec la collaboration d'Elmer Peterson, Flammarion, coll. Champs, Paris, 1994, p. 103.
15. Le concept d'un tel ready-made est évoqué dans le titre d'un dessin humoristique de Duchamp de 1909 intitulé *Vice sans fin*.
16. Rosalind Krauss, *L'Originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, trad. par Jean-Pierre Cricqui, Macula, Paris, 1993, p. 64.
17. *Ibid.*
18. *Ibid.*, p. 68.
19. De Duve, *op. cit.*, p. 66.
20. Marc Vernet, *Figures de l'absence : de l'invisible au cinéma*, L'Étoile, coll. Cahiers du cinéma : essais, Paris, 1988, p. 5. Si je ne suis guère en accord avec l'insistance de Marc Vernet sur une interprétation lacanienne à la « regard-comme-objet-a », je reconnais la perspicacité avec laquelle il cerne l'importance d'un regard à la caméra. Je remercie Dana Polan de m'avoir signalé cet ouvrage.
21. Cité dans *ibid.*
22. Roland Barthes, *L'Obvie et l'obtus*, Seuil, Paris, 1982, p. 282.
23. Vernet, *op. cit.*, p. 9.
24. *Ibid.*, p. 26.
25. Pierre Cabanne, *Entretien avec Marcel Duchamp*, Pierre Belfond, Paris, 1967, p. 109.
26. Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, intro. par Bertrand Russell, trad. par Pierre Klossowski, Gallimard, coll. Bibliothèques des idées, 1961, p. 107.
27. *Ibid.*, p. 46.