

Film comme non-film – Samuel Beckett et le spectacle vivant de l'angoisse

NOEMINA CÂMPEAN*

Abstract: *Film as Not-Film – Samuel Beckett and the Vivid Show of Anxiety.*
This paper aims to offer a psychoanalytic reading of the living suffering of Samuel Beckett concerning the trauma of birth doubled by the sin of being born with particular reference to his theatrical work *Film* from 1965. In *Film* the real nothing is converted into the image of multiple eyes (“I”s) which, beyond the idea of tragedy, translates the multiple division of the subject into Eye and Object, an *acting out* of the self-consciousness through the concentric circles of the anxiety. In this sense, the theatrical play between *in-between* and *out-between* grasps anxiety as the symptom of every event of the real. With his (not)film, Beckett represents I and Eye, Not I and Not Eye at the same time.

Keywords: nothingness, I, eye, language, anxiety, real.

Une lettre envoyée

Écrivant de la littérature à l’intersection entre le théâtre et le cinéma, entre les genres et les modes de ceux-ci, Samuel Beckett (1906-1989) reste préoccupé pendant toute sa vie par l’être imparfait et par le processus de la création, d’où la problématique de l’individu *pas tout à fait né*. Une existence en proximité, une présence à moitié ou un être tronqué sont des états prédominants

* Membre du Forum du Champ Lacanien Roumanie. Email : noemina.campean@gmail.com

dans les écrits beckettien qui témoignent de l'obligation esthétique de l'auteur de donner de la forme à l'informe (ou à l'incrédible d'Ion Barbu, si l'on force la comparaison) et de guérir des effets catastrophiques du fait d'être né :

chaque jour envie
d'être un jour en vie
non certes sans regret
un jour d'être né¹

Bien sûr, l'entrée proprement dite de *Sam* en psychanalyse² suite à des sensations physiques qui traduisent une douleur psychique aiguë, l'analyse bénéfique avec Wilfred R. Bion³, commencée pendant la période de deuil d'après la mort de son père (attaque cardiaque, 1933), mais aussi après la mort symbolique de son second père – James Joyce⁴, donne des résultats qui confirment, au niveau des productions littéraires, la vive souffrance de la négation de la vie, mais aussi les bénéfices du *manque* de temps de l'état intra-utérin... Car on ne pouvait pas dénommer autrement le temps de la création de Beckett qui n'existe pas mais se fige, est inconnu mais soumis à la perte tel le Paradis et pourtant le retour au rien ou le virage en cercle ne peuvent pas le comprendre. Des proses courtes telles *Murphy* (1938) ou la trilogie *Molloy* (1951, 1955), *Malone meurt* (1951, 1956, contenant le texte psychanalytique célèbre « Nothing is more real than nothing ») et *L'Innommable* (1953) traitent donc de la douleur d'exister, primordiale à l'angoisse⁵ – étant

¹ Samuel Beckett, *Poèmes suivis de Mirlitonades. Poezii urmate de Mâzgălituri* (Pitești : Paralela 45, 2004), 86.

² Beckett entre dans les séances de psychanalyse avec des symptômes divers, y compris somatiques : dépression exagérée, coups de froid sans cause, kystes, attaques de panique, sensations de suffocation, furoncles, invocation de fluides intestinaux ou dans le cerveau.

³ Jeu de mots en faveur de la psychothérapie bénéfique : Bion – *bios* (gr.) = vie, *Bi* – binarité vie-mort; *on* (angl.) comme continuation: *to go on*, l'alternance *on* et *no* spécifique à l'écriture beckettienne – aller ou ne pas aller plus loin.

⁴ L'amitié entre Samuel Beckett et James Joyce se brise lorsque Beckett a une relation amoureuse avec la fille de Joyce, Lucia.

⁵ Albert Nguyen, *Quand seuls restent les mots... Psychanalyste au son de l'époque*, chap. « Transmission de la psychanalyse » (Stilus, 2017), 100-106.

un affect d'avant l'accès au symbolique – d'un soi qui défile entre la vie et la mort, l'amour et la décomposition, à travers diverses peaux superposées⁶ qui défont un rien idéal, originaire.

Le soi d'un personnage innommé et immobile est en jeu, éparpillé dans les méandres du monde, le plus souvent hanté par l'image d'un jumeau non né ; il est restitué à *lui-même*, dans des *eaux troubles*, avec une mère *morte à enterrer, pas-encore-enterrée*, qui le prenait pour son père⁷. L'exil dans le monde passé à sa naissance de sa mère *non-affectueuse* (en fait, elle est Ma et non pas maman), équivalent à une désintégration⁸ et à une esthétique du déchet, trouve sa solution apparente dans l'embrassement bilingue du corps de la lettre, de la parole et ensuite de l'image – cas du film *Film*. Comment pourrait-on interpréter autrement l'écriture de Beckett dans une langue étrangère – le français, langue vivante et interrogée en permanence – et l'auto-traduction/ l'auto-interprétation en langue maternelle – l'anglais, langue morte, fictionnelle⁹ – que comme un déracinement irréversible et comme un essai d'appropriation du Nom du Père, tenant compte du fait que le père détient la loi, le nom et le symbolique ? Et non seulement cela, mais aussi l'art de la création masculine, de la procréation, à la différence du ventre-tombeau punisseur de la mère qui naît des personnes mi-vivantes et avec laquelle il entretient une relation d'amour-haine, une terreur liquéfactrice, dans sa formulation propre. Dans son théâtre, dans des pièces telles *En attendant Godot* ou *Fin de partie*, le désespoir issu du manque d'un père est déchirant : des enfants-messagers apparaissent sur la scène, des enfants qui n'appartiennent à personne, dont on ne sait pas d'où ils viennent ni où ils vont, l'un d'eux confirmant que Godot viendra pourtant... demain ou après-demain.

⁶ Dans le sens de l'interprétation de Didier Anzieu de « Beckett : auto-analyse et créativité » : la fluctuation des frontières du Moi psychique et du Moi corporel ; le Moi-peau.

⁷ S. Beckett, *Molloy, Opere III. Molloy. Malone murind. Nenumitul* (Jassy : Polirom, 2011), 13, 17 et 19.

⁸ S. Beckett, *Molloy*, 19 : « Se décomposer c'est toujours vivre, je le sais, je le sais, ne m'ennuyez pas, mais on n'est plus absolument entier ».

⁹ Samuel Beckett, *Disjecta: Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment* (London: John Calder, 1983), 171-2: « It is indeed becoming more and more difficult, even senseless, for me to write an official English. And more and more my own language appears to me like a veil that must be torn apart in order to get at the things (or the Nothingness) behind it. »

Beckett surprend la structure psychique divisée de l'individu, le sentiment que celui-ci n'a plus rien à communiquer ou à espérer même dans son seul film pour le cinéma de 1965 mais placé en 1929, intitulé – l'autoréférentialité n'est pas étonnante – *Film* (mise en scène Alan Schneider, scénario S. Beckett, environ 17 minutes). Beckett décide de faire un film au début des années '60, à une époque où lui-même était déjà devenu metteur en scène de théâtre de sa propre œuvre, lorsque la cinématographie européenne est marquée par La Nouvelle Vague Française – Jean-Luc Godard, François Truffaut, Claude Chabrol, Alain Resnais, Marguerite Duras, Robert Bresson et d'autres –, des figures de metteurs en scènes pour lesquels l'interaction hétérogène entre le théâtre et le film, *i.e.* la théâtralité de l'image cinématographique, visent et convergent vers une *théâtréalité*. Beckett n'opte pas seulement pour une théâtralisation du signifiant, mais aussi pour la *théâtréalisation* de la vie. Mais le désir de Beckett de faire des films prend ses racines, probablement, dans la lettre envoyée à Sergei Eisenstein le 2 mars 1936 avec l'intention d'étudier à l'Institut de Cinématographie de Moscou et de se rapprocher des maîtres russes du montage, Eisenstein et Poudovkine.

Film, en qualité d'œuvre cinématographique et non pas comme version de la pièce de théâtre, représente en fait un non-film – plutôt un non-film comme film, en considérant la réciprocité de l'équivoque –, un non-drame (aux accents de tragédie non réussie ou de vaudeville) centré sur l'angoisse d'un personnage hallucinatoire enfermé dans un paysage postapocalyptique ou de purgatoire. Si le film d'Ingmar Bergman *Persona* (1966), toujours aussi autoréflexif, nommé initialement *Kinematografi*¹⁰, une espèce de « cinématographe-essai », est un anti-film qui tient entre les coupures du début et de la fin, représentant « l'ontologie » propre de la cinématographie et traçant les contours d'une agonie personnelle de l'artiste-artisan, le film de Beckett, plus qu'un simple théâtre filmé et pourtant construit sur une non-narration, dénote l'imbrication du théâtre dans le film jusqu'à la transposition filmique non seulement des formes et des actions humaines,

¹⁰ D'autres titres suggestifs du film : *Sonate pour deux femmes/ Sonat för två kvinnor, Un morceau de cinématographe/ Ett stycke kinematografi, Opus 27.*

mais aussi de la vie interne du personnage : les moments de la nuit intérieure apparaissent comme une réalité visuelle. L'acte filmique beckettien, sur les traces de l'acte théâtral, rétablit le pouvoir de séduction d'un type de spectacle pessimiste et par endroits ironique qui semble descendre des œuvres d'André Gide ou de Luigi Pirandello, du théâtre fermé et cubiste d'Henrik Ibsen d'un côté (*Les Revenants/ Gengangere*, 1881) et de celui d'Auguste Strindberg de l'autre (*La Sonate des fantômes/ Spöksonaten*, 1907) où les souffrances passées, actuelles ou futures des personnages sont des réalités immédiates, ce qui fait que la douleur s'inscrit précisément dans leur destinée. Un spectacle propre et personnel d'un poète avec le désir indestructible qui résiste devant la mort, comme Guillaume Apollinaire dans *Zone* (vol. *Alcools*) ou Paul Celan dans *Fugue de mort/ Todesfuge*, poèmes où les objets perdent leur voile et leur fondement avec la destinée de recevoir un nom ou une identité, de devenir paroles-points-d'appui par l'art de la dénomination du réel, l'art de l'impossible qui « ne cesse pas de s'écrire » (Jacques Lacan dans *Encore*).

Le réel beckettien se dirige vers le réel de la clinique de la psychose. Plus encore, chez Beckett, « la déportation » du paysage immémorial de la lettre et de l'image que la lettre évoque – parce que *tout* porte l'empreinte grave de l'écriture – équivaudrait à une fragmentation et à une confrontation du moi avec sa propre mortalité parce que, en qualifiant sa pièce *En attendant Godot* de « jeu pour la survie » (« it is a game in order to survive ») et en explorant psychanalytiquement le réel du rien par le syndrome de la vie, un spectacle aussi vivant et organique que possible, *Sam* glisse l'angoisse dans l'espace entre les pensées et la chair, dans la combustion du corps comme existence de langage. On vise un rien et une perte au caractère absolu et irréversible, que le langage doit restituer de la fantomatique nuit intérieure :

... seul
à errer et à virer loin de toute vie
dans un espace pantin
sans voix parmi les voix
enfermées avec moi.¹¹

¹¹ Samuel Beckett, *Poèmes...*, 54.

E et O – vecteurs du spectacle

La thématique du jumeau imaginaire, véhiculée souvent en liaison avec la relation transférentielle entre Beckett et le psychanalyste Bion, apparaît dans *Film* aussi – c’est l’importance du second qui parle, se tait et/ ou filme, c’est la bataille du soliloque (dans la description de Beckett) où le sujet se met en acte, et non pas dernièrement, ce sont les deux visages inséparables de Janus : l’analysant pour lequel la situation dans une (auto¹²)analyse influence de manière énigmatique et irrésistible sa propre écriture et l’analyste qui, suite à l’implication dans le processus psychanalytique, écrit les deux essais significatifs *The Imaginary Twin* (1950) et *Attacks of Living* (1958). Dans la prose de Beckett, des personnages tels Murphy, Molloy ou Malone alternent non seulement entre l’affirmation et la négation de la vie, mais aussi entre l’atomisation, l’identification et la désidentification presque agressive, représentant des moi extériorisés qui souffrent de douleurs empruntées à l’auteur, qui seront ensuite restituées à l’appartenant ou réintrojetées. Revenant, dans le film quasi-muet en blanc et noir *Film*, l’acteur-metteur en scène Buster Keaton, arrivé à la vieillesse, interprète (à peine à la fin) deux rôles : E et O, Eye et Object (L’œil et L’Objet), Beckett investiguant la division du sujet par l’appel au dicton philosophique de Berkeley « esse est percipi », être signifie être perçu/ percevoir. L’*objet* représente un nom souvent rencontré dans l’écriture de Beckett, qui existe pour quelque chose qui ne sait pas ce que cela signifie en fait, ayant le devoir de restaurer le silence et en quelque sorte, dans son obscurité et son caractère indéchiffrable, se prête à l’événement théâtral, également fluide et hybride, à une vivacité de la technique théâtrale. Deleuze se demande concernant *Film* : « Comment nous défaire de nous-mêmes, et nous défaire nous-mêmes » ?¹³. Comment peut-on échapper au poids du regard de l’autre ou à l’œil anthropophage de la caméra ? Comment Beckett crée-t-il le spectacle dans un film expérimental à partir de l’agonie du fait d’être perçu ?

¹² Avec référence à la remarque de Steven Connor de l’ouvrage *Beckett and Bion* présentée à la conférence *Beckett and London*, Goldsmiths College, London, 1998 : « having broken off analysis, the only route to psychic reparation lies in the reincorporation of its procedures. »

¹³ Gilles Deleuze, *Cinéma 1. L’image-mouvement* (Paris : Les Éditions de Minuit, 2006), 97.

Il y a trois moments-clés. Dans un premier moment, l'Objet fuit le long d'un mur en cachant son visage dans un « angle d'immunité » (la description de Beckett) – un angle de 46° , un vide géométrique très bien calculé d'où l'œil observe le protagoniste qui se rend compte qu'il est observé et cache son regard.



L'Objet rencontre un couple, une femme et un homme engagés dans une discussion, les deux prennent peur, le personnage continue sa fuite, la femme chuchote le seul son du film *Ssshhh*, empêchant de la sorte son partenaire de commenter ce qu'il voit, signe que le spectacle s'impose devant la parole, que le son est possible seulement en présence de l'absence, accentuant le gouffre entre l'Acte et la Parole ou, pourquoi pas, entre l'époque du film muet qui s'était terminée depuis quelque temps et une légitimité du silence dans la seconde vague du modernisme cinématographique. Voici ce qu'affirme Beckett à ce propos : « Writing becomes not easier, but more difficult for me.

Every word is like an unnecessary stain on silence and nothingness.»¹⁴ Ensuite, l'Objet entre dans un bâtiment et la femme qui le voit dans le vestibule prend peur et tombe de l'escalier.



Dans le deuxième moment, l'Objet entre dans sa chambre dans une tentative de s'évader des cercles concentriques de l'angoisse (« absolute street, absolute exterior, absolute transition, absolute interior ») et, par d'innombrables

¹⁴ Remarque prise du film documentaire de Ross Lipman de 2015, *Notfilm* (Milestone Film & Video, Inc.), qui met en discussion le film de Beckett : background, genèse, fondement philosophique, travail proprement dit, etc., arrivant à la conclusion que *Film* représente « an expression of Samuel Beckett's own distaste for the public eye. » À la fois, le documentaire intègre des fragments des rares enregistrements audio de la voix de Beckett, mais aussi des photos d'archive précieuses, l'aversion de l'écrivain envers le fait d'être filmé ou pris en photo étant connue.

mouvements répétitifs, couvre les trous blancs des murs, le miroir, les yeux saillants d'un dieu sumérien représenté dans une photogravure, les yeux des animaux de la chambre (un chien, un chat, un perroquet, un carassin doré), déchire les photos qui perforent le temps en différents stages de la vie. Élargissant la sphère de l'interprétation, il est l'Homme aux loups regardé par des dizaines de paires d'yeux.



La caméra demeure située derrière le personnage objet, elle veut capter, l'objet doit se cacher en jouant naturellement (conformément à l'injonction de metteur en scène de Beckett) jusqu'au troisième moment lorsque, la conscience endormie et sous la menace des yeux de la chaise-longue, l'Objet en état de terreur expulse son jumeau – l'Œil.



C'est seulement quand O s'endort que l'on peut voir son visage dans un moment d'inquiétante étrangeté (Freud et l'expérience de *Das Unheimliche* pourrait être cité ici), une angoisse originaire visant d'un côté le manque d'objet ou la séparation (de la mère ou du phallus, telle qu'elle est définie par Freud dans *Inhibition, symptôme, angoisse*) ou, d'un autre côté, l'angoisse correspondante à l'objet *petit a*, ce qui demeure exclus par excellence (bien que cela soit intime) et incompatible avec la représentation, à l'articulation entre désir, jouissance et angoisse. Sans aucun miroir devant lui, l'Objet s'(auto)reconnaît le double dans le réel, et non pas dans l'imaginaire comme il l'avait fait jusqu'à présent. Cela parce que dans les yeux de l'endormi se reflètent les yeux du double, de l'image spéculaire, une vision subjective presque impossible, obscure et pourtant menaçante qui apparaît dans le réel –

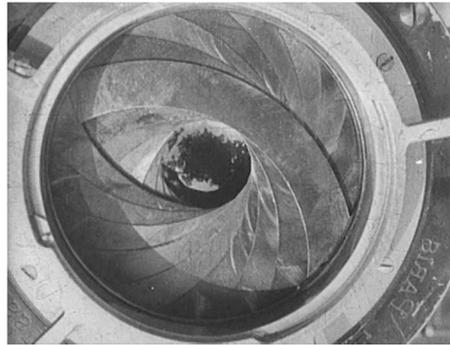
l'angoisse en qualité de « symptôme type de tout événement du réel »¹⁵, l'angoisse comme le seul affect qui ne ment pas, un pressentiment hors du doute, comme manifestation et/ ou nom¹⁶ du réel en dehors du symbolique. Il s'agit du Réel lacanien qui trace les contours d'un au-delà impossible du langage, puisque le réel ne peut pas être symbolisé ni nommé. On sait que dans la psychanalyse lacanienne le Réel est le troisième élément après le Symbolique et l'Imaginaire et qu'il ne peut être défini qu'en relation avec ceux-ci. Ayant l'intuition exceptionnelle de la chose psychanalytique (*das Ding/ la chose*) comme ce qui se situe en dehors du langage et de l'inconscient, le trou impossible à imaginer et le manque du manque dans l'angoisse, ayant ensuite l'intuition que ce qui attire est à la fois ce qui angoisse, une objectualité de l'objet survient chez Beckett précisément à cause d'un excès de réel, à cause d'une certitude terrible – l'individu est situé toujours dans la machine infernale de la dénomination du réel. Bien sûr, ce que l'on peut nommer un instant de perception de la perception a lieu, de perception du soi (prenant en considération le dicton de Berkeley) à une double échelle, car l'Objet devient Œil et l'Œil devient objet, se regardant se regarder soi-même dans les yeux – un *acting out* de la conscience de soi.



¹⁵ Colette Soler, *Les affects lacaniens* (Paris : PUF, 2011), le chapitre sur l'angoisse, 15-45. « J'ai évoqué l'angoisse "affect type de tout avènement du réel", l'expression ne réfère plus seulement à l'objet *a*, mais à tout ce qui se présente comme hors scène, du symptôme jusqu'aux effets de la science." (28)

¹⁶ Jacques Lacan, *Séminaire XXII. R. S. I.* (online Staferla.free.fr), 90.

À l'apparition du double, l'Objet couvre ses yeux, stupéfié. Le même visage dans un close up dévorateur, le même effet sur le corps, mais une vue (vision ?) monoculaire, un œil couvert de bandages, renvoi non masqué à l'œil de l'incipit de *Film*, à l'œil coupé d'*Un chien andalou* de Luis Buñuel (1929), ou à l'omniprésence de l'appareil à enregistrer des images de *L'Homme à la caméra* de Dziga Vertov (1929)¹⁷.



Ainsi, l'Objet n'est pas aveugle, il se contamine seulement d'une vision distorsionnée de l'Œil de Beckett, lequel, au début des années '60, souffrait de cataracte, et demande explicitement une captation des images trouble, myope, non cristalline. On peut se demander ce qui se retrouve à la fin du spectacle de la vie, lorsque le dieu a déjà été détruit et la mémoire abolie ; quelle résolution théâtrale propose la coupure en deux de l'alter-ego beckettien : la Mort ? La nuit noire de l'homme d'avant sa naissance ? L'angoisse du vide après chaque œuvre terminée qui provoquerait le retour des angoisses anciennes ?

Il s'agit de rejoindre le monde avant l'homme, avant notre propre aube, là où le mouvement au contraire était sous le régime de l'universelle variation, et où la lumière, se propageant toujours, n'avait pas besoin d'être révélée. Ainsi, procédant à l'extinction des images-action, des images-perception et des images-affection,

¹⁷ Le rapprochement n'est pas aléatoire : l'opérateur de *Film* a été le frère cadet de Vertov, Boris Kaufman (1906-1980).

Beckett remonte vers le plan lumineux d'immanence, le plan de matière et son clapotement cosmique d'images-mouvement.¹⁸

L'angoisse sans remède

Le désir manifeste de l'auteur de *Film* de toucher à l'inintelligible va de pair avec l'incapacité de la caméra de représenter l'impossible, c'est-à-dire de se mettre en simultanéité avec la conscience du protagoniste, d'où le problème évident d'établir un point de vue unitaire et le rapprochement du style indirect libre de la littérature. Le personnage de Buster Keaton interprète bien en jouant mal (comment en serait-il autrement ?) car s'il avait bien joué, il se serait suicidé – le seul acte qui ne se rate pas.

Le visage de pierre de l'acteur Keaton, fracturé, placé dans un horizon de la dégradation, postulant la qualité d'objet esthétique fini du film-non-film, vise le vieillissement cinématographique du visage sous l'œil de la caméra qui agit comme une blessure : à la différence des moyens techniques du théâtre, ici la persistance de la douleur d'exister et la confrontation de l'individu avec sa propre mortalité se rendent visibles, s'enregistrent et s'archivent ; l'angoisse et sa spectralité ne peuvent être enlevées d'aucune création beckettienne. D'un autre côté, le spectacle du réel de *Film* pourrait traduire la reconstitution cinématographique d'une séance psychanalytique, où le patient doit non seulement parler, mais aussi écrire et extérioriser un monologue intérieur par des images (différent donc du monologue intérieur fabriqué du film), cas où nous nous permettons de mettre l'intimité à côté du jeu réversible entre *entre/ en-vers (in-between)* et *de dehors (out-between)* – une extériorité intimisante, une extériorité intime, l'extimité¹⁹. Beckett constate²⁰

¹⁸ G. Deleuze, *Cinéma 1. L'image-mouvement*, 100.

¹⁹ Le mot « extimité », proposé par Jacques Lacan dans le *Séminaire VII: L'éthique de la psychanalyse (1959-1960)* dans le contexte de la reprise de la *Chose* freudienne comme vacuole (*das Ding*) – en liaison avec la Grotte d'Altamira – et dans le *Séminaire XVI (D'un Autre à l'autre, 1968-1969)*, repris ensuite par le psychiatre Serge Tisseron dans *L'intimité surexposée*, signifie le désir de rendre visible les aspects du soi pertinents pour la connaissance de l'intimité. Tisseron prétend que l'extimité s'oppose à l'exhibitionnisme qui est pathologique, répétitif et redevable à un rituel morbide. En 1985, reprenant le *Séminaire VII* de Lacan, Jacques-Alain Miller considère que *l'extime* représente ce qui est le plus près, le plus intérieur, tout en restant extérieur. D'ailleurs, Michel Tournier publie en 2002 un *Journal extime*.

que « there is no normal eye in the picture », une homophonie interprétative qui résonne avec l'inconscient: Beckett est I (moi) et Eye (œil), Not I²¹ et Not Eye à la fois, créant un film-non-film avec un nouveau langage cinématique qui résulte non pas dans une impossibilité de la continuation secondée par une renonciation partielle spécifique au théâtre de l'absurde, mais dans un spectacle sur le bord, dans lequel l'objet paradoxal de l'angoisse *est* et *n'est pas* présent en même temps, d'où l'importance de l'avant-scène sans laquelle la scène n'existerait pas, du personnage Godot qui doit arriver de quelque part, d'une scène de derrière la scène, de la Bouche qui monologue sur un fond de corps peint en noir ou du corps démembré imaginé par l'auteur de *L'Innommable*, exemples qui confirment le regard du personnage Objet au-delà du cadre de l'écran et de la visée de l'œil de la caméra. Des coulisses dans une ombre blanche, non définie, une scène minimale en marge du spectacle qui contrôle la scène principale et la maintient *vivante* – préfigurant le film de télévision d'Ingmar Bergman *Après la répétition* (*Efter repetitionen*, 1984) qui redéfinit le concept de « cinématographe de chambre » d'après le modèle de la « pièce de chambre » d'August Strindberg. À la tombée du rideau, le metteur en scène s'approprie l'instant de la mort, et la scène d'*Efter repetitionen* se « restreint » à un *theatrum mundi*, dénonçant les répétitions de la vie et les visions artistiques sur le théâtre. Dans *Film*, le rôle de l'objet de l'angoisse entretient avec le sujet une relation d'exclusion intérieure, inclusion extérieure, parce que des lignes littéraires fréquentes telles « ma naissance a été ma mort »²² ou « Ma vie a été toujours future »²³ ne traduiront jamais autre chose que l'angoisse sans remède d'une vie sans remède. Non pas en dernier lieu, le réel du personnage Objet ne représente pas le rien, mais l'impossibilité du rien, fait prouvé par la file de signifiants de la scène de la chambre qui doivent être remédiés, chassés ad litteram de la scène.

²⁰ Dans le même film documentaire de Ross Lipman.

²¹ Avec référence à *Not I*, un bref monologue dramatique écrit par Beckett entre le 20 mars et le premier avril 1972, où une Bouche de femme relate quatre incidents de sa vie. C'est une image logorrhéique et épurée du manque sur la scène.

²² Voir Beckett, *A piece of Monologue* (1977-1979).

²³ Voir Beckett, Hamm dans *Fin de partie*, 245.

BIBLIOGRAPHIE

- Anzieu, Didier. « Beckett: auto-analyse et créativité ». *Revue Française de Psychanalyse*, Tome LVI, no. 2 *Devenir psychanalyste ?*, avril-juin (1992).
- Beckett, Samuel. *Așteptându-l pe Godot. Eleutheria. Sfârșitul jocului*. Trad. Gellu Naum et Irina Mavrodin. Bucarest : Curtea Veche, 2007.
- Beckett, Samuel. *Disjecta: Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment*. Éd. Ruby Cohn, London : John Calder, 1983.
- Beckett, Samuel. *Opere III. Molloy. Malone murind. Nenumitul*. Trad. par Gabriela et Constantin Abăluță, Ileana Cantuniari. Jassy : Polirom, 2011.
- Beckett, Samuel. *Poèmes suivis des Mirlitonades. Poezii urmate de Mâzgălituri*. Trad. par Dinu Flămând. Pitești : Paralela 45, 2004.
- Deleuze, Gilles. *Cinéma 1. L'image-mouvement*. Paris : Les Éditions de Minuit, 2006.
- Kaltenbeck, Franz. « La Psychanalyse depuis Samuel Beckett ». *Eres*. « Savoirs et clinique », no. 6, 1 (2005) : 191-200.
- Lacan, Jacques. *Séminaire XXII. R. S. I.* online Staferla.free.fr.
- Lacan, J. *Séminaire X. L'Angoisse*. Staferla.free.fr.
- Nguyên, Albert. *Quand seuls restent les mots... Psychanalyste au son de l'époque*. Stilus, Collection Nouages, 2017.
- Oppenheim, Lois (éd.). *Palgrave Advances in Samuel Beckett Studies*. Londres : Palgrave Macmillan, 2004.
- Paraskeva, Anthony. *Samuel Beckett and Cinema*. Bloomsbury Academic, 2017.
- Soler, Colette. *Les affects lacaniens*. Paris : PUF, 2011.

Filmographie (et sources des images)

- Film by Samuel Beckett*, Alan Schneider, prod. Evergreen Theatre, Inc., 1965, 24 minutes.
- Notfilm*, film documentaire de Ross Lipman, Milestone Film & Video, Inc., 2015, 130 minutes.

Noemina Câmpean (b. 1987, Tîrgu-Mureș) is an independent researcher and a member of the Forum of the Lacanian Field Romania. She holds a PhD Summa cum laudae in Literature at Babeș-Bolyai University in Cluj-Napoca (2016) and a doctoral scholarship at the Romanian Academy in Bucharest with the thesis August Strindberg and Ingmar Bergman. Comparative Perspectives on the Pain of the Innocent, published in 2018

(Școala Ardeleană & Eikon Cluj Napoca). She organized the International Conference on Cinema, Theatre and Psychoanalysis in collaboration with the Faculty of Theatre and Film at BBU (2018, 2019). She published articles on the polymorphic relations between cinema, theatre and psychoanalysis in Studia Universitatis Petru Maior. Philologia, Les Cahiers Echinoc, Studia Universitatis Babeș-Bolyai. Philosophia, Annales Universitatis Apulensis. Series Philologica, International Journal on Humanistic Ideology, Inter-zis etc. Research fellowships at Jean Moulin Lyon 3 University, France, and at the University of Copenhagen, Denmark.