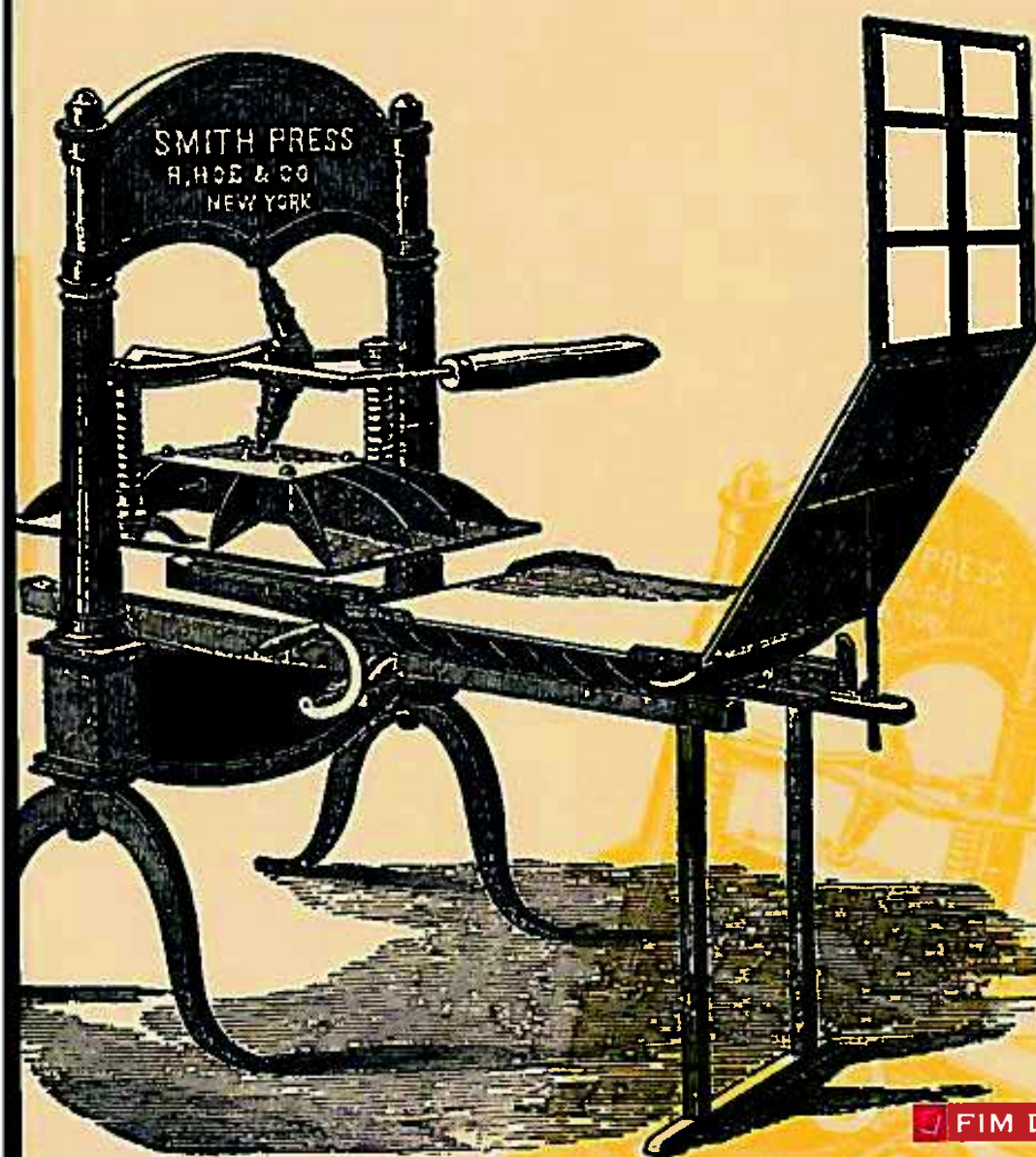


OLGA POMBO E ANTÓNIO GUERREIRO (ORG.)
DA CIVILIZAÇÃO DA PALAVRA
À CIVILIZAÇÃO DA IMAGEM



Centro de Filosofia das Ciências da Universidade de Lisboa

FIM DE SÉCULO

DELEUZE ET BECKETT: L'IMAGE COMME ÉPUISEMENT DU MOT

CATARINA POMBO NABAIS¹

On sait que Deleuze voulait réaliser dans *Différence et Répétition* le programme d'une pensée sans image. Ce programme, en lui-même, contenait une formulation paradoxale. Deleuze se proposait une nouvelle image de la pensée laquelle n'est autre que l'image d'une pensée sans image. La formule semblait contradictoire dans sa propre formulation. Il fallait abolir l'image classique de la pensée, c'est-à-dire réfuter le présupposé selon lequel penser est une affaire d'images, l'activité d'accéder à une image, à une représentation quelconque. Cependant, cette nouvelle compréhension de la pensée devait se faire à partir, non d'un nouveau concept, mais d'une nouvelle image de la pensée. Il fallait donc une nouvelle image de la pensée qui puisse la montrer comme une pensée sans images.

Et pourtant, dans *Différence et Répétition*, les descriptions de ce qui serait une pensée sans images étaient dédiées, non à dessiner des images de la pensée, mais à la présentation des concepts d' "idée", de "problème", de "synthèses du temps", de "séries disjonctives". Tout le livre est un voyage monumental à travers les aspects qui, depuis Platon et Aristote, sont reconnus comme attributs fondamentaux de l'acte de penser, tels que faire la différence, poser des problèmes, actualiser les synthèses du temps, dresser l'espace pur. Mais, de ce voyage, Deleuze ne proposait aucune image. On ne voyait rien de cette nouvelle figure de la pensée. Bien sûr, cet aveuglement était compris dans le programme même de *Différence et Répétition*. Tout le combat contre la "philosophie de la représentation" nous forçait à penser la pensée sans rien représenter, à chercher une image de la pensée que, en tant que pensée sans image, ne fut pas elle-même une image.

Cet aveuglement a traversé tout le travail de Deleuze des années 70. On ne trouve dans *L'Anti-Édipe*, dans *Kafka*, ou dans *Mille Plateaux*, ni théorie de l'image, ni tentative de dresser une image quelconque d'une

¹ Centro de Filosofia das Ciências da Universidade de Lisboa.

pensée sans image. Ce n'est qu'au début des années 80 que Deleuze revient au concept d'image. On peut dire que ce qui a fasciné Deleuze, dans l'expérience du cinéma, ce fut précisément la possibilité de produire des images de la pensée, et des images d'une pensée sans images. Dans une interview sur des deux volumes de *Cinéma* Deleuze dit: "Quelque chose de bizarre m'a frappé dans le cinéma: son aptitude inattendue à manifester, non pas le comportement, mais la vie spirituelle (en même temps que les comportements aberrants). La vie spirituelle, ce n'est pas le rêve ou le fantasme, qui ont toujours été des impasses du cinéma, c'est plutôt le domaine de la froide décision, de l'entêtement absolu, du choix de l'existence (...). Bref, le cinéma ne met pas seulement le mouvement dans l'image, il le met aussi dans l'esprit. La vie spirituelle, c'est le mouvement de l'esprit"².

Avec le cinéma, Deleuze découvre des images qui font voir l'activité de la pensée, mais justement d'une pensée qui n'a aucun rapport avec des images. Comme il le dit dans cette interview, cette vie de la pensée, la vie spirituelle, n'est pas une vie composée de rêves ou de fantasmes, mais une vie qui décide, s'entête, fait des choix d'existence. L'enthousiasme de Deleuze pour les images, soit les images-mouvement, soit les images-temps, est peut-être l'expression de la découverte qu'existe une forme d'art où il est possible de faire, non seulement des images de la pensée, mais surtout des images d'une pensée sans images. On peut même dire que cet enthousiasme exprime aussi et avant tout l'enthousiasme de quelqu'un qui vient de surpasser ses propres impasses: les impasses de la théorie du rêve et du fantasme qui, depuis *Présentation de Sacher-Masoch*, *Différence et Répétition* et *Logique du Sens*, hantaient le concept de pensée. En effet, le rêve et le fantasme ont été considérés par Deleuze comme des impasses du cinéma, que seule une ontologie des images et une taxinomie des signes optiques, cinétiques et sonores ont pu résoudre.

Les livres sur le cinéma sont ainsi le moment de réconciliation de Deleuze avec le monde des images, après avoir abandonné la théorie des images et de l'imaginaire qu'organisait son concept de "phantasme" dans les années 60 et qui a marqué, en négatif, toute sa critique de l'image pendant les années 70. Ce n'est qu'avec son livre sur Francis Bacon (1981) et les deux volumes sur le Cinéma (1983 et 1985) que l'image revient. Mais c'est avec Beckett que l'image acquiert un statut privilégié. Le livre sur Beckett est le moment d'apothéose de l'image. L'image y surgit par un processus d'épuisement du langage.

² DRF, p. 264.

§1. Les quatre formes d'épuisement du langage

L'épuisement du langage, que Deleuze souligne chez Beckett, ne signifie pas une lecture postmoderniste qui dicterait la fin de l'écriture. Cela serait confondre la fin de l'écriture avec la poétique de la fin. Au contraire, Deleuze veut construire, à partir du travail de Beckett, une théorie du langage qui amène les fonctions de désignation et de manifestation à leur fin, tout en conservant sa dimension de signification. Le trait central de cette théorie du langage de la fin se caractérise par un rapport spécial entre le plan de l'énoncé et le plan de l'énonciation.

Selon Deleuze, l'épuisement du langage se fait à trois niveaux, et à chaque niveau correspond une langue spécifique: une langue des mots, une langue des voix et une langue des images. De la même façon, à chaque niveau de la langue correspond un type d'épuisement du possible³. La singularité poétique de Beckett passerait et par la densité, en même temps scénique et littéraire, de l'épuisement de ces langues presque artificielles, et par plusieurs façons de faire l'expérience du possible. Il faut souligner que cet épuisement des langues qui habite tout le langage ne conduit pas à un au-delà du langage. La limite des choses, du monde, des voix des Autres, de l'espace, de l'image, est une limite qui ne se fait que par le langage. "La limite n'est pas en dehors du langage, elle en est le dehors: elle est faite de visions et d'auditions non-langagières, mais que seul le langage rend possible"⁴. C'est par le langage qu'on peut accéder aux visions et aux auditions, aux images pures qu'on dresse comme effet ultime de l'épuisement du langage. Comme le dit Deleuze, dans *Critique et Clinique*, "aussi y a-t-il une peinture et une musique propres à l'écriture, comme des effets de couleurs et de sonorités qui s'élèvent au-dessous des mots. C'est à travers les mots, entre les mots, qu'on voit et qu'on entend. Beckett parlait de 'forer des trous' dans le langage pour voir et entendre 'ce qui est tapis derrière'"⁵. Selon Deleuze, le langage est pour Beckett la perception du monde, mais d'un monde non-langagier de couleurs et de musique, d'un monde d'images pures qui ne se perçoit qu'en tant que dissipation des images: les visions et les auditions. C'est un monde qu'on entend et qu'on voit, mais seulement par et derrière

³ La théorie de l'image dans *L'Épuisé* ne se comprend sans le retour de Deleuze à une métaphysique du possible qu'il avait toujours refusée. Pour une analyse plus détaillée de ces modulations de la pensée deleuzienne, cf. POMBO NABAIS, Catarina, *Gilles Deleuze: Philosophie et Littérature*, Paris: Harmattan (in press).

⁴ CC, p.9.

⁵ *Ibid.*

le langage. Épuiser le langage, mais précisément pour donner à voir le monde qui se dresse comme le dehors d'un langage épuisé.

Premièrement, il s'agit de rendre impossible une linguistique de la nomination, en épuisant la correspondance entre les mots et leur désignation. Dans la nomination, laquelle est toujours un renvoi à des mondes possibles, les choses se présentent au sujet comme des séries réalisables. Au contraire, quand le sujet les nomme d'une façon arbitraire, indifférente, mieux, quand la nomination a été abolie, alors il n'y a plus de rapport assignable entre les noms et les choses. Les noms deviennent des atomes des séries disjonctives qui ne nomment plus rien. L'épuisement du langage des désignations, c'est une absence de logique, où toute action devient sans cause ou finalité. Le renoncement à toute désignation ne signifie pas pour autant une chute dans l'indifférencié. L'épuisement n'est pas une passivité, mais une action. Il est action de non, activation à rien, activité du néant de toute préférence. "On s'active, mais à rien. On était fatigué de quelque chose, mais épuisé, de rien"⁶. Toute réalisation est un choix de possibles, une disjonction exclusive ("je mets des chaussures pour sortir et des pantoufles pour rester"). Épuiser le possible passe donc par l'épuisement de ce choix, ce que signifie rendre inclusive la disjonction ("souliers, on reste, pantoufles, on sort"). La combinatoire, le simple jeu des permutations et des disjonctions, est ce qui constitue l'action de l'épuisé. Il s'active à rien, uniquement à la combinatoire comme vide absolu.

Selon Deleuze, Beckett invente une langue artificielle pour la scène, où les noms n'ont aucun rapport avec les choses et où les phrases ne représentent rien. Dans cette *Lange I*, la langue des choses, il y a deux modes d'épuisement. D'abord, l'énumération remplace la proposition. En scène, les personnages de Beckett, ou bien utilisent des objets quelconques sans aucun rapport avec leur action, ou bien désignent des objets qui ne correspondent pas à ce qu'ils énoncent. La série des objets devient indépendante de la série qui les désigne. La série des attributs s'autonomise elle aussi. Noms et attributs deviennent des ensembles aléatoires de singularités flottantes. Cela permet la construction de séquences combinatoires d'objets, de noms, d'attributs, que les personnages accomplissent.

Dans une deuxième forme, comme souligne Deleuze, Beckett conduit cette langue des choses à sa limite asyntaxique, une langue où les noms et les attributs jouent de ces possibilités selon des règles a-grammaticales. Des relations combinatoires remplacent les relations syntaxiques.

⁶ E, p.59.

L'épuisement de la langue se fait ainsi par une combinatoire vide, c'est-à-dire, une combinatoire qui instaure une nouvelle forme de connexion, la disjonction incluse, dont les termes, dénoués de signification ou de valeur, ne servent qu'à permuter. Il faut souligner que, selon Deleuze, la combinatoire chez Beckett ne joue pas le rôle de l'unité des contradictoires et elle n'est pas indifférenciée. En tant que disjonction incluse, elle est un ensemble de Rien. Elle est vide, car elle est un néant de possible. Elle est épuisée en elle-même et ne subsiste qu'en tant que vide ou jeu de l'épuisement. Elle est une activité syntactique de rien. "On combine l'ensemble des variables d'une situation, à condition de renoncer à tout ordre de préférence et à toute organisation de but, à toute signification. (...) On ne tombe pourtant pas dans l'indifférencié ou dans la fameuse unité des contradictoires (...). Les disjonctions subsistent, et même la distinction des termes est de plus en plus crue, mais les termes disjoints s'affirment en leur distance indécomposable, puisqu'ils ne servent à rien sauf à permuter"⁷. Ce qui compte c'est la permutabilité des termes, le simple jeu de la combinatoire. D'où l'épuisement, car ce qu'il faut faire c'est épuiser les combinaisons, épuiser tout le possible de rien, la permutabilité totale, "pour en finir encore", dans un mouvement de variation infinie où il faut toujours encore finir. Le fatigué épuise la possibilité car il joue une combinatoire en tant que réalisable. Mais la combinatoire de l'épuisé c'est un rien, un rien de possible.

Selon Deleuze, Beckett doit ainsi inventer un méta-langage qui établit, soit le lexique, soit les structures combinatoires de cette langue des noms qui se sont autonomisés des choses. Et ce méta-langage a un double effet: scénique et littéraire. Il assure le procédé d'exhaustion du langage dans l'énoncé, transformant chaque personnage en une répétition à l'infini d'un monde clos et invente une poétique des noms en dérive, des noms sans ancrage, pures coulées sonores⁸. Ce premier méta-langage, ou langue I, c'est une langue "atomique, disjonctive, coupée, hachée, où l'énumération remplace les propositions et les relations combinatoires, les relations syntaxiques"⁹. Le rapport entre les choses et les mots est coupé. Les choses et les noms deviennent des atomes, distincts les uns

⁷ E, p.59.

⁸ "Deleuze les compose tous deux (le fatigué et l'épuisé) en une fabulation théorique et construit à partir des personnages des fictions de Beckett ce qui est à la fois une théorie du langage et une théorie du processus artistique, de l'invention langagière." (Joubert, Claire, "La Question du Langage: Deleuze à l'épreuve de Beckett", *Théorie-Littérature-Enseignement*, n.° 19, "Deleuze-Chantier", 2001, p.37).

⁹ E, p.66.

des autres et indécomposables en eux-mêmes. Dans la langue I, la combinatoire consiste dans le jeu entre les noms et les choses, combinables, mais en tant que termes atomiques, sans aucun rapport de connexion entre eux. La langue I est ainsi la première tentative d'épuisement du langage par les mots. Il s'agit d'épuiser la possibilité du rapport entre les choses et les mots, c'est-à-dire, la possibilité de l'énonciation du type sujet-prédicat. En épuisant ce rapport, on épuise la signification même, la classification linguistique des choses. Mots et choses deviennent deux mondes parallèles, combinables mais indépendants dans leur atomicité. "Les mots dès lors ne proposent plus le possible à une réalisation, mais donnent eux-mêmes au possible une réalité qui lui soit propre, précisément épuisable"¹⁰.

Dans *L'Épuisé*, Deleuze donne plusieurs exemples de ce traitement de la langue chez Beckett: "de brefs segments qui s'ajoutent sans cesse à l'intérieur de la phrase"¹¹, la "dé liaison" et la "ponctuation de dehiscence"¹². Il s'agit de pousser la langue jusqu'aux limites de l'inarticulé, de l'incompréhensible et du non-sens. Deleuze souligne les répétitions presque obsessives de Beckett, ainsi comme les accrétions et permutations des termes. Faire des trous dans la langue, effacer des mots, dresser "des traits qui criblent la phrase pour réduire sans cesse la surface des mots"¹³. Ou encore, comme Deleuze remarque dans "Schizophrénie et Société": "Telles les séquences de Beckett: cailloux-poche-bouche; une chaussure-un fourneau de pipe-un petit paquet mou non déterminé-un couvercle de timbre de bicyclette-une moitié de béquille"¹⁴.

Le second niveau d'épuisement du langage concerne la dépendance entre l'énoncé et celui qui l'énonce. Entre la voix qu'on écoute et l'action qu'elle énonce, il se crée un écart, une incompatibilité. Beckett invente, selon Deleuze, une deuxième langue artificielle, ce qui serait la langue II, la langue des voix, "qui ne procède plus avec des atomes combinables, mais avec des flux mélangeables. Les voix sont les ondes ou les flux qui pilotent et distribuent les corpuscules linguistiques"¹⁵. Il faut libérer les voix des sujets qui parlent, laisser les sons devenir des objets sans propriétaire. Les voix perdent leur caractère personnel d'énonciation des

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ E, p.105.

¹² E, p.104.

¹³ E, p.106.

¹⁴ "Schizophrénie et Société" in *DRF*, p.19.

¹⁵ E, p.66.

noms et deviennent un flux sans aucun rapport avec ce qui se passe et avec celui qui l'énonce.

La langue II se construit sur la base de la langue des noms et essaie d'aller plus loin. Elle a pour but l'épuisement des mots eux-mêmes. Si la langue I taille des atomes, elle permet encore pourtant des combinaisons possibles. Mais la langue II, en épuisant les mots eux-mêmes, les atomes, les "corpuscules linguistiques", elle rend donc impossible les flux de ces combinaisons possibles. C'est une langue qui coupe le flux des atomes, ne laissant subsister que le silence. La langue II veut véritablement finir avec les voix pour atteindre le silence. La question qui la travaille c'est: "Quel serait le dernier mot et comment le reconnaître?"¹⁶.

Finalement, le troisième niveau est celui de la langue des images. Bien sûr, les langues I et II, la langue des choses et celle des mondes privés, ont leurs domaines propres d'images. Elles en sont même surcodées. Les images visuelles ou sonores habitent d'une façon intrinsèque les séries des objets et les séries des voix. Nommer, c'est toujours préfigurer la possibilité d'un objet correspondant. De même avec les mémoires évoquées dans la voix de chaque personnage. Elles ont une profondeur mélancolique, elles apportent des souvenirs privés. La langue des noms et celle des voix sont branchées à une certaine forme d'images. Deleuze considère cette présence (des objets ou des mémoires) dans la langue comme le travail d'une imagination. Il y a une imagination combinatoire, une imagination sérielle dans la langue I, et il y a une imagination narrative, une imagination des histoires privées, dans la langue II. La première est, comme il dit, "entachée de raison", la deuxième "entachée de mémoire". Accéder aux images pures, aux images qui ne renvoient ni aux objets, ni aux mondes possibles privés, c'est alors libérer la langue des imaginations, c'est désenchaîner les mots et les voix des séries préfigurées des objets et des souvenirs. Les mots deviennent des séries exhaustives qu'on combine aléatoirement et les voix ne renvoient plus à aucune subjectivité mais acquièrent un statut ontologique autonome, comme des souvenirs sans sujet ou des histoires sans contenu. "Ce quelque chose de vu, ou d'entendu, s'appelle Image, visuelle ou sonore, à condition de la libérer des chaînes où les deux autres langues la maintenaient. Il ne s'agit plus d'imaginer un tout de la série avec la langue I (imagination combinatoire 'entachée de raison'), ni d'inventer des histoires ou d'inventorier des souvenirs avec la langue II (imagina-

¹⁶ E, p.67.

tion entachée de mémoire)"¹⁷. L'imagination combinatoire et l'imagination mnésique asphyxient l'Image. Elles la rabattent sur les objets et sur des histoires. Comme le dit Deleuze, "il est très difficile de déchirer toutes ces adhérences de l'image pour atteindre au point 'Imagination Morte Imaginez'"¹⁸.

Deleuze est très explicite en ce qui concerne le statut des facultés dans la question de l'image pure: il n'y a aucune place pour l'imagination, ni pour l'imagination rapportée à la raison ni pour celle remplie par la mémoire. La première, qui caractérise la langue I de Beckett, est une imagination combinatoire qui doit imaginer le tout de la série pour le faire correspondre aux mots et ainsi épuiser les séries de combinaisons. La seconde, qui habite la langue II, c'est-à-dire, la langue des Autres comme des mondes possibles qui s'expriment dans les énoncés, se manifeste comme un pouvoir de fictionner des intrigues entre des personnages, d'inventorier des enjeux. Il s'agit d'une imagination qui n'est donc pas une faculté de la raison mais une faculté des souvenirs, de la mémoire. Mais c'est sur la mort de ces deux régimes de l'imagination qui habitent les langues I et II que l'image doit se bâtir. Donc, l'image n'est jamais le produit d'une imagination. Elle ne surgit que par l'épuisement de toute forme d'imagination.

On comprend mieux pourquoi il faut épuiser les choses par des combinaisons et, après, épuiser les voix par une voix sans intériorité. Il faut amener jusqu'à l'exhaustion les mondes possibles qui sont inscrits dans les noms par une logique asyntaxique, et épuiser les mondes possibles que chaque Autre exprime, en desséchant les voix, en les vidant de toute expression, de toute subjectivité. On ne peut faire l'image qu'après avoir anéanti les formes d'imagination qui sont accouplées aux noms et aux voix. La combinatoire des choses ainsi que le tarissement des voix ne préparent qu'un seul processus: tuer l'imagination, libérer l'image.

Ce n'est qu'au moment de faire l'image pure que se justifie vraiment le besoin d'épuiser les mots et les voix. C'était la seule façon de libérer le langage de l'imagination, de la désenchaîner des fausses images, des images encore ancrées aux choses et aux mondes subjectifs. Purifier le langage de sa fonction de désignation en épuisant le rapport entre les mots et les choses, purifier le langage de sa fonction de manifestation en épuisant le rapport entre la voix et les souvenirs, tout cela pour purifier le langage de l'imagination et, ainsi, libérer l'Image pure. Au-delà

¹⁷ E, p.70.

¹⁸ E, pp.70-1.

des langues I et II, qui libéraient le langage du poids de l'imagination, s'ouvre la langue III, la langue de l'Image¹⁹.

L'image pure n'est ni rationnelle ni personnelle. Elle ne donne pas à voir ni des choses organisées par des lexiques, ni des voix entachées de récits. L'image pure est indéfinie, elle est "à l'état céleste"²⁰. L'image que Deleuze veut faire naître chez Beckett, c'est une image spirituelle. L'image pure, Deleuze la présente à partir d'un point de vue paradoxalement kantien: l'image se définit par sa forme (tension interne). "L'image ne se définit pas par le sublime de son contenu, mais par sa forme, c'est-à-dire par sa 'tension interne', ou par la force qu'elle mobilise (...) pour se dégager de la mémoire et de la raison, petite image alogique, amnésique, presque aphasique, tantôt se tenant dans le vide, tantôt frissonnant dans l'ouvert. L'image n'est pas un objet mais un 'processus'"²¹. Du formalisme de Kant, Deleuze a gardé seulement la dimension de la forme. Mais c'est surtout la condition esthétique de la forme, c'est-à-dire, en tant que, d'un côté, le résultat de la faillite des facultés d'image, en tant que réalité sans contenu, présentation du fait qu'il y a de l'irreprésentable, et, d'un autre côté, en tant que violence interne au champ transcendantal, en tant que tension entre les facultés dans son processus pour représenter ce qui ne peut pas accéder à la représentation. L'image que, selon Deleuze, Beckett veut créer sur scène, s'obtient elle aussi par un devenir sublime du jeu des facultés. Une fois délivrée de son ancrage dans les choses, la langue de la raison, la langue des noms et des énoncés, entre en dérive.

Cette même débâcle se produit avec la faculté de la mémoire. Coupée des voix, déracinée des mondes possibles des Autres, la mémoire s'effondre. Sur les ruines de la raison et de la mémoire, sur les ruines aussi de l'imagination (soit celle qui double la raison donnant à voir les objets, soit celle qui est attachée à la mémoire) l'image surgit. Elle

¹⁹ "Langue des limites entre les langues, de ce qui se tient dans l'interstice entre les voix, faisant passer de l'une à l'autre, et créant une sorte de zone d'indiscernabilité entre l'une et l'autre. Langue de l'immanence où se déchirent les présences des voix. Mais il s'agit alors d'une immanence qui est limite plutôt que plan (...). Alors apparaît un espace où les choses ont perdu leurs coordonnées et leurs appartenances. Non plus de possibilités de choses, comme dans la langue I, non plus des Autres, des voix et des mondes possibles comme dans la langue II, mais une image sans sujet, qui est 'une vie et rien d'autre', 'entre-moment', a-subjective, pour reprendre des expressions du dernier texte sur l'immanence. Images déconnectées, qui atteignent à l'impersonnel" (Vinciguerra, L., "Peindre le Cri, Peindre la Promesse", *Rue Descartes*, "Deleuze. Immanence et Vie", n.° 20, Mai 1998, p.118).

²⁰ E, p.71.

²¹ E, p.72.

se donne alors dans une condition pure, sans logique, sans mémoire, presque sans mots – “alogique, amnésique, presque aphasique”. Sans contenu, soutenue seulement par ses forces internes, par son statut de point de tension entre les facultés en catastrophe, l'image n'existe que dans un espace vide, dans un espace qui se définit par son rapport à rien, par son ouverture à l'ouvert. C'est dans ce sens, donc, que Deleuze peut présenter l'image comme un “processus”. Elle n'existe qu'en tant qu'elle fuit, qu'en tant qu'elle s'évade des facultés qui l'asphyxient, qui l'appriivoisent aux choses, aux mondes possibles, aux récits, bref à l'imagination. Elle est bien une image sublime, ou mieux, le sublime du processus de faire l'image. La tension interne, c'est-à-dire le sublime de la forme de l'image, exprime les vecteurs de conflits des facultés les unes avec les autres. Deleuze retourne donc au thème du sublime pour y souligner sa condition d'image sans contenu. C'est un sublime de la forme, en tant que configuration des forces qui sont en tension à l'intérieur des facultés. Et, parce que dynamisme, parce que conflit interne, la forme est la force même qui permet à l'image de se libérer des facultés. Deleuze propose alors l'image (à la place de l'imagination entachée de mémoire ou de raison) comme étant en elle-même indéfinie, “tout en étant complètement déterminée”²².

Deleuze reprend les dimensions non-représentatives de la théorie du sublime. Comme l'apparaître du fait de l'impossibilité d'apparaître qui caractérise l'expérience sublime chez Kant, l'image pure n'est qu'un apparaître vide. Mais Deleuze va plus loin. La violence qu'il décelait dans le jeu des facultés, et qui forçait la pensée à penser ce que pourtant elle ne pouvait pas penser, est maintenant mise au service de la production de l'image sublime. Cette violence, Deleuze la voit comme le processus qui conduit à la tension interne qui constitue la forme de l'image. Il peut maintenant dire que l'image pure n'est que cette tension interne, n'est que ce qu'il présente comme “énergie potentielle”, une énergie qui n'existe que comme imminence à éclater. “Une image, telle qu'elle se tient dans le vide hors espace, mais aussi à l'écart des mots, des histoires et des souvenirs, emmagasine une fantastique énergie potentielle qu'elle fait détonner en se dissipant. Ce qui compte dans l'image, ce n'est pas le pauvre contenu, mais la folle énergie captée prête à éclater”²³. Tout le

²² E, p.74.

²³ E, p. 76. Comme le montre Tom Conley, Deleuze semble définir l'image seulement par l'espace: “Deleuze gives the name image to the movement of these immanent limits (...). No sooner than Deleuze describes what an image is (...) he distinguishes its extensive qualities”. Mais, cette définition spatiale de l'image n'est là que pour éclater: “the

processus d'épuisement se révèle comme le dispositif nécessaire à produire cette énergie potentielle qui se condense dans l'image pure. Et, pourtant, cette image pure n'est rien en elle-même, elle est sans contenu, elle ne manifeste rien. Elle n'est, à son tour, qu'énergie, elle n'est que cette capture d'énergie qu'elle va extraire des mots, des voix, de l'espace. C'est un dispositif de vampirisme des choses, des mémoires, des lieux de rencontre mis au service d'une réalité elle-même purement immatérielle, au service d'une image pure, d'une énergie potentielle dont le seul but est de se faire éclater pour se dissiper, tout en détonnant cette énergie emmagasinée. Ce n'est donc pas excessif d'affirmer que l'image pure que Deleuze découvre dans les pièces de Beckett est sa dernière et ultime formulation du sublime kantien. Parce qu'elle se définit, du point de vue de son contenu, par sa non représentation, et, du point de vue de sa force, par son énergie potentielle, par sa tension interne prête à se dissiper, l'image pure est le point focal de toutes les facultés, de toutes les possibilités, de toutes les potentialités, de tous les pouvoirs. Elle est le lieu où le monde entier conspire pour devenir esprit, l'endroit où toutes les choses nommées, toutes les mémoires racontées, tous les espaces traversés ourdissent leur propre dissipation au service d'une pure énergie potentielle.

§2. "Exténuer les potentialités de l'espace"

L'image pure, produite sur les ruines de l'imagination, de la raison et de la mémoire, manque pourtant d'un plan d'existence. Immatérielle, sans ancrage dans les facultés et sans rapport aux mots et aux Autres, elle se dissipe au moment même de son apparaître. Selon Deleuze, on peut trouver chez Beckett des procédés scéniques pour la rendre présente, pour lui donner des lieux d'existence. Il faut alors, paradoxalement, inscrire l'image pure dans les couches du langage d'où elle avait été arrachée par épuisement. Deleuze décèle dans certaines expériences de silence, ou de modulations bizarres des voix qui font des récits impersonnels, sans intimité, sans mondes possibles privés, le procédé pour ramener l'image pure à l'intérieur du langage. "Il faut bien cependant

*transformation of 'subjectivity' is at issue less movement in space than in an invention of an erasure of space" (Conley, Tom, "The Film Event. From Internal to Interstice", in *The Brain is the Screen. Deleuze and the Philosophy of Cinema*, ed. par Gregory Flaxman, Minneapolis/London: University of Minnesota Press, 2000, p.308).*

que l'image pure s'insère dans le langage, dans les noms et dans les voix. Et voilà que, tantôt ce sera dans le silence (...). Tantôt c'est une voix plate très particulière (...) qui décrit tous les éléments de l'image à venir, mais à qui manque encore la forme"²⁴. Les personnages de Beckett parlent alors mélancoliquement des mémoires qui ne leur appartiennent pas, ou gardent silence devant des visions qui les frappent, mais dont ils ignorent le contenu. L'image pure descend donc sur scène, s'insère dans des phrases, se laisse surprendre dans la profondeur des récits faussement privés. Et, pourtant, l'image échappe toujours au langage. Au bord de sa dissipation, elle se laisse dire dans les noms et dans les voix mais pour garantir son extériorité vis-à-vis du langage.

Cette non appartenance de l'image pure à un langage où elle, pourtant, ne cesse de se faire inscrire, dépend de son rapport paradoxal avec l'espace. Dans les pièces de Beckett, comme l'image pure, l'espace est le dehors du langage. Deleuze le souligne: "ce dehors du langage n'est pas seulement l'image, mais la 'vastitude', l'espace"²⁵. Pour travailler systématiquement ce double dehors du langage, Beckett, au-delà de la langue I, celle des mots, et de la langue II, celle des voix et des récits, a créé une troisième et ultime langue scénique, justement celle de l'image, laquelle inclut aussi l'espace. Pour Deleuze c'est là que se joue le fondamental de tout le processus de l'épuisement. Il s'agit de conduire l'image à sa condition purement spirituelle à travers un double mouvement spatial: d'abord son inscription dans un espace quelconque, pour atteindre, par épuisement de l'espace, son existence mentale absolue. La langue III est alors celle de l'image qui manque encore sa forme et de l'espace comme vastitude ou espace quelconque. Il faut remarquer que "de même que l'image doit accéder à l'indéfini, tout en étant complètement déterminée, l'espace doit toujours être un espace quelconque, désaffecté, inaffecté, bien qu'il soit géométriquement déterminé tout entier"²⁶.

De la même façon qu'il faut libérer l'image des mots et des voix, de façon à ne pas confondre l'image pure ni avec l'imagination combinatoire des choses, ni avec l'imagination mnésique des mondes possibles des souvenirs qui s'ancrent dans les voix, il faut maintenant libérer l'image de l'espace. Le procédé de Beckett, selon Deleuze, est toujours le même: l'épuisement. Il faut épuiser l'espace pour libérer l'image.

²⁴ E, p.73.

²⁵ E, pp.73-4.

²⁶ E, p.74.

Deleuze distingue chez Beckett trois modes d'épuisement de l'espace comme procédés intrinsèques à l'espace même. Le première, c'est par la fragmentation de l'espace (qu'on trouve, par exemple, dans *Trio*). Le deuxième, c'est par des mouvements incomplets ou fragmentaires, comme le passage noir et obscur qui ne montre que du vide entre ses éléments (c'est le cas de *Quad*). Le troisième, par la neutralisation de l'espace, lequel, sur le fond d'une voix murmurante, elle-même devenue neutre, blanche, sans intention ni résonance, devient un espace quelconque, sans dimensions. C'est ce qu'on trouve surtout dans *Trio*. Et, comme le dit Deleuze, "c'est le dernier pas de la dépotentialisation – un pas double, puisque la voix tarit le possible en même temps que l'espace exténue ses potentialités"²⁷.

§3. L'image sublime

Deleuze voit donc chez Beckett un laboratoire unique pour penser le statut esthétique de l'image à l'intérieur des arts du spectacle. C'est vrai que le théâtre n'existe que dans la mesure où quelque chose apparaît, que quelque chose se donne à voir, à écouter, à sentir. Mais, depuis presque sa naissance, le théâtre travaille sur la manifestation d'autre chose qui n'apparaît pas aux sens. Cette autre chose est liée à d'autres formes d'expérience ou à d'autres visions. Il y a donc toujours une image (mentale, idéelle) qui survole la scène. Et la condition esthétique du spectacle serait précisément ce rapport entre l'image visible et l'image invisible.

Beckett bouleverse ce partage entre le visible et l'invisible sur le plateau. Par les différentes couches de visibilité de la scène, et par les différentes langues qu'il a inventées pour les épuiser une à une, il cherche bien des images. Il y a des images physiques des acteurs, des objets sur scène, de la lumière, de la musique. Mais ces images sont là pour nous donner à voir en flagrant délit des personnages qui se préparent à faire d'autres images. Et celles-là n'appartiennent plus au domaine du visible. Elles sont des images qui concentrent, non des choses ou des récits, mais de l'énergie. Ces dernières images que Beckett veut donner à voir ne sont, ni de l'ordre de la représentation, ni de l'ordre de l'invisible. Parce que ces images n'existent qu'au moment de leur dissipation, elles sont des images pures, sans contenu, sans signification. Elles ne sont pas à voir, ni à imaginer, ni à contempler dans un exercice de symbolisation.

²⁷ E, p.90.

Elles deviennent des existences purement formelles, en tant que tension interne de forces.

Dans cette méthode d'épuisement de toutes les visibilitées pour les absorber, pour les emmagasiner dans l'image pure, Beckett adopte ce que Deleuze appelle un retour aux théories post-cartésiennes selon lesquelles "il y a maintenant deux mondes, un physique et un mental, un corporel et un spirituel, un réel et un possible"²⁸. L'image pure se situe dans le monde mental. Non pas parce qu'elle serait le double subjectif du monde physique, sa représentation pour une conscience. Elle appartient depuis toujours au monde mental dans la mesure où elle est un événement qui se produit, non pas dans le monde du réel, mais dans le monde du possible. Elle n'a aucun rapport de représentation ou d'évocation des mémoires. Elle est présence à soi de soi-même, dans le monde mental. Pour bien souligner cette autonomie de l'image pure vis-à-vis du monde physique, vis-à-vis du monde des corps, Deleuze présente l'image comme une réalité du domaine de l'esprit. Comme il le dit, "c'est cela précisément l'image: non pas une représentation d'objet, mais un mouvement dans le monde de l'esprit. L'image est la vie spirituelle"²⁹.

Selon Deleuze, dans ses pièces pour la télévision, ce qui est en jeu dans le travail de Beckett c'est justement une dissipation du pouvoir mimétique de l'image. Beckett prend en charge la télévision, ce moyen apparemment le plus dépendant de l'image, mais pour y construire un nouveau théâtre, un théâtre de l'esprit. "Ce qu'on a appelé un 'poème visuel', un théâtre de l'esprit qui se propose, non pas de dérouler une histoire, mais de dresser une image (...). Seule la télévision selon Beckett satisfait à ces exigences"³⁰. La question alors est: comment faire un théâtre de l'esprit? Comment faire avec les images sur un écran une image pure, une image sans contenu, pure énergie? C'est toute la question d'une esthétique du sublime que Beckett, selon Deleuze, reprend. Comment constituer comme objet d'expérience ce qui n'a pas de contenu, visuel, sonore, tactile ou autre, ce qui ne se donne que comme impossibilité d'apparaître?

Deleuze transforme le thème de l'irreprésentable dans le thème de l'autodissipation de l'image sublime. Le mouvement pour le sublime, pour l'élevé, pour le chemin presque de l'ascèse, ce mouvement qui "élève" la personne à un état indéfini, est semblable au mouvement qui

²⁸ E, p.95.

²⁹ E, p.96.

³⁰ E, p.99.

conduit, chez Kant, les facultés à la catastrophe devant la prétention à dresser une image de l'infini des Idées de la raison. Comme dans la tradition du sublime, Deleuze présente le processus pour faire une image pure comme une discipline de l'esprit. On comprend alors pourquoi Deleuze peut dire que, au moment ultime de ce mouvement de l'esprit, se dresse une image, une "image sublime". Et il dit même que, quand cette image sublime apparaît, comme tension spirituelle ultime, c'est pour disparaître aussitôt. Il s'impose ici une longue citation de Deleuze. "Il n'est pas facile de faire une image. Il ne suffit pas de penser à quelque chose ou à quelqu'un. (...). Il faut une obscure tension spirituelle, une *intension* seconde ou troisième comme disaient les auteurs du Moyen Age, une évocation silencieuse qui soit aussi une invocation et même une convocation, et une révocation, puisqu'elle élève la chose ou la personne à l'état indéfini: *une femme* (...). Neuf cent quatre-vingt-dix-huit fois sur mille, on rate et rien n'apparaît. Et quand on réussit, l'image sublime envahit l'écran, visage féminin sans contour, et tantôt disparaît aussitôt, 'd'une même haleine', tantôt s'attarde avant la disparition (...). Et, en tant que mouvement spirituel, elle ne se sépare pas du processus de sa propre disparition, de sa dissipation, prématuré ou non. L'image est un souffle, une haleine, mais expirante, en voie d'extinction. L'image est ce qui s'éteint, se consume, une chute. C'est une intensité pure, qui se définit comme telle par sa hauteur, c'est-à-dire son niveau au-dessus de zéro, qu'elle ne décrit qu'en tombant"³¹. Deleuze n'hésite pas à reprendre non seulement toute la grammaire kantienne du sublime, mais aussi tout le lexique de la théologie négative pour parler de cette apparition de ce quelque chose "à l'état indéfini" qui est l'image. Pour faire l'image on doit passer par une immense discipline du non-dit, laquelle va de l'évocation silencieuse jusqu'à la convocation et la révocation³². On s'exerce au sublime à travers ces obscures tensions spirituelles. Et, pourtant, l'apparition de l'image pure n'est pas garantie. Elle n'arrive que rarement. Seulement quand on réussit – et Deleuze n'explique jamais en quoi peut consister ce réussir. Alors, il dit: "l'image sublime envahit l'écran". Et cette image est sublime parce qu'elle est sans forme, c'est un événement comme celui du sourire

³¹ E, pp.96-7.

³² "Silence is language unextended, intensive, virtual form. In seeking to speak that silence that comes in the wake of words, Beckett's narrators embody the open, generative paradox of a language in which the difference between speaking and silence becomes imperceptible". (Murphy, Timothy S., "Only Intensities subsist: Samuel Beckett's *Nohow On*", in *Deleuze and Literature*, ed. par Ian Buchanan et John Marks, Edinburgh University Press, 2000, p.245).

sans bouche ou, comme dans *Oh les beaux jours*, “visage féminin sans contour”. C’est un mouvement spirituel qui aboutit à l’image sublime, mais pour la conduire à sa dissipation, parce que cette image n’est que le processus qui la conduit de son apparaître à sa propre disparition, du possible qui s’épuise, à un au-delà du possible.

L’image se dissipe au moment même de son apparition parce qu’elle est bien la limite de tout langage. “Quand on dit ‘j’ai fait l’image’, c’est que cette fois c’est fini, *il n’y a plus de possible*”³³. L’image est le point ultime de l’épuisement du possible. Ce mouvement en escalade est, selon Deleuze, un mouvement d’épurement, une purification de la sphère personnelle et du monde du réel, jusqu’au monde du possible, c’est-à-dire au monde de l’esprit où l’image pure va se dresser pour se dissiper. Celle-ci doit se dépotentialiser, c’est-à-dire, elle doit rompre ses attaches à son “image” dogmatique, pour atteindre un plus haut niveau: l’esprit. Et là on est dans un au-delà du possible. “L’image concentre une énergie potentielle qu’elle entraîne dans son processus d’autodissipation. Elle annonce que la fin du possible est proche”³⁴. Cette fin est toujours déjà là, sans que personne ne le sache, et pourtant elle n’a pas encore eu lieu. Tout possible est déjà épuisé avant de naître³⁵.

Par un ordre progressif, Deleuze nous a conduits ainsi de l’épuisement du langage des choses à l’épuisement des voix, ensuite de l’épuisement de l’espace à l’épuisement de l’image. Deleuze peut donc dire,

³³ E, p.78.

³⁴ E, p.98. “C’est l’intensité, dans une image elle-même intensive qui s’estompe en s’étendant; car l’intensité se dissipe en devenant image. Naissance et mort coïncident en cette image qu’on ne peut que répéter. On ne fait donc l’expérience du possible comme tel, ou du possible comme puissance, que dans sa chute ou son épuisement: aussi s’agit-il d’ ‘épuiser le possible’” (Zourabichvili, F., “Deleuze et le possible (de l’Involontarisme en Politique)” in *Gilles Deleuze. Une Vie Philosophique*, ed. par Eric Alliez, Le Plessis-Robinson, 1998, p.344).

³⁵ Quand Deleuze parle de l’énergie folle d’autodissipation de l’image, est-il en train de penser au chaos de Qu’est-ce que la philosophie? Faire l’image, est-ce la même chose que faire un concept? Ou bien c’est juste le contraire: faire l’image c’est introduire du chaos dans le réel, faire des trous, des hiatus pour arriver à voir les visions? “L’image, à plus forte raison, reste inséparable du mouvement par lequel elle se dissipe d’elle-même (...). L’image visuelle est entraînée par la musique, image sonore qui court à sa propre abolition. Toutes deux filent vers la fin, tout possible épuisé” (E, p.94). Voyons le parallélisme de cette affirmation de *L’Épuisé* avec “Le cerveau est à l’écran”: “J’aimais des auteurs qui réclamaient qu’on introduise le mouvement dans la pensée (...). Comment ne pas rencontrer le cinéma qui introduisait le ‘vrai’ mouvement dans l’image? (...). On allait tout droit de la philosophie au cinéma” (DRF, p.263). Le même mouvement qui rompt la pensée, le mouvement du chaos, rentre aussi dans l’image et fait sauter les chaînes sensori-motrices.

comme résumé des processus de Beckett: "L'épuisé, c'est l'exhaustif, c'est le tari, c'est l'exténué et c'est le dissipe"³⁶. L'épuisement consiste dans tous ces procédés: de précision (exhaustion des noms), de sécheresse ou d'atomisation (tarir les voix), de fatigue absolue, à aller jusqu'à la limite (exténuer l'espace), et de consommation et de disparition (dissiper l'image). L'épuisement est donc un processus d'atomisation par la précision, de façon à amener son objet jusqu'à la limite de ses forces, jusqu'à sa dissipation dans l'image pure. Et les quatre pièces de Beckett pour la télévision seraient elles-mêmes dans leurs combinatoires des différents plans de ces quatre dimensions, l'épuisement scénique de ce processus d'épuisement sur scène. Comme le dit Deleuze: "*Quad* sera Espace avec silence et éventuellement musique. *Trio du Fantôme* sera Espace avec voix présentatrice et musique. ...*que nuage*... sera Image avec voix et poème. *Nacht und Träume* sera Image avec silence, chanson et musique"³⁷.

Conclusion

Le texte de *L'Épuisé* établit un rapport nouveau entre la pensée et l'image. Cette dimension de la pensée comme création d'images, Deleuze la nomme "esprit". L'esprit se manifeste comme création d'images mais ces images n'existent que sans contenu, elles sont de pures formes en processus d'autodissipation. Il est vrai que dans l'idée d'image pure nous découvrons cet ancien combat contre la réduction de la pensée à l'image. Comme dans *Différence et Répétition*, Deleuze veut libérer l'esprit de son rapport avec la représentation, il cherche une compréhension de la pensée qui la présente sans image. Et, pourtant, il y a quelque chose de radicalement différent entre la pensée sans image de *Différence et Répétition* et une pensée qui crée des images pures de *L'Épuisé*.

Bien que l'exténuation des noms et le processus de tarir les voix libèrent le langage et la pensée du poids des choses et des mémoires, libérant la scène de toutes les facultés de la représentation et donc, libérant la scène de l'image, l'image est, pourtant, le moment ultime, l'objet extrême du travail scénique. Comme nous avons vu, l'épuisement des choses, des mondes possibles intérieurs, ainsi que l'épuisement de l'espace sont les dispositifs exigés pour faire non pas une image de choses, de situations, de gestes, mais de toute façon une image. En effet, cette

³⁶ E, p.78.

³⁷ E, p.79.

image, totalement expurgée de tout ancrage dans les choses, est encore une image. Deleuze pourrait avoir choisi un autre nom pour indiquer cette réalité. Il définit cet objet qu'on arrive à faire sur scène, bien que très rarement, comme purement spirituel. Il est créé du zéro, fiction absolue. Il a comme forme une tension intérieure et son mode d'existence est virtuel. Ce produit de l'esprit est énergie potentielle.

C'est uniquement avec *L'Épuisé*, comme on l'a vu, et après avec *Qu'est-ce que la Philosophie?* que l'activité de l'esprit est présentée comme la création d'images. Le mouvement de l'esprit culmine dans la création d'images pures en autodissipation. Dans les livres sur le cinéma, il y a bien des images de la pensée mais la pensée n'est pas une activité de production d'images. Bien au contraire, les images sont des réalités autonomes qui, soit en tant qu'image-mouvement, soit en tant qu'images-temps, introduisent du mouvement et du temps dans la pensée. L'image est captée par la pensée, elle y est introduite et la force à penser. Et l'activité de l'esprit que le cinéma capture dans ces images n'a rien à voir avec la création d'images. L'esprit, qui s'exprime par les images qu'on voit sur l'écran, est un esprit dont l'activité est la décision, l'entêtement et le choix.

Le théâtre de Beckett met en scène le mouvement de l'esprit en flagrant acte de faire des images. La mise en scène est déjà une mise en image dans son sens représentatif. Aussi bien qu'au cinéma, on est aussi au théâtre devant des images. Les premières sont d'abord captées par des caméras, montées, composées et ensuite projetées sur l'écran. Les images du théâtre sont données en direct, se fondent sur la simultanéité de son apparaître et de sa capture par l'œil du spectateur. Dans le cas des pièces de Beckett que Deleuze analyse, il y a un surplus dans les images. Plus que théâtrales, les images que Beckett met en scène sont des images cinématographiques, captées d'abord par un œil pluriel derrière des caméras fixes.

Or, ce sont justement ces pièces pour la télévision que Deleuze a analysées. Et c'est pour y montrer que le sujet central est de faire voir, par des images, des esprits qui ne se préparent qu'à créer des images. Dans *L'Épuisé*, Deleuze accompagne plusieurs niveaux de cet acte de faire l'image. On a, d'un côté, les images sur scène que l'esprit du spectateur capte comme son propre mouvement spirituel, et, de l'autre, les images des personnages épuisés dont l'esprit cherche à faire des images. Comme dans les analyses du cinéma, Deleuze peut faire dans *L'Épuisé* l'économie complète du spectateur. Pour Deleuze, l'œil du spectateur n'existe que dans les images sur l'écran d'une télévision qui fixe les mouvements

sur le plateau. Les images sur l'écran sont donc le mouvement même de l'esprit, la Pensée-cerveau à l'écran, et, en même temps, ce que ces images nous laissent voir ce sont des esprits en train de faire des images. Avec *L'Épuisé*, au lieu d'une image de la pensée sans images, on touche à des images de la pensée, laquelle n'existe qu'en tant qu'elle fait des images.

Tandis que dans les livres sur le cinéma, l'esprit est à l'écran, c'est-à-dire qu'il est le mouvement et le temps des images, cependant, dans l'analyse des pièces pour la télévision de Beckett, l'esprit est plutôt quelque chose qui s'accomplit dans la tête des personnages épuisés. Et cet esprit des personnages se manifeste comme activité de faire des images. Mais ces images, au contraire de ce qui se passe dans le cinéma, n'ont aucune correspondance matérielle. Elles n'existent que dans les processus de son autodissipation en tant qu'énergie potentielle.