



HAL
open science

Et Deleuze dit : “ Penser c’est faire des épaisseurs [...] Plier c’est rendre épais ”

Yannick Butel

► **To cite this version:**

Yannick Butel. Et Deleuze dit : “ Penser c’est faire des épaisseurs [...] Plier c’est rendre épais ”. Incertains regards. Cahiers dramaturgiques., 2016. hal-03517266

HAL Id: hal-03517266

<https://amu.hal.science/hal-03517266>

Submitted on 7 Jan 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Et Deleuze dit : « Penser c'est faire des épaisseurs [...] Plier c'est rendre épais » À propos d'*Hypérion* de Marie-José Malis

Yannick Butel
Aix-Marseille Université, LESA (EA 3274)

En attendant je cherche dans le passé
Hölderlin, *Hypérion*

Sauf à cantonner le terme « épaisseur » dans l'ombre du registre critique où le mot, dans une ambiguïté indépassable, désigne aussi bien la consistance et l'essentiel (« ça ne manque pas d'épaisseur », traduisons : « voilà qui ne manque pas de corps et donne à réfléchir »), que la balourdise et le superficiel (« ça manque d'épaisseur », traduisons : « c'est un peu mince, voire c'est un peu creux »), l'emploi de ce terme, pour autant qu'il n'est pas si courant, trouve quelques usages sémantiques et conceptuels d'importance qui l'écartent du seul jugement de goût qui peut s'exercer sur les choses esthétiques.

Au hasard d'une méthode empirique reposant sur la relecture de divers essais de penseurs auprès desquels nous observons une fidélité – nous employant à vérifier si ceux-ci n'auraient pas disposé du mot à l'occasion d'énoncés qui nous auraient échappé –, nous fûmes heureux, et rassuré, de voir que ce mot « épaisseur » se trouvait entre autres chez Pontalis.

Dans *En marge des nuits*, il consacre pas moins d'un chapitre à « l'épaisseur du temps¹ » qu'il définit comme « mieux qu'une profondeur » ou quelque chose qui n'est plus « mesurable » et n'aurait plus « ni commencement ni fin ».

Blanchot l'évoquera également dans *Le Livre à venir* quand il rappelle que tout récit tend « à se dissimuler dans l'épaisseur romanesque », dégageant ainsi, sans doute, que ce qui est au creux même de l'écriture, à même l'écriture – peut-être le Dit ou le Vouloir Dire, mais surtout le langage comme puissance et forge – se livre par touches dans la fable qui vaut pour son enveloppe et son dévoilement.

À ces deux auteurs de chevet qui donnent à la pensée des formes nomades et déportent « l'épaisseur » vers quelques horizons où celle-ci nous engage au questionnement s'ajouterait Roland Barthes quand il invite à penser les modes de représentation : « Qu'est-ce que la théâtralité ? C'est le théâtre moins le texte, c'est une épaisseur de signes et de sensations qui s'édifie sur la scène²... ». Et le lisant à l'endroit d'un commentaire sur une pratique théâtrale qui déroge à ses formes traditionnelles et classiques, c'est moins une complexité des formes qu'il annonçait que l'ouverture d'un art – deux fois millénaire – à

1 J.-B. Pontalis, *En marge des nuits*, Paris, Gallimard, 2010, p. 93-95. On pourrait souligner à ce propos la parenté du commentaire d'Elie During qui lorsqu'il convoque la notion d'épaisseur afin d'éclairer la notion de passé et de présent chez Dan Graham, montre que c'est à partir d'elle que s'annule la distance entre le passé et le présent. Elie During, *Faux raccords, la coexistence des images*, Arles, Actes Sud, 2010, p. 89.

2 Roland Barthes, *Essais critiques*, Paris, Seuil/Points, 1981, p. 41.



- 3 Foucault y recourt un peu moins de trente fois, sans compter les équivalences synonymiques du « mince ». Et à chaque fois il en renouvelle les propriétés.
- 4 Michel Foucault, *Les Mots et les Choses*, Paris, Gallimard, 1966, p. 337. La citation exacte est la suivante: « ... une part de nuit, une épaisseur apparemment inerte où elle [la pensée] est engagée, un impensé qu'elle contient de bout en bout, mais aussi bien où elle se trouve prise » écrit-il à propos de l'impensé.
- 5 *Ibid.*, p. 119.
- 6 « Dans toute son épaisseur, et jusqu'aux sons les plus archaïques qui pour la première fois l'ont arraché au cri, le langage conserve sa fonction représentative [...] il a toujours nommé », *ibid.*, p. 118.
- 7 *Ibid.*, p. 311.

un effrangement entre les arts où voisinent la performance, l'installation, l'expérimental et leurs cohortes de signes plastiques, visuels, sonores, organiques... Barthes, une fois encore, inscrivait sa réflexion dans le devenir des arts de la scène. Mais si Barthes poursuivait son œuvre de sémiologue en évoquant une « épaisseur de signes », c'est essentiellement chez Michel Foucault, notamment dans *Les Mots et les Choses*, que l'occurrence « épaisseur » serait la plus présente³, au service non seulement d'une sémiologie, mais aussi d'une herméneutique, à dessein d'écrire une Histoire.

Sur l'usage, la fréquence et le recours au mot « épaisseur » chez Foucault, il semble que l'on puisse avancer qu'il s'agit d'un fer de lance pour se distancier de tout essentialisme et évacuer ainsi un lexique qui, finalement, reconduirait l'idée de genèse, d'essence, d'unicité, d'origine, de pureté... Quand Foucault entreprend de sonder les modes de pensée et d'impensé, son approche « archéologique » et « géologique », qu'elle concerne l'Histoire, la représentation et le langage, procède d'une sorte de « carottage » anthropologique (linguistique, philosophique, sociologique, esthétique) où il s'agit d'identifier – à même l'histoire du mouvement des idées et celles du développement des pratiques – dans le champ social, les points de tangence, les espaces de contamination et de contagion, mais également de rupture, de discontinuité et de bifurcation.

Le mot « épaisseur » vient alors chez Foucault comme le commentaire qui figure une « part de nuit ⁴ » ou un agrégat, résultat construit ou inattendu des configurations sociales. Il désigne ainsi ce qui, dans le tissu des pratiques sociales, lié aux époques, fait partie de celui-ci, mais aussi se reconnaît parce qu'il en est une « excroissance ». Quand Foucault parlera de l'épaisseur de l'histoire, de l'épaisseur du langage, de l'épaisseur des représentations, de l'épaisseur des institutions... le mot « épaisseur » soulignera donc un *continuum* – ou un tunnel à l'intérieur duquel certaines choses sont perceptibles ou imperceptibles, mais de toutes les manières présentes et promises à un dévoilement – constitué de formes, de « choses » et de pratiques résistantes qui constituent la modélisation de systèmes de pensée. « Résistante » s'entendant au sens de ce qui est pérenne comme de ce qui fait écueil. C'est-à-dire ce qui joue de continuité comme de discontinuité. Ce qui est ramassé et dispersé. Ce qui forme, en définitive, une surface ou un plan lisse et qui, soudainement, vient à faire un pli.

Soit l'instant, dans l'histoire d'un objet et de ses représentations, d'un retournement où la valeur de celui-ci et la compréhension que l'on en a, son utilisation et sa réception, s'ouvrent à un nouvel usage ou s'échappe de l'espace dans lequel il avait été inscrit.

Ainsi en est-il du langage sur lequel Foucault ne cesse de revenir puisqu'il est l'un des espaces emblématiques de ces mutations ou de ces évolutions qui le constituent comme une région incertaine. Ce langage qui, « a avec lui-même, et dans son épaisseur propre, des rapports qui sont identiques à ceux de la représentation ⁵ » et entretenait une liaison entre les mots et les choses jusqu'au moment où, à partir du XIX^e siècle, sans qu'il perde cette fonction de « nommer ⁶ », la littérature, et bien plus encore l'écriture, ont révélé que le langage pouvait être distant du seul rôle qui lui avait été attribué: du « nivellement ⁷ »

dont il avait été l'objet à travers la foi⁸ dans le Discours qui s'était développé, lui-même reflet de la raison.

Moment dans l'Histoire littéraire, et plus précisément de la littérarité – histoire des œuvres et des pratiques d'écriture – où le langage devient un territoire à part entière et plus seulement un espace annexé à la réalité perceptible. Ou, comme l'écrit encore Foucault, « le langage se replie sur soi, acquiert son épaisseur propre, déploie une histoire, des lois et une objectivité qui n'appartient qu'à lui⁹ » dont Mallarmé, que convoque Foucault, demeure une figure symptomatique. Dans ce qui n'a pu être perçu que sous la forme d'un « renversement » par les gardiens de l'ordre (esthétique, linguistique et politique), le langage recouvrait, alors qu'il cessait d'être exclusivement un intermédiaire dans la rencontre entre les mots et les choses, un savoir silencieux.

Et d'ajouter que ce renversement, alors qu'il n'amputait pas le langage de son effet de dramatisation (celle de l'Histoire de la pensée théorique et conceptuelle comme celle des Arts), permettait au langage d'accéder à un état où la dramatisation du langage se révélait être une expérience.

Dès lors, quand Foucault parle « d'épaisseur du langage », il désigne non seulement cette évolution du langage à l'orée du XIX^e siècle, mais il invite également et rétroactivement à repenser notre rapport au langage à l'aune de cette nouvelle valeur. Car, pour autant que la dramatisation du langage devient sensible et recevable au XIX^e, via des pratiques d'écritures renouvelées, cette valeur du langage n'était pas moins présente ou inhérente à celui-ci antérieurement.

Si l'on suit l'auteur de *Les Mots et les Choses*, l'histoire du langage telle qu'il la rapporte à partir de l'étude comparative d'archives nous engage donc dans un espace d'incertitude. En cela, sauf à nier cette évidence, la construction de la pensée – fondée sur l'articulation étroite et exclusive du langage et de la représentation – souffrira dans un premier temps de cette nouvelle loi qui disperse cette « alliance » et, comme Gilles Deleuze à son propos, on pourrait recourir à une métaphore maritime afin d'en montrer l'effet sur la pensée : « on se croyait au port, et l'on se trouve rejeté en pleine mer¹⁰ ».

De fait, ce que commente Deleuze, dans la foulée de la lecture qu'il fait de Foucault, c'est que l'étude critique des archives entreprise par Foucault, ainsi que les conclusions qu'il en fait, le conduisent à faire chanceler, *in fine*, l'ensemble d'un système qui, depuis la Renaissance, prêtait à la Raison¹¹, et à son expression le Discours, une pertinence fondée sur la certitude que le langage (via le Discours qui n'en est que l'une des formes) nommait dans son entier l'objet¹² sur lequel il était appliqué parce qu'il le « réfléchissait ». Ce n'est rien moins que cette pensée, et d'une certaine manière le système de la pensée, qui se trouve donc mis en péril puisque, dès lors que l'incertitude est une propriété intrinsèque du langage, elle ouvre sur un impensé. Et c'est cela qui correspond au vrai à l'épaisseur.

En définitive, si Foucault, observant l'histoire de la littérature (production, réception, diffusion), émet une restriction (désarticulation langage/représentation), celle-ci induit un effet (le langage comme espace d'incertitude).

8 Pour autant que l'on parlera de « foi », le pouvoir prêté au « discours » reposait surtout et essentiellement sur des procédures de contrôle et d'exclusion de tout autres possibilités. Sur ces aspects, on relira avec attention le « petit » livre de l'auteur, *L'Ordre du discours*, Paris, Gallimard, 1971.

9 *Ibid.*, p. 309. Plus loin il ajoute : « le langage a repris la densité énigmatique [...] dénoncer le pli grammatical », *ibid.*, p. 311.

10 Gilles Deleuze, *Pourparlers*, Paris, Minuit, 1990, p. 129.

11 Rappelons-le afin de prévenir toute erreur : Foucault, comme l'écrit Maurice Blanchot « ne met pas en cause, en elle-même, la raison, mais le danger de certaines rationalités ou rationalisations », in Maurice Blanchot, *Michel Foucault tel que je l'imagine*, Montpellier, Fata Morgana, 1986, p. 44.

12 À commencer par la représentation qu'aurait l'homme de lui-même. « Objet » sur lequel Foucault revient sans cesse et qui le conduit à s'interroger quand il commente Kant. Je cite : « Comment pouvons-nous analyser la façon dont nous nous sommes formés nous-mêmes à travers l'histoire de notre pensée ? », in Michel Foucault, *Qu'est-ce que la critique ?*, Paris, Vrin, 2015, p. 85.

- 13 Michel Foucault, *Les Mots et les Choses*, op.cit., p. 149.
- 14 Gilles Deleuze, *Pourparlers*, op.cit., p. 131.
- 15 C'est-à-dire la découverte d'une pensée – soit d'un impensé – qui a à voir avec « la constitution de modes d'existence [...] l'invention de nouvelles possibilités », in Gilles Deleuze, *Pourparlers*, op.cit., p. 131.
- 16 Ce qui est au juste la pensée. Rappelons encore Deleuze à ce propos : « Penser, c'est toujours expérimenter, non pas interpréter, mais expérimenter, et l'expérimentation, c'est toujours l'actuel, le naissant, le nouveau, ce qui est en train de se faire », *ibid.*, p. 144.
- 17 Si l'effet Timanthe concerne initialement une retenue éthique (ne pas dire ou montrer ce qui est irrecevable), c'est ici l'enjeu esthétique qui est convoqué (ce qui ne saurait être rendu par le trait). Entre l'écrit et l'énoncé, l'effet Timanthe s'apparente d'abord à une forme de suspension, avant que ne naissent des images incertaines, résultats de la rencontre entre l'imagination créatrice et l'imagination réceptrice.
- 18 Michel Foucault, *Les Mots et les Choses*,... op.cit., p. 345.
- 19 Cours du 18/03/1986 de Gilles Deleuze, http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=471.
- 20 Manière de nommer, chez Deleuze, l'activité de la pensée, in Gilles Deleuze, *Pourparlers*, op. cit., p. 141.
- 21 Numéro de la revue *Théâtre public* consacré à « Scènes contemporaines. Comment pense le théâtre », coordonné par Christophe Bident et Christophe Triau, *Théâtre public*, n° 216, avril-juin, 2105. Ainsi que la revue *Incertains Regards*, numéro consacré à « Le théâtre pense, certes, mais quoi, comment et où ? », n° 1 Hors série, mai, 2015, sous la direction de Emmanuel Cohen, Laure Couilaud et Christophe Bident.

Ainsi, alors que Foucault emboîte le pas à Cuvier et que ce dernier le conduit à exprimer que « la disposition fondamentale du visible et de l'énonçable ne passe plus par l'épaisseur du corps¹³ » ; que Foucault avance que la matérialité d'un objet (sa forme, son relief...) comme le dessin d'une phrase (son tracé d'encre qui forme une chaîne de signifiants) ne suffisent pas à ramasser et condenser la signification de l'objet ou de la phrase ; Foucault en faisant la critique du langage ou, disons plus précisément du Discours, met en crise le principe de contrôle et le pouvoir qu'incarnerait celui-ci. Par-là, et comme le rappellera le lecteur Gilles Deleuze, il est alors recevable de dire que « penser, c'est voir et parler, mais à condition que l'œil n'en reste pas aux choses, et s'élève jusqu'aux visibilités, et que le langage n'en reste pas aux mots et aux phrases, et s'élève jusqu'aux énoncés¹⁴ ».

N'allons pas confondre, toutefois, cette approche du langage avec les théories de l'interprétation qui reconduisent la dialectique du montré/caché. Cela n'a aucun rapport. En revanche, l'analyse de Foucault, partagée par Deleuze, renvoie à une herméneutique du sujet s'aventurant dans un environnement ou, pour le formuler comme Deleuze, à un processus de subjectivation¹⁵ qui est le propre d'une expérience¹⁶ intensive.

Avant de poursuivre, il nous faut ainsi distinguer dans le langage deux couches, par exemple dans une phrase, qui se compose d'une part de l'écrit : cette forme stable, contrainte par la grammaire, qui livre des sons ouïs ; et d'autre part de l'énoncé : incertain, qui n'est réglé par aucune syntaxe et qui livre des sonorités inouïes... ou un « gai savoir ». Le second s'extrayant du premier, le premier n'étant que l'ombre ou le brouillon du second dont le dessein flottant n'emprunte aucune forme dessinée.

De la même manière, voir, ce n'est pas buter sur la forme qui arrête le regard, mais c'est apprendre de la forme qui arrête le regard qu'elle est – à l'instar de l'effet Timanthe¹⁷ qui révèle et voile, en même temps qu'il dissimule ou voile – la seule manière de rendre présent ce qui ne peut se livrer que dans l'absence.

Or ce passage de l'un vers l'autre – de l'écrit vers l'énoncé, du voir à la visibilité, ce mouvement de la pensée que Foucault identifie à une « courbe¹⁸ » et un « acte périlleux », relève tout aussi bien d'un pli qui fait écho à ce qu'en dit Gilles Deleuze : « Penser c'est faire des épaisseurs [...] Plier c'est rendre épais¹⁹. » Et de fait, l'écrit, dès lors qu'il a pour Devenir l'horizon qu'est l'énoncé, est épaissi et s'épaissit.

La pensée, en cela (et donc l'épaisseur), est en définitive une perspective, une ligne à venir... une « ligne de sorcière²⁰ ».

Procédant de l'ensemble de ces remarques, alors que récemment viennent d'être publiés deux ouvrages²¹ sur le rapport que la pensée entretient aux pratiques artistiques, entre autres dans les arts de la scène et notamment au théâtre, il était difficile de ne pas faire l'hypothèse d'une esthétique théâtrale de l'épaisseur et du pli. Et ce faisant, puisque nous prêtons à l'*Hypérion* de Marie-José Malis – présenté lors de la 68^e édition du festival d'Avignon, salle Benoît XII – la singularité d'être un théâtre de la pensée, il s'agit ici et maintenant de revenir sur ce travail et sur les modalités qui l'inscrivent dans l'impensé, c'est-à-dire l'épaisseur de la pensée.

De fait, *Hypérion* est un théâtre de la pensée.

Non seulement parce que Marie-José Malis l'écrit : « Je pratique un théâtre de la pensée²² » ou le dit : « ce qui m'aide à vivre, c'est la pensée [...] C'est de l'air qui rentre dans la pièce [...] comme une porte ouverte²³ », quand elle évoque *Hypérion* et sa mise en scène. Non seulement parce que le propos d'Olivier Neveux l'exprime explicitement à propos du travail de la directrice de la Commune : « La musique [...] accompagne la pensée, la soutient et la supporte, lui offre une épaisseur ou un élan²⁴... ». Non seulement parce qu'*Hypérion* écrit par Hölderlin « témoigne de ce qu'une vie peut être lorsqu'elle supporte les conséquences de la pensée²⁵ ».

Oui, c'est la courbe d'une pensée (une forme de pli donc) qui est donnée, et d'*Hypérion* à *La Mort d'Empédocle*²⁶, marchant sur les bords du Nekar avec Hegel et Schelling à Heidelberg, marqué par le deuil des aspirations de la Révolution française qui n'apporta pas au monde ce bouleversement radical des modes de pensées et d'existence, Hölderlin médite entre autres sur la Révolution qui installa la volonté systématique d'éradication de l'idée religieuse. Méditation et réflexion marquées par le tourment d'Hölderlin puisque l'idée religieuse côtoie, comme le rappelle Bernard Sichère²⁷ à ce propos, la poésie. D'*Hypérion* à *La Mort d'Empédocle*, Hölderlin questionne donc la distance ou l'écart que le siècle et ses mouvements tempétueux ont installé entre l'homme et le Très Haut qui « détourne son visage²⁸ ». Il songe à ce déséquilibre marqué par la « douleur de la solitude²⁹ » du premier enveloppé et entretenu par le silence du second. Sans doute – et c'est la lecture courante – l'organisation du monde et le sens de l'Histoire, privés du Grand Architecte, mais non encore acquis au Guide Révolutionnaire, conduisent Hypérion à penser qu'il se trouve désormais jeté dans une nouvelle bataille ou, et c'est selon nous l'endroit et l'enjeu des récits hölderliniens, le langage et la parole se trouvent mis au dehors du monde formé et hérité. Langage et parole entrent dès lors dans un impensé où le régime poétique, pour autant qu'il est utilisé à dessein de magnifier une quête, relaie et fait entendre avant tout l'absence de ce qui est cherché, introuvable et muet, le silence qui est né alentour de l'homme, la parole humaine et tâtonnante, faillible, hésitante... Langage et parole sont ainsi à la recherche d'une justesse à leur mesure où il faut désormais trouver de nouveaux modes de légitimité à la parole légiférante qui ne relève plus des artifices de la rhétorique, de la séduction des orateurs, de modèles discursifs hérités... modelés par la clique des bretteurs et autres porte-voix de grands récits.

Et d'ajouter que le modèle poétique auquel recourt Hölderlin, aux écarts sonores et aux rythmes inhabituels, n'est pas la langue pas plus que la parole qui peuvent venir se substituer aux anciennes formes, mais que c'est le territoire instable et le passage étroit – trace d'un cheminement par lequel se donne un commencement incertain en construction dont l'esprit écartelé et la voix tourmentée d'Hypérion expriment l'intériorité profonde – qui annoncent des accents inouïs. En cela, ce que l'on nomme la parole poétique est une manière de faire vaciller la grammaire, de se détacher du lexique aux valeurs usuelles, et de porter les mots, via la voix, à l'endroit de déséquilibres sonores, sémantiques et rythmiques, là où

22 Olivier Neveux, « Une Politique du pur soleil », *Théâtre Public*, n°216, ... *op. cit.*, p. 15. Olivier Neveux cite Marie-José Malis, dans le dossier de presse consacré à *Hypérion*, édité par le Théâtre de la Commune, p. 3.

23 Yannick Butel, « Les assis de la pensée », *Théâtre public*, n° 216, *ibid.*, p. 10.

24 Olivier Neveux, « Une Politique du pur soleil », *ibid.*, p. 19.

25 *Ibid.*, p. 16.

26 Qui nous reprocherait le rapprochement des textes d'*Hypérion* et d'*Empédocle* aurait peut-être raison. Cela étant, la mise en scène de Marie-José Malis et celle d'*Empédocles* de Klaus-Michael Grüber, en 1975, à la Schaubühne, ont plusieurs points communs, à commencer par certains thèmes musicaux partagés.

27 Bernard Sichère, « À quoi bon des poètes en temps de détresse », *Études*, tome 409, 2008-2009, p. 220.

28 « Patmos » figure dans *Hymnes*, in Hölderlin, *Œuvres*, Paris, Gallimard, 1967, p. 871.

29 Cette sensation est entendue quand un acteur, dans la mise en scène de Marie-José Malis, vient en front de scène l'avouer.

- 30 « Je médite et je me retrouve seul », entendons-nous dans la mise en scène de Marie-José Malis.
- 31 À moins que ce ne soit l'expression d'une pensée qui s'inquiète des conséquences du fait d'être mortel.
- 32 Dans une lettre à Bellarmin que reprendra Malis, on entend Hypérion dire: « Si seulement l'âge d'apprendre était passé... », in Hölderlin, *op. cit.*, p. 139. Et de fait, *Hypérion* est tout entier la pièce où il faut apprendre au présent car rien du passé, en fuite, n'a pu être conservé comme connaissance.
- 33 Martin Heidegger, *Essais et conférences*, trad. André Préau, Paris, Gallimard, 1958, p. 228.
- 34 « Fêtes de paix » poème qui figure dans « Hymnes », in Hölderlin, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1967, p. 861. Vers qui marque l'espérance autant que l'attente qui est récurrente dans *Hypérion*.
- 35 Peut-être ce lien est-il figuré par le fragile fil rouge de laine que dévident les comédiens et qui, un instant, les relie.
- 36 C'est la traduction privilégiée par Olivier Neveux qui fait référence à Dionys Mascolo, in Olivier Neveux, « Une Politique du pur soleil », *op. cit.* p. 22.
- 37 Esprit « perdu » qui est une occurrence qui revient encore lorsque Le citoyen parle au prêtre: « tu nous as perdu l'esprit de la parole [...] toi, tu remues encore la langue [...] c'est ton esprit mauvais qui nous a contaminés », in *La Mort d'Empédocle*, *op. cit.*, p. 518.

le langage joue à nouveau, dans la solitude³⁰, et s'ouvre à nouveau aux horizons de la pensée.

Aussi, si *Hypérion* est l'expression d'une vie qui supporte les conséquences de la pensée³¹, si la course d'*Hypérion* est le miroir de la défaillance des formes de l'idéalisme spirituel et révolutionnaire qui, dans leurs finitudes, font défaut, c'est aussi que le « poème » incarne une épreuve³² où, dans l'instant de l'éloignement que marque l'infime distance avec les idoles religieuses et révolutionnaires, ce qui est éprouvé, c'est l'expérience que « l'homme parle seulement pour autant qu'il répond au langage en écoutant ce qu'il lui dit³³ ». Et sur ce seuil, au-devant de cette attente constructive où la parole semble errante, chaque mot, chaque son, chaque phrase, mais aussi chaque échec, chaque détour, chaque retournement est le devenir d'une langue comme le signifiera Hölderlin dans les *Hymnes*, et notamment dans « Fêtes de paix », d'une issue: « C'est la loi du destin, que chacun se découvre soi-même; au retour du silence, qu'une langue naisse³⁴. » Dès lors, le mouvement différé de la naissance de cette langue, lisible dans chacun des épisodes du roman d'*Hypérion*, et audible dans la voix d'Hypérion, s'entend comme le tressage de sensations et de visions qui, non oubliées du passé, mais portées et suspendues en direction du futur, forme le début du *Bund*³⁵ (le lien) du *Kommunismus des Geister* à venir. Formule ambiguë qui, si on peut la traduire par le « communisme de pensée³⁶ », ou « communisme des esprits » comme le fait Jacques D'Hondt, se traduira également, dans un registre connoté moins explicitement, par la « communauté des esprits ». Cet esprit, dont on mesure dans *Hypérion* comme dans *Empédocle*, que c'est ce qui est absent et a été perdu, mais qui demeure le nerf de la langue. « Tu nous as perdu l'esprit de la parole³⁷ » dira explicitement le prêtre à Empédocle.

Pour peu que l'on veuille suivre cette hypothèse sur l'enjeu qu'est le langage, la langue et la parole, *Hypérion* d'Hölderlin s'apparentera dès lors à un espace intermédiaire, un espace de mise en tension du langage. Au vrai, *Hypérion* est un soubresaut, avant *La Mort d'Empédocle* qui marque une défaite définitive de cette communauté à venir... et que n'advienne le nihilisme nietzschéen.

Le temps d'*Hypérion* serait donc l'intervalle où le recours à la parole est précisément l'apparition d'un devenir langage dont le texte et la mise en scène réfléchissent la vitalité et l'actualité. Non plus à dessein de faire apparaître un langage supérieur – survivance et dérivé des langages supérieurs antérieurs qui ne sont qu'échec – mais plutôt l'endroit d'un langage perpétuellement battu par le désir de rendre le langage vivant, de le tenir au plus près d'une activité inattendue, lieu et jeu de l'imprévisible, irréductible ou impossible de réduire à un outil servile. Soit, en quelque sorte, une « Révolution linguistique permanente » où le devenir langage, pour autant qu'il est une constante qui tient à la réalité d'un mouvement, d'une force et d'une énergie nourris d'espérances, n'est en définitive pas un but différé, mais seulement une manière de parcourir le monde, de le vivre... un mode d'être en quelque sorte. Quelque chose parle dans *Hypérion* qui serait la mise en branle d'un « Jusqu'à ce que... ».

Dès lors, dans une sorte de mouvement duel et a priori de manière paradoxale, le régime poétique d'*Hypérion* (le choix de la langue et de l'écriture poétique) formerait le *Bund* dans le prolongement duquel (c'est-à-dire au-delà de la phrase) s'envisagerait le mouvement

du premier trait incertain de l'esquisse de l'esprit, alors que la fable *Hypérion* qui exprime essentiellement l'espérance déçue, l'attente inquiétante, l'horizon indistinct, la douleur indépassable, la nostalgie cruelle, l'étrangeté d'être au monde, la confusion irréprouvable... ne relève, elle, que de l'immobilisme et de l'inertie.

Et d'ajouter que ce contraste – entre l'état linguistique et l'état thématique dans *Hypérion* – développe une tension et une intimité entre les deux champs qui, pour autant qu'ils produisent des mouvements opposés dans ce descellement presque imperceptible, se nourrissent l'un l'autre et font d'*Hypérion* le territoire d'une pensée sismique. C'est cette intimité : ce *Innigkeit*³⁸ qui est le fondement de la pensée. C'est cette intimité, cette épaisseur de la pensée prise dans le paradoxe que forment la langue et les épisodes du monde, que traitait Marie-José Malis sur scène via un jeu de l'acteur tout entier dévolu à l'audibilité du texte et de ses mouvements, ainsi qu'une scénographie résolument privée d'effets spectaculaires.

Là, à même ce geste et curieusement, dès les premiers instants, revenait le commentaire de Straub sur son lien à Hölderlin et à Brecht : « Le théâtre, ce n'est pas sautiller de-ci, de-là ! Un acteur n'existe comme personnage que si chaque battement de ses paupières et chaque mouvement de ses doigts sont des rythmes du texte et le texte dans des rythmes du corps [...] Ce n'est que quand le texte a pénétré qu'un acteur est capable d'être debout sans bouger. Et le texte se tient debout aussi. Mais quand rien ne tient debout, un mouvement ne peut pas naître. Tout mouvement, alors, n'est là que pour cacher ou refouler³⁹ ».

L'*Hypérion* de Malis ne « sautillera » pas et ne « cachera » rien, à aucun moment, jamais.

Privant le spectateur d'un horizon spectaculaire qui lui serait extérieur, *Hypérion* de Marie-José Malis se présente dès le premier instant, et à première vue au public, comme la coupe ou la strate longitudinale d'une rue désertée aux façades désolées où seule une terrasse de café est prise dans l'ensoleillement matinal... et un silence de mort. Sensations vives d'un espace public suspendu à l'attente du mouvement, aux sonorités urbaines, à la nonchalance et à la vivacité méditerranéennes... au peuple familier des voisins et des riverains qui y filent une histoire quotidienne. Aplat sans vie qui ressemble à s'y méprendre à une carte postale et une photo figée – de celle que Jean-Michel Palmier collectionnait alors qu'il arpentaient les ruines du Berlin d'après-guerre.

Et de souligner encore l'assourdissant silence de ces premiers instants, celui des vallées mortes et des cimes alpestres qui tutoient les régions célestes... le même silence que celui qui étreignait le sommeil de Bruno Ganz dans la mise en scène de *Empedokles Hölderlin Lesen*⁴⁰ de Klaus Michael Grüber, alors que rendu en quelques sommets ou autre toit du monde, Empédocle/Ganz, tel un alpiniste à bout de souffle, couché, n'entend plus que celui du vent qui est peut-être murmure d'un *Geist* incertain. Souffle éolien qui n'est rien moins que la métaphore sonore scénique d'une transcendance presque muette. Mutisme et silence que partagent, *in fine*, Empédocle et Hypérion, à la recherche d'un nouveau souffle. D'aucuns diraient encore un nouveau *Geist*⁴¹, à moins que préféré au « nouveau souffle », il s'agisse seulement de « reprendre son souffle⁴² ». Formule sans doute plus juste qui témoigne,

38 Comme le rappelle Clément Layet, dans la préface à *De l'origine de l'œuvre d'art* de Martin Heidegger, le « *Innigkeit* est le nom donné par Hölderlin à la relation même, dans son intensité et son impossibilité conjointes », in Martin Heidegger, *De l'Origine de l'œuvre d'art*, traduction et préface Clément Layet, Paris, Payot et Rivages, 2014, p. 14

39 Entretien avec Jean-Marie Straub, Autour de l'*Antigone* de Bertolt Brecht, *Théâtre/Public*, n°100, juillet-août 1991, p. 65. Après s'être occupé d'Hölderlin, en 1971, Jean-Marie Straub entreprend de monter quatre ans plus tard l'*Antigone* du dramaturge Est allemand, à la Schaubühne am Lehniner Platz.

40 *Empedokles. Hölderlin lesen*, mise en scène Klaus Michael Grüber, Schaubühne am Halleschen ufer Berlin, 1976.

41 « Souffle » ou le mot générique qui peut se traduire par Esprit, *Geist*, parole, *pneuma... logos*.

42 Nous inscrivant dans ce paradigme sportif : « reprendre son souffle », « course »... c'est encore au *Winterreise* de Grüber, adaptation et mise en scène du *Hypérion* d'Hölderlin, auquel nous faisons référence. Mise en scène où les acteurs de Grüber jouent, entre autres, des compétitions sportives. Klaus Michael Grüber, *Winterreise*, Stade Olympique de Berlin, 1977.

43 Malis qui s'entretiendra du travail de Grüber n'ignore rien de son travail sur *La mort d'Empédocle et Hypérion*. Et ses « voyageurs » apparaissent peut-être comme l'ombre d'Hypérion que Grüber, dans son travail sur *Winterreise*, appelle le *Wanderer*: le voyageur.

44 « C'est l'œuvre qui constitue la terre » in Martin Heidegger, *De l'origine de l'œuvre*, trad. Clément Layer, Paris, Payot & Rivages, 2014, p. 64. Et plus loin d'ajouter: « mais l'œuvre d'art ne représente rien; et cela, pour la bonne et simple raison qu'elle n'a rien qu'elle doit représenter [...] l'œuvre ne représente jamais, mais elle met en place: le monde et produit la terre », *ibid.*, p. 70

45 « Tout art est, en son essence, poésie (Dichtung), c'est-à-dire apparition d'un coup de cet ouvert où, par rapport à d'habitude, tout est différent » écrit Heidegger à propos de l'œuvre, *ibid.*, p. 78.

46 Qui se regarde comme un être hybride, mi-spectateur et acteur, et rappelle la communauté des espaces, la solidarité des langues. En cela, « Demandez le programme » est encore une sorte de langue-intermédiaire qui, théâtralisée en lieu et place de la salle, floue la scène et la salle de la distance qui leur est prêtée. Soit une manière de rendre au théâtre son lien à l'actualité.

47 Le travail vocal du comédien consiste à dire une première fois une phrase, parfois un groupe de mots de la phrase ou juste un mot de la phrase, puis à la redire sur un mode légèrement différent. Précisons qu'il ne s'agit pas de dire tout le texte deux fois. Ajoutons que Marie-José Malis garde le secret sur le choix et l'élection des énoncés répétés.

48 Gilles Deleuze, *Pourparlers*, *op.cit.*, p. 144.

elle, non plus du goût pour le nouveau ou la rétractation (*tabula rasa* de l'Histoire, oubli des idoles du passé), mais plutôt celui d'un effort ou d'un entraînement qui annonce un prolongement, une suite... un supplément en quelque sorte.

L'enjeu porterait alors, à travers « reprendre son souffle », sur « une course à reprendre » plus qu'une nouvelle course; une course à continuer pour Hypérion – comme pour Empédocle. Où la tentative reconduite d'éprouver les limites de soi et de s'inscrire dans le mouvement qui est le seul mode de tutoiement de l'Esprit, mouvement ou course qui est la seule forme du Geist proche et peut-être inatteignable.

Tels des voyageurs⁴³, la bande que forment les comédiens d'*Hypérion* dans la mise en scène de Malis, à la manière d'une cordée, glissera de la salle vers le plateau. « Plateau » ou, disons-le, « haut-plateau » né, dans un rapport topographique et tectonique à l'art du théâtre qui n'est pas étranger à la métaphore heideggerienne de l'œuvre et de la terre⁴⁴ qui se dressent, du glissement des « promeneurs silencieux » vers un « devenir-acteur-parlant ». Et c'est de ce glissement – précisément de cette ouverture⁴⁵ – qui laisse derrière lui l'un⁴⁶ des leurs qui murmure, à peine audible, « demandez le programme »; de ce descellement physique, corporel, plastique et bientôt poétique de la « cordée » qu'apparaît la forme chorale *Hypérion*: cette langue de terre qui se livre sous un parlé différent et une voix différente.

Parlé différent et voix différente qui sont le symptôme d'un langage travaillé en son épaisseur quand le glissement physique conduit au plissement linguistique où la langue parlée par les comédiens⁴⁷ se fonde sur la reprise et le redoublement. De tout ce qu'il faudrait nommer de la mise en scène de Marie-José Malis, peut-être faut-il alors n'en venir qu'à cette pratique de la reprise et du redoublement. En venir à ce choix de l'écho qu'elle privilégie et qui, certes, joue sur un effet de répétition – qui induit une forme d'insistance, mais aussi, et surtout, en définitive, sur un art d'épaissir un fragment du poème – et donc tout le poème.

À de nombreuses reprises, tout au long d'*Hypérion*, les comédiens apparaîtront comme « se reprenant », entretenant et produisant simultanément une forme de retenue et d'hésitation, et un mode ciselé de martèlement et de bégaiement. Procédé d'épaississement qui, modifiant tant la diction que l'écoute, donnait à entendre, peut-être, des zones inouïes du poème et donc déplaçait un impensé de celui-ci. Ajoutée au travail acoustique – rythmes et modulations, disjointement de segments de phrases, ruptures de ponctuation, étirement des intervalles (les blancs) entre les mots... – chaque reprise s'entendait comme la mise en forme d'une intensité qui concernait certes une interprétation phonique de son modèle articulé antérieurement, mais et surtout une expérimentation phonique.

Et d'ajouter que cette expérimentation – au sens où « l'expérimentation c'est toujours l'actuel⁴⁸ » comme l'écrit Deleuze –, cet art de prolonger et d'épaissir un « segment » et de le porter à une audibilité singulière, s'écoutait de la salle comme un mode d'appropriation voire une manière de subjectivation du langage. C'est-à-dire un mode d'apprentissage du langage qui passe par la pensée à celui-ci, où si la fable d'*Hypérion* était donnée, ce qui était inventé concernait le tracé singulier d'un sujet – et d'une communauté – dans son rapport d'intensité au langage à partir de la trace qu'était la langue du poème.

Peut-être qu'alors, à cet endroit de l'acte théâtral que nous avons commenté comme une mise en scène travaillant l'adresse⁴⁹, cette contribution sur l'épaisseur qui revient à nouveau sur *Hypérion* permet d'ajouter désormais, au regard d'une scénographie qui flouait le théâtre de la distance entre la scène et la salle et qui ouvrait l'une à l'autre, que le spectateur pouvait peut-être lui aussi apprendre de l'écoute de son rapport d'intensité au langage, dans le tutoiement qu'il entretenait à l'acteur.

Hypothèse heureuse d'une communauté des esprits (l'une de ses formes) qui serait en quelque sorte comme un écho à ce « sentiment d'avoir développé une communauté dans le temps de la représentation » comme Marie-José Malis le dira ultérieurement et comme elle m'en parlera, à deux pas du cloître Saint-Louis, au Domus, un matin de cet été 2015, alors qu'elle continue de soutenir un collectif d'Aubervilliers accueilli au Théâtre de la Commune qu'elle dirige. Collectif d'acteurs engagé dans la défense des sans-papiers et militant pour leur régularisation qui présente *81 avenue Victor Hugo* (*pièce d'actualité*) dans le festival d'Avignon...

49 « Osé l'*Hypérion* de Malis : les voix de l'encre ». Consultable sur <http://insense-scenes.net/spip.php?article15>

