

LA POÉSIE DE HÖLDERLIN COMME LANGAGE DE LA FOLIE

LUKA NAKHUTSRISHVILI

Abstract

The present essay examines the connection between the specificity of the poetic language of Hölderlin and the schizophrenia of the poet. This conception is mainly based on the notion of existential crisis as elaborated by Henri Maldiney. By referring among others to different ideas of Heidegger, Gadamer or Adorno, we attempt to demonstrate through the analysis of precise hymns and prosaic texts how the destruction of the “normal” mental structure of the person and poet Hölderlin occurs. Hölderlin, being a subject, is necessarily implied in the relation between the existential Ground in the Heideggerian sense and the grounded (the subject, the individual). This absolute Ground is identified with language as the instance that individualizes the subject and allows him to appropriate the event of Being (Er-eignis) always approached by language. Though, wanting as a poet to express this absolute nature of the Ground, Hölderlin must find an absolute means of expression, which drives him to the deformation of “normal” language and the linguistic overflow as manifested in the nearly stammering syntactic style of his. Since language is the proper basis and ground of the subject, its total deformation leads not only to a complete and necessarily negative expression of the Absolute, but also to the mutilation of Hölderlin’s personality. His obliterated subjectivity becomes the place for the entrance of the Absolute.

Introduction

Les réflexions sur l’œuvre tardive de Hölderlin dans le contexte de sa folie s’étendent de la psychiatrie et la psychanalyse jusqu’à la linguistique et la philosophie. Hölderlin est tantôt caractérisé comme un sujet œdipien cherchant le Père, tantôt comme « le plus grand des schizophrènes », tantôt comme un poète de l’Être. En outre, ses écrits poético-poétologiques et sa biographie paraissent eux-mêmes justifier la mise en relation de l’œuvre et de la vie du poète. Dans le cas de

Hölderlin, il semble que, contrairement à la plupart des autres écrivains et artistes, une approche qui voudrait s'appuyer sur sa biographie ne pourrait caractériser l'essence de sa poésie elle-même. La folie de Hölderlin fait partie de sa poésie et, de même, sa poésie n'aurait pas été, telle qu'elle est, sans sa folie – le « sa » pouvant également se rapporter à la « personne » Hölderlin et à la poésie holderlinienne en tant qu'elle est une instance presque indépendante et même supérieure au poète en tant que sujet. Dans le présent essai on cherchera à expliquer ce lien principalement dans les termes d'Henri Maldiney, en ayant recours à sa conception du rapport entre l'existant et son Fond telle qu'elle est formulée dans *Penser l'homme et la folie*. L'application des concepts maldineysiens au problème nous semble d'autant plus justifiée que, dans son livre, Maldiney lui-même fait assez souvent appel aux écrits de Hölderlin ainsi qu'à des notions typiquement holderliniennes. Dans ce cadre, nous introduirons, entre autres, également différentes idées de Gadamer, Adorno et Heidegger autour de Hölderlin, la conception de Maldiney restant néanmoins toujours notre point de départ et la référence générale.

I. La saisie de l'illimité

Des différents fragments et ébauches issus des écrits poétologiques de Hölderlin se dégage un même problème central : Comment trouver un langage pour l'illimité? Comment exprimer l'illimité sans détruire l'illimité, d'un côté, et sans être détruit par l'illimité, de l'autre. Selon lui, l'exigence primordiale de l'esprit c'est la « *Gemeinschaft und einiges Zugleichseyn aller Theile* »¹, alors que l'autre exigence l'oblige à s'engager dans un « *Fortschritt und Wechsel* »² qui va tronçonner les parties et ainsi les former, leur procurer une expression en tant que forme et, nécessairement, division de la totalité. Le but de Hölderlin consiste à trouver une forme qui sera identique au Total, à l'Ensemble, au « *Zugleichseyendes* », et d'exprimer l'Infini comme Infini, pour que dans l'expression l'Infini soit aussi primordial et infini que dans l'évidence pré-expressive, pré-prédicative de l'Ensemble. « *Der materielle Wechsel des Stoffes* » doit être arrangé de telle façon que « *das Ewige des geistigen Gehalts* »³, « *die unendliche Einheit* »⁴ ne soit pas coupé par lui.

¹ Fr. Hölderlin, « Wenn der Dichter einmal des Geistes mächtig... », in: *Sämtliche Werke und Briefe* (SWB), Band II, München, Hanser, 1992, p. 77.

² *Idem.*

³ *Ibid.*, p. 78.

⁴ *Ibid.*, p. 87.

Pour Hölderlin, il y a deux possibilités principales d'exprimer cette totalité – l'hymne et le drame ou bien l'ode tragique telle qu'il l'a conçue à travers le personnage d'Empédocle. C'est dans ce personnage que, d'après Hölderlin, se révèle le mieux la « Totalempfindung »⁵ du poète qui sert de base (Grund) au drame dont elle est en même temps l'origine et la motivation. Ainsi, dans la figure d'Empédocle se révèle Hölderlin lui-même dans sa tension profonde avec « das Extrem des aorgischen des Unbegreiflichen, des Unfühlbaren, des Unbegrenzten »⁶. Le Frankfurter Plan pour Empédocle nous présente le personnage principal comme un

Todfeind aller einseitigen Existenz, und deswegen auch in wirklich schönen Verhältnissen unbefriedigt, unstät, leidend, bloß weil sie besondere Verhältnisse sind und, nur im großen Akkord mit allem Lebendigen empfunden ganz ihn erfüllen, bloß weil er nicht mit allgegenwärtigem Herzen innig, wie ein Gott, und frei und ausgebreitet, wie ein Gott in ihnen leben und lieben kann, bloß weil er, so bald sein Herz und sein Gedanke das Vorhandene umfasst, ans Gesetz der Succession gebunden ist.⁷

Non seulement toute expression est forcément une coupure du « grand accord avec tout ce qui est vivant », mais déjà l'association pré-expressive de l'étant avec le cœur et la pensée d'Empédocle l'assujettit à « la loi de la succession ». Il est, en tant qu'humain, condamné à ne jamais pouvoir saisir le Tout, l'Absolu, le « Zugleichsein aller Theile » d'un seul coup, d'une manière absolue, « comme un dieu ». Il peut en avoir un pressentiment, une Ahnung qui suscite en fait toute sensation en tant que « ursprüngliche lebendige Empfindung »⁸ ; mais il ne lui est possible de garder cette primordialité et vivacité unitaire qu'à un prix aussi total et global que la Totalité de l'Être elle-même.

Celui qui paie ce prix – c'est-à-dire celui qui est capable, par sa propre constitution, de le payer – est exposé au Tout en tant que péril suprême. Ainsi Empédocle qui, d'après les prêtres hostiles, « verwegen / Aussprechen will Unauszusprechendes / Und sein gefährliches Gut, als wär es Wasser / Verschüttet und vergeudet (...) und allverkehrend / Verborgenherrschendes / In Menschenhände liefert »⁹, se nuit à lui-même, ayant osé vouloir saisir le Tout. Selon les prêtres, l'esprit humain est « ein fressend Feuer, wenn er aus seiner Fessel bricht », un feu se dévorant lui-même, parce que l'être humain ne peut saisir le Tout sans être lui-même saisi par le Tout. Ayant osé révéler le mystère du « Verborgenherrschendes », cette force

⁵ Fr. Hölderlin, « Die tragische Ode », in: SWB I, p. 867.

⁶ *Ibid.*, p. 868.

⁷ Fr. Hölderlin, « Frankfurter Plan », in: SWB I, p. 763.

⁸ Fr. Hölderlin, « Wink für die Darstellung der Sprache », in: SWB II, p. 96.

⁹ Fr. Hölderlin, « Der Tod des Empedokles », in: SWB I, pp. 846–847.

va le détruire en premier – « ihn wirde / Zuerst zu Grunde richten – hat es ihm / den Sinn nicht schon verwirrt, / die volle Seele, wie ist sie nun ausgewildert? »¹⁰ Empédocle « geht in einer Nacht »¹¹ – il chemine dans une nuit ; il ne chemine pas dans la nuit, parce que ce n'est pas la nuit communément partagée ; sa nuit est une nuit, essentiellement menaçante dans l'altérité de son article indéfini. « Des Himmels Söhnen ist / Wenn überglücklich sie geworden sind / Ein eigener Fluch beschieden »¹² – dit Empédocle lui-même. Il est élu par le Ciel, par la force absolue qui donne l'Être à l'étant, pour le glorifier, mais, en même temps, il est condamné à être noyé dans l'Absolu : il est impossible d'être favori de l'Absolu sans une forme absolue de cette favorisation, sans être – en tant que nécessairement partiel, parcellaire et toujours étant à-partir de l'Absolu – écrasé par lui.

II. L'illimité en tant que Fond

Dans le rapport déjà évoqué entre le conditionné et sa condition il nous semble plausible d'introduire un concept fondamental utilisé par Henry Maldiney, à savoir celui du Fond. En prenant comme point de départ la Daseinsanalyse de Heidegger, Maldiney assigne à l'homme en tant que Dasein et être-jeté la capacité d'être son propre fond. Le Dasein « est » son propre fond en tant que fond jeté, de telle façon qu'il se pro-jette vers des possibilités dans lesquelles il est jeté. « Das Selbst, das als solches den Grund seiner selbst zu legen hat, kann dessen nie mächtig werden und hat doch existierend das Grundsein zu übernehmen. »¹³ étant jeté par une « force » inconnue « dans ce monde », dans des possibilités limitées et préétablies, le Dasein est tout de même son propre fond, étant le pro-jet permanent de soi-même. Il est unhintergebar en tant que perpétuel pro-jet (jet « en avant ») de son fond, mais en même temps toujours fondé sur ou enraciné dans l'inconnu qui l'a jeté. Le Grund du Dasein est à la fois son Ab-grund, vers le Dass factuel et rigide duquel il pro-jette toujours le Warum en tant que raison-pour-être (Grund). Maldiney utilise le mot allemand Ursprung pour désigner la constitution du Dasein comme « le bond originaire et sans appui qui ouvre son propre espace opérationnel »¹⁴. Le Dasein est le bond originaire de ses propres possibilités à partir et vers lesquelles il se pro-jette, mais aussi le saut primordial (Sprung en tant que « saut »), étant

¹⁰ *Ibid.*, p. 847.

¹¹ *Ibid.*, p. 844.

¹² *Ibid.*, p. 855.

¹³ M. Heidegger, *Sein und Zeit*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1986, p. 284.

¹⁴ H. Maldiney, « De la transpassibilité », in : *Penser l'homme et la folie*, Grenoble, Millon, 1997, p. 384.

toujours sauté de son propre Fond vers son Da concret et, à la fois, étant le Fond en tant que ce saut. D'après Maldiney, le Da n'a pas de lieu dans le monde, c'est le Da lui-même qui ouvre tout d'abord le monde comme le Da de cette ouverture même.¹⁵ Ainsi le Dasein existe dans cette ouverture toujours pro-jetée comme un certain « monde », une *Bewandtnisganzheit* articulée en tant que telle par le souci ; or le vrai enjeu du Dasein c'est justement d'exister cette ouverture, sans la « couverture » des étants mondains, d'assister toujours à l'ouverture à l'état naissant, avant le surgissement de tout étant. La difficulté ne consiste pas à exister à partir du Fond, mais à exister vers et pour le Fond, vers le Fond en tant que Rien, le Rien de soi (« *nichtiger Grund-sein einer Nichtigkeit* »¹⁶), ne pas passer à coté de l'abîme, mais passer, comme un funambule, au dessus de cet abîme.

Or, il n'y a attirance du Dasein vers le Fond que parce que le Dasein le considère comme Don, comme origine abondante et généreuse donnant l'être à tout. La gratitude d'Empédocle envers les « Célestes » et en général, celle de Hölderlin dans tous ses hymnes à la Lumière et au Jour comme donateurs de l'Être, proviennent entièrement de le saisissement, la possession du poète par l'événement, par le miracle qu'un étant soit plutôt qu'il ne soit pas, par le spectacle de l'apparition de l'apparu, de la venue des choses dans le monde ouvert, de l'ensoleillement de l'Être à la participation duquel le fasciné ne peut plus s'arracher et doit ainsi provoquer sa propre chute. Maldiney parle de l'apparaître comme d'un *Urphänomen*, le φαίνεσθαι qui laisse apparaître tous les étants, mais qui reste lui-même toujours in-apparu¹⁷. Ainsi on pourrait caractériser la fantaisie en tant que φαντασία comme capacité infinie de jouir de l'apparaître, dont l'excès (ce qui est déjà toujours le cas quand quelqu'un est « plein d'imagination », « phantasievoll ») nous plonge dans l'apparaître lui-même, accentuant plutôt son intensité que l'apparu lui-même. Ailleurs Maldiney parle d'un « aller au fond », ceci dans un double sens, à savoir celui de « couler bas et de descendre vers l'ultime et primordiale profondeur sur laquelle tout repose. C'est à la fois s'abîmer et se fonder (au sens de prendre fond) »¹⁸. Tout se repose sur le Fond, mais il peut aussi bien s'imposer au fondé et l'engloutir, l'ayant d'abord con-voqué à assister au miracle de l'Être, le détruisant à la fin pour en avoir « trop vu ».

En outre, pour Maldiney l'événement par excellence, c'est ce que Hölderlin appelle la « *ursprüngliche Empfindung* ». Cette « impression primordiale » est le « lieu » de l'événement grâce auquel, dans le monde, tout apparaît au poète comme

¹⁵ *Ibid.*, p. 388.

¹⁶ M. Heidegger, *op. cit.*, p. 305.

¹⁷ H. Maldiney, *art. cit.*, p. 418.

¹⁸ H. Maldiney, « Psychose et présence », in : *Penser l'homme et la folie*, p. 14.

nouveau et inconnu¹⁹, parce qu'il le voit à l'état naissant, dans son ad-venir au monde – il voit l'apparaître lui-même. L'événement est éclatement et éclosion à la fois : l'éclatement du monde habituel et l'éclosion, la percée d'un autre monde²⁰. L'événement est « sans raison, sans fond, sans fondement. »²¹ Il n'est pas Grund – ni en tant que raison, ni en tant que fond et fondement. Il est lui-même le fondateur du Fond, ou plutôt sa fondation, non pas son Stifter, mais sa Stiftung, celle-ci étant un « événement » plutôt que l'acte d'un agissant « subjectif ». Fondé dans l'événement, le Fond est potentiellement renversé par la permanente nouveauté de l'événement, ainsi renversant aussi entièrement le Dasein qui se fonde sur lui. En ce sens-là, on pourrait ajouter qu'en effet l'événement est un Er-eignis, une ap-appropriation du Fond par le fondé et du fondé par le Fond, dans le sens heideggerien, qui néanmoins reste essentiellement inappropriable en tant qu'absolument surprenant. Dans ce rapport il y reste toujours un espace vide – l'opacité, la Undurchsichtigkeit de notre propre fond, de notre propre subjectivité en tant que fondement – qui en effet devient le lieu pour le Nouveau. D'après Maldiney, l'absolue nouveauté de l'événement consiste en ce qu'il n'est pas même possible, car s'il était possible, il aurait été possible comme quelque chose de déjà-connu, et qui se prête à une attente. Or, l'événement est l'Im-possible par excellence, qui nous sur-prend et nous dé-passe dans notre propre capacité d'être trans-passibles. L'événement qui nous dépasse dans notre trans-passibilité « consiste à n'être passible de rien qui puisse se faire annoncer comme réel ou possible. Elle est une ouverture sans dessein ni dessin, à ce dont nous ne sommes pas a priori passibles. »²²

En outre, « l'événement, le véritable événement-avènement qui nous expose au risque de devenir autre, est imprévisible. »²³ Dans l'événement on est trans-passible pour l'Autre, le Rien, le Rien de l'étant, le vide qui est le rien du déjà-connu et de l'habituel. L'événement étant chaque fois unique²⁴, nous sommes chaque fois primordialement le saut primordial, le Ursprung de notre fond dans un événement fondateur de cette unicité (Einmaligkeit). Au moment de la transformation qu'est tout événement, ce saut est un salto mortale.²⁵ C'est à la fois l'assaut de l'Autre et notre saut dans Sa nouveauté. « Die Toten reden nicht, wo du sie fragst »²⁶ – nous dit la dernière ébauche d'Empédocle, les morts et l'empire

¹⁹ Fr. Hölderlin, « Wink für die Darstellung der Sprache », in : SWB II, p. 98.

²⁰ H. Maldiney, « De la transpassibilité », in : *Penser l'homme et la folie*, p. 416.

²¹ *Ibid.*, p. 421.

²² *Idem.*

²³ *Ibid.*, p. 419.

²⁴ *Ibid.*, p. 417.

²⁵ *Ibid.*, p. 419.

²⁶ Fr. Hölderlin, « Empedokles, Dritter Entwurf », in : SWB I, p. 896.

des morts étant une métaphore pour l'absolument Autre, l'Im-pré-dictible, le sur-prenant, et aussi pour l'Autre qui nous détruit, parce qu'il est le Non radical à notre vie habituelle. Aussi

il nous coupe la parole, il nous coupe de la parole ; nous sommes interdits de tout sens préalable. Cependant il nous requiert intégralement où que nous soyons et où que nous en soyons de nous, du monde et des autres. Nous sommes frappés d'inconnaissance. L'appel qui nous arrive ouvre soudain un nouveau monde.²⁷

L'appel de l'Autre nous pose la question inattendue et nous met en question, en cause (Grund?), nous mettant ainsi face à face avec le Fond. Or, la face du Fond, la face de l'abîme n'est rien d'autre que notre propre visage, l'ensemble de notre subjectivité, l'étant toujours à partir de notre Fond que nous nous sommes jeté « au visage ». L'altérité absolue est la forme par laquelle l'Absolu, l'Illimité nous advient. L'Absolu se manifeste non pas par une forme qui dépasserait toute forme et qui serait en soi absolue (ce qui, en tant que manifestation, ne serait point possible), mais justement par une « autre » subjectivité, une autre particularité, comme, dans le cas de Hölderlin, celle de la langue grecque qui, dans sa forme définitive, était devenue pour lui l'Absolu et le lieu de l'absolument Autre, de l'événement ap-pro-prié et accueilli par lui dans la langue allemande.

III. Le langage de l'illimité et l'illimité en tant que langage

Dans une lettre à son ami Böhlendorf, Hölderlin écrit : « Das eigene muß so gut gelernt seyn, wie das Fremde. Deßwegen sind die Griechen uns unentbehrlich »²⁸. Hölderlin définit par là la culture grecque à la fois comme l'étranger et l'Autre par excellence pour l'esprit allemand, et comme le moyen absolu, dans la langue allemande, d'exprimer ce qui, d'après Hölderlin, est le plus grand, voire même le seul et définitif « sujet » pour la poésie : l'impression primordiale. Chez Hölderlin, le lien entre la « ursprüngliche Empfindung » – l'impression de l'illimité – et le grec en tant que « langue étrangère » est encore plus évident si on considère ses hymnes tardifs comme un résultat, ou plutôt comme un processus de familiarisation, d'intégration permanente du grec, de la syntaxe grecque à l'allemand holderlinien lequel, en tant que spécifiquement holderlinien, est constitué justement par cet accueil du grec dans la langue « maternelle ».

²⁷ H. Maldiney, « De la transpassibilité », in : *Penser l'homme et la folie*, p. 403.

²⁸ Fr. Hölderlin, Brief an Casimir Ulrich Böhlendorff, 4. Dezember, 1801, in SWB II, p. 913.

a) La langue « maternelle »

Tout d'abord il faut considérer le rapport entre l'impression primordiale et le langage lui-même, sans référence à une langue particulière, respectivement à son « étrangeté ». D'après Hölderlin, la connaissance (Erkenntnis), c'est-à-dire l'impression primordiale, se dirige toujours vers un langage, elle est attirée par lui. « Die Erkenntniß ahndet die Sprache », la connaissance étant encore « unreflectirte reine Empfindung des Lebens (...), der bestimmten Unendlichkeit worinn sie enthalten ist »²⁹ De la même façon, « so wie die Erkenntniß die Sprache ahndet, so erinnert sich die Sprache der Erkenntniß »³⁰, le langage n'étant jamais véritablement parlant que lorsqu'il est langage de l'impression primordiale. Or, le pressentiment, la propre Ahnung du langage ne se produit que quand le poète réussit à donner aux « verschwiegenen Ahnungen » – ouverts par la « höhere göttliche Empfänglichkeit » –, une expression qui en tant qu'expression serait elle-même « die ursprüngliche lebendige, nun zur reinen eines Unendlichen empfänglichen Stimmung geläuterte Empfindung, als Unendliches im Unendlichen. »³¹ C'est justement dans le moment, « wo der Mensch (...) zum reinen Widerklang des ersten Lebens sich emporgerungen hat »³², qu'on peut dire que le langage est pressenti.

So ahndet der Dichter, auf jener Stufe, wo er auch aus seiner ursprünglichen Empfindung durch entgegengesetzte Versuche, sich zum Ton, zur höchsten reinen Form derselben Empfindung emporgerungen hat und ganz in seinem inneren und äußeren Leben mit jenem Tone sich begriffen sieht, auf dieser Stufe ahndet er seine Sprache, und mit ihr die eigentliche Vollendung für die jezige und zugleich für alle Poësie.³³

C'est en réussissant à exprimer d'une manière infinie l'Infini, à faire du langage lui-même un « infinitif », que le poète pressent son langage et comprend qu'il n'y a rien d'autre à exprimer que l'impression primordiale, « la première vie » elle-même, qui motive tout langage, et oriente l'impression vers un certain langage. Or, un tel perfectionnement, un tel accomplissement du langage doit nécessairement avoir la forme d'un balbutiement, parce qu'il ne peut pas ressembler au langage « normal » – un balbutiement qui est la plus haute forme du vrai langage, un résultat d'un travail immense de la réflexion et qui, en même temps, étant le résultat d'un long travail de l'esprit, est, en tant que tel, balbutiement primordial,

²⁹ Fr. Hölderlin, « Wink für die Darstellung der Sprache », in : SWB II, p. 96.

³⁰ *Idem.*

³¹ *Idem.*

³² *Ibid.*, p. 98.

³³ *Idem.*

l'expression de l'impression primordiale en tant que recherche et quête infinie d'expression et du mot. D'après Gadamer, le vrai mot n'est qu'une quête du mot³⁴, quête qui naît du besoin de communiquer à l'autre la stupeur éprouvée devant la grandeur et la luminosité de l'Être, de l'Ensemble.

Darum hoffe ich sogar, es werde, wenn das Gewünschte
Wir beginnen und erst unsere Zunge gelöst,
Und gefunden das Wort, und aufgegangen das Herz ist,
Und von trunkener Stirn' höher Besinnen entspringt,
Mit der unsern zugleich des Himmels Blüthe beginnen,
Und dem offenen Blick offen der Leuchtende seyn.³⁵

Il ne s'agit pas d'un sujet particulier qui soit à dire, mais toujours du langage lui-même en tant que hâte infinie de ce qui est à dire vers son langage qu'elle a toujours encore à former, la langue en tant que « Zunge » étant toujours à acquérir dans le mutisme primordial. Selon Gadamer, l'homme a un flair spécial, presque animal, la « Witterung » pour l'immédiateté et l'indétermination de la circonstance que « là il y a quelque chose », ce qui signifie en même temps que ce quelque chose est plutôt qu'il n'est pas. Dans un mot s'exprime justement le fait qu'il y a quelque chose plutôt que rien³⁶. Dans le mot a lieu une double « approche » de l'Être. Pour Hölderlin, c'est d'abord l'Être qui approche du langage où s'opère le travail de réflexion et de différenciation ; le vrai langage poétique cependant r-approche l'Être dans sa totalité et infinitude, nous manifestant le monde, la nature, l'art, le langage, même notre propre langue comme quelque chose de tout à fait nouveau. « Es ist vorzüglich wichtig, daß er in diesem Augenblicke nichts als gegeben annehme, von nichts positivem ausgehe, daß die Natur und Kunst, so wie er sie kennen gelernt hat und sieht, nicht eher s p r e c h e , ehe für i h n eine Sprache da ist ».³⁷ Avec Heidegger on pourrait dire qu'ici le monde, sa Bewandtnisganzheit et toutes les formes établies se taisent, le sens est ébranlé, il n'y a plus rien à dire avant qu'il y ait une langue qui soit capable de dire ce qui est à dire à partir de l'impression, de la Stimmung primordiale elle-même. Cette « Sprachnot » qui est si caractéristique de l'œuvre de Hölderlin – et surtout de ses hymnes – n'en est pas un moment parmi d'autres. Les hymnes se fondent entièrement sur cette Sprachnot. D'après Gadamer, c'est exactement cet aspect de l'œuvre de Hölderlin qui a attiré Heidegger³⁸ – le

³⁴ H.-G. Gadamer, « Denken und Dichten bei Heidegger und Hölderlin », in: *Gesammelte Werke* 10, Tübingen, Mohr, 1999, p. 82.

³⁵ Fr. Hölderlin, « Das Gasthaus », in : SWB I, p. 309.

³⁶ H.-G. Gadamer, *art. cit.*, p. 80

³⁷ Fr. Hölderlin, « Wink für die Darstellung der Sprache », in : SWB II, p. 99.

³⁸ H.-G. Gadamer, *art. cit.*, p. 82.

manque du langage, le manque du mot qui, trouvé et juste, constitue et contient tout notre bonheur.

Doch gut
Ist ein Gespräch und zu sagen
Des Herzens Meinung, zu hören viel
Von Tagen der Lieb',
Und Thaten, welche geschehen.³⁹

Ce que Hölderlin écrit dans ces vers c'est la rareté d'une telle conversation cordiale, cet hymne lui-même reposant sur le manque d'une véritable communication. Elle est presque impossible, parce que, d'un côté, si ce qui est « des Herzens Meinung » est communicable, elle ne l'est que par un langage déjà donné qui extériorise et dégrade ce qui est vraiment « cordial » dans « l'opinion », et parce que, de l'autre côté, si nous trouvons une langue pour nous, pour notre cœur, elle est à peine communicable aux autres. Hölderlin transpose ce manque dans le langage lui-même, il en parle avec lui et par lui. Sa poésie devient le balbutiement du manque et de la quête du mot, il en constitue et sa forme et son contenu.

Ich bitte diese Blatt nur gutmüthig zu lesen. So wird es sicher nicht unfasslich, noch weniger anstößig seyn. Sollen aber dennoch einige eine solche Sprache zu wenig konventionell finden, so muß ich ihnen gestehen: ich kann nicht anders. An einem schönen Tage läßt sich ja fast jede Sangart hören, und die Natur, wovon es her ist, nimmts auch wieder⁴⁰

– avance Hölderlin comme une excuse à son Friedensfeier, l'hymne célébrant le matin-événement, « seit ein Gespräch wir sind und hören können voneinander »⁴¹, – une excuse qui, peut-être, est en réalité un des plus purs documents de la poésie hölderlinienne planant entre éclatement et mutilation, un « à dire » exprimé aussi « poétiquement » et primordialement dans des écrits théoriques que dans des œuvres proprement poétiques. Ce « Je ne peux pas autrement » désespéré est le cri de la nécessité de parler avec les autres, de partager avec eux ce qui reste toujours à dire dans son essentielle infinitude et indétermination. C'est pourquoi Hölderlin, s'ennuyant d'une bonne conversation et cherchant toujours sa compensation, « dit » un tel « Gespräch » en poème. Ses hymnes et élégies sont des « conversations cordiales », dans lesquelles il cause avec nous sur un ton familial et amical. Justement pour cette raison la syntaxe de ces « discours » hölderliniens est une parataxe. Au fond, la parataxe, dans sa forme grammaticale, peut être considérée comme la syntaxe caractéristique pour des

³⁹ Fr. Hölderlin, « Andenken », in : SWB I, p. 474.

⁴⁰ Fr. Hölderlin, « Friedensfeier », in : SWB I, p. 361.

⁴¹ *Ibid.*, p. 364.

conversations cordiales et vivantes – où la brisure et la discontinuité des phrases est comblée par la plénitude de la compréhension et de la conversation en tant qu'« une ». La parataxe est aussi la syntaxe concrète du balbutiement de la conversation cordiale – le langage de cette sorte de proximité et indiscretion qui n'hésite pas à se laisser foudroyer par la joie de l'approximation de l'Être, au bout de la langue. Il n'épargne pas autrui du chaos primordial et festif de ce trouble muet qu'est la quête du mot juste pour redire à autrui encore une fois qu'ils sont « une conversation », et pour le lui manifester encore une fois justement par un mot qui lui permettra de le dire, d'en donner témoignage, toujours unique et toujours à répéter.

D'après Theodor Adorno qui, d'ailleurs, a introduit le concept de la parataxe dans le discours philosophique sur Hölderlin, ses hymnes dont la plupart sont inachevés sont essentiellement inachevables⁴². La parataxe hölderlinienne qui, en tant que moyen langagier, contrairement à la continuité de la syntaxe, est déjà dissociative⁴³, la para-taxe, la rangée des phrases embrigadées et se dépassant les unes les autres ne peut jamais finir, comme une bonne conversation familière qui ne s'arrête jamais, parce qu'il y a toujours l'espoir de trouver un prochain, un autre et meilleur mot. Pour cela il doit se couper, s'interrompre à un certain moment. « *Ihm zuhören, sei grade, als wenn man es dem Tosen des Windes vergleiche; denn er brause immer in Hymnen dahin, die abbrechen, wie wenn der Wind sich dreht* » – rapporte Isaac von Sinclair à Bettina von Arnim ; il lui raconte quel miracle c'est d'écouter,

was er über die Verse und über die Sprache sage, wie wenn er nah dran sei, das göttliche Geheimnis der Sprache zu erleuchten, und dann verschwinde ihm wieder alles im Dunkel, und dann ermatte er in der Verwirrung und meine, es werde ihm nicht gelingen, begreiflich sich zu machen; und die Sprache bilde alles Denken; denn sie sei größer wie der Menschengestalt, der sei ein Sklave nur der Sprache, und so lange sei der Geist im Menschen noch nicht der vollkommene, als die Sprache ihn nicht alleinig hervorrufe. Die Gesetze des Geistes aber seien metrisch, das fühle sich in der Sprache, sie werfe das Netz über den Geist, in dem gefangen er das Göttliche aussprechen müsse, und solange der Dichter noch den Versakzent suche und nicht vom Rhythmus fortgerissen werde, so lange habe seine Poesie noch keine Wahrheit.⁴⁴

Or, le seul rythme qui ait vérité, c'est celui qui est dicté par la Stimmung primordiale elle-même. Elle donne le tact para-tactique à l'esprit. À plusieurs reprises, Adorno compare ce tact hölderlinien avec la musique.

⁴² Th. Adorno, « Parataxis », in: *Noten zur Literatur*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1981, p. 480.

⁴³ *Ibid.*, p. 471.

⁴⁴ B. von Arnim, « Gündertode », in : *Werke und Briefe*, Frechen, Bartmann, 1959, pp. 393–394.

Große Musik ist begriffslose Synthesis; diese das Urbild von Hölderlins später Dichtung, wie denn Hölderlins Idee des Gesangs streng für die Musik gilt, freigelassene, verströmende Natur, die, nicht länger im Bann von Naturbeherrschung, eben dadurch sich transzendiert. Aber die Sprache ist, vermöge ihres signifikativen Elements, des Gegenpols zum mimetisch-ausdruckshaften, an die Form von Urteil und Satz und damit an die synthetische Funktion des Begriffs gekettet. Anders als in Musik, kehrt die Dichtung die begriffslose Synthesis sich wider das Medium: sie wird zur konstitutiven Dissoziation. Die traditionelle Logik der Synthesis wird darum von Hölderlin zart suspendiert.⁴⁵

Cet éclatement de l'infinif paratactique et débordant, en tant que « synthèse sans concept », est une des possibilités par laquelle un Empédocle peut exprimer le « Zugleichsein aller Theile ». Walter Benjamin considère cette circonstance poétique totalisante sous le concept de Reihe, la file, le fil qui fait de la succession des choses énoncées dans un poème hölderlinien une enfilade, un accord à l'infini, une uniformisation de tout ce qui est dit. Selon Benjamin, dans sa parataxe Hölderlin ar-range tout étant, soit mortel soit céleste, soit chose soit nature, sur un seul rang, « disant » ainsi leur unité fondamentale⁴⁶. C'est pourquoi la parataxe hölderlinienne, donnant l'impression d'être confuse et incompréhensible, parle comme unité et uniformité absolue. Pour Jakobson le moment constitutif du procédé hölderlinien est son insistance sur la « Vergegenwärtigung des Unendlichen »⁴⁷, le « présent » en tant que temps grammatical étant et re-présentant la succession paratactique comme un « Zugleich », comme un moyen de tenir tout ensemble dans le « ici et maintenant ». Faisant écho au récit de Bettina von Arnim à propos de la façon de parler de Hölderlin, Jakobson évoque aussi la confusion dans laquelle il tombait invariablement lorsqu'il s'agissait d'écrire de la prose⁴⁸ – le flux infini des phrases qui s'entrelacent et qui, dans la plupart des cas, ne se terminent pas, des paragraphes entiers ne formant plus qu'une seule phrase, scandalisant celui qui les lit par leur manque d'égards envers la capacité normale de compréhension de l'autre, tout en « ne pouvant pas autrement ». Les écrits poétologiques d'Hölderlin en sont les meilleurs et les plus frappants témoignages.

Ceci est également vrai pour les hymnes dont Mnemosyne peut être considérée comme un des exemples les plus radicaux. D'après Adorno c'est même l'hymne le

⁴⁵ Th. Adorno, *op. cit.*, p. 471.

⁴⁶ W. Benjamin, « Zwei Gedichte von Friedrich Hölderlin », in: *Illuminationen*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1977, p. 28.

⁴⁷ R. Jakobson, *Hölderlin – Klee – Brecht*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1976, p. 81.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 78.

plus important pour le déchiffrement de la philosophie de Hölderlin⁴⁹. Sprachnot et Sinn-not – le manque du sens – y sont gravées d’une manière absolue, du point de vue linguistique aussi bien que significatif. En parlant de la discontinuité et la « paratacticit   » de la forme hölderlinienne, Adorno déclare que le hiatus que Hölderlin fait b  illir dans la forme, dans la syntaxe, se remplit toujours néanmoins par le sens qu’il condense et unifie grâce    la syntaxe en tant que parataxe. Ainsi ce sens peut exister positivement dans la forme d’un hiatus grammatical⁵⁰. Mais dans Mnemosyne, où le deuxième vers est consacré    énumérer différents étants mondains, le hiatus est encore plus fort, jusqu’   devenir absolument destructif.

Sonnenschein
 Am Boden sehen wir und trocknen Staub
 Und tief mit Schatten die Wälder und es bl  het
 An Dächern der Rauch, bei alter Krone
 Der Thürme, friedsam, und es girren
 Verloren in der Luft die Lerchen und unter dem Tage waiden
 Wohlgef  hrt die Schaafes des Himmels.
 Und Schnee, wie Majenblumen
 Das Edelm  thige, wo
 Es seie, bedeutend, gl  nzet mit
 Der grünen Wiese
 Der Alpen, h  ftig, da, vom Kreuze redend, das
 Gesetzt ist unterwegs einmal
 Gestorbenen, auf heller Stra  
 Ein Wandersmann geht
 Fern ahnend mit
 Dem andern, aber was ist di   ?⁵¹

Ici, non seulement le langage est suspendu dans son balbutiement et son infinitude paratactique, mais en outre, le sens perd tout point d’appui. Le hiatus explicite – la discontinuité « logique » unifiée dans cette synthèse musicale et homogénéisante avant tout concept – demeure positivement dans la langue⁵² et en fait un instrument tout    fait nouveau pour l’expression du sens, nouveau, unique et im-pré-concevable lui-même. Mais,    la fin du vers, cette circonstance elle-même est renversée. La négation et déformation du langage par le langage lui-même, grâce    laquelle Hölderlin avait réussi    exprimer un sens nouveau, est    son tour

⁴⁹ Th. Adorno, *art. cit.*, p. 483

⁵⁰ *Ibid.*, p. 471.

⁵¹ Fr. Hölderlin, « Mnemosyne », in : SWB I, p. 436.

⁵² Th. Adorno, *art. cit.* p. 471.

niée par la négation de ce sens par la significativité. La question finale « aber was ist diß? » met significativement en question la profusion du sens gagnée par le flux des étants énoncés dans la mise en cause linguistique des capacités syntactiques du langage normal. Ce qui est réuni d'un seul souffle linguistique est aussitôt détruit d'un seul coup significatif. La question « aber was ist diß? » demande le sens de ce qu'« il y a », elle demande le sens du signe, de l'appel qu'est forcément tout « il y a » approché dans le langage. Cette question « dit » la crise du sens, avancée par Hölderlin déjà dans le premier vers:

Ein Zeichen sind wir, deutunglos
Schmerzlos sind wir und haben fast
Die Sprache in der Fremde verloren.⁵³

Selon Maldiney, ces vers de Hölderlin datent de l'époque « où il était déjà visité par la folie »⁵⁴; ils pourraient même être considérés comme l'expression de l'état critique du schizophrène. N'étant ni dedans ni dehors, ni « moi » ni l'autre, il est dia-critique, « un signe de sens nul », existant à partir de rien – de la nullité du signe qui, quand il n'est pas « deutungslos », donne raison et fondement (Grund) à l'existence. Ici le Rien lui-même devient le Fond de l'existant et le menace dans sa constitution « normale ».

b) La langue « étrangère »

Après avoir traité le rapport entre l'illimité et le langage en tant que langage paratactique, nous introduisons dans notre champ l'idée, déjà annoncée par ailleurs, du langage de l'illimité en tant que langage nécessairement lié à la langue étrangère, à savoir le grec. D'après Friedrich Beißner, la parataxe hölderlinienne, dans toute sa difficulté et même incompréhensibilité, est entièrement fondée dans la syntaxe de Pindare. Beißner considère la rencontre de Hölderlin avec Pindare comme le moment décisif pour son œuvre, la syntaxe de Pindare étant la « syntaxe » des hymnes de Hölderlin; il appelle l'attitude du poète allemand à l'égard de son ancêtre grec « die hinhörende Verfahrensweise »⁵⁵. Hölderlin « écoute » Pindare et, bon gré mal gré, il commence à écrire en allemand avec la syntaxe, la mélodie pindarique. Cela ne signifie point qu'il ne fait qu'imiter Pindare et qu'il « germanise » le grec de ce poète. Tout au contraire, la syntaxe grecque germanisée, en tant que telle, suscite dans l'allemand un ordre tout à fait nouveau et unique,

⁵³ Fr. Hölderlin, « Mnemosyne », in : SWB I, p. 436.

⁵⁴ H. Maldiney, « Psychose et présence », in : *Penser l'homme et la folie*, p. 9.

⁵⁵ Fr. Hölderlin, *Werke und Briefe*, Band II, Frankfurt a. M., Insel Verlag, 1969, p. [230].

par lequel rien n'est plus dit comme auparavant. Selon Otto Pöggeler, la poésie de Pindare et les tragédies de Sophocle sont « l'étranger », le passage qui, d'après la conviction de Hölderlin lui-même, est absolument nécessaire pour qu'on puisse arriver dans le « natal », le « familial », un mouvement manifesté justement dans le transfert et la familiarisation de la syntaxe étrangère dans la nôtre⁵⁶. Le naturel qui caractérise la syntaxe extrêmement difficile et à première vue artificielle et forcée de Hölderlin est proprement la familiarisation de l'étranger. En outre, cela ne concerne pas seulement la syntaxe grammaticale. D'après Pöggeler, dans les hymnes d'Hölderlin on peut toujours « entendre » le chœur célèbre de l'Antigone de Sophocle, dont la « syn-taxe » de la lutte tumultueuse entre l'homme et les éléments est toujours présente dans le pathos général de Hölderlin.

Cette présence violente du langage de Sophocle est rendue manifeste par les réflexions de Hölderlin sur Œdipe et Antigone. En quelque sorte, la tragédie d'Œdipe consiste en ce que « sein Geist am Ende der rohen und einfältigen Sprache seiner Diener unterliegt. »⁵⁷ Œdipe, en tant que caractère parlant en grec, est soumis au grec vulgaire et rude des serviteurs et pro-voque ainsi sa propre chute. Selon Hölderlin, le langage d'Œdipe lui-même est un langage des furies. « Weil solche Menschen in gewaltsamen Verhältnissen stehn, spricht auch ihre Sprache, beinahe nach Furienart, in gewaltsamerem Zusammenhange. »⁵⁸ Le grec d'Œdipe est le lieu où se produit l'événement monstrueux de l'accouplement du dieu et de l'homme, « das Ungeheure, wie der Gott und Mensch sich paart ».⁵⁹ En somme, l'essence du langage sophocléen consiste pour Hölderlin en ce que son langage est le langage de l'entendement humain « als unter Udenkbarem wandelnd ».⁶⁰ Ainsi le grec de Sophocle est le langage du déchirement de l'homme entre sa propre subjectivité et dieu en tant que l'Im-pensable, l'Autre, un Un-geheuer monstrueux dans sa non-familiarité.

Dans ce contexte, le grec n'est pas juste une langue étrangère, elle est d'abord l'étranger en tant que langue et langage. Le montrent de façon évidente les hymnes – de Hölderlin lui-même ou traduits du grec par lui – et les tragédies de Sophocle dont la traduction hölderlinienne a pu être considérée comme l'exemple par excellence d'une traduction « congéniale », caractérisée à la fois par la méconnaissance des règles les plus élémentaires du grec ancien (ce qui a amené Hölderlin à des multiples fautes) et une intuition unique pour la « syntaxe » du grec dont la profondeur sert comme base et tonalité porteuse de toute la traduction, y noyant

⁵⁶ O. Pöggeler, *Der Denkweg Martin Heideggers*, Pfullingen, Klett-Cotta, 1963, p. 222.

⁵⁷ Fr. Hölderlin, « Anmerkungen zum Oedipus », in : SWB II, p. 315.

⁵⁸ *Idem*.

⁵⁹ *Idem*.

⁶⁰ Fr. Hölderlin, « Anmerkungen zur Antigonä », in : SWB II, p. 370.

les petits détails erronés. « Geweintes Blut tränkt die Spur der verletzten Seele, und stark als Held trug er es herüber »⁶¹ – dit Bettina von Arnim à propos de la traduction d'Œdipe, désignant Hölderlin comme un héros qui a eu la force pour transporter et nous apporter ce qu'il a porté comme un fardeau, et admirant avec Sinclair le flux, le naturel et la violence de la mélodie holderlinienne. Tout comme dans le cas de ses hymnes, les traductions parlent la langue « des furies », balbutiant et déformant dans l'imposition de la syntaxe grecque la langue « maternelle ». Avec la venue du grec dans l'allemand, ce dernier change complètement de ton. Il n'y a plus aucune sécurité comme il y en a toujours dans la langue maternelle. Ici l'assurance, la proximité et habituel de l'être habituel est brisée par l'étrangeté et l'aliénation de sa propre langue. Tout en parlant la même langue, rien n'est plus dit comme d'habitude ; un instant survient même où la langue est absolument perdue – elle est, dit Mnemosyne, « à l'étranger » –, instant où il n'y a rien à dire, car l'impression primordiale n'a pas encore trouvé son langage. Ainsi, l'irruption du grec dans l'allemand est la forme par laquelle le langage habituel et « extérieur » est nié, pour céder la place à l'ad-venir de l'absolument autre. La présence violente de la syntaxe grecque dans l'allemand est la béance d'où l'événement peut surprendre Hölderlin, assiéger le sujet existant-langagier. En soumettant l'allemand au grec, Hölderlin s'aproprie l'étranger pour être approprié par lui, pour subir d'abord un « dépaysement » (*Befremdung*) par rapport au « pays » familiarisé et sécurisé par la langue « maternelle », ce qui amène à un dé-paysement total, la perte et l'expropriation de sa « propre » subjectivité.

c) Langage et subjectivité

Parlant de l'expression de l'événement chez des peintres comme Van Gogh ou Cézanne, Maldiney évoque Hölderlin comme leur analogue poétique. D'après Maldiney, Van Gogh et Cézanne ne sont pas juste des peintres des étants, des objets, mais, au premier chef, des peintres de la condition générale de la tonalité dans laquelle quelque chose en tant qu'être-couleur peut naître. Les couleurs de ces peintres « sont les tenseurs pathiques de leur ouverture au monde entier (...), à l'état naissant et co-naissant avec lui »⁶². De la même façon, le mot de Hölderlin est le mot en état naissant, le mot tacite collé au bout de la langue. Hölderlin par son langage rend manifeste le langage lui-même, ainsi que, selon Adorno, Beethoven dans sa musique « tonale » thématise la tonalité en tant que telle⁶³ et par la dissonance

⁶¹ B. von Arnim, *op. cit.*, p. 315.

⁶² H. Maldiney, « De la transpassibilité », in : *Penser l'homme et la folie*, p. 395.

⁶³ Th. Adorno, *art. cit.*, pp. 477–478.

purement beethovenienne fait résonner l'harmonie tonale en tant qu'harmonie tonale. Van Gogh ne peint que les couleurs elles-mêmes ; ce qui « frappe » chez lui, c'est le rayonnement, l'irradiation menaçante des couleurs, de la visibilité. Beethoven insiste sur la tonalité ; son œuvre tardive surtout peut être considérée comme le battement, les « coups » de la tonalité en soi, par cela même ouvrant l'espace – l'ouïe – pour une autre et plus radicale harmonie, d'ailleurs seulement indiquée et pressentie dans les harmonies audacieuses de Beethoven. Ainsi dans la « tautologie » d'une peinture qui ne peint que les couleurs, c'est-à-dire, son propre moyen pour peindre « quelque chose », ainsi que dans une poésie qui ne « dit » que le langage lui-même, émerge un certain espace pour l'accueil de l'Autre. Or, précisément dans cette circonstance consiste le danger absolu pour un Hölderlin.

Tentons à présent d'explicitier une fois encore le rapport entre le langage poétique et la crise existentielle, telle qu'elle est vécue par Hölderlin dans sa Sprachnot, pour arriver au tout dernier moment du problème, qui en même temps englobe tous les autres, à savoir celui de l'ébranlement de la subjectivité provoqué par le caractère absolu du langage. Dans le contexte maldineysien nous nommons cette sorte d'ébranlement de l'équilibre existentiel, soit folie, soit schizophrénie, et nous posons la question : comment le langage peut-il être un « lieu » de la folie ?

Le sujet se construit, s'articule dans sa liaison avec le langage, ce qui signifie en même temps une certaine distance envers le langage. Or, par schizophrénie on entend justement la perte de cette distance – un état « où il est assiégé par la surproximité de tout »⁶⁴, ce « tout » étant toujours rapproché de nous par le langage en tant que proximité de l'être. Hölderlin perd la distance qui déterminait et « coupait » le langage dans des phrases différentes, dans des structures grammaticales « mesurées », destinées à exprimer les contenus définitifs d'un sujet « personnel ». Hölderlin ne peut plus s'arrêter, parce que ce n'est plus lui qui parle dans le langage, mais c'est le langage qui parle en lui, et comme le langage en tant que tel est infini, Hölderlin n'est pas capable de finir ses phrases, mettre un point, sans que la phrase soit violemment coupée. Ainsi, la *Meinigkeit* du langage étant suspendue, il n'exprime plus que le langage lui-même. « Es ist nicht mehr der Dichter und seine eigene Erfahrung, was erscheint »⁶⁵, – dit Hölderlin. Il est devenu langage qui dans son essence est une source inépuisable et qui ne se restreint que par son appropriation dans la *Meinigkeit* du sujet. C'est ici que le saut fait par le sujet, par le fondé devient un salto mortel ; celui-ci consistant à se tenir toujours au-dessus du Fond-Abîme tout en n'abîmant pas son propre soi, la subjectivité, gardant toujours

⁶⁴ H. Maldiney, « Psychose et présence », in : *Penser l'homme et la folie*, p. 10.

⁶⁵ Fr. Hölderlin, « Die tragische Ode », in : SWB I, p. 866.

l'équilibre entre le caractère absolu du Fond et sa rétention et expression par le sujet. Le sujet étant à partir et à distance de son Fond se trouve dans une crise qui, chez Maldiney, est une crise personnelle qui, infinie dans son essence, amène à une métamorphose également infinie de soi-même, nous apportant chaque fois du Rien une nouvelle « subjectivité », une nouvelle manière d'être ce qu'on ne peut être qu'à distance du Fond. Or, Hölderlin, comme un funambule qui tombe, « perd » et se fond dans la crise.

D'après lui l'essence de la tragédie grecque réside justement dans la chute, la noyade du sujet dans l'Absolu auquel il s'oppose et dont il ne peut supporter la pesanteur.

Die tragische Darstellung beruhet (...) darauf, daß der unmittelbare Gott, ganz Eines mit dem Menschen (...), daß die u n e n d l i c h e Begeisterung u n e n d l i c h , das heißt in Gegensätzen, im Bewußtseyn, welches das Bewußtseyn aufhebt, heilig sich scheidend, sich faßt, und der Gott, in der Gestalt des Todes, gegenwärtig ist.⁶⁶

Ainsi un accueil absolu de l'Absolu ne peut se produire qu'au prix de la « mort » de la conscience qui, en tant que subjectivité, se suspend elle-même et qui « in hohem Bewußtseyn » se compare avec des objets,

die kein Bewußtseyn haben, aber in ihrem Schicksaal des Bewußtseyns Form annehmen. So einer ist ein wüst gewordenes Land, das in ursprünglicher üppiger Fruchtbarkeit die Wirkungen des Sonnenlichts zu sehr verstärket, und darum dürre wird.⁶⁷

C'est la surabondance et la « gänzliche Umkehr », qui, « ohne allen Halt, dem Menschen, als erkennendem Wesen unerlaubt »⁶⁸, provoque le naufrage du sujet. Celui qui l'ose est condamné à périr, à la ruine, et à la ruine même de son propre fondement (zugrunde gehen) ; mais il est aussi condamné à devenir « inconscient », c'est-à-dire à devenir la conscience exclusive de ce qui est autre. Pour cette raison Empédocle est « verdüstert », « verödet »⁶⁹, déserté de et par sa propre subjectivité. Chez Empédocle,

in dem sich die Gegensätze so innig vereinigen, dass sie zu E i n e m in ihm werden (...), dass bei ihm und für ihn das sprachlose Sprache, und bei ihm und für ihn das Allgemeine, das Unbewußtere, die Form des Bewußtseyns und der Besonderheit gewinnt,⁷⁰

⁶⁶ Fr. Hölderlin, « Anmerkungen zur Antigona », in : SWB II, p. 373.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 372.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 375.

⁶⁹ Fr. Hölderlin, « Der Tod des Empedokles », in : SWB I, p. 849.

⁷⁰ Fr. Hölderlin, « Die tragische Ode », in : SWB I, p. 870.

le plus universel et le plus inconscient, c'est-à-dire ce qui fonde toute particularité et « subjectivité » personnelle, devient particulier – le langage en tant que force universelle devient chez lui l'objet concret et le but ; et sa propre personnalité – c'est-à-dire ce qui est le plus particulier – devient absolument universelle, parce qu'elle se noie dans le Fond universel, lui livre le « propre » de soi-même, lui « cède la parole ». Et plus il veut dépasser les limites habituelles et humaines pour atteindre l'illimité, l'Incompréhensible, l'Involontaire, plus il doit se perdre et devenir objectif⁷¹, devenir l'écho pour l'Universel. Hölderlin parle aussi de l'inconnu qui est hors de la conscience comme de l'action humaines et vers lequel l'instinct humain se sent attiré pour s'unifier avec lui dans un sentiment primordial et originaire. Plus les gens le négligent, plus Empédocle doit s'ouvrir à cet inconnu.

So mußte also sein Geist aorgische Gestalt annehmen, von sich selbst und seinem Mittelpunkte reißen, immer sein Object so übermäßig penetriren, daß er in ihm, wie in einem Abgrund sich verlor (...). Und so erschien das Object in ihm in subjectiver Gestalt, wie er die objective Gestalt des Objects angenommen hatte.⁷²

L'objet absolu et absolument universel (langage, Nature, Être) devient en lui concret, particulier, ce qui est la seule possibilité pour que l'Absolu se manifeste. Mais pour cela le sujet, Empédocle en tant que porte-parole, s'universalise et s'efface dans sa particularité et subjectivité. Une « Vertauschung des Subjects und Objects »⁷³ se produit. L'objet absolu prend la place de la concrétion du sujet dont le contenu concret et positif est sa propre subjectivité, fondée « sur » et, en même temps, délicatement écartée, distancée du Fond, étant ainsi le fond de son « propre », du subjectif. Empédocle, chez qui « die verlorene Subjectivität » est remplacée par « die tiefe Einwirkung des Objects »⁷⁴, est, d'après Hölderlin, né et destiné pour être un poète, mais en réalité il n'est ni poète (héros de la parole) ni héros (poète de l'action) ; il a déjà dépassé toutes les frontières, il a tout sacrifié. La « poésie » et « l'action » d'Empédocle ne sont ni poésie ni action, et cependant elles sont respectivement la plus extrême poésie et la plus extrême action. Dans ce sens, la folie de Hölderlin, en une essentielle analogie avec l'auto-immolation d'Empédocle, est sa plus pure poésie – poésie qui ne peut même plus se contenter de violer tous les règles de la poésie ainsi que de la grammaire et de l'intelligibilité en général, afin de devenir infinie et devenir l'Infini. Elle est une poésie qui se nie, qui se

⁷¹ *Ibid.*, p. 876.

⁷² *Ibid.*, p. 874.

⁷³ *Ibid.*, p. 876.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 877.

noie dans l'Infini et dans le silence primordial d'où sort toute poésie. Aucun poème, aussi solennel soit-il, ni aucune action, même héroïque, ne suffiraient à manifester d'une façon absolue et véritable l'Être, parce que dans les deux cas un écart subsiste entre celui qui veut manifester le Fond et le Fond lui-même. Or, le sacrifice signifie ici l'action la plus radicale, c'est-à-dire une action dans laquelle l'acteur se sacrifie lui-même, dans laquelle le sujet et l'objet coïncident. De même la poésie la plus radicale est une poésie dans laquelle le poète devient son poème. D'après Hölderlin, le destin ne pouvant se résoudre dans quelque chose d'individuel, l'individuel doit s'universaliser. Et plus la résolution du destin est profonde et manifeste, plus celui qui le résout se manifeste comme sacrifié. Et plus le sacrifice est manifeste et tragique, plus le Fond est rendu manifeste⁷⁵. Empédocle, le masque de Hölderlin – une figure, d'ailleurs, qui curieusement reste comme à l'état d'ébauche dans son œuvre –, fait face à l'Abîme et devient ainsi le visage de l'Abîme.

Bibliographie

- ADORNO, Th. *Noten zur Literatur*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1981.
VON ARNIM, B. *Werke und Briefe*, Frechen, Bartmann, 1959.
BENJAMIN, W. *Illuminationen*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1977.
GADAMER, H.-G. *Gesammelte Werke*, Band 10, Tübingen, Mohr, 1999.
HEIDEGGER, M. *Sein und Zeit*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1986.
HÖLDERLIN, F. *Sämtliche Werke und Briefe*, Band I und II, München, Hauser, 1992.
JAKOBSON, R. *Hölderlin – Klee – Brecht*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1976.
MALDINEY, H. *Penser l'homme et la folie*, Grenoble, Mitlon, 1997.
PÖGGELER, O. *Der Denkweg Martin Heideggers*, Pfullingen, Klett-Cotta, 1963.

⁷⁵ *Ibid.*, pp. 871–873.