



Du « tournant » dans la compréhension du tragique chez Hölderlin

Shiqin She

Volume 71, numéro 2, juin 2015

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1035562ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1035562ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Faculté de philosophie, Université Laval

Faculté de théologie et de sciences religieuses, Université Laval

ISSN

0023-9054 (imprimé)

1703-8804 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

She, S. (2015). Du « tournant » dans la compréhension du tragique chez Hölderlin. *Laval théologique et philosophique*, 71(2), 267–284.
<https://doi.org/10.7202/1035562ar>

Résumé de l'article

Le tragique hölderlinien mérite une attention spéciale, car chez Hölderlin la tragédie de nature dialectique se présente comme une allégorie de l'impossibilité de la spéculation. Le poète philosophe tentait, à partir de 1798, d'écrire une tragédie moderne, *La mort d'Empédocle*. Pour maintes raisons, il n'a pas pu mener l'imitation des Grecs jusqu'au bout ; il lui semblait qu'une tragédie moderne fût impossible. Pour lui, cet échec dramaturgique a une signification *antimétaphysique*. Dans ce travail, nous procéderons, à partir des trois définitions de la tragédie qu'il propose à compter de 1798, à l'analyse de l'impact que son échec dramaturgique a eu sur sa compréhension de l'essence du tragique, puis sur sa critique de la raison spéculative.

DU « TOURNANT » DANS LA COMPRÉHENSION DU TRAGIQUE CHEZ HÖLDERLIN*

Shiqin She

Département de Philosophie
Université de Xiamen, Chine

RÉSUMÉ : La tragique hölderlinien mérite une attention spéciale, car chez Hölderlin la tragédie de nature dialectique se présente comme une allégorie de l'impossibilité de la spéculation. Le poète philosophe tentait, à partir de 1798, d'écrire une tragédie moderne, La mort d'Empédocle. Pour maintes raisons, il n'a pas pu mener l'imitation des Grecs jusqu'au bout ; il lui semblait qu'une tragédie moderne fût impossible. Pour lui, cet échec dramaturgique a une signification antimétaphysique. Dans ce travail, nous procéderons, à partir des trois définitions de la tragédie qu'il propose à compter de 1798, à l'analyse de l'impact que son échec dramaturgique a eu sur sa compréhension de l'essence du tragique, puis sur sa critique de la raison spéculative.

ABSTRACT : Hölderlin's conception of the tragic deserves special attention, since for Hölderlin tragedy of a dialectical nature presents itself as an allegory of the impossibility of speculation. The poet philosopher was trying, from 1798 onwards, to write a modern tragedy, The Death of Empedocles. For a number of reasons, he found himself unable to succeed to the end in his imitation of the Greeks ; it seemed to him that a modern tragedy proved impossible. For him, that dramaturgic failure had an anti-metaphysical significance. In this paper, we will proceed, starting with the three definitions of tragedy which he provides from 1798 onwards, to the analysis of the impact his dramaturgic failure had on his comprehension of the essence of the tragic, and then on his critique of speculative reason.

Le tragique hölderlinien mérite une attention spéciale, car chez Hölderlin la tragédie de nature dialectique se présente tout simplement comme une allégorie de la spéculation, ou plus précisément comme celle de l'impossibilité de la spéculation¹. Il tentait, à partir de 1798, d'écrire une tragédie moderne, *La mort d'Empédocle*, sans doute dans l'intention d'imiter l'art sublime des dramaturges grecs qu'il admirait². Pour maintes raisons, il n'a pas pu mener l'imitation des Grecs jusqu'au

* « Supported by the Chinese Fundamental Research Funds for the Central Universities (Project number : 20720151278 ; 20720161047) ».

1. À propos de ce point de vue, Hölderlin ne l'a pas développé plus, mais au contraire, à partir de lui, il se met à commenter *Œdipe* et *Antigone*. Cf. Friedrich HÖLDERLIN, *Gesammelte Werke*, Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch Verlag, 1990, 639 p.
2. ID., *Sämtliche Werke und Briefe I*, éd. Michael KNAUPP, München, Carl Hanser Verlag, 1992, 763 p.

bout, une tragédie moderne s'avérant impossible à ses yeux³. Pour lui, cet échec aura en fait une signification métaphysique, ou plutôt *antimétaphysique*.

Si nous considérons l'ensemble de ses œuvres philosophiques et poétiques, soit les poèmes de jeunesse, dans lesquels le poète exprime sa nostalgie vers l'Un-Tout à travers les fleuves, soit son seul roman *Hypérion*, soit l'essai *La signification des tragédies*, toutes expriment bien l'aspiration spéculative et panthéiste à s'unir à la nature, au tout dans une contemplation poétique. Néanmoins, après l'échec de son drame, Hölderlin n'a plus travaillé indépendamment dans le domaine de la tragédie, mais s'est mis à traduire et à commenter les tragédies de Sophocle, *Œdipe* et *Antigone*. Dans les fameuses *Anmerkungen zum Ödipus* et *Anmerkungen zur Antigone*⁴, il a modifié d'une façon significative sa définition première de la tragédie (*La signification des tragédies*). L'excès du savoir spéculatif par lequel l'homme prétend à la vision divine étant condamné, il rompt avec l'idéalisme spéculatif et même avec la philosophie en général, et pose la finitude radicale de l'être humain⁵. Cet échec dramaturgique a aussi eu une influence considérable dans la période du *Rhin*, dite période de transition, et dans ses dernières œuvres poétiques. Je pense que l'échec de *La mort d'Empédocle* peut être considéré comme l'un des « tournants » les plus importants dans ses œuvres et ses pensées, et qu'il l'a amené *directement* à modifier ses définitions de la tragédie dans les *Remarques* par rapport à celle qu'on trouve dans *La signification des tragédies*. Ainsi, l'acte dit « monstrueux » de s'unir au divin peut être reconnu et purifié, et l'esprit spéculatif de la métaphysique est critiqué⁶. Comme je l'ai déjà indiqué, je partirai de ses trois définitions de la tragédie à compter de 1798, pour analyser l'impact que son échec dramaturgique a eu sur sa compréhension de l'essence du tragique, et par voie de conséquence sur sa critique de la raison spéculative.

I. DIE BEDEUTUNG DER TRAGÖDIE (1798-1800) : LA TRAGÉDIE EST LE LIEU DU SACRIFICE

Die Bedeutung der Tragödie ist am leichtesten aus dem Paradoxon zu begreifen. Denn alles Ursprüngliche, weil alles Vermögen gerecht und gleich geteilt ist, erscheint zwar nicht in ursprünglicher Stärke nicht wirklich sondern eigentlich nur in seiner Schwäche,

-
3. Référant l'interprétation nietzschéenne de Socrate à l'échec dramaturgique de Hölderlin, Peter Warnek essaie aussi de démontrer l'impossibilité d'une tragédie moderne. Cf. Peter WARNEK, « Fire from Heaven in Elemental Tragedy. From Hölderlin's Death of Empedocles to Nietzsche's Dying Socrates », *Research in Phenomenology*, 2 (2014), p. 212-239.
 4. *Sämtliche Werke und Briefe II*, éd. Michael KNAUPP, München, Carl Hanser Verlag, 1992, p. 315, 373.
 5. Véronique M. FÓTI appelle l'interprétation hölderlinienne de la tragédie une « déconstruction de la matrice spéculative de la tragédie (*deconstruction of the speculative matrix of tragedy*) » (« Time's Agonal Spacing in Hölderlin's Philosophy of Tragedy », dans Ferda KESKIN, *The Proceedings of the Twenty-First World Congress of Philosophy*, vol. 12, *Philosophical Trends in the XXth Century*, Turkey, Philosophical Society of Turkey, 2007, p. 39-42).
 6. Cette thèse se base principalement sur les recherches de Philippe LACOUÉ-LABARTHE, *L'imitation des Modernes*, Paris, Galilée, 1986 ; *Métaphrasis* suivi de *Le théâtre de Hölderlin*, Paris, PUF, 1998 ; de Françoise DASTUR, *Hölderlin, le retournement natal*, Paris, Encre marine, 1997 ; de Peter SZONDI, *Essai sur le tragique*, Strasbourg, Circé, 2003 ; et de Beda ALLEMANN, *Hölderlin und Heidegger*, Zürich, Atlantis Verlag, 1954, entre autres.

so dass rechteigentlich das Lebenslicht und die Erscheinung der Schwäche jedes Ganzen angehört. Im Tragischen nun ist das Zeichen an sich selbst unbedeutend, wirkungslos, aber das Ursprüngliche ist gerade heraus. Eigentlich nämlich kann das Ursprüngliche nur in seiner Schwäche erscheinen, insofern aber das Zeichen an sich selbst als unbedeutend = 0 gesetzt wird, kann auch das Ursprüngliche, der verborgene Grund jeder Natur sich darstellen. Stellt die Natur in ihrer schwächsten Gabe sich eigentlich dar, so ist das Zeichen wenn sie sich in ihrer stärksten Gabe darstellt = 0⁷.

La signification des tragédies se conçoit le plus aisément à partir du paradoxe. Car tout ce qui est originel, du fait que toute puissance est justement et également répartie, n'apparaît pas dans sa force originelle, mais proprement dans sa faiblesse, si bien que la lumière de la vie et la manifestation appartiennent proprement à la faiblesse de chaque chose en son ensemble. Or, dans le tragique, le signe est en soi insignifiant, sans effet, mais l'originel est franchement à découvert. C'est que, proprement, l'originel ne peut apparaître que dans sa faiblesse, mais, si le signe en soi est posé comme insignifiant, = 0, l'originel aussi, le fond caché de toute nature, peut se présenter. Que la nature se présente proprement dans son don le plus faible, alors le signe, quand elle se présente dans son don le plus fort, est = 0⁸.

Dans ce fragment, Hölderlin définit le tragique d'une façon générale par le paradoxe. C'est dans le tragique que le paradoxe apparaît. Ce texte part du concept de la nature. L'homme, en tant que l'autre extrémité face à la nature, a pour statut d'être son serviteur ; réciproquement, la nature aussi a besoin de l'homme. Il insiste sur le rapport dialectique entre nature et homme : lorsque la nature se montre en son don le plus fort, l'homme se montre le plus faible, = 0. Pour que la puissance de la nature puisse apparaître, l'homme choisit volontiers de devenir son oblation. C'est cela le tragique. Dans la lettre à son frère du 4 juin 1799, Hölderlin dit que « das Paradoxon » qui veut que « der Kunst- und Bildungstrieb mit allen seinen Modifikationen und Abarten ein eigentlicher Dienst sei, den die Menschen der Natur erweisen⁹ ». « Le paradoxe » qui veut que « la pulsion artistique et formatrice, avec ses modifications et variétés, (soit) proprement un service rendu à la nature par les hommes¹⁰ ». Comme Hölderlin l'explique dans une lettre à Sinclair du 24 décembre 1798, « la condition première de toute vie et de toute organisation » est identifiée au fait que « keine Kraft monarchisch ist im Himmel und auf Erden. Die absolute Monarchie hebt sich überall selbst auf, denn sie ist objektlos ; es hat auch im strengen Sinne niemals eine gegeben¹¹ » ; « aucune force n'est monarchique dans le ciel ni sur terre. La monarchie absolue s'annule partout elle-même, car elle est sans objet : elle n'a d'ailleurs jamais existé au sens strict du terme¹² », et ainsi *toute capacité est justement et équitablement répartie*, la réalité par essence originelle, la nature, ne peut pas *apparaître dans sa force originelle*, mais proprement *dans sa faiblesse*, selon sa capacité intrinsèque où sont réparties ses propres forces. C'est une logique dialectique, car ce qui est fort ne peut apparaître que comme faible ; il a besoin d'un élément faible

7. Friedrich HÖLDERLIN, *Sämtliche Werke und Briefe I*, p. 114.

8. Peter SZONDI, *Essai sur le tragique*, p. 20.

9. Friedrich HÖLDERLIN, *Sämtliche Werke und Briefe I*, p. 769-770.

10. Peter SZONDI, *Essai sur le tragique*, p. 20.

11. Friedrich HÖLDERLIN, *Sämtliche Werke und Briefe I*, p. 723.

12. Peter SZONDI, *Essai sur le tragique*, p. 20.

pour apparaître, d'où la nécessité de l'art vis-à-vis de la nature. Ici, Hölderlin souligne l'interdépendance de l'homme et de la nature. Tout ce qui existe est le résultat du subjectif et de l'objectif ; voilà pourquoi il est impossible d'y distinguer la part de l'individu et celle du tout¹³.

La nature ne peut apparaître immédiatement en elle-même, elle a besoin d'apparaître par le biais d'un *signe*. Ce signe, au sens de l'aliénation de soi, c'est le héros de la tragédie. Le signe tragique, la figure du héros est autrement dit « le lieu de la révélation et de l'épiphanie de ce qui est¹⁴ », la nature divinement belle. Dans la mesure où le héros n'est pas capable de s'opposer à la puissance destructrice de la nature, il est faible et *insignifiant*. Néanmoins, c'est justement dans la chute du héros (généralement dans sa mort), quand le signe (le héros) est = 0, que la nature triomphante se montre *dans son don le plus fort*, dans sa puissance maximum, et *l'originel est dégagé d'emblée*. Ainsi le tragique est interprété comme un service et un sacrifice que l'homme fait à la nature pour qu'elle puisse apparaître adéquatement, à sortir de *sa dissimulation originelle* ; et la tragédie est proprement dite le lieu de ce sacrifice¹⁵. Ce qui est tragique au sens courant est effacé, et existe seulement une mission sublime envers la nature. Le héros est dit tragique, car ce service qui définit le sens de son être, il ne peut le rendre que dans la mort, à savoir il ne peut s'unir à la nature qu'en se posant comme signe *en soi insignifiant* = 0, d'où le paradoxe.

Encore pendant cette période, ce que vise Hölderlin dans la tragédie, plus précisément dans l'opposition entre la nature et l'art, c'est leur *réconciliation*, qu'il considère encore comme positive : ce qu'il thématise dans cette tragédie singulière qu'il a tenté d'écrire, *La mort d'Empédocle*. Empédocle est une incarnation, une présentation sensible (*sinnlich*) de la réconciliation entre les puissances antagonistes, car la réconciliation finale ne peut être réalisée que dans l'affrontement et ensuite dans la séparation de ce qui est intimement lié. L'unification dans le héros ne peut être que temporaire, car pour que « das Allgemeine im Individuum sich nicht verlöre, und [...] das Leben einer Welt, in einer Einzelheit abstürbe¹⁶ », « le général ne se perde pas dans l'individu, et [...] la vie d'un monde ne soit pas vouée à mourir dans une singularité¹⁷ », le héros doit mourir, et sa mort rend possible le *devenir* de son peuple.

Pourtant, après l'échec d'*Empédocle*, la compréhension hölderlinienne de la tragédie dans les *Remarques* devient une sorte de *tournant* par rapport à celle dans *La signification des tragédies*. La réconciliation nature-homme devient alors pour lui le symbole de la philosophie spéculative cherchant à donner une explication englobante à toute la réalité. Le côté positif de l'union nature-homme et la raison spéculative qu'elle représente sont décidément critiqués dans les *Remarques*, et même interprétés en tant que *crime de la raison*.

13. *Ibid.*

14. Philippe LACQUE-LABARTHE, *L'imitation des Modernes*, p. 57.

15. Peter SZONDI, *Essai sur le tragique*, p. 20.

16. Friedrich HÖLDERLIN, *Sämtliche Werke und Briefe I*, p. 872.

17. ID., *Fondement d'Empédocle*, dans *Œuvres*, Paris, Gallimard, 1967, p. 661.

II. L'ÉCHEC DE LA MORT D'EMPÉDOCLE (1798-1800)

Empédocle est conçu par Hölderlin comme un homme plus accompli qu'Hypérion, un homme qui a atteint un état de sagesse divine. Chez lui, il n'existe pas de doutes, d'abattements qui contrarient souvent l'aspiration d'Hypérion à la perfection et qui sont de nature lyriques. Le héros tragique qu'Empédocle est conçu comme étant conscient de sa parenté avec l'être divin, assume ainsi consciemment son rôle de médiateur entre l'esprit divin et les humains, de réconciliateur entre nature et art. Il est « ein Sohn der gewaltigen Entgegensetzungen von Natur und Kunst, in denen die Welt vor seinen Augen erschien. Ein Mensch, in dem sich jene Gegensätze so innig vereinigen, dass sie zu einem in ihm werden [...] »¹⁸, « le fils des puissants antagonismes entre la nature et l'art à travers lesquels le monde apparaissait à ses yeux. Un homme au sein duquel ces antagonismes se fondent si intimement qu'ils deviennent un en lui [...] »¹⁹. La tentative d'Empédocle est bel et bien spéculative et idéaliste, et son acte de s'unir à la nature est une « allégorie » du savoir spéculatif.

Afin de présenter la sublimité de cette sagesse par la vie d'Empédocle, Hölderlin se heurte à des difficultés renaissantes qu'il n'arrive pas à surmonter — il y a renoncé de son plein gré vers 1800 ou 1801, après trois ou quatre ans de travail. Voici les versions différentes et leurs dates approximatives.

D'abord *Le plan de Francfort*. Hölderlin l'avait rédigé dans la maison Gontard, vers juillet-août 1797.

Ensuite les fragments de la tragédie dénommés par Hölderlin *Der Tod des Empedokles*, rédigés vers 1798-1799 ; ce sont des versions différentes du drame projeté et non des tronçons d'une même œuvre.

Enfin un plan complet avec des scènes rédigées que l'on croit que Hölderlin voulait intituler *Empedokles auf dem Ätna*, achevé au début de 1800, auquel se rattache une étude en prose, *Grund zum Empedokles*²⁰.

Au fil des ébauches successives, il n'arrive pas à construire des conflits qui sont essentiels pour un drame. Il n'arrive pas à présenter les raisons intérieures pour Empédocle de s'évader du monde des hommes, pour ensuite se réfugier dans la nature divine. Ainsi le personnage d'Empédocle demeure un peu énigmatique, alors que le théâtre n'est essentiellement pas compatible avec la psychologie obscure. Une tragédie comporte nécessairement une série de conflits moraux, résultant d'un certain nombre de faits précis. Au cours des ébauches successives, Hölderlin a éliminé toute espèce d'action et conflit moral d'Empédocle avec ses parents, ses amis, et ses concitoyens, de sorte que le drame devient finalement un beau discours philosophique et poétique, comportant des exposés de discussions philosophiques et lyriques, des états d'âme, mais non pas des poèmes dramatiques. Force est de constater qu'il était incapable d'imaginer des âmes non semblables à la sienne et des problèmes moraux qu'il

18. Friedrich HÖLDERLIN, *Sämtliche Werke und Briefe I*, p. 872.

19. Peter SZONDI, *Essai sur le tragique*, p. 21.

20. Beda ALLEMANN, *Hölderlin und Heidegger*, p. 16.

n'avait lui-même pas vécus. Les dialogues ne pouvaient pas être très variés, car le héros n'était troublé par aucun débat intérieur ni de doute envers soi-même. Hölderlin s'est borné à peindre une âme exceptionnelle, tout à fait consciente du but vers lequel elle tend et élevée par sa perfection même au-dessus des passions humaines déchaînées²¹.

Pour qu'il y ait drame, il faut des contradictions, des conflits soit des personnages principaux envers eux-mêmes, soit avec le monde extérieur, il leur faut soit se vaincre soit vaincre le monde qui les entoure²² ; alors qu'Empédocle qui est conçu comme ayant atteint la sagesse humaine la plus haute, est bel et bien un exemple pour les hommes à suivre, il n'est pas contradictoire et donc n'est pas une figure tragique. L'agitation de quelques personnages secondaires ne peut pas construire une action véritable, et Hölderlin lui-même l'a si bien senti qu'il a imaginé plusieurs combinaisons de faits pour engager ces personnages. Mais aucun n'apporte de trouble profond dans l'âme du héros et donc aucune crise qui est dite véritablement tragique. De son inaptitude à utiliser la forme dramatique, Hölderlin n'était que plus ou moins conscient.

La mort est structurée dans le drame par deux thèmes : adoration de la divine et belle Nature et fuite hors d'une vie rigidement ordonnée. Empédocle est la figure par excellence du désir spéculatif qui consiste en l'aspiration à l'infini, à laisser derrière lui la loi de la succession, à s'échapper de la finitude par la mort. Le seul thème du drame est la justification du suicide spéculatif. La mort n'apparaît pas comme expression d'une soumission, mais comme un geste de sa volonté libre et la condition sous laquelle il sent et anticipe la vieille connexion aux dieux rétablie. « Die zufälligen Veranlassungen zu seinem Entschlusse fallen nun ganz für ihn weg, und er betrachtet ihn als seine Notwendigkeit, die aus seinem innersten Wesen folge²³ ». « Les prétextes occasionnels de sa décision n'existent désormais plus pour lui ; il la considère comme une nécessité qui découle de son être le plus intime²⁴ ». Voilà qui mène directement à l'échec d'écrire une tragédie moderne, car le conflit tragique n'existe plus dans *la nécessité*.

Hölderlin fait d'un progressif « refus de l'accidentel » la loi de la tragédie, qui détermine l'évolution de l'une à l'autre version de *La mort d'Empédocle*. À ce suicide, l'auteur a attribué des motivations différentes au cours des trois ébauches, « la faute », « le péché » d'Empédocle de vouloir s'égaliser aux dieux, néanmoins, cette tragédie moderne demeure à l'état inachevé. Quelques années plus tard, après l'échec de ses propres projets dramaturgiques, Hölderlin travaillait à traduire les tragédies de Sophocle, d'où des traductions d'*Œdipe* et d'*Antigone* en 1803, suivies des fameuses *Remarques* qui sont la plus importante expression théorique de l'auteur²⁵.

21. *Ibid.*, p. 16-27.

22. Françoise DASTUR, *Hölderlin, le retournement natal*, p. 44.

23. Beda ALLEMANN, *Hölderlin und Heidegger*, p. 17.

24. *Ibid.*, p. 24.

25. *Ibid.*, p. 16-27.

III. ANMERKUNGEN ZUM ÖDIPUS (1803) : LA TRAGÉDIE EST LA PURIFICATION APRÈS L'OUTRANCE

En 1800, Hölderlin déclare que la tragédie n'est rien d'autre que la philosophie elle-même, à savoir la tentation spéculative en vue d'atteindre l'infini ; en termes kantien, c'est la pulsion (*Trieb*) métaphysique comme telle, la pulsion de la Raison, et nous pouvons dire qu'Œdipe est en ce sens le héros de la métaphysique, la figure (*Gestalt*) la plus typique de l'Occident de l'humanité moderne, la figure du Savoir au sens spéculatif du terme, qui incarne la figure même du philosophe²⁶. Les interprétations philosophiques dans la tradition depuis Schelling désignent dialectiquement cette figure qu'est Œdipe avec le chiasme « coupable innocent ». Plus précisément, « l'acceptation de la contradiction qui les destine signifie le triomphe de l'esprit²⁷ ». Par exemple, chez Schelling, le tragique est conçu comme l'affirmation de la liberté dans sa négation même ; l'interprétation spéculative de la tragédie a toujours la tendance d'un *héroïsme* ; dans la littérature soviétique des années 1920, cela est nommé « la tragédie optimiste²⁸ ».

Alors que ce n'est pas le cas chez Hölderlin dans les *Remarques*. Œdipe, figure du destin « hespérique », du Savoir, voire même du « Sur-savoir » (le terme est de Philippe Lacoue-Labarthe), est interprété comme *absolument coupable*, si Hölderlin s'inscrit bien dans cette tradition allemande et postkantienne²⁹. C'est bien un héros métaphysique : non pas *le héros* de la métaphysique, mais au contraire sa *victime*. Pour lui, l'essence du tragique réside dans l'*hubris*, l'outrance métaphysique, transgression des limites de la finitude humaine établies par Kant, que nous verrons ressortir dans les deux définitions de l'essence du tragique dans les *Remarques sur Œdipe* (tragique moderne) et celles sur *Antigone* (tragique ancien). Œdipe est une figure moderne, car il apparaît comme dictateur de la raison, il incarne la raison, jusque dans la « folie ».

Écrites en 1803, les *Remarques* donnent suite aux derniers hymnes. Voici la très célèbre définition que Hölderlin propose de la tragédie dans les *Remarques sur Œdipe* :

Die Darstellung des Tragischen beruht vorzüglich darauf, dass das Ungeheure, wie der Gott und Mensch sich paart, und grenzenlos die Naturmacht und des Menschen Innerstes im Zorn Eins wird, dadurch sich begreift, dass das grenzenlose Eineswerden durch grenzenloses Scheiden sich reinigt³⁰.

26. Françoise Dastur dit du *nefas* d'Œdipe, « [...] la curiosité et la colère qui manifestent le désir effréné de savoir qui fait du personnage d'Œdipe l'incarnation même du philosophe, de celui qui veut pénétrer les secrets du destin et outrepasser ainsi les limites humaines » (Françoise DASTUR, *Hölderlin, le retournement natal*, p. 84). Philippe LACOUÉ-LABARTHE dit dans *L'imitation des modernes* que deux figures représentent et résument toute la civilisation occidentale : celle d'Œdipe de Sophocle et celle de l'ouvrier au sens de Marx.

27. Françoise DASTUR, *Hölderlin, le retournement natal*, p. 13.

28. Philippe LACOUÉ-LABARTHE, *Métaphrasis* suivi de *Le théâtre de Hölderlin*, p. 10.

29. *Ibid.*, p. 12.

30. Friedrich HÖLDERLIN, *Sämtliche Werke und Briefe II*, p. 315.

La présentation du tragique repose principalement sur ceci que le monstrueux, comment le Dieu-et-homme s'accouple, et comment, toute limite abolie, la puissance de la nature et le tréfonds de l'homme deviennent Un dans la fureur, se conçoit par ceci que le devenir-un illimité se purifie par une séparation illimitée³¹.

Cette définition est très proche de la précédente, néanmoins nous y voyons bien l'impact qu'a sur elle l'échec d'*Empédocle*. Depuis Aristote, la figure d'Œdipe est représentée en philosophie comme le héros le plus typique de la conscience-de-soi et du désir de savoir, comme cela vaut aussi pour Freud.

Pour Hölderlin, le soi-disant « monstrueux » (en grec *to deinon*), inhabituel, extraordinaire, consiste à dépasser la limite entre la sphère divine et humaine, et la compréhension de soi (*sich begreifen*) de l'homme consiste à comprendre ce dépassement de la limite et, par conséquent, à faire la négation tragique de soi. S'accoupler en allemand est *sich paaren*, un verbe péjoratif qui s'applique généralement aux animaux ; *Zorn* (la fureur) est proche de l'*orgé* grec, et désignant une colère purement subjective, non affectée par l'extérieur, irrationnelle et illimitée. Pour Hölderlin, « la fureur » est associée à l'orgueil ; dans l'augmentation de la fureur, la conscience de soi de l'homme s'unit à la « puissance de la nature », au divin. Cette union suppose l'annulation de toute limite. L'homme oublie les dieux et s'oublie lui-même.

« Le monstrueux » (*das Ungeheure*) signifie se comparer aux dieux, *hubris* ; *sich begreifen* est admettre le statut supérieur des dieux, reconnaître les limites de soi-même. La monstruosité de l'accouplement dieux-hommes est purifiée (*katharei*) par une séparation radicale de ces deux sphères³². C'est en effet la lecture d'*Œdipe-roi* qui conduit à une telle définition.

Dans l'*Œdipe-roi*, le monstrueux n'est pas le fait qu'Œdipe tue son père et épouse sa mère, car il commet ces actes inconsciemment ; d'ailleurs, il y avait auparavant deux fois les indices de l'oracle, donc les spectateurs peuvent se préparer à son acte monstrueux. Pour Hölderlin, Œdipe se prend pour la puissance de la nature, il croit pouvoir expliquer la volonté des dieux, changer la réalité, il agit donc « en prêtre ». Voilà le monstrueux.

Par la démesure de son savoir, il usurpe le rôle d'un roi de droit divin, d'un roi-prêtre, qui n'est pas le sien. Il s'autorise d'une capacité herméneutique absolue³³. Hölderlin montre que dans la prémonition furieuse d'Œdipe, celui-ci concrétise la parole de l'oracle, qui dit :

Geboten hat uns Phöbos klar, der König,
Man soll des Landes Schmach, auf diesem Grund genährt,
Verfolgen, nicht Unheilbares ernähren³⁴.
Clairement il nous a commandé, Phoïbos, le Roi,

31. ID., *Œuvres*, p. 957.

32. Philippe LACOUÉ-LABARTHE, *Métaphrasis* suivi de *Le théâtre de Hölderlin*, p. 14.

33. *Ibid.*, p. 25-26.

34. Friedrich HÖLDERLIN, *Sämtliche Werke und Briefe II*, p. 311.

De purifier le pays de la souillure nourrie sur ce sol
Et de ne pas donner vigueur à l'inguérissable³⁵.

Ce qui veut dire, maintenez un bon ordre civil, punissez les malfaiteurs, mais Œdipe applique l'oracle à des cas concrets, « *gehet ins besondere*³⁶ », il interprète le mal social d'une façon religieuse et absolue. Hölderlin appelle cela en latin le *nefas* :

Die Verständlichkeit des Ganzen beruhe vorzüglich darauf, dass man die Scene ins Auge fasst, wo Œdipus den Orakelspruch zu unendlich deutet, zum *nefas* versucht wird³⁷.

L'intelligibilité du tout repose particulièrement sur ceci : que l'on saisisse bien la scène où Œdipe interprète trop infiniment la parole de l'oracle et où il est tenté en direction du *nefas*³⁸.

Ici, le « monstrueux » est introduit par le terme *nefas* à la place de *hubris*, car le *fas* est la volonté des dieux, et *nefas* veut dire « désobéir à l'oracle ». Hölderlin avait traduit le titre de la tragédie par « Œdipe le tyran ». Il comprend la tragédie à partir de « la faute » aristotélicienne, à savoir que le héros est en quelque sorte responsable de la fin de la tragédie. Œdipe est tombé bas parce qu'il est monté aussi haut, jusqu'à la sphère des dieux. Cette chute l'amène à revenir à lui-même ; il n'est pas le dieu qui sait tout et qui peut tout expliquer, mais simplement un criminel qui tue son père et épouse sa mère. Le *nefas* est ainsi compris et traduit par le signe de se crever les yeux. C'est une auto-purification ; Œdipe fait le compte de ce qu'il pensait et faisait. Ainsi « l'accouplement monstrueux » des hommes et des dieux est purifié³⁹.

Hölderlin dit, dans le poème *In lieblicher Bläue* (*En bleu adorable*), que « peut-être le Roi Œdipe a un œil de trop⁴⁰ ». L'œil a un sens métaphysique pour les Grecs : il est l'organe avec lequel ils reçoivent la lumière d'Apollon, l'origine du savoir. Le savoir est considéré comme le principe de l'homme. Le mot *théorie* vient de *theoria*, voir ; Platon est sceptique vis-à-vis du monde visible, mais sa théorie centrale, les Idées (*idea, eidos*) remontent au radical *vid* (voir) dans la famille linguistique des langues indo-européennes. C'est un plus grand malheur de ne pas voir que de mourir. Déjà dans l'épopée d'Homère existe l'idée de préférer mourir dans la lumière que de vivre dans les ténèbres. Ainsi Œdipe se creve les yeux pour ne pas prétendre tout savoir. Il ne va pas mourir mais décide de porter un plus grand malheur afin de se purifier. Cet « œil de trop », le « Sur-savoir », différent de l'interprétation de Heidegger, qui y voit un comprendre de la vérité, Hölderlin l'interprète comme un retour au statut du mortel depuis les nuages des dieux, et non pas un devenir-surhomme d'Œdipe⁴¹.

35. Philippe LACOUÉ-LABARTHE, *L'imitation des Modernes*, p. 66.

36. Friedrich HÖLDERLIN, *Sämtliche Werke und Briefe II*, p. 311.

37. *Ibid.*

38. Philippe LACOUÉ-LABARTHE, *L'imitation des Modernes*, p. 66.

39. *Ibid.*

40. Le nom d'Œdipe renvoie à l'*oida*, qui signifie j'ai vu, je sais (Friedrich HÖLDERLIN, *Sämtliche Werke und Briefe I*, p. 908).

41. Philippe LACOUÉ-LABARTHE, *Métaphrasis* suivi de *Le théâtre de Hölderlin*, p. 15.

À travers le non-savoir du savoir et le malheur du bonheur, l'*Œdipe-roi* montre les limites d'un être humain. Sophocle ne fait pas l'éloge d'un paradis d'au-delà, mais indique les limites de l'homme et la fragilité de la vie. Représenter le tragique revient à montrer la réalité de la vie. Les sentiments fondamentaux de cette réalité tragique sont la crainte et la pitié. Le malheur opère un retour à soi, à la connaissance de soi. La tragédie n'élève pas l'homme à la sphère divine, mais le place là où il *doit* être — sur la terre. En ce sens, l'*Œdipe Roi* n'exprime rien d'autre que le fameux « Connais-toi toi-même ! ». De ce point de vue, la tragédie qui montre les limites de l'homme affirme la vie dans sa finitude. La grandeur de l'homme n'est pas de s'accoupler avec les dieux, mais d'admettre l'inaccessibilité de la divinité et de porter son malheur d'une façon inconditionnelle, de ne pas dépasser les limites ni de s'esquiver, comme le dit Schelling dans *La philosophie de l'art* à propos d'*Œdipe* :

Ce fut une *grande* idée que d'admettre que l'homme consente à accepter un châtement même pour un crime *inévitable*, afin de manifester ainsi sa liberté par la perte même de sa liberté et de sombrer par une déclaration des droits de la volonté libre⁴².

La « résolution » de l'opposition entre la nature et l'art, apparue dans la définition précédente, se transforme en opposition entre le dieu et l'homme, entre le ciel et la terre. C'est une question du statut de l'art.

L'idée nouvelle par rapport à la définition précédente se trouve dans l'*infidélité divine*. Hölderlin procède par une pensée de l'histoire et du monde, du rapport de l'homme au divin, et considère l'époque d'*Œdipe*, ainsi que sa propre époque, comme l'époque de la nuit du monde. C'est une période intermédiaire, car elle n'existe plus pour les dieux (*nicht mehr*) alors que le divin n'est pas encore arrivé (*noch nicht*), une nuit dans laquelle « der Gott und der Mensch, damit der Weltlauf keine Lücke hat und das Gedächtniss der Himmlischen nicht ausgehet, in der allver-gessenden Form der Untreue sich mittheilt, denn göttliche Untreue ist am besten zu behalten⁴³ », « le dieu et l'homme, pour que le cours du monde soit sans faille et que la mémoire des Célestes ne s'éteigne pas, se communiquent par la forme tout-oubliée de l'infidélité, car l'infidélité divine est ce qui se garde le mieux⁴⁴ ». C'est bel et bien une dialectique, car les dieux ne peuvent être proches que par leur éloignement ; l'infidélité est plus fidèle, l'oubli est la meilleure façon de conserver le lien homme-divin, et c'est justement cette absence des dieux qui invite les hommes à suivre les traces enfuies des dieux dans l'espoir de les faire revenir un jour, d'où la mission du poète de veiller cette nuit en préparant l'arrivée des dieux. Les termes opposés se transformant mutuellement, cette dialectique constitue le thème des poèmes de la dernière période de Hölderlin.

Puisque la proximité des dieux est refusée par Hölderlin, dans l'interprétation hölderlinienne de la tragédie de Sophocle, la tension n'arrive plus à se maintenir vers la fin. Le présent n'est pas taillé à la mesure d'un avenir annonçant la proximité des

42. ID., *L'imitation des Modernes*, p. 48.

43. Friedrich HÖLDERLIN, *Sämtliche Werke und Briefe II*, p. 316.

44. ID., *Remarques sur Œdipe / Remarques sur Antigone*, trad. et notes François Fédier, préface Jean Beaufret, Paris, Bibliothèque 10-18, 1965, p. 65.

dieux. Œdipe force son union « monstrueuse » avec Dieu en se conformant à l'exigence de l'oracle qu'il interprète comme s'il s'agissait d'un ordre religieux.

Dans la purification, nous voyons bien la définition aristotélicienne de la tragédie comme « une imitation qui, en suscitant crainte et pitié, opère la catharsis de ces passions⁴⁵ », alors que la tragédie « serait en elle-même le remède à la monstruosité qu'elle fait apparaître⁴⁶ » : transgression des limites, union illimitée. L'excès même du spéculatif que représente Œdipe est transformé en l'excès même de la soumission à la finitude, l'accouplement monstrueux doit être purifié par une séparation sans limite. Cette vue de Hölderlin est une interprétation profonde de la *catharsis* aristotélicienne. La séparation dieu-homme prend donc « die allvergessende Form der Untreue⁴⁷ », l'infidélité et l'oubli étant plus profonds que la fidélité et la mémoire au sens où ils instaurent la limite entre l'humain et le divin. Ainsi, les hommes et les dieux appartiennent à deux sphères distinctes qui définissent leurs essences respectives⁴⁸.

Il y a un double retournement et une double infidélité qui constituent le thème de la dernière pensée de Hölderlin. Philippe Lacoue-Labarthe nomme ce schème l'« hyperbologique », à savoir : plus le héros s'identifie au désir spéculatif de l'infini et du divin, plus il est rejeté vers la terre par l'exposition de la tragédie, dans la séparation, la différenciation des sphères, la finitude ; il est renvoyé à son statut terrestre, qui lui est plus *propre*. Autrement dit, le concept de la purification fait dire à Philippe Lacoue-Labarthe que « la tragédie est en somme la catharsis du spéculatif [...] aussi la catharsis du religieux lui-même et du sacrificiel. Ultime paradoxe, et qui n'est pas le moins surprenant⁴⁹ ».

Le divin étant infidèle, l'homme lui aussi fait volte-face comme un « traître », mais « in heiliger Weise ». Cette infidélité n'est pas une trahison au sens propre, mais paradoxalement la meilleure façon pour les hommes de garder la mémoire du divin. Le terme *heilig* signifie aussi bien « sacré » qu'« indemne », « entier ». Se détourner du divin est donc la seule manière de respecter le tout et de le préserver. La mémoire ne peut être séparée de l'oubli, il s'agit d'une mémoire *oublieuse* ; et c'est pourquoi elle est purificatrice ; *behalten*, retenir, c'est précisément l'endurance du retrait nécessaire des dieux.

La volte-face (*Umkehr*) est en effet l'expression de la division entre phénomène et noumène chez Kant. L'échec du désir spéculatif se révèle dans la finitude kantienne. C'est pourquoi Hölderlin appelle le fait que le dieu se détourne de l'homme le « retournement catégorique ». Chez Kant, dénommé par Hölderlin « Moïse de notre nation », l'impératif catégorique n'est justifié que lorsqu'il n'a plus de fondement théologique, inconditionnel, que le dieu est en retrait ; il n'est dit « catégorique » que

45. ARISTOTE, *Poétique*, Paris, Gallimard, 1996, 1449 b 27-28.

46. Françoise DASTUR, *Hölderlin, le retournement natal*, p. 72.

47. Friedrich HÖLDERLIN, *Sämtliche Werke und Briefe II*, p. 316.

48. *Ibid.*

49. Philippe LACOUÉ-LABARTHE, *L'imitation des Modernes*, p. 65.

lorsque Dieu ne garantit plus de récompense à la moralité. Comme Hölderlin le chante dans les premiers vers de la septième strophe en la première version de *Pain et vin* (1800) :

Aber Freund ! Wir kommen zu spät. Zwar leben die Götter
 Aber über dem Haupt droben in anderer Welt.
 Endlos wirken sie da und scheinen's wenig zu achten,
 Ob wir leben, so sehr schonen die Himmlischen uns.
 Denn nicht immer vermag ein schwaches Gefäss sie zu fassen,
 Nur zu Zeiten erträgt göttliche Fülle der Mensch.
 Traum von ihnen ist drauf das Leben [...].
 Mais, ami ! Nous venons trop tard. Il est vrai, les dieux vivent,
 Mais au-dessus de nos têtes, là-haut, dans un autre monde.
 Là ils œuvrent sans cesse, et semblent bien peu attentifs
 À notre vie, tant Eux dans le ciel nous ménagent
 Car un vase fragile ne peut toujours les contenir
 Seulement par instants l'homme supporte la plénitude divine.
 Rêver d'eux, telle est ensuite notre vie [...].

Ensuite au début de la huitième strophe :

Nämlich, als vor einiger Zeit, uns dünket sie lange
 Aufwärts stiegen sie all, welche das Leben beglückt,
 Als der Vater gewandt sein Angesicht von den Menschen,
 Und das Trauern mit Recht über der Erde begann [...]⁵⁰.
 En effet quand jadis, et c'est un temps qui nous semble lointain,
 Tous ils furent remontés, qui rendaient la vie favorable,
 Quand le Père eût détourné des hommes son visage
 Et que le deuil à bon droit eût commencé sur la terre [...]⁵¹.

La tragédie (*Trauerspiel*), spectacle du deuil, n'existe que lorsque le dieu est en retrait. Dans l'*Œdipe*, l'acte est monstrueux, justement parce que le dieu ne se révèle plus comme tel, l'homme est délaissé par lui ; il ne prend même plus la peine de se soucier de punir l'homme quand son crime est découvert, mais l'homme est condamné à errer longuement « sous l'impensable », ce qui est l'objet d'une autre tragédie, *Œdipe à Colonne*. Œdipe ne meurt pas, mais mène une seconde vie qui est « une mort vivante ». À la tragédie du détournement catégorique du dieu correspond le détournement de l'homme vers la terre, et à l'infidélité divine une égale infidélité humaine. Dans *In lieblicher Bläue*, Hölderlin demande :

Ist unbekannt Gott ? Ist er offenbar wie der Himmel ?
 Dieses glaub' ich eher⁵².
 Est-il inconnu Dieu ? Est-il manifeste comme le ciel ?
 C'est ceci que je crois plutôt⁵³.

Dieu est infidèle à la manière du vide sans fond du ciel. De même l'adepte chinois de Hölderlin, le poète Hai Zi, demande désespérément : « Vide est le ciel, com-

50. Friedrich HÖLDERLIN, *Sämtliche Werke und Briefe I*, p. 380.

51. Jean-François COURTINE, dir., *Hölderlin*, trad. Jean-Pierre Faye, Paris, Éditions de l'Herne, 1989, p. 24.

52. Friedrich HÖLDERLIN, *Sämtliche Werke und Briefe I*, p. 908.

53. Friedrich HÖLDERLIN, *Douze poèmes*, trad. F. Fédier, Paris, Différence (coll. « Orphée »), 1989, p. 107.

ment peut-il me consoler⁵⁴ ? ». Infidèle, *untreu*, non vrai ; le *treu* qui a la même racine indo-européenne que *true* en anglais, sert à nommer l'arbre, lié à l'idée de fermeté, de solidité, de ce à quoi on peut se fier ; l'infidélité est en ce sens la non-fiabilité du divin, l'inaffabilité de la chose-en-soi chez Kant. Comme le dit le Zarathoustra de Nietzsche : « Je vous en conjure, ô mes frères, demeurez fidèles à la terre et ne croyez pas ceux qui vous parlent d'espérances supraterraines⁵⁵ ».

Le désir spéculatif est un désir de vouloir interpréter infiniment. Ainsi, Œdipe perd le sens de sa finitude, se fait porte-parole de Dieu ; il fait du *religare*, alors que ce qui est « religieux » pour Hölderlin, à l'exemple d'*Antigone*, ce n'est pas le désir de partir dans un monde divin et au-delà, mais justement la reconnaissance des lois divines, qui ne sont jamais des règles *universelles* de conduite, mais « l'esprit de la vie effective d'une communauté⁵⁶ ». Il prononce le *nefas*, incarne la figure même du philosophe dans son désir illimité de savoir. Il veut sonder les secrets du destin et outrepasser donc ses limites humaines. Sa folie, aussi la folie de l'homme moderne, consiste justement à vouloir être *sujet*, à pouvoir maîtriser le destin dans un savoir absolu et une conscience de soi.

Plus l'homme veut être Dieu (l'excès spéculatif), plus il est délaissé par Dieu (excès de soumission à la finitude) ; l'équilibre est impossible entre l'humain et le divin. Plus le divin est proche de l'homme, plus il s'éloigne du principe divin ; plus le divin s'éloigne de l'homme, plus il redevient divin au sens propre. Hölderlin essaie de penser un équilibre qui se trouve finalement dans la purification, la séparation illimitée. C'est en même temps un processus historique, car l'âge dans lequel nous vivons est caractérisé essentiellement par le retrait du divin : c'est l'âge de la purification.

IV. ANMERKUNGEN ZUR ANTIGONE (1803) : LA TRAGÉDIE EST LA SÉPARATION DIEU-HOMME DANS LA MORT

Dans l'*Empédocle* se manifeste l'aspiration à s'évader de la finitude par la mort, tandis que dans les *Remarques sur Antigone*, Hölderlin dit que « das Streben aus dieser Welt in die andre⁵⁷ » doit être retourné en « einem Streben aus einer andern Welt in diese⁵⁸ ». « Le désir de quitter ce monde pour l'autre » doit être retourné en « un désir de quitter un autre monde pour celui-ci⁵⁹ ». Hölderlin l'explique dans les mêmes *Remarques* : « Für uns, da wir unter dem eigentlicheren Zeus stehen, der [...] den ewig menschenfeindlichen Naturgang, auf seinem Wege in die andre Welt, unterschiedener zur Erde zwinget [...] »⁶⁰. « Pour nous, vu que nous vivons sous le Zeus

54. Hai Zi, *Œuvres complètes*, Maison d'Édition Écrivain, 2009, p. 548.

55. Friedrich NIETZSCHE, *Ainsi parlait Zarathoustra*, Paris, Aubier-Flammarion, 1969, Prologue, p. 59.

56. Françoise DASTUR, *Hölderlin, le retournement natal*, p. 84.

57. Friedrich HÖLDERLIN, *Sämtliche Werke und Briefe II*, p. 372.

58. *Ibid.*

59. Beda ALLEMANN, *Hölderlin und Heidegger*, p. 38.

60. *Ibid.*, p. 31.

plus propre qui [...] force plus décisivement vers la terre ce cours naturel éternellement hostile à l'homme, et en chemin vers l'autre monde [...]»⁶¹ ». Chez Empédocle, le désir de quitter ce monde pour l'autre est « ce cours naturel éternellement hostile à l'homme ». Il s'agit d'un Retournement de l'Empédocléen en Royal, ce dernier principe étant incarné dans l'*Empédocle par* le frère d'Empédocle — le roi d'Agrigente, qui a le sens de la limite contrairement à Empédocle. Dieu étant absent et inatteignable, nous devons le mettre en garde par l'établissement et l'institution en suivant ce principe « royal⁶² ».

L'idée générale de l'*Antigone* va dans la même direction que celle de l'*Œdipe* ; elle s'avère critique de l'enthousiasme ou de l'inspiration infinie, de la tentation humaine d'atteindre l'infini par le savoir, du « monstrueux ». Dans *Remarques sur Antigone*, Hölderlin donne une autre définition à la tragédie :

Die tragische Darstellung beruhet [...] darauf, dass der unmittelbare Gott, ganz Eines mit dem Menschen (denn der Gott eines Apostels ist mittelbarer, ist höchster Verstand in höchstem Geiste), dass die unendliche Begeisterung unendlich, das heisst in Gegensätzen, im Bewusstsein, welches das Bewusstsein aufhebt, heilig sich scheidend, sich fasst, und der Gott, in der Gestalt des Todes, gegenwärtig ist⁶³.

La représentation du tragique repose [...] sur le fait que le Dieu immédiat, tout Un avec l'homme (car le Dieu d'un apôtre est plus médiat, est l'entendement le plus haut dans l'esprit le plus haut), que l'infinie possession par l'esprit, en se séparant saintement, se saisit d'elle-même *infiniment*, c'est-à-dire dans des oppositions, dans la conscience qui supprime (*aufhebt*) la conscience, et que le Dieu est présent dans la figure de la mort⁶⁴.

Comme dans la définition des *Remarques sur Œdipe*, il existe la même transgression métaphysique qui s'exprime par la possession ou l'inspiration infinie (*unendliche Begeisterung*). Cette « folie » grecque de vouloir s'égaliser au divin, « folie de Dieu », en termes hégéliens, c'est le devenir-Un illimité avec l'En-Soi, le franchissement des bornes de l'expérience finie ; avec Kant, la position immédiate est le néant pur et simple. Ou comme le dit Hölderlin nettement : « L'immédiat [...] est impossible⁶⁵ ».

Dans l'*Antigone*, la séparation est *la mort*, où le dieu est présent, et où il ne peut être présent que dans la mort. Comme *La signification des tragédies*, antérieure aux *Remarques*, dit que « le signe = 0 ». La tragédie se dit en allemand « Trauerspiel », ce qui signifie qu'elle est un jeu de deuil. La plus haute joie, à savoir la rencontre des hommes avec les dieux, ne peut se montrer que dans le deuil et la tristesse, c'est-à-dire par la mort ou la chute du héros tragique. C'est pour cela que Hölderlin emploie « Trauerspiel » à la place de « Tragödie » la plupart du temps. Contrairement au tragique moderne que représente l'*Œdipe* (un désir purement spéculatif, intellectuel), le tragique proprement grec que représente l'*Antigone* est *physique* lors de

61. *Ibid.*, p. 38.

62. *Ibid.*, p. 23.

63. Friedrich HÖLDERLIN, *Sämtliche Werke und Briefe II*, p. 373.

64. Philippe LACOUÉ-LABARTHE, *Métaphrasis* suivi de *Le théâtre de Hölderlin*, p. 16.

65. *Ibid.*, p. 18.

l'épreuve du divin, la *touche* du dieu est liée à la destruction du corps⁶⁶. Chez Antigone, la parole est de fait meurtrière (*tödlichfaktisch*) comme forme artistique proprement grecque ; tandis que chez Œdipe, la parole est de fait meurtrissante (*tötendfaktisch*) comme forme artistique plus hespérique. D'une façon grecque, témoin Antigone, la parole porte la mort médiatement en saisissant le corps sensible, car la parole spirituelle agit sur le corps sensible et le détruit effectivement ; tandis que d'une façon hespérique, témoin Œdipe, la parole porte la mort plus immédiatement, elle agit directement sur le spirituel et n'atteint pas la destruction du corps sensible ; il s'agit d'une mort spirituelle, d'une « mort sans mort ». Œdipe ne meurt pas, ou s'il meurt, c'est de la façon énigmatique que l'on sait, dans la dernière tragédie de Sophocle, sa mort n'est pas proprement grecque. Le retrait du divin est meurtrissant pour Œdipe, qui est renvoyé au monde terrestre à la fin du drame, tandis qu'Antigone accomplit le retournement natal du grec en révélant le caractère meurtrier pour l'homme de la présence immédiate du divin⁶⁷. Si le tragique ancien est la mort, alors le tragique hespérique est la folie⁶⁸.

Le chœur de Théban annonce que la passion intransigeante d'Antigone ressemble à celle de son père⁶⁹. Déjà dans *De la religion*, Hölderlin avait suggéré que c'est l'acte d'Antigone qui fait l'essentiel de la tragédie. Œdipe n'est encore que l'instrument passif du destin, il devient à la fin de la tragédie « ce qu'il est » : un aveugle. Au contraire, Antigone incarne le mouvement violent de l'insurrection (*Aufruhr*), elle est l'*Antitheos* « au sens de Dieu lui-même, se comporte comme contre Dieu et reconnaît hors statut l'esprit du Plus Haut⁷⁰ ». En grec, *anti* est à la fois contre, en face de, à la place de, à l'égal de. Donc, l'*Antitheos* signifie aussi bien celui qui ressemble à Dieu, que le dieu contraire ou ennemi. Les lois divines dont se réclame Antigone contre les lois instituées sont immanentes à l'acte même qui les manifeste. Par cet acte, Antigone, en tant que figure de l'*Antitheos*, fait abstraction aussi de la distance entre les hommes et le divin, puisqu'elle prétend connaître le dieu « hors statut », à savoir immédiatement et de façon privée. Voilà un exemple des corrections et de la compréhension qu'offre Hölderlin du texte de Sophocle qu'il cite dans les *Remarques* : Antigone se targue d'une connaissance personnelle de « son » Zeus. La réponse d'Antigone à la question de Créon qui lui demande ce qui l'a autorisée à enfreindre l'interdiction d'enterrer son frère est celle-ci, traduite du texte grec à la lettre : « [...] pour moi ce n'était pas Zeus qui l'ordonnait », ce qui devient dans la traduction de Hölderlin « mon Zeus ne m'en a pas instruite ». Dastur marque bien l'importance du pronom personnel « mon » : Hölderlin accentue en effet l'opposition entre un Zeus qui cautionne l'interdiction et qui est celui que Créon représente et le Zeus dont Antigone se réclame et qui, lui, ne la reconnaît pas. « Mon Zeus » exprime exactement l'insurrection dynamique, l'élévation identificatoire avec le divin qui définit ce qui

66. *Ibid.*, p. 19-21.

67. Françoise DASTUR, *Hölderlin, le retournement natal*, p. 94-95.

68. Philippe LACQUE-LABARTHE, *Métaphrasis* suivi de *Le théâtre de Hölderlin*, p. 29.

69. Véronique M. FÖTL, *Epochal Discordance. Hölderlin's Philosophy of Tragedy*, New York, State University of New York Press, 2006, p. 78.

70. Françoise DASTUR, *Hölderlin, le retournement natal*, p. 87.

est « anti-theos » chez Antigone. Elle prétend tenir d'elle seule un savoir immédiat des lois qui « ont vigueur de toujours et sans que nul ne sache d'où rayonne leur lumière », un savoir non écrit, inébranlable et éternel, contrairement au décret de Créon⁷¹. Donc, comme Œdipe interprétant trop infiniment l'oracle, Antigone représente aussi l'excès du savoir spéculatif par lequel l'homme prétend à la vision divine, car elle oublie la distance entre l'humain et le divin.

Et contrairement à ce que l'on pourrait croire, Créon ne représente pas la fidélité à la loi instituée contre Antigone l'hérétique, il n'est pas la culture ou l'art qui modère la nature. Condamnant Antigone à mort, il va trop loin aussi et cède à l'emportement. Pourtant, c'est Hémon qui accomplit le retournement catégorique dans l'*Antigone*, comme Hölderlin le dit à la fin des *Remarques sur Œdipe*⁷². Hémon rappelle que toute la cité considère Antigone comme une héroïne et non pas une rebelle, tandis que Créon refuse l'opinion publique et donc agit en despote. Il prétend exercer son métier de roi en disposant des dieux. Au contraire, héritier d'un monarque alors parlant en républicain, Hémon souligne la nécessité pour le roi de ne pas s'identifier au dieu, car c'est méconnaître le dieu, ce qui est exactement la faute d'Œdipe « le prêtre » qui sur-interprète l'oracle⁷³.

La tentative pour les mortels de s'approprier le divin, d'atteindre la vérité ultime ayant échoué, ce qui reste à leur portée n'est plus que la vérité *du temps* : « Weil er [Gott] nichts als Zeit ist⁷⁴ ». « Dieu n'est plus que le temps⁷⁵ ». Car par l'infidélité réciproque des dieux et des hommes s'ouvre une longueur indéfinie du temps, « und Anfang und Ende sich in ihr schlechterdings nicht reimen lässt⁷⁶ », « début et fin ne se laissent plus du tout accorder comme des rimes⁷⁷ », à cause de l'élément anti-rythmique que Hölderlin appelle la *césure*. Celle-ci interrompt le processus spéculatif, permettant ainsi l'apparition du temps dans son entièreté, « la neutralité active de l'entre-deux⁷⁸ ». La tragédie, « la métaphore d'une intuition intellectuelle », est bel et bien l'allégorie de l'impossibilité de la spéculation : le désir du héros tragique de vouloir interpréter et défier le destin est une « métaphore » de l'idéaliste spéculatif voulant saisir toute la réalité et la vérité ultime dans l'intuition intellectuelle ; la chute du héros tragique symbolise en effet l'échec du philosophe spéculatif. Hölderlin dit bien qu'il s'agit d'une métaphore et non pas que la « tragédie est la philosophie spéculative ». Ainsi la tragédie serait-elle peut-être même à l'origine de la pensée spéculative, idéaliste et dialectique, ou encore l'ontothéologique accompli en termes heideggériens.

71. *Ibid.*, p. 88.

72. Holger Schmid dit que Hémon représente l'indépendance de l'art (*Verselbständigung der Kunst*) en opposition de la nature sauvage et du monde des morts que représente Antigone (Holger SCHMID, « Wörtlichkeit Hölderlins », dans *Neue Wege zu Hölderlin*, Würzburg, Königshausen u. Neumann, 1994, p. 252).

73. Françoise DASTUR, *Hölderlin, le retournement natal*, p. 91.

74. Friedrich HÖLDERLIN, *Sämtliche Werke und Briefe II*, p. 316.

75. Philippe LACOUÉ-LABARTHE, *L'imitation des Modernes*, p. 68.

76. Friedrich HÖLDERLIN, *Sämtliche Werke und Briefe II*, p. 316.

77. Philippe LACOUÉ-LABARTHE, *L'imitation des Modernes*, p. 68.

78. *Ibid.*

CONCLUSION

Les héros tragiques veulent dépasser les limites entre le divin et l'homme. Pourtant, leur chute montre que la proximité du divin est impossible. Dans l'*Antigone*, l'idée apparaît que les modernes doivent « retourner » cette impulsion métaphysique — qui est différente de la tragédie puisqu'elle est « la raison plus haute de la poésie ». Le but ultime de l'art moderne vise donc l'établissement de principes et de limites. Après l'échec de *La mort d'Empédocle*, aussi bien les *Remarques d'Œdipe et d'Antigone* que les fragments de Pindare et les essais poétiques, tous ont pour principe le retournement catégorique qui n'existait pas dans *La signification de la tragédie*, à savoir que la seule façon de garder le dieu en sa pureté n'est pas par l'imitation du Christ, mais par *l'infidélité sacrée*⁷⁹. Ainsi pouvons-nous conclure que l'échec d'*Empédocle* peut être vu comme un « tournant », une cause directe pour l'auteur de modifier sa définition de l'essence du tragique dans les *Remarques*.

Pour Hölderlin, la condition finie de l'homme peut être caractérisée par la pudeur (*Scheue*) et la retenue vis-à-vis de la limite et de la mémoire, et donc par le respect (*Achtung*) de l'origine, de la médiation. La retenue dans la recherche de s'approprier le propre et le désir (*Streben*) de l'origine est, en droit, le fondement ontologique de toutes les représentations et des comportements humains. Le défaut originnaire du propre est de l'ordre de l'essence humaine. La retenue consiste à avoir la conscience lucide du défaut de l'appropriation du propre. « La quête démente » de l'origine et de la conscience de soi est critiquée.

L'échec dramaturgique de Hölderlin peut être perçu de façon positive, car il montre que la poésie lyrique est finalement mieux adaptée au *Retournement des Hespérides* que la tragédie, que la mise en garde contre les limites est plus profonde que l'élan à l'illimité. C'est pour cela que le lyrisme, non pas la tragédie, est pour lui *le genre moderne* par excellence. La radicalité de la tragédie ne peut pas se maintenir quand il faut exposer l'absence du divin des modernes⁸⁰.

Ni l'imagination transcendantale ne serait à même de présenter l'imprésentable, de nommer l'innommable ou de dire l'indicible, ni non plus la loi morale qui serait la preuve de notre spontanéité ou de notre originalité. À la différence de l'idéalisme allemand, l'évolution de la notion du tragique hölderlinien ne se réfère pas à une *subjectivité inconditionnée, absolutisée*, à une synthèse idéaliste avec l'objet par l'esprit absolu en tant que sujet et à son système fermé, mais elle ouvre une nouvelle dimension et césure tous les dépassements de sens, toutes les interprétations excessives et spéculatives. Sa compréhension spéculative du tragique a trouvé une issue pour la transgression de la raison dans l'idéalisme, en influençant aussi bien le tournant schellingien de la philosophie de l'identité à la philosophie de la révélation, que la

79. Allemann considère la période du *Rhin* de Hölderlin comme une transition dans sa production poétique, car c'est justement pendant cette période que l'influence de son « tournant » tragique commence à apparaître (Beda ALLEMANN, *Hölderlin et Heidegger*, Paris, PUF, 1987, p. 193).

80. Fóti décrit la césure hölderlinienne en tant que « le caractère poétique de l'Occident moderne » en opposition à la tragédie (Véronique M. FÓTI, « Time's Agonal Spacing in Hölderlin's Philosophy of Tragedy », p. 39-42).

redéfinition fichtéenne du « moi absolu ». Plus généralement, cette conception du tragique peut aussi être significative pour le rationalisme contemporain sous ses diverses formes.