**Zeitschrift:** Revue de Théologie et de Philosophie
**Herausgeber:** Revue de Théologie et de Philosophie
**Band:** 21 (1971)
**Heft:** 4

**Artikel:** La théologie du signe dans les fragments hymniques de Hölderlin
**Autor:** Böschenstein-Schäfer, Renate
**DOI:** https://doi.org/10.5169/seals-380970

**Nutzungsbedingungen**
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

**Conditions d'utilisation**
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

**Terms of use**
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

**Download PDF:** 07.01.2026

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch**

# LA THÉOLOGIE DU SIGNE DANS LES FRAGMENTS HYMNIQUES DE HÖLDERLIN

*Et de sentir, avec eux, la vie*
*des demi-dieux ou des patriarches, siégeant*
*pour juger. D'eux, cependant, n'est-il d'emblée*
*point partout souci, mais de la vie qui brûle et bourdonne,*
*l'écho des ombres, aussi,*
*telle qu'en un seul foyer rassemblée. Désert doré. Ou bien-entretenue,*
*telle le briquet de l'âtre chaud comme*
*vie, la nuit fait jaillir des étincelles de la pierre aiguisée*
*du jour et au crépuscule encore*
*résonne un jeu de harpe. Vers la mer fuse*
*l'éclat de la chasse. Mais l'Egyptienne, la poitrine ouverte, est assise*
*sans cesser de chanter, les jointures goutteuses de fatigue,*
*dans la forêt près du feu. Signifiant droite conscience*
*des nuages et des lacs de l'astre*
*bruit en Ecosse comme au lac*
*lombard alors un ruisseau qui s'écoule. Des enfants jouent*
*habitués à une vie fraîche comme la perle ainsi autour des figures*
*des maîtres ou des cadavres, ou bruit ainsi autour*
*de la couronne des tours*
*le cri de douces hirondelles.*

C'est entre 1801 et 1804 que Hölderlin, déjà marqué par les débuts de sa maladie, a esquissé une série de poèmes hymniques qui doivent à l'intensité de leur langage d'être passés depuis une vingtaine d'années au centre de l'attention. Ces poèmes anticipent en plus grand et en plus audacieux ce que nous considérons comme le nouvel acquis de la poésie « moderne », c'est-à-dire de la poésie d'après Rimbaud. L'audace de leurs images laisse derrière elle la tour d'ivoire du canon esthétique (ainsi, dans le fragment cité, Hölderlin parle-t-il de la « goutte » qui afflige la gitane, ou compare-t-il ailleurs sa propre voix poétique à un chien courant les rues ou même encore le souvenir du

Christ qui obsède les Disciples à une « peste ») ; l'articulation logique des pensées cède le pas à une logique associative qui conduit à la discontinuité du dire et par là à l'autonomie de l'image spécifique. Mais la caractéristique principale de ces poèmes demeure la concrétion inouïe qui draine leurs images : ainsi des « mûres de corail », des « fruits cuits à point », un « océan brûlant ».

La tendance à l'émancipation absolue de l'image communique cette qualité de concrétion brûlante — qui est une marque saillante de cette poésie — aussi bien aux poèmes restés fragments avec leurs versions parallèles et leurs variantes qu'aux poèmes achevés et c'est pourquoi nous les considérerons ici comme appartenant à un même plan. Cette puissance de concrétion distingue de façon aiguë la poésie hymnique tardive de la production du Hölderlin « classique » de la maturité, c'est-à-dire de la période des odes et des élégies et même de celle des premiers hymnes et de l'essai de drame *La mort d'Empédocle*. Car si un danger menaçait cette production, c'était bien celui auquel succomba une bonne partie de la poésie du classicisme allemand et singulièrement celle de son maître, Schiller : le danger que l'idée vienne vider le langage de son caractère de concrétion et rabaisse sa force plastique au rang de servante. C'est à ce point précis cependant que la poésie de Hölderlin accomplit — avant que ne naisse, après l'irruption de la maladie, une forme nouvelle et simple, entièrement repliée sur soi, de diction poétique *sui generis* — un retournement radical. Le mot conducteur de ce retournement, nous pouvons le trouver dans une note tirée des *Plans et Esquisses* : « L'apriorité de l'individuel sur le tout ». Le contact avec la littérature grecque, qui se matérialisera dans les traductions de l'*Antigone*, de l'*Œdipe Roi*, dans les *Remarques* qui les accompagnent ainsi que dans la traduction des hymnes de Pindare se révélera déterminant pour cette évolution. Toutefois, la compréhension de l'interprétation hölderlinienne de la littérature grecque conduit à de telles difficultés qu'il paraît plus sage de tenter, tout d'abord sans support théorique, d'induire la nature propre de ce nouveau langage de son actualisation dans les fragments hymniques. Mais un autre obstacle se présente aussitôt. Car quelle que soit l'énergie dépensée à leur élucidation durant les années 1950 et 1960 — l'âge d'or de la critique hölderlinienne — les hymnes et surtout les fragments hymniques ne sont, de loin, pas tous encore expliqués mot à mot, alors qu'une telle exégèse serait bien sûr la présupposition de toute compréhension de l'ensemble. La raison d'un tel manque réside dans les difficultés d'interprétation de ces textes, et particulièrement dans l'état d'inachèvement de maints de ces poèmes. Que nous tentions malgré tout d'esquisser une description de cette nouvelle structure de langage qu'ils présentent peut trouver sa justification dans une remarque d'un des

meilleurs connaisseurs de Hölderlin, Wolfgang Binder, selon laquelle, le sens littéral d'un passage restant souvent obscur, une saisie de sa signification demeure malgré tout possible. Ainsi se profile derrière ce langage nouveau marqué par l'intensité de l'individuel, et malgré son hermétisme, une nouvelle théologie qu'on peut nommer une théologie du signe.

Cette nouvelle théologie ne fait à vrai dire que s'esquisser au sein de la compréhension idéale-panthéiste du monde qui caractérisait déjà l'époque de sa maturité. De même que pour ses contemporains, la préoccupation principale du jeune Hölderlin comme de celui de la maturité était celle des rapports de l'individu à la totalité, de la conscience à l'être — problème influencé, comme on le voit, par la philosophie idéaliste et la philosophie de Fichte en particulier. Ainsi *Empédocle*, élaboré entre 1797 et 1800, met-il en scène le drame d'un être qui, ayant retrouvé par le contact amoureux l'unité originelle de la Nature divine, succombe à l'hybris par le fait même de son accoutumance à cet état de grâce : l'esprit s'éprouve comme un absolu prêtant vie à la nature qu'il asservit du même coup. Empédocle expie cette hybris de la conscience se posant comme absolu par sa mort dans l'Etna — mort qui est comprise dans les premières versions davantage comme une expiation puis dans la dernière davantage comme un retour nostalgique à l'unité de la nature.

Le motif, qui domine l'époque goethéenne, de la démarche ternaire de l'esprit (unité originelle, division de la conscience, puis retour à la totalité) se voit augmenté chez Hölderlin de deux traits caractéristiques. En premier lieu, la nostalgie d'un cosmos vivant — réaction contre la conception mécanisée de la nature de l'Aufklärung — conduit chez lui à une renaissance des dieux grecs. Cette renaissance se distingue profondément de l'emploi métaphorique des noms de divinités chez ses contemporains et même chez Goethe par le sérieux de sa croyance en leur existence et en leur efficacité. A cela s'ajoute une théorie de l'Histoire selon laquelle l'histoire des individus comme celle des peuples serait réglée par une alternance rythmique de la présence et de l'absence des dieux. Ainsi Hölderlin comprend-il sa propre époque comme une époque de l'absence mais où s'annonce de façon clairement discernable le temps du retour : des événements comme la Révolution française ou la paix de Lunéville lui semblent faire signe en ce sens. Aussi longtemps que la présence des dieux ne réunit pas encore les hommes en cette « Fête », objet de sa nostalgie comme de celle de ses contemporains, leur présence est-elle du moins conservée et sensible dans la nature animée par les forces divines. Pourtant chaque fois que Hölderlin tente, comme un descendant solitaire de l'Antiquité : « mais moi je suis seul », de révérer la terre, l'éther, le fleuve ou l'arbre comme des manifestations du divin, il se

heurte à l'inconciliable d'une telle religiosité panthéiste avec ce Christ vers lequel son éducation théologique le porte avec une force d'intimité comme seul le piétisme l'autorise. « Et comble en cette heure / de tristesse est mon âme / comme si jalousement, vous, les Célestes, veilliez / à ce que, voué à l'un, sitôt / l'autre me manque » (*L'Unique*, trad. André du Bouchet). C'est précisément dans l'irrésolu de cette opposition, dans le renoncement à parvenir à une conciliation illusoire des antithèses en synthèse que paraît se fonder la grandeur de cette dernière phase poétique de Hölderlin. Car le Weltbild « classique » que nous avons esquissé à grands traits ne disparaît pas pour autant. La dernière étape de cette poésie est marquée, au plus profond, par son ambivalence. De même qu'elle tente théologiquement de représenter un Dieu-Père qui unisse en lui les traits de l'antique Dieu du cosmos avec ceux du Dieu-Père chrétien, de même laisse-t-elle se confronter en elle deux intentions structurelles différentes. Car derrière la dissociation, derrière la logique associative qui s'impose à nous comme la caractéristique de la poésie hymnique, se dévoile très souvent à l'examen plus précis la tendance héritée de la phase classique vers une composition d'ensemble intellectuellement déterminée, et réglée jusque dans le moindre détail. La résistance que l'autonomie de l'image doit opposer à l'ancienne logique travaille à accroître son intensité. Mais la puissance grâce à laquelle elle prévaut semble finalement devoir sa force à une impulsion d'ordre théologique, à savoir, la tentative d'une intégration du Christ au cosmos par la voie du langage. Seule une analyse du signe dans la poésie hymnique de Hölderlin permet de faire entrevoir pareille intégration.

Les fragments parlent toujours à nouveau de « signes », d'« indices », de « langage », d'« écriture ». « Préserver Dieu pur et avec différence, / cela nous est confié, / afin que, — puisque cela importe / au plus haut, — sur l'expiation, sur une faute / du signe / ne s'institue le jugement de Dieu » *(Le Vatican)*. Un tel signe est l'Ecriture sainte ; mais les événements historiques dont elle parle peuvent eux aussi être signifiés comme parole : dans la dernière version de *Patmos* il est dit des enfants tués sur l'ordre d'Hérode que leur « grâce natale » a « gémi des paroles douces pendant l'agonie » et que la tête de Jean-Baptiste a reposé « non comestible et semblable à un inflétrissable écrit, / visible sur le plat desséché ». Du sein d'un tel événement Dieu dit : « Telles le feu, dans les villes, d'un amour meurtrier / sont les voix de Dieu ». La nature elle aussi peut devenir langage de Dieu. A son retour de Bordeaux où il a vu de ses yeux pour la première fois un paysage qui lui semblait antique et des hommes de type méditerranéen, Hölderlin écrit à son ami Boehlendorff : « La nature de la patrie me saisit avec d'autant plus de puissance que je l'étudie davantage. L'orage, non pas seulement en sa plus haute apparition,

mais précisément sous cet aspect, en tant que puissance et figure, dans les autres formes du ciel, la lumière dans son travail, rationelle et génératrice en tant que principe et mode de destin, de sorte qu'une chose nous est sacrée, sa poussée dans sa venue comme dans son départ, la caractéristique des forêts et la réunion en une même région de différents caractères de la nature qui font que se voient rassemblés en un seul lieu tous les lieux saints de la terre, et la lumière philosophique à ma fenêtre font à présent ma joie... »

Le signe de l'orage et son théâtre, le ciel, reviennent comme on sait, fréquemment dans les derniers hymnes. Deux d'entre eux, restés fragmentaires, disent au plus clair la manière dont le phénomène de nature peut devenir un signe de Dieu dans ce monde régi par les puissances divines païennes.

*Qu'est-ce que Dieu ? Inconnu, pourtant*
*plein d'attributs est de lui le visage*
*du ciel. Les éclairs, oui,*
*sont d'un Dieu la colère. D'autant plus*
*invisible, un être, il se délègue dans l'étranger.*
*Mais le tonnerre*
*est de Dieu la gloire. L'amour de l'immortel*
*est qualité aussi, telle la nôtre,*
*d'un Dieu.*

Apparaissent ici d'anciens motifs théologiques dont il serait superflu de retracer l'origine : le thème du ἄγνωστος θεός, l'image archaïque de la révélation dans le tonnerre. Mais il est caractéristique pour Hölderlin que cette ancienne image qui parle encore au sentiment immédiat soit simultanément mise à distance par les réflexions qui s'y rattachent. D'un côté l'image ne souffre pas de mise en question : le ciel a un « visage » comme un homme. Mais en même temps, l'unité naïve que forment l'orage et la révélation divines dans les représentations traditionnelles se voit brisée, selon son sens, en deux parties : le ciel fait apparaître plusieurs attributs de Dieu — dans les éclairs, la *colère,* dans le tonnerre, la *gloire.* En nommant ainsi réflexivement la signification de l'image concrète, Hölderlin suit un principe qu'il avait tenté de justifier dans ses *Remarques* à sa traduction de l'*Antigone,* où il expliquait pourquoi avoir changé le nom de « Zeus » en celui de « Père du Temps ». Il s'agit pour lui « de représenter le mythe de façon démontrable ». « Zeus » lui paraît le nom plus « déterminé », c'est-à-dire plus plastique, le mieux affermi de contours, mais alors aussi bien par là même le plus « indéterminé » et qui ne sera nommé « en tout sérieux », c'est-à-dire selon la signification de son contenu, qu'avec « Père du Temps ». De même Hölderlin affirme-t-il que nous

vivons nous, modernes, sous le signe du Zeus « propre », soit du Zeus intériorisé et spiritualisé et qui parle, comme à Antigone, au moi de l'individu de façon chaque fois spécifique. « *Mon* Zeus ne m'en instruisit pas », fait-il dire à Antigone qui s'oppose à la loi promulguée par Créon — en indiquant par l'adjonction du pronom possessif un tel genre d'intériorisation. De même Hölderlin distingue-t-il entre le mode « tödlich-faktisch » du drame antique où la mort est d'origine physique et le mode « tötend-faktisch » moderne, « où la parole qui échappe de la bouche enthousiaste est terrible et tue ». Cette reconnaissance d'une situation historique, dans laquelle la prévalence de la réflexion ne permet plus une *objectalité* ni une corporéité naïves, montre à elle seule que la nouvelle concrétion de la poésie tardive, uniquement accessible à travers un procès dialectique, est libre de toute naïveté. Ceci jette une lumière nouvelle sur l'affirmation d'apparence archaïque et naïve selon laquelle le tonnerre serait « la gloire de Dieu », dans la mesure où il appartiendrait à un Dieu aussi bien de vouloir être « immortel ». En quoi Dieu a-t-il besoin de cette immortalité qui lui revient par définition ? C'est que n'est immortel pour Hölderlin que celui qui, par la médiation du signe, est préservé dans la mémoire des hommes. A ce thème fondamental, Hölderlin a consacré deux hymnes, *Andenken* et *Mnemosyne*, le second s'achevant précisément sur la vision qu'au-delà de la perte du souvenir des individus, c'est le souvenir lui-même qui est menacé de disparition. Si cette menace qui pèse sur le souvenir peut s'étendre aussi à Dieu (et que, contrairement au début, il soit dit « *un* dieu », montre la tension entre le Dieu-Père chrétien et le Père qui n'est que « l'un des Célestes »), on peut alors discerner ici un trait décisif de la théologie hölderlinienne, trait qui se transmet de la phase panthéo-idéaliste à la phase nouvelle, mais pour y recevoir un accent tout à fait différent, et selon lequel la divinité se voit réduite à la dépendance de sa reconnaissance par les hommes, au sens littéral et radical où l'ont compris les mystiques descendants de maître Eckhart. Il résulte de ceci la nécessité de laisser la nature devenir langage, mais en un sens différent du langage symbolique du panthéisme. « D'autant plus invisible, un être, il se délègue dans l'étranger. » Que les signes de la nature — les éclairs — constituent au regard de la divinité un tel « étranger », les différencie profondément des signes — fondés, eux, sur une *identité* — de la conception de l'orage propre à l'Antiquité ou au Hölderlin classique. L'abîme qui sépare le signe de son signifié conduit, dans un autre fragment semblablement construit, à une sorte de métaphorique réflexive qui s'oppose fortement à la symbolique de l'image poétique élaborée pendant la *Goethezeit* qui domine le XIX^e^, voire même partiellement le XX^e^ siècle, et dans laquelle le signifié, l'idée serait présente dans l'image, visible et pourtant au-delà de toute

saisie conceptuelle, telle, par exemple, la pureté dans la blancheur d'un lys. Un tel genre de relation ne caractérise pas le rapport de la divinité aux signes du poème qui l'expriment :

*Qu'est-ce que la vie des hommes ? une image de la divinité.*
*Comme sous le ciel errent les terrestres, tous, lorsqu'ils*
*le voient. Lisant en quelque sorte, tel*
*qu'en un écrit, les hommes imitent l'infini et*
*la richesse. Le ciel simple est-il donc*
*riche ? Tels des fleurs, oui, sont*
*les nuages d'argent. Mais de là pleut*
*la rosée et l'humide. Mais lorsque*
*le bleu s'est éteint, le simple, luit*
*le mat, semblable au marbre, tel de l'airain,*
*signe de richesse.*

Dans quelle mesure la vie des hommes est-elle une image de la divinité ? Le mot *ciel* a ici une double signification, caractéristique pour Hölderlin : dans la mesure où les hommes contemplent le ciel visible, ils se trouvent sous le ciel divin. A cela est nécessaire toutefois la nature *écrite* du ciel. Dans la mesure où les hommes lisent le texte de Dieu au ciel, ils s'y identifient d'une certaine façon et le recréent. Ceci nous renvoie à l'une des structures de pensée les plus importantes — mais aussi les plus périlleuses — de l'œuvre tardive de Hölderlin, la coïncidence de l'être et de la connaissance de l'être. « Humaine est / la connaissance. Mais les Célestes / aussi la portent en eux, et au matin observent / les heures comme au soir les oiseaux » (*Le plus proche*, 3e version). *Observer* a ici un double sens : les oiseaux observent les heures parce que celles-ci gouvernent leur vie ; mais en même temps cela veut dire qu'ils les contemplent, les reconnaissent. La pensée, fondée sur l'ambivalence, du Hölderlin tardif se sert donc d'une démarche étymologisante qu'il faudrait tenir pour hautement périlleuse, n'était en elle ce caractère transitoire et métaphorique de signe qui la rend allégorique. Il nous faudra revenir sur ce point. Remarquons pour l'heure que le poète ne veut plus séparer à ce stade sens propre et sens figuré, affirmation sur la connaissance et affirmation sur l'être. (Ainsi parle-t-il dans le passage cité de la seconde lettre à Boehlendorff de la « lumière philosophique » autour de sa fenêtre : créant de la clarté, la lumière devient elle-même être pensant.) Les réflexions qui soutiennent ici les images nous rendent claire la mesure dans laquelle le divin, en tant qu'il se manifeste comme écrit, se délègue et s'exprime dans « l'étranger ». La nature signalétique du ciel est double. Lorsque les hommes déchiffrent, dans l'infinitude du ciel, l'infinitude de Dieu, cela nous semble immédiate-

ment intelligible parce que signe et signifié sont liés φύσει. Mais que la fonction du ciel soit d'indiquer la richesse ne va pas sans nécessiter des explications : le ciel possède des fleurs sous la forme des nuages, il dispense l'humidité et doit donc, en tant que dispensateur, être riche. Il n'en reste pas moins singulier que la couleur mate du ciel gris soit dite « signe de richesse » par suite de sa ressemblance au marbre ou à l'airain. Nous connaissons cette manière de raisonnement poétique, qui isole de l'objet une qualité particulière pour fonder réflexivement sur celle-ci une fonction métaphorique, par la poésie du XVI^e^ et du XVII^e^ siècle. Si la vie, dans la poésie baroque, est comparée à une fleur, à la rosée, à un navire ou à un vol d'oiseau, ces comparants n'ont rien de commun entre eux ni avec l'objet désigné hors leur nature éphémère. Mais cette manière de figuration — qui stipule l'être propre des choses comme indifférent et les rend par là disponibles de façon apparemment arbitraire en tant qu'elles ne servent que de point d'appui à leur mise en correspondance rationnelle avec le signifié — présuppose soit une vision du monde athée où l'esprit s'éprouve comme son propre maître — ainsi chez Mallarmé, par exemple — soit une vision théocentrique où les choses n'ont pas de valeur en soi et ne reçoivent leur être que de leur rapport à Dieu.

Une telle vision théocentrique se superpose dans les fragments hymniques de Hölderlin à la vision précédente dans laquelle les êtres, emplis de l'esprit divin, tiraient leur propre dignité d'eux-mêmes. Ainsi arrive-t-il que les signes à l'œuvre de la φύσις (il s'agit bien sûr ici de formes de représentation et non de modes d'être !) s'allient aux signes régis par la θέσις. Conformément à cette superposition, le ciel peut faire apparaître d'anciens signes mythiques comme puissances immédiates : « les tonnerres et / les eaux furieuses du Seigneur » *(A la Madone)*, mais aussi bien devenir réservoir de chiffres entièrement médiatisés : « Et le ciel devient comme la maison d'un peintre / lorsque sont exposés ses tableaux ».

L'évolution qui conduit de la φύσις comme fondement du signe au principe de la θέσις, mais sans que la φύσις y soit pour autant sacrifiée, se laisse également déceler dans une autre image privilégiée chez Hölderlin, l'image du fleuve. La prédilection pour la métaphorisation du fleuve, Hölderlin la partage avec ses contemporains. Il est vrai que le phénomène naturel se prête par de nombreux côtés à sa transposition métaphorique : par le circuit éternel de l'eau, par son évolution progressive de la source sauvage au courant large et nourricier, par sa manière de se frayer passage et par sa fonction de miroir. Quels sont, parmi ceux-ci, les éléments d'importance pour Hölderlin ? Des poèmes tels que *Le Rhin, Heidelberg, Le fleuve enchaîné, Voix du Peuple* laissent entrevoir que c'est en premier lieu l'analogie du cours du fleuve à la vie et au destin des hommes qui

le fascine, encore que dans un sens particulier : les fleuves montrent que la vie n'est possible que là où l'élan prématuré vers la fin, l'abîme, l'« aorgique » (c'est-à-dire ce qui s'oppose dans le *Fondement d'Empédocle* à l'« organique », à ce qui est ordonné) peut être retenu. Cette analogie, fondée en quelque sorte entologiquement, entre le fleuve et le jeune héros, demi-dieu, est développée dans toute sa conséquence à la fin de la phase classique, dans *Le Rhin*. Mais elle s'allie encore dans le fragment hymnique tardif *L'Ister* à une fonction signifiante du fleuve orientée de façon très différente. L'Ister, ainsi que se nomme ici de son nom grec le Danube, prend figure de médiateur entre l'esprit du feu grec et la fraîcheur nordique dont a besoin le premier pour ne pas se dévorer lui-même. Si le poète esquisse au début de l'hymne en des images ardentes l'audacieux paysage riverain du fleuve, il entame dans la partie centrale une réflexion sur son être énigmatique — avec une immédiateté presque naïve : « Et pourquoi reste-t-il accroché / à ces montagnes, et roide ? L'autre, / le Rhin, s'est éloigné, / latéralement. » (Trad. André du Bouchet.) Dans l'image de cet « autre », du Rhin, se déploie de façon impressionnante l'analogie « ontologique » qui saisit le fleuve comme être vivant : « Mais trop patient / me semble celui-ci, un / prétendant, non — et presque dérisoire. Car, oui, / lorsque dans sa jeunesse / doit venir le jour, où il commence / à grandir, un autre y pousse / haut déjà la splendeur, et aux poulains pareil / il écume sur le mors, et au loin les airs / entendent sa poussée, / lui est content... » L'être de l'Ister avec sa paradoxale indolence se fonde sur une apparition placée au centre du poème et dont les diverses formulations ont constitué le début du travail poétique : « Mais celui-là a l'air presque / d'aller en reculant et il me semble / qu'il doit venir / de l'Est. » L'impression que l'Ister, qui coule vers l'Est, semble venir de l'Est, fonde sa fonction de médiateur entre la Grèce et l'Hespérie, entre la culture antique et la culture moderne. Cette fonction ne repose toutefois que sur une simple apparence, un pur phénomène visuel. Quelques interprètes ont rapporté ce passage à telle étendue, précisément située, du cours danubien où le fleuve coule un moment sous terre et semble donc, disparaissant sous le sol, aller en reculant ; il est plus probable que le poète ait eu devant lui l'image du fleuve coulant nonchalamment et sur lequel un vent contraire aurait ému un mouvement de vagues en sens inverse. Mais si une telle apparence est capable de supporter le sens métaphorique du fleuve, il est clair que ce sens s'est détaché de son fondement ontologique. L'abandon de la voie analogique entre le fleuve et l'homme se donne clairement à lire là, où le poète, au cours de l'hymne, médite sur le sens de l'existence des fleuves : « En vain, non, / ne vont dans l'étendue aride les fleuves. Mais comment ? Un signe est nécessaire / rien d'autre, net et clair, afin que / dans l'âme

il porte soleil et lune, inséparables / puis continue, jour et nuit aussi, et / que les Célestes l'un à l'autre sentent chaleur. / Ainsi ceux-là sont-ils / la joie aussi du Très-Haut. Car comment / descendrait-il ? » L'analogie du développement a donc fait place ici à la fonction de miroir. C'est cette dernière en effet qui permet au fleuve son rôle de médiateur entre les « Célestes » et les « Terrestres ».

A ce rôle encore une fois, le fleuve est, il est vrai, particulièrement prédestiné, qui peut porter simultanément en son âme le soleil et la lune, la nuit et le jour. En lui — qui à la fois change et demeure éternellement le même — se voit abolie la discontinuité du temps : en tant que reflétées en lui, toutes choses s'y conjoignent. Ainsi le fleuve devient-il une sorte de mémoire qui amène le « retour de toutes choses » au jour des dieux. En tant que forces réfléchissantes, le fleuve et l'esprit humain s'égalent. « Réflexion » acquiert ici sa pleine signification de reflet, miroitement. Mais cette identité de l'esprit et de l'objet naturel est fondée tout autrement que l'analogie concrètement perceptible entre les âges de la vie et les étapes du cours du fleuve. Elle se fonde uniquement dans leur référence théocentrique commune. Le fleuve devient ainsi un signe, mais non pas un signe de l'homme, mais un signe de Dieu qui s'adresse par là aux hommes sans que ce signe lui soit identique. « Ils doivent, oui, servir comme langage », est-il dit, dans une variante, à propos des fleuves. Au lieu de « net et clair », le poète a d'abord écrit « ignorant ». De même indique-t-il, dans ses *Remarques sur Antigone*, à propos de l'âme qu'elle s'identifie toujours « à son plus haut foyer de conscience à des objets privés de conscience, mais qui prennent forme de conscience dans le cours de leur destin ». Le Rhin devait sa figure métaphorique à sa correspondance ontologico-panthéiste à la vie héroïque ; l'Ister devient une lettre dans l'alphabet des signes de la divinité. La nature propre de ce signe, qui reçoit sa légitimation de Dieu, est secondaire : ainsi le pur semblant du cours inversé de l'Ister peut-il devenir son être profond. De même que l'impression visuelle, l'étymologie devient le support de la métaphore. Ainsi dans la célèbre élucidation d'un fragment de Pindare, où Hölderlin décrit la force génératrice de culture d'un fleuve. Pindare parle à cet endroit des centaures qui, après avoir une fois goûté au vin, rejetèrent le lait et s'enivrèrent hors de cornes d'argent. Ces centaures, Hölderlin les interprète comme « l'esprit d'un fleuve », « en tant qu'il se fraie passage et s'assigne des limites, avec force, par la terre originellement sans chemin et qui croît vers le haut ». Suit une description détaillée du devenir fluvial, de l'humide paysage de prairies du début jusqu'à son irruption violente à travers les montagnes — par où ce que dit Pindare à propos des centaures se voit appliqué en partie à ceux-ci en tant qu'habitants de ce monde de l'origine qui borde le fleuve,

en partie au fleuve lui-même, qui, finalement, « *buvant hors de cornes d'argent* se fraya passage, puis prit forme d'une destination ». L'analogie entre le fleuve et le centaure ne repose cependant que sur l'interprétation hölderlinienne de l'étymologie du centaure qu'il dérive de κέντρον = éperon — le fleuve agissant sur la terre à la manière d'un éperon. L'analogie de l'étant repose donc sur l'analogie du nom, et quelle que soit la distance, en ce qui concerne le contenu, à laquelle Hölderlin se tient ici d'une théologie qui prenne sa source dans le langage du Dieu-Père, autant il s'en approche structurellement.

La double nature du signe qui se fonde encore d'un côté sur l'unité de la nature emplie d'esprit et remplit donc φύσει sa fonction métaphorique, mais qui de l'autre œuvre θέσει par sa participation à l'écriture divine, par son caractère nominal, cette double nature a son répondant dans la double nature de ce qui parle à travers le signe, et qui a nom, dans l'*Ister*, « les Célestes » — « le Très-Haut ». C'est avec raison que W. Binder a remarqué le vague avec lequel Hölderlin nomme à ce stade la divinité. Le Très-Haut peut renvoyer au Dieu-Père chrétien, mais aussi bien au Père Ether ou à Zeus-Père qui n'est parmi les antiques divinités de la nature que le *primus inter pares*. « Jadis, il est vrai, Zeus le Père... » débute un fragment, mais le nom du dieu cède le pas dans le cours du poème à la métonymie, propre à la seule terminologie judéo-chrétienne, du « Seigneur ». Celui-ci reste associé aux dieux païens : « C'est pourquoi va terrible sur / la terre Diane, / la chasseresse et furieusement élève / plein d'un sens infini / sur nous son visage / le Seigneur. Alors que soupire la mer quand / il vient... » La tentative d'insérer le monde pagano-panthéiste dans un monde ordonné selon le mode chrétien se précise en un motif à qui revient à ce stade une forte préséance, le motif de la contrée sauvage, du chaos, de la *Wildnis*. L'unité de la nature régie par l'esprit que postulait sa réflexion, le Hölderlin de la période classique avait dû la payer — pour qu'elle devînt réalité poétique — par une très forte stylisation du monde à représenter. La nature invoquée par Empédocle connaissait des astres, des sources, des arbres, mais toute l'étendue du chaotique, du sauvage, de la cruauté comme aussi du mécanique en était absente et ne revenait, comme pour se venger, dans le poème que sous la forme de son envers, comme manque d'épaisseur du langage. Même le feu dans lequel se jetait Empédocle était privé de puissance : en tant que « calice de feu, rempli d'esprit jusqu'au bord », en tant que « bras de feu » déployés par la Terre-Mère contre l'éther ce feu était — non pas thématiquement, mais formellement — esthétisé jusqu'à l'arbitraire — bien différent de ce feu que des inconnus invoquent de manière abrupte au début de *L'Ister* : « Arrive, feu ! » Au stade de l'*Empédocle*, l'actualisation poétique demeure en retrait de la réflexion poétologique. C'est justement

dans son *Fondement d'Empédocle* que Hölderlin développe son idée de l'« Aorgique », du chaos créateur, mais sans pour autant lui donner voie dans la construction calme et équilibrée de son drame, même pas dans la dernière version, thématiquement la plus audacieuse. « Et lorsque, — alors que dans la salle je me tenais silencieux / l'émeute se lamenta vers minuit / et fit irruption par la plaine, et fatiguée de vivre / détruisit de sa propre main sa propre maison... » Même la description du chaos se soustrait au chaos : par la personnification de l'émeute, qui rend celle-ci une abstraction, par la fermeté du mètre qui se refuse à se rompre avec son contenu. Ce n'est que dans les fragments hymniques que « l'esprit de la contrée sauvage non écrite et éternellement vivante, et du monde des morts » se voit donner une voix. « De l'abîme, il est vrai, sommes / nous partis et allés / pareils au lion, dans le doute et la colère, / car plus sensibles sont les hommes / dans l'incendie / du désert, / ivres de clarté et l'esprit animal se repose / avec eux » *(De l'abîme, il est vrai...)*. Plus les divinités païennes sont subsumées à ce stade sous leur nom « plus propre » de « Célestes », plus le côté aorgique de la nature demeure en retrait comme résidu brûlant et autonome. Le chaotique, nommé contrée sauvage (Wildnis) ou l'étendue sans lien (das Ungebundene) cherche sur la carte de ces hymnes son lieu que sa parenté au monde des morts lui désigne comme étant dans l'abîme. « Ils croient / que le Céleste descend / vers les morts et avec puissance s'éveille / dans l'étendue sans lien de l'abîme / qui consigne toutes choses / le crépuscule » *(Les Titans)*. Mais le chaos peut aussi s'étendre sur la terre : « Et pareil à l'incendie / qui dévore les maisons s'élève / sans égards et n'épargne / pas l'espace, mais recouvre les sentiers, / fermentant partout, humide nuée, le chaos maladroit » *(Mais lorsque les Célestes...)*. La difficulté d'assigner son lieu à la *Wildnis* naît de sa propre ambivalence. Si l'« aorgique » semble, en maint passage, opposé aux « Célestes » — « Mais où / ce qui est sans lien aspire par trop / à sa mort, s'assoupit le divin et la fidélité à Dieu » (*Grèce*, 2e version) — ce même aorgique est dit d'autre part « sacré » : « Maintes choses révèle le Dieu. / Car depuis longtemps déjà les nuages / œuvrent vers le bas / et s'enracine, pleine de promesse, la sauvage étendue sacrée » *(Les Titans)*. Le poète va même jusqu'à exiger qu'« on épargne le chaos divinement bâti selon la loi pure ». Cette *contradictio in adiecto* se trouve dans l'hymne *A la Madone*, où le poète avoue encore une fois, dans toute sa modestie, son amour pour le Christ et tente de concilier la préséance de celui-ci avec celle « des autres », par où la Madone devient la « Terre-Mère ». La *Wildnis* ne naît donc pas seulement du désir de mort, elle peut être aussi bien le lieu de l'action divine : l'élément lié au chaos, le feu, tombe du ciel tel un « rayon fulgurant ». « Où cependant / est nécessaire une

clôture ou une marque / qui indique leur / chemin, ou un bain / aux Célestes, tel du feu cela s'agite / dans la poitrine des hommes » *(Mais lorsque les Célestes...)*. Ce feu peut signifier la vie ou la mort. En tant qu'« humeur sauvage », que « fureur », il pousse un héros comme Ajax dans l'étendue sans lien, c'est-à-dire dans la mort qu'il se donne de sa propre main. Mais c'est ce même feu sauvage qui brûle aussi Antigone lorsqu'elle s'érige contre la légalité de l'institution étatique pour obéir à sa propre loi « *Mon* Zeus ne m'en instruisit pas ». Ce que les images du chaos et du feu intègrent comme double sens, c'est ce que Hölderlin cherche à circonscrire conceptuellement lorsqu'il caractérise l'action enthousiaste d'Antigone comme l'action d'un *Antitheos* qui « dans le sens de Dieu se conduit comme *contre* Dieu, et reconnaît hors toute loi l'esprit du Très-Haut ». L'insoluble contradiction qui repose dans le fait qu'une action s'adresse aussi bien à Dieu que contre lui, qu'elle obéisse simultanément à la voix de la divinité et à la poussée sauvage du monde des morts établit le tragique. Dans la mesure où ce feu sacré et destructeur fait « s'accoupler » dans la tragédie grecque l'homme et le dieu, fait que « sans borne la force de la nature et l'homme, au plus profond, deviennent identiques dans la colère », le dieu païen et la force de la nature se laissent encore identifier dans une certaine mesure ; mais c'est de la même façon que le feu œuvre en tant que langage d'un Dieu-Père manifestement chrétien : « Tel le feu, dans les villes, amoureusement meurtrières / sont les voix de Dieu », est-il dit dans la dernière version de *Patmos*. Celui qui, tels ici les prophètes et les disciples, est saisi du feu de la mission divine, se voit rempli, au plus haut, d'une vie qui peut à chaque instant se retourner en mort et au regard de laquelle une vie privée de destin devient précisément une mort — ainsi s'explique le paradoxe final de *En bleu adorable* qui termine la suite des considérations sur le destin d'Œdipe par cette sentence : « Vivre est une mort, et la mort est elle aussi une vie ». L'image du feu réussit là où la pure reflexion de Hölderlin ne réussissait pas : à saisir en un même tenant Dieu et le chaos, à exprimer l'ambivalence, reconnue aussi bien dans la structure du monde que dans celle de l'âme humaine, en vertu de laquelle l'élévation sacrée comme la pulsion sauvage de mort sont la manifestation d'une seule et même puissante impulsion. Toutefois la reconnaissance de cette ambivalence, l'acceptation de l'aorgique signifient le renoncement à une conception d'un cosmos pleinement harmonisé, mais par là même aussi la libération de ce secret manque de vérité qui transformait, selon son désir d'harmonie, la connaissance de la nature en « esprit de paix » ou en « berceuse sacrée ». La nouvelle authenticité communique au langage des derniers hymnes cette qualité de brûlant, de sensibilité perçante qui leur est propre, dans la mesure où elle intègre au monde poétique

la réalité jusqu'ici délaissée. Cette authenticité présuppose toutefois encore une qualité qui jusqu'ici faisait défaut : l'humilité.

La métamorphose du monde en une écriture conduit de façon double à une simplicité du dire qui était aussi étrangère au Hölderlin de la phase classique qu'à ses maîtres. Le feu des Célestes devient sensible là où leur « est nécessaire / une clôture ou une marque / qui montre / leur chemin, ou un bain (comme miroir) ». Les fleuves réjouissent le Très-Haut dans la mesure où il ne pourrait « descendre » sans eux. Les signes du langage divin seraient privés de sens sans leur déchiffrement par les hommes de même que tout langage ne vit que par sa visée intentionnelle vers celui qui le reçoit. De là l'importance primordiale des mortels : « Sur tout / les Célestes n'ont pouvoir. / Car les mortels / touchent à l'abîme avant eux » (*Mnemosyne*, 1re version). La médiation entre la sphère du divin et celle du chaos n'a lieu que là où elles se rencontrent comme feu dans l'âme humaine. Se manifesterait ainsi une nouvelle fois la menace d'une hybris telle qu'elle avait menacé l'esprit, lors de la phase classique, qui faisait l'expérience de soi comme fondement du monde. Ce danger est toutefois prévenu ici par une extrême humilité du dire poétique. Cette humilité se manifeste d'un côté — tel, dans les représentations médiévales, Saint Jean, l'auteur de l'Apocalypse, qui se tient de côté — par l'intervention de Hölderlin dans le texte sur un mode qui relative l'affirmation poétique jusqu'à en faire une conjecture : « Mais il a l'air presque / d'aller en reculant et / *il me semble* qu'il doit venir / de l'Est. » « De cela maintes choses seraient à dire » est une formule fréquente qui rompt la fermeture de la construction pour l'ouvrir potentiellement à l'infini de ses significations. Si le poème se voit ainsi privé, par le sujet parlant lui-même, de sa prétention à l'autonomie de la complétude se repliant sur elle-même, l'humilité se manifeste, du côté de l'objet, dans le choix des images. « Si simples, cependant les images, si saintes sont-elles, que l'on craint souvent, en vérité, de les décrire », dit *En bleu adorable*, le même poème qui fait voie à la tôle et à la souffrance relative aux taches de rousseur — objets totalement étrangers à la poésie du Hölderlin classique. Mais l'intégration d'objets aussi simples est encore fondée d'une autre façon. Plus ces objets deviennent des signes agissant sur le mode de la θέσις, autrement dit qui sont élevés par Dieu à la dignité de lettres de son écriture, plus leur être particulier devient caduc. Cela même qui selon la mesure héroïco-antique était réputé bas, peut porter témoignage de Dieu aussi bien que ce qui est réputé sublime. Cette vue nouvelle signifie pour Hölderlin un profond retournement. Sa poésie était jusqu'ici portée par son amour pour les demi-dieux, les héros, les aimés de la divinité : le Rhin est un tel demi-dieu, Empédocle en est un autre, élu à pénétrer les secrets de la nature et qui,

bien qu'il refuse la dignité d'être roi d'Agrigente, ne s'éprouve pas moins comme prince solitaire de l'esprit perdu au milieu de la foule sans raison. Cette conception d'Empédocle renferme un paradoxe profond. D'un côté, il incite les Agrigentins à se défaire de l'ancien ordre monarchique pour instituer une démocratie nouvelle : « ... puis tendez-vous les mains / à nouveau, donnez la parole et partagez le bien, / puis, ô bien-aimés, partagez faits et gloire / tels de fidèles Dioscures ; que chacun soit / comme tous » — incitation qui a conduit récemment un critique à comprendre Hölderlin comme un Jacobin déguisé. Mais le mode même de l'incitation contredit déjà celle-ci : la reconnaissance de leur maturité politique, les Agrigentins doivent la recevoir d'Empédocle comme un testament, une révélation qui lui serait échue en partage en des heures solitaires, ce qui signe derechef leur immaturité. Mieux vaudrait « qu'une ville pleine d'insensés périsse / plutôt qu'un seul être de valeur », dit Empédocle au père de son admiratrice, Panthea, la « douce et sérieuse fille des dieux » qu'il aimerait savoir à l'abri sous les images de héros dans le bois de laurier de la Grèce, d'une Grèce qui, dans ses paroles, devient d'avance son propre monument funéraire. Le langage d'Empédocle dément son appel à la démocratie : de même que la nature est esthétiquement stylisée, de même le langage est-il réduit à la suffisance d'un vocabulaire choisi qui obéit au mot d'ordre winckelmannien de la « noble simplicité et de la tranquille grandeur ». La vraie simplicité ne sera obtenue que lorsque le poète se sera détaché de cette sphère d'élection à laquelle il appartenait lui-même comme interprète de la divinité. L'hymne *Comme au jour de fête* donne ainsi à lire son angoisse profonde d'être damné comme « faux prêtre ». Si l'on ne craint pas la tournure à la mode de cette expression, on peut dire que le langage du Hölderlin des hymnes tardifs s'est démocratisé. Il importe cependant de relever — car cela appartient à sa grandeur particulière de savoir maintenir ensemble des différences — qu'il n'en rejette pas la sphère des demi-dieux pour autant. Son monde ne se retourne pas en un monde contraire, mais se voit élargi par celui-ci dans la sphère des mortels laquelle Hölderlin tente de retrouver une même structure. Ainsi, dans *L'Unique*, cherche-t-il à rapprocher les divinités païennes du Christ en déclarant le Christ, Héraclès et Dionysos « frères ». Le dernier état de l'hymne se termine ainsi : « Ces trois-là sont / tels, pourtant, qu'eux-mêmes sous le soleil / comme chasseur de la chasse, eux, ou / un laboureur qui, reprenant souffle, au travail / découvre sa tête, ou mendiant. Il est beau, / bon même de rapprocher... » [1] Ces trois demi-dieux (Christ étant ainsi de même défini) ont donc des répondants parmi les mortels, parmi lesquels on peut faire correspondre le chas-

[1] Trad. André du Bouchet.

seur à Héraclès, le dompteur de bêtes sauvages, le laboureur à Dionysos, le dieu du vignoble, et le mendiant au Christ incarné dans la figure du serviteur. La substance qui se manifeste « en grand » dans le héros, peut aussi prendre la forme de l'individu inconnu. Ainsi le langage laisse-t-il désormais souvent ouverte la question de la forme — héroïque ou simple — de la manifestation. Lorsque dans le silence de midi du paysage de l'*Ister* un « chasseur » se promène, il s'agit du demi-dieu Héraclès, qui, selon la légende, y séjourna, mais aussi d'un simple personnage qui ne porte pas de nom. Dans *Mnemosyne*, un « voyageur » va avec « l'autre », « parlant de la croix qui fut / érigée jadis en chemin » ; l'histoire d'Emmaüs se profile à l'arrière-plan, mais l'affirmation peut tout aussi bien se rapporter à n'importe quel marcheur et à n'importe quelle croix, telles qu'elles sont plantées pour les morts dans les contrées catholiques de montagne. *Mnemosyne* se termine sur l'évocation des héros grecs Achille, Ajax et Patrocle, mais l'être de ces derniers est anticipé dans la strophe précédente par de très simples signes : la neige « comme fleurs de Mai » qui recouvre la prairie déjà à moitié verdoyante, signifie « la noblesse ». L'affirmation chrétienne contenue dans *Patmos*, selon laquelle « rien n'est méprisable », se voit renforcée par le caractère signalétique du monde qui prête sa signification aussi bien à la sphère du quotidien et de l'humble : « A ce qui est humble aussi peut s'adjoindre / grand essor. » Ainsi le concret du quotidien peut-il pénétrer le langage des hymnes, et non pas seulement là où il répond à des exigences poétiques — comme l'épine de rose, le blé ou le narcisse — mais là encore où il frise le dérisoire : un petit veau enchaîné, la viande rôtie du dimanche, le piquant d'une barbe. De même la fin du fragment *En bleu adorable* met-elle expressément sur un même plan la petite misère pitoyable et la souffrance héroïque : « Oui, lutter comme Hercule, avec Dieu, c'est là une douleur. Et l'immortalité dans la douleur de cette vie, de la partager, est une douleur aussi. Mais cela est une douleur aussi, lorsque de taches de rousseur un homme est couvert, d'être couvert de maintes taches ! » En tant que taches, ces rousseurs sont pareilles aux marques de la peste qui dévoilèrent le destin d'Œdipe. Il n'y a plus ici de différences de substances, de degré ou de dimension entre les modes de vie héroïque ou quotidiens. De cela, le fragment cité en tête porte témoignage, auquel il faut sans doute suppléer le début « c'est devoir de poète » :... « et de sentir, avec eux, la vie / des demi-dieux ou des patriarches, siégeant / pour juger ». Ce devoir serait le devoir assigné au poète par le Hölderlin classique, mais qui poursuit à présent : « D'eux, cependant, n'est-il d'emblée / point partout souci, mais de la vie qui brûle et bourdonne, / l'écho des ombres, aussi, / telle qu'en un seul foyer rassemblée ». Et les éléments de cette vie brûlante se voient maintenant se succéder :

nuit et jour, chasse, tzigane, enfants qui jouent, clocher entouré d'hirondelles. Ce qui relie ces différents éléments, leur caractère de signe, se voit explicitement exposé dans le poème : « signifiant droite conscience / des nuages et des lacs de l'astre / bruit en Ecosse comme au lac / lombard alors un ruisseau qui s'écoule ». La fonction de miroir qui revient aux fleuves caractérise aussi ce ruisseau inconnu : en tant que les astres et les nuages se réfléchissent en lui, ils parviennent à la conscience d'eux-mêmes. En tant que porteur de signe, le ruisseau coule en même temps en Ecosse qu'en Lombardie. Ainsi se dévoile la conséquence extrême à laquelle la nature signalétique du monde conduit : la simultanéité. Les choses s'égalent en tant que signes, l'addition prend la place de l'ordre hiérarchique ; exprimée syntaxiquement par le remplacement de l'hypotaxe par la parataxe, cette addition s'exprime aussi bien géographiquement par un regard unificateur qui survole, dans les derniers hymnes, simultanément les les pays les plus éloignés. Cette simultanéité saisit aussi l'Histoire : « Nous mêlons cependant les temps », dit une note. Les esquisses alignent des figures destinées à être fixées dans le poème comme une anticipation du jour de fête final où tout ce qui est séparé dans le temps et l'espace se retrouvera. Dans cette égalisation des hommes et des choses, née de leur participation commune au langage de Dieu, se réalise ce que la réflexion hölderlinienne avait toujours tenté d'atteindre sans y arriver d'une façon convaincante : la christianisation de son monde. Le *contenu* de la poésie de Hölderlin ne peut que porter témoignage de son *désir* d'intégrer le Christ dans un monde déterminé par l'antique force de la nature. Son *langage* l'intègre réellement en ce qu'il revêt comme lui figure de serviteur.

Le principe de « l'apriorité de l'individuel sur le tout », qui marque la poésie hölderlinienne tardive, va donc de pair avec sa christianisation. Mais celle-ci n'envahit jamais complètement le monde des hymnes. L'eût-elle fait, les signes à l'œuvre sur le mode de la θέσις refouleraient les signes à l'œuvre sur le mode de la φύσις, la nature entière prendrait le caractère d'une écriture, la structure du monde se dévoilerait comme langage. C'est vers là que tend au reste la plus profonde intention de ce langage poétique qui ne peut s'actualiser qu'en images ou en articulations isolées alors que la conception d'ensemble des poèmes tend toujours encore à s'assurer du cadre philosophico-mythique. Les points d'actualisation sont les passages où s'effacent les différences entre l'objet réel et sa métaphore, entre le concret et l'abstrait. « Et le hibou, renommé, des Ecritures / parle, semblable aux femmes enrouées, dans les cités en ruine », dit l'hymne *Le Vatican* à propos de la Grèce qui languit sous le joug turc. « Le hibou des Ecritures » est certainement le hibou de Minerve qui, tel Zeus qui reçoit le nom « plus propre » et abstrait de « Père du Temps »,

se soit ainsi définie thématiquement par sa signification valable aussi pour les Modernes. Dans la mesure où l'attribut mythologique de Minerve, le hibou, se voit grammaticalement associé de manière directe à son équivalent conceptuel non mythologique, la figure plastique de son contenu intellectuel s'égalent sur un même plan. Nul n'emporte la préséance sur l'autre : seule la perspective fondée chaque fois à nouveau sur telle ou telle situation historique décide du choix de l'une ou l'autre détermination, et la pensée simultanée du poète peut saisir les deux ensemble. Cette manière d'égalisation prête sa force à la poésie. Le sens signalétique des apparitions naturelles fait dorénavant l'objet d'une présupposition. Le très beau fragment *Grèce* s'ouvre sur ces mots : « Au bleu de l'école... » Si l'on ne savait pas que le ciel est pour les hommes une école en ce qu'ils peuvent apprendre à y déchiffrer l'être et la disposition de Dieu, la tournure resterait incompréhensible. La comparaison avec l'école est prise tout à fait littéralement : la nature s'offre à l'apprentissage en tant que feuilles, lignes et angles. Le concret et l'abstrait deviennent interchangeables parce que la physis et l'esprit tirent semblablement leur sens du fait de rendre possible le dialogue entre Dieu et les hommes : « Avec des voix paraît Dieu tel / que nature au dehors. Médiat / en une sainte écriture. Célestes sont / et les hommes sur terre les uns auprès des autres toute la durée du temps » (*L'Unique*, 3e état, trad. André du Bouchet).

Cette poésie tend à indiquer que le principe d'ordonnance du monde pourrait être de nature verbale. Telle indication invite à jeter un pont vers les plus récentes interprétations philosophiques et psychanalytiques de l'existence humaine. Si nous nous y refusons ici, ce n'est que par crainte du dilettantisme, et non parce qu'une telle tentative ne paraisse pleinement légitime : elle s'impose au contraire comme une exigence toujours plus justifiée. La critique hölderlinienne de ces dernières décennies a accompli une œuvre immense en éclairant l'œuvre du poète soit par la poétique qui lui est immanente soit à partir des écrits de théorie poétique de Hölderlin lui-même. Mais ces interprétations se meuvent presque toujours à l'*intérieur* du monde hölderlinien, se servent de ses termes et de ses images comme si celles-ci allaient de soi et même comme si toute tentative de « traduction » en une autre terminologie était d'avance vouée à échouer misérablement comme simplification inadmissible. Alors que l'œuvre tardive devenait l'apanage de quelques mystes, on repoussait Hölderlin dans ce rôle d'esthète ésotérique ou de prophète qu'il avait précisément tenté de surmonter avec un effort si violent et si humble. Ce n'est qu'à l'occasion de la célébration du bicentenaire de sa naissance que fut publiquement esquissée la tentative justifiée malgré son caractère de provocation gratuite de mon-

trer qui étaient au fond pour nos catégories de pensée ces dieux dont les interprètes parlaient avec une assurance si déconcertante. La théologie du signe, telle qu'elle semble se dessiner dans la poésie hymnique, nous donne quelques traits possibles de cette traduction, qui devrait garder conscience bien sûr de son imperfection, de la dernière étape de Hölderlin. C'est ici en tous cas que se livre la signification centrale du langage comme constitutif de l'homme et peut-être du monde qu'il perçoit ; ici, la tentative de mettre en rapport la relation entre l'homme et Dieu d'une part et la nature de l'être du cosmos qui existe en dehors de l'homme de l'autre — cette tentative que la plus récente théologie protestante aimerait abandonner ; ici, la dépendance de Dieu de l'homme ; ici, avant tout la reconnaissance et la mise en forme de cette ambivalence qui — telle cette structure de pensée qui identifie la métaphore à l'objet métaphorisé et qui établit par le jeu de l'étymologie des correspondances valables — renvoie aux découvertes faites depuis lors sur la structure de l'insconscient. Il vaudrait la peine de tenter une étude pour voir si cette *Wildnis*, si ce feu à double sens pourraient être mis en rapport avec les mécanismes de l'inconscient. Et, certainement, une telle « traduction » n'entamerait pas la supériorité de cette poésie si puissante. Elle se conduirait peut-être à son égard comme le nom « plus propre » de « Père du Temps » à l'égard du nom divin de « Zeus » ; sa piété irait à celui à qui il était encore donné de pouvoir parler en signes imagés (quand bien même ceux-ci ne se soutenaient déjà plus que de la réflexion), mais son honnêteté la contraindrait à tenir compte de la distance née du changement de situation historique, telle que Hölderlin lui-même la maintint dans ses rapports à l'Antiquité.

RENATE BÖSCHENSTEIN-SCHÄFER.

(Traduit de l'allemand par John E. Jackson.)