

Veronika von Schenck

L'hypothèse de la brebis égarée

(Sur un poème de Hölderlin)

*Lorsque du ciel une plus claire félicité
S'épanche, qu'une joie vient aux hommes,
Si bien qu'ils s'étonnent de mainte
Chose visible, supérieure, agréable :*

*Comme s'y joint gentiment le son du chant sacré!
Comme le cœur en chansons rit à la vérité,
Si bien que la réjouissance qu'inspire une effigie —
Passant le petit pont des moutons commencent*

*Leur cortège, qui s'en va presque dans les bois crépusculaires.
Mais les prés, qui d'un vert plus pur
Sont couverts, sont comme cette lande
Qui d'ordinaire est proche*

*Du bois sombre. Là, sur ces prés aussi
S'attardent ces moutons. Les sommets qui
Sont aux alentours, cimes nues, sont
Recouverts de chênes et de rares sapins.*

*Là où du fleuve sont les vagues agiles,
Si bien que quelqu'un qui, allant son chemin, arrive par ici
Porte vers le lointain un regard enjoué, là s'élève des monts
La douce silhouette et le coteau planté de vignes.*

*Certes les escaliers de haut parmi les ceps
Descendent, là où se tient dessus l'arbre fruitier en fleurs
Et où séjournent les senteurs le long des haies sauvages,
Où les violettes cachées percent ;*

*Mais des eaux dévalent la pente, et doucement
Se peut là-bas entendre un murmure tout le jour ;
Mais les villages dans la contrée
Se reposent et se taisent tout l'après-midi. ¹*

On aimerait demander à Friedrich Hölderlin s'il a toujours été sérieux. Par exemple, à propos de ses poèmes dits « les plus tardifs » par opposition aux « tardifs » (« späteste Gedichte »), s'il n'aurait pas par hasard prémédité cette curieuse décision de la critique de n'attribuer à cette dernière partie de son œuvre que la valeur

1. Selon Mörike, Hölderlin aurait écrit ce poème (sans titre) aux alentours de 1823.

d'un simple document quasi posthume, d'un échantillon du gâtisme sacré de l'auteur. A malin, malin et demi. Parmi les rôles magistralement tenus dans les poèmes antérieurs, de Ménon au Centaure en passant par l'aède aveugle — sans compter la prouesse, tardive elle aussi, de contrefaire la voix de Diotima, — manquait encore la voix impersonnelle et discrètement divagante des derniers poèmes, auxquels Hölderlin appose parfois l'énigmatique signature de « Scardanelli », cette doublure inventée qui fait de la figure même de l'« auteur » une construction fictive. Cette signature, trop démonstrativement fautive pour être un pseudonyme — elle ne cherche ni à induire le lecteur en erreur ni à préserver le secret sur l'identité réelle de l'auteur —, a souvent été interprétée comme un déni de responsabilité de la part de Hölderlin, comme un refus de se voir attribuer ces textes souvent improvisés, d'intégrer ces productions au corpus déjà constitué et de leur accoler un autographe. On y a vu aussi, naturellement, un symptôme de schizophrénie. Mais ces interprétations n'ont de validité que si l'on considère cette signature comme extérieure au texte et relative à une subjectivité présumée de l'auteur réel ; or il est beaucoup plus intéressant d'y voir un élément liminaire faisant partie prenante des poèmes concernés et de lui donner le statut d'un seuil qui ne tombe pas hors du texte, mais participe au contraire à son organisation signifiante¹. Le mythe du génie sombrant dans la folie, en détournant l'attention du texte sur la personne de l'auteur, a occulté une intention évidente de ces dernières œuvres, qui demandent instamment à être lues avec la mention « poème de Scardanelli ». Autrement dit, on assiste ici à une sorte de *Rollengedicht*² redoublé : non seulement le sujet du poème est une construction au même titre qu'auparavant le « je » poétique feignait d'être Chiron ou Diotima, mais le poète lui-même feint d'être un autre poète nommé Scardanelli. Il serait naturellement tentant de confondre les deux niveaux et de dire que le personnage qui parle tout au long de ces textes est un auteur imaginaire, auquel Hölderlin ferait tenir ce langage propre aux derniers poèmes, un langage à la fois sentencieux et ingénu, translucide et tortueux. Le sujet du poème serait alors un artiste caduc plus ou moins retombé en enfance, celui-là même auquel on a identifié le « pauvre Holterling » de la tour : le trompe-l'œil, il est vrai, était subtil et digne d'un poète expert en rhétorique. Mais mieux vaut pour l'instant rester prudent et constater simplement le troublant voisinage entre, d'une part, une voix poétique parfaitement anonyme et, d'autre part, l'élaboration d'une « autofiction »³.

Non que nous voulions tout à coup faire de Hölderlin une sorte d'imposteur, un usurpateur du fameux « je lyrique » dont il détournerait doublement l'immédiateté et la sincérité pour on ne sait trop quelles fins inavouables : car c'est au contraire faire honneur à ce « je lyrique » que de lui prêter l'aptitude à se séparer de lui-même, à parler pour un autre afin de mieux se faire entendre à mots couverts. C'est là, dirait Hölderlin lui-même, une question de *procédure*, et qui dit rhéteur ne dit pas forcément menteur. Mais le tour de force est qu'ici, la subjectivité mise en scène dans le poème se caractérise justement par le tabou du « je », campant ainsi la figure d'un locuteur fou, inversé, enténébré.

1. Cf. à ce sujet les pages consacrées au « pseudonymat » dans *Seuils* de G. Genette, et la notion d'« auteur supposé ».

2. Poème « à rôle ».

3. Nous empruntons ce terme à l'article de Sophie Rabau, « L'autofiction ou la peur de l'anonyme : l'invention de l'auteur grec antique », in *Constructions* 6 (1991).

Dans cette boucle apparemment mal bouclée de l'idéalisme que constituent les poèmes dits « de la folie », on s'étonne donc que « l'opposition harmonique en laquelle le je poétique doit se mettre avec une sphère extérieure, de même qu'il est déjà, par nature, en opposition harmonique à l'intérieur de lui-même » (*Die Verfahrungsweise des poetischen Geistes*) ait abouti après 1806 à une altération aussi spectaculaire de l'acteur de l'énonciation, qui désormais s'efface complètement derrière le contenu de sa propre parole. Pour reprendre la terminologie théorique de Hölderlin, c'est comme si le « je du poète » avait privé le « je poétique » de sa phénoménalité et refusait de marquer expressément dans le poème le rapport d'opposition harmonique qui s'y établit entre, d'un côté, la subjectivité « subjective », intérieure, du poète et celle que d'un autre côté il *pose* face à lui-même comme subjectivité « objective », déterminée et extérieure. Non seulement disparaît ainsi toute trace manifeste du débat entre le je « fondamental » et le je « artistiquement réfléchi », mais on semble aussi, par voie de conséquence, perdre tout accès à cette autre « opposition harmonique » qui règle les rapports de ce « double je » à la sphère extérieure de son matériau. Comme Jacobson l'a souligné, la plupart des derniers poèmes se caractérisent par la disparition du locuteur inscrit et par une absence totale de deixis. Cependant rien ne nous autorise, sinon le préjugé de l'immédiateté lyrique, à prendre pour argent comptant cet « égarement » du je poétique, et à croire que l'altercation qui oppose le poète à sa subjectivité extérieure comme au matériau de son texte soit devenue inexistante à force d'être camouflée. L'absence, ici, d'un personnage qui assumerait l'énonciation et donnerait au chant une bouche fictive, est encore, indirectement, un personnage — pour la bonne raison qu'il n'y a pas de parole sans une prise de parole, et donc sans un sujet parlant. Si le je poétique hölderlinien, puissamment affirmé autrefois au point de pouvoir être comparé au je pindarique, se donne désormais, *ex negativo*, pour l'ombre de lui-même, cette ombre n'en reste pas moins loquace, presque bavarde, même, et nous parle donc aussi, médiatement, d'elle-même. Elle nous confronte ainsi à un personnage qui a pour caractéristique de ne jamais dire « je », créature de cet autre personnage qu'est Scardanelli, l'auteur fictif des derniers poèmes, lui-même créature de l'auteur réel : Hölderlin¹. L'« opposition harmonique dans laquelle le je se trouve, par nature, à l'intérieur de lui-même » s'est objectivée sous la forme textuelle d'un double « comme si » : c'est comme si Hölderlin était Scardanelli, comme si Scardanelli était la voix off du poème, et pourtant, ces trois instances ne se posent-elles pas comme distinctes les unes des autres ? C'est toute l'ambiguïté de l'opposition harmonique que de jouer ainsi sur le double tableau de l'identique et du différent : si Hölderlin reprend bien, comme point de départ, l'idée de Rousseau selon laquelle « la seule bonne harmonie est l'unisson », c'est en soulignant que l'unisson est la rencontre, sur le même son, de voix distinctes, et que ce son lui-même n'est pas un son unique, mais le composé de ses sons aliquotes. Pour rendre l'unisson sensible en tant que tel, on ne peut faire autrement que de le rendre dissonant : telle est la loi de composition qui préside encore, sur un mode particulier, à la musique des derniers poèmes. Cette musi-

1. Le poème qui va nous occuper ici est certes antérieur à ceux signés « Scardanelli », mais il appartient à leur cycle par toutes ses caractéristiques formelles et thématiques : il se distingue nettement des textes qui l'entourent immédiatement, et qui, soit utilisent un « je », soit sont signés « Hölderlin ». C'est pourquoi nous le traitons ici comme un apocryphe de Scardanelli par anticipation.

que, il nous faut donc apprendre à en discerner les différentes voix, à écouter leur résultante et à en déchiffrer la partition. Les dissonances semées dans son écriture semblent d'ailleurs trop éloquents pour n'avoir pas été calculées selon une méticuleuse organisation de l'anomalie textuelle. C'est ce que nous aimerions développer à propos de ce poème, qui à première lecture paraît prendre un malin plaisir, non seulement à mettre hors de portée celui qui le prononce, mais également à envoyer promener (voire : paître) dans les décors les éléments de sa « sphère extérieure ». En effet, loin d'enranger les phénomènes dans le souvenir poétique, il préfère manifestement les oublier au fur et à mesure qu'il les convoque, les laisser s'égailler dans les coulisses du texte, et lorsque, en conclusion, il suggère, sans le confirmer, un hypothétique retour aux « villages de la contrée », c'est pour signaler, curieusement, le silence obstiné qui règne dans la « bergerie ». Ce silence est-il, comme le voudrait Heidegger, le salut de l'être mis à l'abri dans la « maison de la langue », sous la houlette de la poésie ? Ou bien plutôt la constatation que rien ni personne, ni le sujet, ni la nature, ne rentre tout à fait chez soi, et que s'ils sont *sauvés* et peuvent encore parler, c'est *en se sauvant* dans la transhumance, hors du poème et de la langue au travers desquels ils ne font que passer ?

*
* *

Le guide que nous allons donc suivre dans son parcours est un guide invisible résumé à sa simple voix, sans corps, sans identité, sans localisation dans le temps et l'espace, et ne répondant pas expressément de sa propre parole. Cependant, malgré l'absence d'une réflexivité explicite, cette parole suit, quitte à l'interrompre parfois, le fil continu d'un discours, établit des liaisons et des associations entre les éléments qu'elle convoque, énonce des jugements et use abondamment d'articulations logiques. Formellement tout au moins, elle contraint donc à supposer, en amont du propos tenu, l'unité synthétique d'un je garantissant en principe une certaine cohérence discursive. Par ailleurs, le caractère délibérément impersonnel des énoncés — exempts de toute prise de parti, de tout affect et de toute opinion donnés pour subjectifs — va de pair avec un ton qui, d'un bout à l'autre du poème, reste inimitable, caractéristique, bref : ne peut être que le *ton de quelqu'un*.

A priori...

Un peu trop *a priori*, même. D'autant que comme par provocation, ce quelqu'un évoque en passant et seulement en passant un autre « quelqu'un » qui passe par ici et qui, étant donné le paysage, ne peut faire autrement que d'avoir un « regard enjoué ». Soit finalement n'importe qui, du moment que son chemin lui fait traverser cet endroit. Quelqu'un comme l'auteur du poème, par exemple, ou bien comme son lecteur. Cela ne ferait pas, dans le fond, une grande différence : le sujet du poème s'attribue ici la même virtualité qu'à son destinataire et se présente, curieusement, comme une voix singulière mais indéterminée. Ce degré zéro de la diction poétique l'assimile, finalement, à celle du conte : le récitant nous dit un conte, en vers et au présent : « il est une fois... » ; « lorsque du ciel... ».

Voici, du moins, une première piste : la figure prise par le je poétique est celle du conteur sans figure, et il s'agit pour nous d'écouter une histoire. Une histoire

qui reprend d'ailleurs, sous une variante inédite, une fable mille fois racontée par les pâtres et par les pasteurs : celle de la brebis égarée, celle de la tentation des bois crépusculaires et de la difficulté à rester sur ces « prés » familiers qui ressemblent tant à la « lande » sauvage et où l'on « s'attarde » à proximité du « bois sombre ». Elle raconte, cette histoire, comment l'on quitte l'église un dimanche matin, peut-être au cours même de l'office, pour s'en aller fuguer sur les collines avoisinantes ; comment l'on quitte le troupeau et la procession qu'ils commencent parce que « ces » moutons, les autres, s'attardent trop, justement, en lisière de forêt et que cette fois l'on a envie de pousser un peu plus loin, de s'aventurer vers les lointains sommets, de suivre le fleuve jusqu'à ces coteaux où poussent les « violettes cachées » ; et comment l'on s'en va écouter, toute la sainte journée, une parole qui n'est plus ni celle de Dieu ni celle des hommes, mais celle des ruisseaux qui descendent vers le vallon. Le conteur, tel Ulysse se faisant passer pour Personne, semble s'être accroché, pour échapper à l'église, sous le poitrail laineux d'un bélier, de ce bélier auquel le Cyclope s'adresse en ces termes : « Doux bélier, qu'y a-t-il pour que tu sortes le dernier de l'antré ? Jusqu'ici, tu ne restais pas en arrière, mais courais le premier paître les tendres fleurs des prés à grands pas, le premier tu atteignais le cours des fleuves, tu voulais être le premier de retour à l'étable chaque soir... Te voilà le tout dernier ! Pleureras-tu l'œil de ton maître ? » (*Odyssée*, chant IX, 447-453). Polyphème sait bien que ce bélier sera, ce soir-là, le dernier à rentrer, si jamais il rentre. Car le pasteur est devenu aveugle : le conteur ingénieux, Ulysse aux mille tours, lui a crevé son œil unique. Tout comme manque à présent le regard unifiant de l'Esprit qui mettait autrefois de l'ordre dans la contrée. Tout se tait maintenant dans les villages : la fable reste sans morale, la parabole inexpliquée. Car celui qui la raconte, ce Quelqu'un qui n'est personne, ne rentrera pas de sitôt au bercail, et l'animal qui lui a servi de prétexte pour échapper au sermon ne nous donnera pas non plus le fin mot de l'histoire : « Ah », s'écrie Polyphème parlant à son bélier, « si tu partageais mes ennuis, et pouvant parler, me soufflais où ce misérable fuit ma rage ! » Peut-être « l'effigie » qui dispensait la joie lors du service divin aurait-elle pu ramener le disparu pleurant l'œil de son maître ; mais elle n'est qu'une effigie, un portrait (*Bildnis*) trop mondain sur lequel est tombé abruptement un voile, ce tîret qu'en allemand on appelle un *Gedankenstrich* : un trait de *pensée*. Depuis, la « réjouissance » a fait place à l'« enjouement » (cf. vers 19) — savante nuance.

Voyons comment se prépare, dans les deux premières strophes, cette intervention d'une pensée qui interrompt la première période et la suspend définitivement, car elle déborde sur ce qui lui a donné lieu et ne se referme plus par la suite — une pensée de derrière, en somme, qui prend les devants. Du « ciel », lorsque cela arrive, descend parfois une « plus claire félicité », qui « s'épanche ». Une félicité plus claire que d'ordinaire, car ne l'oublions pas, les temps sont « en détresse », et en cela ce début de poème ne dément pas les hymnes d'autrefois. Seulement, maintenant elle n'aveugle plus ; et la grâce devenue clémente semble même, au fur et à mesure de sa descente, souffrir une déperdition progressive de son efficacité : la « félicité » bienheureuse fait place à la « joie », l'étonnement des hommes porte finalement sur mainte chose « agréable », le chant sacré sonne « gentiment », le cœur « rit » à la vérité et la « réjouissance » procurée par le Portrait ne sonne plus que comme l'écho affaibli de la « joie » du second vers (de *Freude* à

Freudigkeit, on passe d'une joie pure et sans mélange à quelque chose de plus abstrait, au « fait d'être réjoui »). Ce *descrescendo* sémantique, qui mue la béatitude initiale, suave et sublime, en une simple gaieté naïve, jure imperturbablement avec le *crescendo* rhétorique induit par l'amplification syntaxique de la protase ; porté par le rythme épique de la période, on pourrait presque, d'ailleurs, passer à côté d'un effet si discrètement dosé : est-il seulement possible de mieux camoufler une opposition aussi flagrante ? Dans *la Procédure de l'Esprit poétique*, il était question de rendre les contraires sensibles en forçant leur opposition, en la rendant hyperbolique, de sorte qu'ils ne puissent plus être mis à l'unisson que par le mouvement même de leur opposition ; et il était question, également, de mettre à l'épreuve l'un de l'autre la forme spirituelle et le contenu sensible, de laisser le matériau de l'*inventio* regimber à la *dispositio* requise par le « traitement idéal », de sorte que, s'affrontant de manière flagrante et se heurtant de plein fouet, ils se fassent apparaître l'un l'autre en leurs tendances mutuellement incompatibles, mais mutuellement dépendantes quant à la reconnaissance. Or ici, c'est plutôt le contraire qui semble se produire : l'opposition de fond entre le supérieur et l'inférieur, le spirituel et le sensible, tout comme le contraste entre la gradation formelle du flux verbal et le glissement de sens allant vers l'amoindrissement du sublime, sont plutôt fondus qu'accusés ; leur conflit, loin d'éclater spectaculairement comme dans les grands hymnes tardifs, prend la forme d'un léger décalage, d'une superposition truquée ; « de sorte qu'ils s'étonnent de mainte chose visible, supérieure, agréable » : un quiproquo, à peine décelable, trouble la surface apparemment lisse de la louange — à la manière, finalement, d'une légère ironie : « comme le cœur en chansons rit à la vérité ! ». Mais n'est-ce pas là le meilleur moyen de perpétuer la rencontre des directions antagonistes, dont seule la coïncidence donne vigueur à l'Un-Tout ? Le défaut du procédé hyperbolique, Hölderlin l'a implicitement signalé en renonçant à achever, entre autres, *L'Unique* et *Empédocle*, est de sceller l'unité du Tout en un seul point du temps, aussi instantanément évanoui qu'apparu, un point tragique où, inévitablement, deux exigences opposées d'égale légitimité en viennent mortellement aux prises, rassemblent l'âme commune et s'abolissent entièrement dans une réconciliation qui les dépasse — qui les dépasse tant qu'aussitôt elle rouvre le cycle de la discorde et de l'ingratitude. Car ce n'est qu'au moment de la conflagration que l'Un est vraiment lui-même, il n'est pour ainsi dire pas en dehors d'elle, en dehors de ce « signe le plus insignifiant = O » où se concentre pour Hölderlin la *Signification des tragédies*. A cette unité tragique, doublement vaine dans la mesure où elle se nie elle-même et où elle n'est que « signe », représentation là où elle se voulait absolument effective, succède dans les derniers poèmes une démarche non tragique, une rencontre permanente des opposés qui passent au travers les uns des autres sans s'affecter, en une coïncidence constante, mais ineffective. Comme si désormais la vanité de la représentation était prise en compte et que le poème, renonçant à défendre partialement la cause de l'unité absolue et à rejoindre la prose du monde à laquelle il s'oppose, devenait le milieu indifférent d'un *jeu significatif* : libéré de toute fin réelle, il livre désormais des batailles délibérément et démonstrativement fictives, mais obtient ce faisant de *signifier* pleinement, c'est-à-dire, par comparaison avec la nullité du signe tragique, infinitésimalement. Plus n'est besoin de contraindre les opposés à « déclarer » leur opposition afin qu'elle éclate au grand jour : l'hyperbole cède à la litote.

Que *signifie* donc, dans son dysfonctionnement, cette première amorce du poème ? A la loupe, ceci : que la faveur divine, lorsqu'elle est octroyée « d'en haut » et s'introduit dans le visible, s'amenuise jusqu'au simple agrément ; que le cœur répond à la vérité par le rire ; que le chant sacré est attendrissant. Bref, que le divin et l'humain, si on les pose comme extérieurs l'un à l'autre, se traversent sans se sentir ni se reconnaître, et que leur union dans un *portrait* —

Mais venons-en à nos moutons.

Nos moutons passent un petit pont — un gué, ou quelques planches franchissant le ruisseau (*Steg*). L'esprit bat la campagne, et la question se pose bien sûr de savoir si en l'occurrence et du point de vue de la mise en scène de l'énonciation poétique, il le fait au sens propre ou au sens figuré : doit-on entendre, par ce changement de rive du plus « sacré » au plus « profane », que le méditatif fidèle des deux premières strophes a réellement, *tout simplement* quitté l'office qu'il vient poétiquement d'interrompre, ou bien qu'il jette sur son déroulement un voile pudique et se transporte au moment de la sortie des ouailles — *Ite, missa est* —, ou bien encore qu'il nous livre par cette vision bucolique le contenu de la rêverie qui l'entraîne soudain loin du moment présent et prend la forme, classique après tout chez Hölderlin, d'une hypotypose ? Y a-t-il moyen, par cette figure ou par une autre (ellipse, allégorie, puisqu'elles viennent d'être suggérées) de ramener ce « petit pont » à quelque convention lyrique ? Quelle métaphore — puisque Hölderlin la prend au sens étymologique de « passage », « transition » (*Übergang* : cf. la *Procédure de l'esprit poétique*) — pourra-t-elle autoriser et maintenir dans le champ de l'orthodoxie ce décrochement abrupt, et faut-il, seulement, comprendre ce décrochement autrement qu'à la lettre ? La difficulté est que, concernant cette toute dernière question, la réponse ne peut nous être donnée que par l'esprit du poème, lequel justement, parce qu'il est esprit *d'un poème*, ne saurait nous être fourni par autre chose que par sa lettre — le seul indice dont nous disposions alors pour faire parler ce cercle, sans recourir précipitamment à des codes de déchiffrement fournis par un hors-texte, étant que s'il y avait là un sens subtil à entendre, l'esprit devrait alors *de l'intérieur* contredire sensiblement la lettre *en tant que lettre* : telle est d'ailleurs, à un autre niveau, la collision muette qui s'effectue à même le « portrait »¹. Or la lettre du poème, ici, est déjà dédoublée et porte déjà en elle-même la contradiction : par l'anacoluthie, le changement de registre thématique et l'allu-

1. Cf. à ce sujet les différentes versions de *Patmos*, qui frappent d'interdit la nécessaire représentation du Christ et en font un « scandale » au sens théologique du terme, notamment la première version, vers 164-172, où l'on notera la présence ici aussi stratégique du *Gedankenstrich* :

« Si j'avais ainsi la richesse
De former une image, et en sa ressemblance
De contempler, tel qu'il fut, le Christ,

Mais si quelqu'un s'aiguillonnait lui-même,
Et parlant tristement, en chemin, m'attaquait tandis que je suis
Sans défense, au point que je m'étonne et que du dieu
Un serviteur voudrait imiter l'image —
Dans sa colère visible je vis une fois
Le Seigneur du ciel... ».

Dans le contexte de cette poétique tragique qui est encore celle des Hymnes, le signifié divin fait lui-même éclater son signifiant forcément menteur, et le détruit comme simple imitation du modèle ; cependant, on n'a pas affaire ici à une condamnation classique, disons platonicienne, de l'imitation : en vertu du principe de l'*imitatio dei*, il faut que le serviteur suive le Seigneur et s'en fasse un portrait, quitte à ce qu'il soit détruit tout comme l'Incarnation implique nécessairement la mort du Christ. Car c'est l'instant de la disparition qui est la vraie révélation.

sion à un « commencement » (« les moutons *commencent* leur cortège »), elle signale littéralement une discontinuité, radicale même ; mais en même temps elle laisse planer le doute en convoquant des éléments traditionnellement topiques — le troupeau pouvant être celui du Seigneur, le cortège une procession (*Zug*) — et en suggérant par ce qui pourrait être « l'image » du pont un terme qui lierait l'un à l'autre l'intérieur et l'extérieur, l'Église et la Nature, l'idéal et le réel ; bref, la lettre se contredit elle-même quant au rapport (lié, non lié) de l'esprit et de la lettre et ne permet pas de trancher entre le propre et le figuré. Loin d'être simple, elle est déjà une métaphore : métaphore de la métaphore comme telle, comprise comme transition, passage du spirituel au sensible ou inversement ; et, outre ce redoublement « au carré », elle délivre sur son objet (la métaphore en général) une information double et contradictoire : d'une part un signe de ponctuation marquant l'arrêt, la suspension, la « césure » tragique, et d'autre part une possible « image », celle du pont signifiant au contraire le rapprochement, le trait d'union entre deux termes ressemblants. Lequel des deux, se demande-t-on alors, est-il la métaphore prioritaire, autrement dit la métaphore de l'autre ? Si l'on voulait privilégier l'identité, il serait facile de dire que le pont vient se substituer au *Gedankenstrich* et sauve l'unité du poème par une mise en abîme conciliante de sa propre rupture ; mais en ce cas que faire du « commencement » dont il est question aussitôt après — d'autant que rien ne nous dit ce que le pont soit, après tout, une image : il faudrait pour cela que soit consolidée l'assise d'un système métaphorique sur la base d'un fondement dernier non métaphorique, ce que le poème dans sa démarche s'emploie précisément à éviter en invertissant ce qui devrait être une pyramide en une spirale du sens. D'un autre côté ce serait méconnaître la rouerie de ce dysfonctionnement textuel que d'y voir seulement la marque d'une altérité irréductible des deux volets du poème qui viendraient se heurter et se rejeter l'un l'autre à la césure, sur le modèle proposé par les *Remarques sur Antigone* : on n'aurait pas, sinon, de pont et d'appel à un décodage allégorique par référence à un inter-texte. Il nous faut par conséquent en rester à ce renvoi réciproque par lequel l'identité est la métaphore de la différence et la différence celle de l'identité. A la lettre, la lecture métaphorique de ce poème tout comme la lecture métaphorique en général est ainsi, non pas complètement frappée d'impossibilité, mais au moins retenue dans une contradiction qui entrave son explicitation. C'est donc dans cette contradiction même que doit se trouver et se manifester l'esprit du poème, et si cette contradiction doit avoir un sens spirituel, il faut que d'une manière ou d'une autre elle marque sa distance vis-à-vis de sa propre lettre — ce qu'elle fait *en nous déconcertant*, par le biais de cette énigme textuelle qui ne nous laisse même pas la certitude d'être face à une énigme et l'est ainsi véritablement. Le trait de pensée et le pont par lesquels les sept premiers vers et le reste du poème sont à la fois joints et disjoints ne sont donc pas, dans leur rapport, à prendre simplement à la lettre : le rapport qui est le leur a bien un sens, qui est que tout sens, le sens, se replie dans sa lettre pour s'y abriter, échappant ainsi à la violence qui voudrait l'en extraire pour l'absolutiser. Ce qui explique pourquoi c'est bien au cœur même du service divin que disparaît la référence au divin, et dans le portrait lui-même que s'évanouit la sainte Face. Le sacré ne quitte pas ce monde pour un autre : il s'approfondit et se dérobe en lui jusqu'au presque rien. Aussi ce poème est-il, délibérément, presque privé d'esprit (et de sens), dans la mesure même où il veut signifier le caractère abyssal du sens ; ce qui revient à dire, par la

même occasion, qu'il n'a pour ainsi dire quasiment pas de lettre, puisque de fait, cette lettre déborde déjà sur elle-même et est à soi-même sa propre signification. Voilà, finalement, ce que signifie le poème par son dualisme structurel et le soupçon qu'il laisse planer sur ce dualisme — ambiguïté grâce à laquelle il peut, paradoxalement, signifier tout court, et même à l'infini : « Unabsehlich seit jenem die Fabel », disait déjà *Patmos* en parlant du Christ que le poète ne pouvait réussir à chanter (« on ne voit plus, depuis celui-là, le bout de la fable »). Si pour les raisons ici développées Hölderlin renonce, après 1806, à chanter le Christ, il ne renonce pas pour autant à conter intarissablement une fable sans « bout » ni morale, sinon très discrète.

Prenons donc le parti de ne voir, dans les strophes 3 et 4, ni un simple interlude descriptif et champêtre sur le mode « naïf », ni une parabole purement « idéale » puisant à un fonds d'images bibliques, mais, conformément à la logique contradictoire précédemment développée ainsi qu'à la théorie de *L'alternance des tons*, un jeu de tensions dialogiques entre l'un et l'autre. Selon les textes poétologiques que nous allons rapidement évoquer, devrait précisément surgir de cette altercation... « l'esprit du poème », en l'espèce d'un troisième terme que la combinatoire hölderlinienne donnerait alors pour l'« héroïque ». Notre poème entrerait bien ainsi dans le genre défini par Hölderlin comme lyrique : « Le poème lyrique est, dans sa *tonalité fondamentale*, le plus *sensible*, en ce que celle-ci contient un unisson qui se donne avec la plus grande facilité, et c'est justement pourquoi il ne s'efforce pas tant, dans son apparence extérieure, à l'effectivité, à la sérénité et à la grâce, il élude à ce point l'enchaînement et l'exposition sensibles (parce que le pur ton fondamental voudrait précisément s'y diriger) qu'il est volontiers merveilleux et suprasensible dans les images qu'il forme et dans leur disposition, et les dissonances héroïques énergiques où il ne perd ni son effectivité, son caractère vivant comme dans l'image idéale, ni sa tendance à l'élévation comme dans l'expression plus immédiate, ces dissonances héroïques énergiques qui mettent à l'unisson l'élévation et la vie sont la dissolution de la contradiction à laquelle il aboutit en ne pouvant ni ne voulant, d'un côté, tomber dans le sensible, et de l'autre côté renier son ton fondamental, la vie intime. » Pour éclaircir cet extrait de *La différence des genres poétiques* : la tonalité fondamentale du lyrique est le sentiment (immédiat) de l'intime unisson de toute chose vivante. Cette tonalité irait donc spontanément vers une expression naïve, vers une langue de l'émotion et de la grâce au sens schillerien ; mais si le poète l'y laissait aller, elle ne pourrait s'objectiver — il lui faut au contraire, pour pouvoir se communiquer et être éprouvée de manière tangible, se heurter et résister à son contraire, l'idéal (qui tient alors la place du « caractère artistique » ou de l'« apparence extérieure » du poème). Il en résulte un conflit entre la tonalité fondamentale (propre) et l'expression (impropre) choisie, conflit qui se résout en ceci qu'un troisième élément, l'héroïque, en s'opposant aux deux autres par ses dissonances, s'oppose ainsi à leur opposition et les met l'un et l'autre à l'unisson. Du point de vue de la composition, cette altercation générale des tons se matérialise par une tension stylistique forçant à chaque fois le passage entre les *parties* alternées du poème¹. Chacune de ces parties, en effet, est respectivement affectée d'une *dominante* différente (le naïf, l'idéal ou

1. Nous résumons ici, tant la suite de l'essai sur *L'Alternance des tons*, que le passage correspondant dans la *Procédure de l'esprit poétique*.

l'héroïque), elle-même souterrainement aux prises avec son opposé tentant de prendre le dessus, jusqu'à ce que cet antagonisme interne aboutisse à une rupture de style ouvrant la partie suivante. Dans l'économie globale du poème, chaque partie s'oppose à la précédente de par sa dominante, mais cette dominante concilie en même temps le conflit qui habitait de l'intérieur la partie précédente en s'opposant à la fois aux deux tons qui y rivalisaient. Si dans la première partie, par exemple, une tendance héroïque vient contrarier la dominante idéale, la deuxième partie sera prioritairement infléchie en direction du naïf, et, par voie de conséquence, la dominante de la troisième partie sera nécessairement l'héroïque : on a là, d'ailleurs, le modèle de base du poème tragique tel que Hölderlin le schématise dans ses tables poétologiques :

<i>idéal</i>	<i>naïf</i>	<i>héroïque</i>
<i>héroïque</i>	<i>idéal</i>	<i>naïf</i> ¹ .

Cette combinatoire complexe — car le modèle général de chaque genre poétique, on va le voir, est par ailleurs sujet à des variantes — ne nous intéresse pas ici comme simple curiosité formelle : elle est déterminante pour le sens de chaque texte selon l'ordre à chaque fois retenu de l'alternance des tons. Si nous revenons au lyrique, et que nous entrons à présent dans le détail de ses différentes modalités possibles, il nous sera facile de trouver le schéma d'alternance correspondant à notre poème : Hölderlin distingue trois espèces du poème lyrique selon que le ton fondamental (qui reste de toute façon le naïf) est affecté d'une inflexion secondaire soit héroïque, soit idéale, soit encore naïve, auquel cas le ton fondamental est encore renforcé dans sa tendance et son caractère propres. Si cette dernière possibilité prédomine et que le ton fondamental est « au comble de l'intime », c'est-à-dire naïf d'inflexion naïve, le poème commence alors d'emblée, à des fins d'équilibre, sur le mode idéal, autrement dit par la tendance qui dans le genre lyrique est diamétralement opposée à la tonalité d'origine. Or c'est précisément ce qui se passe dans notre poème, qui débute manifestement sur une tonalité « riche en esprit », plutôt abstraite et gnoséologique, contrariée par une tendance héroïque « riche en teneur », c'est-à-dire plus épique et plus narrative (« lorsque... »), plus orientée vers les passions et les « grandes aspirations » — comme le signale le souffle périodique qui tend l'arc de la phrase vers un verbe, un événement projetés au loin. En revanche, la seconde partie (vers 8 à 16), qui met un terme abrupt à cet antagonisme entre l'idéal et l'héroïque, porte nettement une dominante naïve, marquée par la prépondérance des « tableaux sensibles » détaillés et par une intonation plus intime, plus confidentielle ; cependant cette dominante naïve est à son tour intrinsèquement menacée par son opposé direct, l'idéal, qui imprime à la des-

1. Le tableau doit se lire comme suit :

	1 ^{re} partie	2 ^e partie	3 ^e partie
dominante	idéal	naïf	héroïque
tendance opposée à la dominante	héroïque	idéal	naïf

cription champêtre le tour d'une énigme ou d'une parabole dont le sens pourrait tout aussi bien être explicité en raison : nous y reviendrons bientôt. Enfin la troisième partie, selon le modèle d'alternance qui découle nécessairement des deux premières parties, devrait s'ouvrir sur une dominante héroïque aux prises avec un ton naïf sous-jacent, ce qui nous donnerait la succession suivante :

<i>idéal</i>	<i>naïf</i>	<i>héroïque</i>
<i>héroïque</i>	<i>idéal</i>	<i>naïf.</i>

Cependant il est clair que, pour faire correspondre parfaitement le poème à ce schéma, il faudrait passer sur un détail qui n'est pas de moindre importance, puisqu'il s'agit, tout bonnement, de *l'esprit du poème* lui-même, à savoir l'héroïque : il fait l'objet, cela se confirme, d'une exécution « en sourdine ». Aux deux emplacements qui lui sont impartis, il est réprimé jusqu'au presque rien. Dans la première partie, on l'a vu, il se réduit à la simple structure syntaxique de l'épique, à un fantôme formel de narration dont le fil est vite interrompu. Dans les trois dernières strophes, alors qu'il devrait être la dominante, il se résume à la trame d'un récit à peine suggéré, celui d'un parcours anonyme à travers une campagne précisément décrite et pourtant explorée à distance : quelqu'un s'écarte des villages et de ses alentours familiers, déambule, fait (mentalement) retraite en un lieu connu de lui seul. De ses « aspirations », de ses passions et de ses faits et gestes (qui constituent le contenu du style « héroïque », dit aussi « énergique »), ne nous est livré que le contour, à peine esquissé. Le paysage et ses éléments naïfs semblent remplir, saturer l'espace du récit, qui se retire de la temporalité pour s'exposer, à l'état de traces, dans la spatialité de la spécification topographique. Sans être absolument absent, l'héroïque se révèle uniquement par des bribes de contenu narratif et par les dissonances semées dans le fonctionnement harmonieux du naïf. Mais nous y reviendrons plus amplement par la suite. Il importe à présent seulement de constater que l'« esprit » du poème lyrique, le style auquel le texte doit surtout se tenir et celui sur lequel il doit le plus s'attarder¹, le style, également, qui devrait « faire le liant », dans le poème, entre l'émotion lyrique originelle et l'expression « artistiquement réfléchie » (*Alternance des tons*), entre « la vie » et « l'élévation », se signale avant tout par sa dissimulation. C'est pourquoi la surface de ce texte, voilant sa propre histoire secrète, semble laisser le champ libre à une oscillation perpétuelle entre la maxime sentencieuse et la notation distraite, entre la construction d'un discours spéculatif et l'insouciance contemplation de l'effectivité : oscillation qui atteint bien sûr son paroxysme dans la partie centrale du poème, où les deux tendances opposées du lyrisme, le naïf et l'idéal, d'autant plus antagonistes que le ton fondamental est « au comble de l'intime », se rencontrent frontalement.

*
* *

« Lorsqu'une terre boit les fréquentes ondées qui tombent sur elle et produit une végétation utile à ceux qui la font cultiver, elle reçoit de Dieu sa part de béné-

1. « Les poèmes lyriques mettent l'accent sur la langue plus immédiate de l'émotion, sur ce qu'il y a de plus intime, ils s'attardent sur l'héroïque et s'y tiennent, et prennent pour orientation l'idéal » (*L'Alternance des tons*).

diction. Mais produit-elle épines et chardons, elle est jugée sans valeur, bien près d'être maudite et finira par être brûlée» (Épître aux Hébreux, 6, 7-9).

Bien près d'être maudite, bien proche du bois sombre : Paul lui aussi admet une certaine lisière indécise entre le salut et la perte, un « presque » où se confondent, à la limite, la pâture et la lande, la bonne terre et la mauvaise. Sa condamnation, cependant, reste sans appel : l'ambiguïté ne bénéficie pas du doute, et la terre où ne peut germer le bon grain de la Parole sera finalement livrée au feu. Que penser dès lors de la comparaison qui, ici, assimile les « prés, qui d'un vert plus pur sont couverts », à « cette lande qui d'ordinaire est proche du bois sombre » ? Étrange rapprochement qu'il est difficile de justifier par une quelconque ressemblance entre un pâturage verdoyant et une bande de terrain en friche : il s'agit bien d'un coup de force, dont l'appui, le *tertium comparationis* de la proximité du bois, reste bien fragile. Il semble donc que la seule fin réellement signifiante de cette curieuse remarque sur le paysage soit d'affirmer une analogie entre les « champs du Seigneur » et *cette terre* qui, dans la parabole du semeur, étouffe le bon grain dans les épines. Par conséquent, si en toute orthodoxie on soumet cette comparaison à une interprétation allégorique — ainsi que l'exigerait une herméneutique chrétienne soucieuse de ne rien se laisser perdre du sens, et soucieuse, également, de déchiffrer le Verbe à l'œuvre dans la Création —, elle risque à coup sûr d'être démasquée comme parabole satanique, comme parole d'un de ces « faux prophètes » qui — comme par hasard — « viennent à vous vêtus en brebis mais au-dedans sont des loups rapaces » (Matthieu, 7, 15). N'oublions pas que ce motif est familier à Hölderlin, conscient qu'il est de la réversibilité attachée à la proclamation poétique : l'hymne qui exalte le plus la mission médiatrice et prophétique du poète est en même temps celui qui se conclut sur le châtement du « faux prêtre » (*Wie wenn am Feiertage...*). Prendre la Parole, c'est nécessairement l'usurper, et les protestations de vérité, s'agissant d'énoncés signés par *quelqu'un*, par quelque *auteur*, ne peuvent se transformer qu'en figures formulaires de l'illusion poétique : le témoignage de qui n'est pas évangéliste, ou, de manière plus modestement païenne, de qui ne peut plus se réclamer naïvement des Muses et des Charites — Mnémosyne n'est plus : cf. l'hymne du même nom —, ne peut vouloir s'authentifier sans aussitôt confirmer, par le topos du serment, son statut de vaine fiction : toute révélation, par la grâce ambiguë du chant écrit, frise la mystification, et l'aède moderne doit renoncer à la prophétie pour ne pas devenir par force « un voleur et un brigand », un Ulysse aux mille tropes « qui n'entre pas par la porte dans l'enclos des brebis mais qui escalade par un autre côté » (Jean, 10, 1).

Comment est-il possible, dès lors, que celui qui a manifestement abandonné la gloire du chant inspiré pour se contenter d'écrire des vers, et de surcroît des vers qui s'abstiennent de toute « attestation » au sens johannique, en vienne maintenant à parler lui-même, au travers d'une parabole, comme un « voleur de brebis » ou encore comme un de ces « mercenaires » de la Parole prêts à abandonner le troupeau au loup dès que celui-ci fait mine de s'approcher (Jean, 10, 12) ? Comment se fait-il qu'après s'être soustrait à la tentation que représente l'invocation du sacré, il tente lui-même les propres ouailles de son poème (c'est-à-dire aussi, par la même occasion, nous-mêmes, ses lecteurs) en les menant « *presque* dans les bois crépusculaires » et en les laissant « *s'attarder* sur ces prés » dont le moins qu'on puisse dire est qu'ils sont fort suspects ? Et d'ailleurs, le troupeau n'est-il

pas effectivement abandonné dès le vers 14, sans que l'on sache si le Bon Pasteur a pu, « dans la forêt », rassembler les brebis « sous la houlette compatissante » (Pétrarque, *Badinages énigmatiques*, in *Canzoniere*) ou bien si « le loup s'en est emparé et les a dispersées » (Jean, 10, 12)?

Seulement, tout n'est pas aussi simple, et le conteur, conformément à ses fameuses épithètes, est aussi prudent qu'industriel. Il est possible qu'en voulant éviter sa perte, il se soit perdu un peu plus ; mais cet égarement plus secret, à nouveau, fait son salut : il se sauve du salut comme de la perte. Car rien ne nous dit, après tout, que nous ayons lieu de chercher un sens figuré à la parole de qui a renoncé à donner sens au tout et à expliciter les fins dernières de l'effectivité. En se soustrayant à tout témoignage en son nom et aux implications « apocalyptiques » du métier poétique, Hölderlin empêche à ses textes de pouvoir relever du prêche ou de la révélation : il n'entend plus prophétiser, et encore moins « parler en langues ». En ce sens la voix du poème n'est pas, ne peut être celle d'un pasteur, bon ou mauvais : à aucun moment le texte n'indique que nos problématiques moutons soient accompagnés d'un berger ; ils commencent seuls leur procession, et celui qui les évoque prend par rapport à eux la simple posture d'un spectateur qui les regarde s'éloigner, livrés à eux-mêmes. Pour pouvoir rapporter ce passage, peut-être parabolique, à la parabole du Bon Pasteur, encore faudrait-il qu'il y ait des signes nets permettant de dégager entièrement l'idéal de la dominante naïve. Or le texte s'obstine, par de menus détails, à contrarier tous les indices parlant pour un sens allégorique en en produisant d'autres qui les annulent. Certes, *cette* lande qui est proche du bois sombre semble bien renvoyer à une lande connue et topique, à une lande de référence qui pourrait être la terre de ronces et d'épines qu'évoquent les Évangiles : le démonstratif employé est bien « jene », et par conséquent fait signe vers une réalité éloignée mais faisant l'objet d'un savoir partagé — une réalité de type idéal. Mais d'un autre côté, cette lande est celle qui *d'ordinaire* avoisine le bois sombre : à peine suggéré, l'idéal est réduit à une commune familiarité empirique avec des données topographiques. Du lointain, on est ramené au proche. « Les prés qui d'un vert plus pur sont couverts », du catégoriel de l'article défini, redeviennent aussitôt après *ces* prés qui sont là, que l'on a sous les yeux : « là, sur *ces* prés aussi (article à valeur démonstrative) s'attendent *ces* moutons » (« diese » : ceux-là, ceux que je montre et non pas d'autres). L'image ainsi en reste au presque allégorique et n'autorise pas complètement le lecteur à extraire ses éléments du sensible où les retient l'attitude descriptive.

Mais il nous reste encore à examiner une autre anomalie de la comparaison elle-même. En effet, quand bien même on s'obstinerait à abstraire de ces vers une glose cachée sur certains passages du Nouveau Testament, il faudrait malgré tout prendre en compte le fait que cette glose subvertit à tel point sa propre référence que celle-ci ne peut plus être retournée contre elle pour servir à la condamner. Tout repose ici sur la contradiction interne régissant la comparaison, sur le « mais » qui insère une opposition au même moment où intervient le *tertium* censé relier les deux termes de la comparaison : en substance, la lettre du poème dit ceci : les moutons s'aventurent presque dans le bois ; *mais* les prés où ils se trouvent ressemblent à la lande qui est proche du bois — ce qui, en bonne logique, est absurde, puisque le « mais » qui devrait introduire à une différence débouche sur l'affirmation d'une ressemblance. On aura beau vouloir transformer ce « mais » en un « or »

moins adversatif, ou encore le faire porter sur un autre élément de la phrase que le *tertium comparationis*, on ne pourra parvenir à un message cohérent : la distribution de l'information au fil de la phrase, quoi que l'on fasse, restera aberrante. Mais ce qui est suggéré par cette aberration logico-syntaxique, c'est tout l'affolement de la dialectique du salut qui est au centre de ce texte : si l'on creuse plus avant l'éventuelle parabole que pourraient constituer ces vers, on en arrive au résultat suivant : la terre bénie est à deux doigts de succomber à la tentation ; mais elle est comme la terre maudite qui est sujette à la tentation ; en d'autres termes, le « mais » dont on attendrait qu'il sauve les brebis du Seigneur par un retournement de situation — mettons, par exemple : *mais* ces brebis ne sont pas sur une mauvaise terre, soit encore : leur cœurs n'ont pas été « ensemencés dans les épines » (Matth., 13, 22) — ce « mais » débouche au contraire sur leur perte, puisqu'elles sont dites comparables aux brebis qui n'écoutent pas la voix du Seigneur et chez qui « le souci du monde et la séduction des richesses étouffent la Parole » (Matth., 13, 22). Ce qui devrait les sauver les perd un peu plus. Autrement dit, les cœurs purs sont comme les cœurs impurs... quand on prétend les en distinguer, et user du comparatif : « mais les prés, qui d'un vert *plus pur* sont couverts ». Ce par quoi les uns et les autres s'opposent (la perspective eschatologique elle-même, le Jugement) est ce qui les rend identiques au vu de la tentation et du mal. Ou, plus profondément : le mal, les ténèbres du bois, le « loup », ne surgissent que lorsque l'on entreprend de graduer la pureté dont on détruit ainsi l'intégrité — cf. le comparatif incongru du vers 10 : *plus pur* : plus pur que quoi ? Depuis quand la pureté, l'absolu intime, souffre-t-elle des degrés ? Le mal, *c'est* le jugement lui-même, La comparaison qui doit d'abord différencier ses termes pour les faire se rejoindre : certes, « il n'y aura qu'un seul troupeau et un seul berger » (Jean, 10, 16), mais de fait il y a néanmoins deux troupeaux dont l'un « n'est pas de cet enclos » (*ibid.*) et auquel il est dit : « vous n'êtes pas de mes brebis. Mes brebis écoutent ma voix et je les connais et elles viennent à ma suite » (Jean, 10, 26-27). Le sens de presque toutes les paraboles évangéliques ne revient-il pas à faire la différence entre ceux qui entendent et ceux qui n'entendent pas la Parole, et la fonction de toutes n'est-elle pas de *créer effectivement* cette discrimination *en étant des paraboles* qui, nécessairement, ne peuvent ni ne doivent être entendues par tous ? La forme parabolique est par elle-même facteur de division, étant un signe rompu qui vide la lettre de son esprit pour abstraire celui-ci et le réserver aux élus. Dès lors, comment échapper au scandale sinon en refoulant la parabole en elle-même, en retenant l'idéal au cœur même du naïf pour empêcher qu'il ne se retire dans les hauteurs sublimes de cimes inaccessibles et que ne se répandent sur le monde naturel les ténèbres de la vanité ? En réponse à cette évacuation du sens hors de l'effectivité qu'il rend intelligible et qui en retour le « remplit » (ou l'« exauce », selon la double acception du verbe « erfüllen »), Hölderlin le maintient, moyennant l'endiguement du processus allégorique, en altercation avec le sensible. Comme si les épines protégeaient la Parole du fait même qu'elles l'étouffent, il sauvegarde paradoxalement l'apparition du sens — d'un peu de sens — en mettant la lumière de l'idéal sous le boisseau du naïf : « *Les sommets qui / Sont aux alentours, cimes nues, sont / Recouverts de chênes et de rares sapins* ».

*
* *

Couvrir, recouvrir, faire descendre ce qui s'élève et l'enfouir pour le préserver : tel semble bien être, en effet, le souci dominant de la troisième et dernière partie, celle qui oppose la dominante énergique, l'esprit du poème, à la tonalité fondamentale naïve. Que faut-il donc cacher ? Quel contenu — héroïque, cette fois — faut-il dissimuler sous l'ingénuité de la forme descriptive ? Et pourquoi est-il nécessaire, au juste, de tenir secret, voire de réprimer ce qui devrait jouer le rôle d'une médiation entre l'idéal et son support, le « bon » grain et la « mauvaise » terre ?

« Cueille-t-on des raisins sur un buisson d'épines, ou des figues sur des chardons ? » (Matthieu, 7, 16).

Et pourquoi pas, dirait Queneau ; d'ailleurs, pour rencontrer la vigne et « l'arbre fruitier en fleurs », il a fallu quitter les abords immédiats des villages, avoir suivi le fleuve qui attire les regards au loin et s'être approché des montagnes. Mais de toute façon, le nouveau promeneur solitaire des alentours de Tübingen ne s'intéresse peut-être pas tant aux fruits qu'aux *fleurs*, précisément ; pas tant à la fructification de la Parole qu'à sa floraison, dont on sait à quel point elle peut être trompeuse, en l'espèce de ces fleurs de rhétorique dont savent user les faux prophètes : « On reconnaît l'arbre à ses fruits », dit encore ce même passage des Évangiles occupé à démasquer les « loups déguisés en brebis ». Étrange coïncidence tout de même que l'arbre fruitier du vers 22, justement, ne soit pas « reconnu », là où cette partie du poème n'hésite pas par ailleurs à dénommer les espèces : chênes, sapins, vigne, violettes... Revêtu de la forme anonyme que lui donne le mois de mars, cet arbre en reste au moment indécidable de la promesse, en deçà du bien et du mal, sans l'horizon d'une fin dernière où l'on couperait et jetterait au feu « tout arbre qui ne produit pas un bon fruit » (*ibid.*). Ici, peu importe le « rapport » ; le plus précieux n'est pas à cueillir et pousser, précisément, parmi les ronces et les chardons : c'est sous les « haies sauvages » que percent « les violettes cachées ».

Ces violettes, dont la découverte épineuse exige d'abord le prix de l'abandon progressif au paysage et à ses suggestions, représentent-elles ou symbolisent-elles quelque chose ? Quoi qu'il en soit, elles assignent un terme à la rêverie du promeneur ; *nec plus ultra* du paysage, elles arrêtent les pas — imaginaires, on va le voir — de celui qui, peut-être, herborise dans ses pensées : modestes colonnes d'Hercule pour un conquistador du dimanche... dont la courte *Wanderung*, ici, fait office de quête héroïque. Les trois dernières strophes, en effet, ont pour trame la structure même de l'*aventure*, au sens que donnent à ce terme les contes du Graal : aller à l'aventure, c'est se laisser porter au gré de ce que l'on parcourt, attendre que la geste à accomplir vienne à votre rencontre, dériver au hasard jusqu'à ce qu'advienne l'épreuve inconnue qui, souvent, se laisse désirer et fait longtemps déambuler le héros sur la mer ou dans la forêt. Mais de manière significative, la déambulation, ici, se fait par le regard, et même, à moment donné, par les seuls yeux de l'esprit, du souvenir, peut-être. C'est d'abord le fleuve qui appelle au départ, comme souvent chez Hölderlin ; en ouvrant l'horizon, il attire le regard au loin et le guide vers les montagnes, dont l'élévation imprime d'abord à la rêverie une direction ascendante ; ce sont ensuite la colline du premier plan et ses escaliers, au pied desquels l'observateur se situe tout au long des trois dernières strophes

(comme l'indiquent en allemand le « herunter » et le « darüber » du vers 22 et le « herab » du vers 25), qui déterminent la suite du parcours visuel, à présent descendant ; en haut des escaliers se tient, solitairement, l'arbre anonyme dont nous avons déjà parlé : singularité exemplaire qui s'offre comme le double naturel du héros en général, celui qui procède de la terre et tend vers le ciel, s'opposant ainsi tout autant à la « vie » qu'à l'« élévation » — pour reprendre les caractéristiques déjà citées de l'héroïque — et les conciliant. Comme une croix dans le paysage, cette verticalité de l'arbre fait faire aux yeux du « héros » une halte à mi-hauteur, entre les cimes environnantes et le fond de la vallée ; et de manière étrange, alors qu'il en est trop éloigné pour pouvoir le voir de manière précise, il se met alors à explorer tout ce qui se trouve là-haut, au-dessus des vignes : comme s'il s'y trouvait, il s'attarde en esprit auprès des haies pleines de senteurs et découvre même, sur le sol, les « violettes cachées » ; il perçoit, aussi, le murmure que l'on entend « là-bas » (« dort »), celui des sources dont l'eau ruisselle ensuite le long de la pente. Curieux héros qui n'achève sa quête que de mémoire, semble-t-il, à moins que la voix du poème, après lui avoir emprunté son corps physique et son point de vue, ne l'ait laissé en bas des escaliers pour poursuivre seule son évocation, pour escalader en secret le versant que lui-même voit seulement descendre. Quoi qu'il en soit, ce « héros » laisse tout aussi peu prise à l'identification que son *alter ego* végétal : unique et indéterminé (« einer »), il poursuit une aspiration elle aussi indéfinie à l'« aventure » — on ne sait rien de lui sinon qu'il va son chemin et qu'il suit le fleuve des yeux, vers le lointain. Il est simplement celui qui, s'éloignant du troupeau, est venu s'égarer dans ces parages : brebis perdue, peut-être, mais non désespérée puisque son regard est « enjoué ». Et comment pourrait-il en être autrement puisque, à partir d'ici, c'est un paysage innocent qui s'offre à la conquête, un paysage que ne divise plus l'opposition du bon et du mauvais, du cultivé et du sauvage. Pour pouvoir être lu comme une faute, comme un péché nécessitant la conversion, l'éloignement ici devrait être celui d'une brebis que l'on retrouve, ou que du moins l'on cherche à retrouver : mais de même que l'arbre est simplement en fleurs et se trouve immortalisé en deçà de tout jugement, notre personnage s'est définitivement égaré en un lieu où l'on ne va pas chercher ceux qui viennent à se perdre parce qu'il est bien trop proche et simplement « à la lisière » du familier, un lieu aussi, comme la folie, où la « faute » perd tout sens. L'héroïsme, dès lors, consiste à se réfugier à l'endroit, pas si lointain, d'où personne ne songe à ramener les portés disparus. La ruse du héros moderne, par opposition à Achille, le héros antique sans malice, est de revenir ou de rester chez soi, auprès de soi, plus exactement encore : *non loin de soi*. Évoquons encore une fois, pour le simple plaisir des analogies, ce héros épique déjà moderne qu'est Ulysse : Ulysse simulant la folie pour ne pas partir à Troie, Ulysse revenant à Ithaque déguisé en mendiant et se dissimulant à proximité de son manoir, Ulysse racontant ses exploits sans en ramener d'autres témoins que lui-même, caché derrière son propre récit sans que l'on puisse déterminer s'il ment ou dit la vérité. Ainsi de la voix du poème voyant par les yeux de *quelqu'un* dont elle est l'unique témoin. Ainsi d'un « je » caché contant, pour mieux passer inaperçu, sa propre disparition en un autre qui lui est proche et qui n'est... personne. On pourrait citer bien des choses, dans les lettres et les poèmes d'après 1802, qui confirmeraient cet abandon d'Achille au profit d'Ulysse chez un Hölderlin transformé par sa peu glorieuse odyssee borde-

laise. Le sens en est que l'héroïsme, désormais, ne s'avère qu'en restant secret, imperceptible, par conséquent invérifiable : c'est pourquoi il se réduit ici à une geste simplement possible, dont l'objet (bien caché) s'offre uniquement au souvenir ou au rêve. Le héros, ainsi, est celui qui passe son héroïsme sous silence et dont les exploits s'effectuent en dehors de toute reconnaissance possible : plus moderne qu'Ulysse, Hölderlin se résout à rester chez le porcher Eumée, soit le menuisier Zimmer à qui il attribue, dans un poème passablement mystérieux, « l'esprit du bois et de Dédale ». Après quelques éclats, il renonce à chasser les prétendants de sa propre maison et n'essaie même plus de se faire reconnaître, ne serait-ce qu'en tendant cet arc qui, chez Pindare, est la métaphore d'élection du souffle poétique. Il met tout son soin, au contraire, à se rendre méconnaissable, mais pas au point, non plus, de risquer l'internement réservé aux fous furieux : il a bien compris la leçon d'Authenrieth et préfère, à présent, choisir lui-même son masque. Quant à la quête, « moderne » elle aussi, échue à l'illustre inconnu, notre poème en parle à sa manière détournée, sous couvert d'une promenade *au prolongement fictif*. Elle consiste à dissimuler son propre Graal, à ne l'atteindre qu'en songe, à taire qu'en herborisant, en divaguant aux alentours, on part à l'aventure suprême : à la recherche de l'Avènement lui-même, d'un Avènement éternel par lequel l'idéal resterait toujours, « sous le taillis sombre » (Pindare, *Sixième Olympique*, vers 40-41), dans l'enfance ingénue du naïf. C'est ce que symbolisent peut-être, de manière bien sûr invérifiable, les « violettes cachées » à propos desquelles nous allons raconter maintenant une histoire bien connue de Hölderlin.

On dit que Pitané, s'étant unie à Poséidon, mit au monde en secret une « enfant aux tresses violettes (ιοπλοκον) », Evadné, et qu'elle la confia au héros Aipytos qui régnait sur les bords de l'Alphée. Là, la jeune fille grandit « et Apollon, le premier, lui fit goûter les joies d'Aphrodite. Mais elle ne réussit pas à tromper Aipytos jusqu'au bout et à lui cacher que le dieu l'avait rendue mère. Refoulant dans son cœur avec un souci prévoyant son indignation indicible, il se rendit à Pythô pour interroger l'oracle sur cette indigne aventure. Elle cependant, déposant sa ceinture écarlate et son urne d'argent *sous le taillis sombre, mit au monde l'enfant à l'esprit divin*. (...) Iamos vint au monde, aussitôt. Pleine de chagrin, elle l'abandonna sur le sol, et deux serpents aux yeux glauques, par la volonté des dieux, le nourrirent du venin innocent des abeilles (αμεμφοει ω μελισσαν), avec sollicitude. Or le roi, sur son char, revint de Pythô la rocheuse, et à tous, dans la maison, il demanda l'enfant d'Evadné. Cet enfant, disait-il, avait Phébus pour père ; mieux qu'aucun mortel *il saurait dire aux hommes l'avenir* et sa race ne finirait jamais. (...) Mais tous affirmaient qu'ils n'avaient vu ni entendu l'enfant, né depuis cinq jours. *Caché parmi les joncs et les rondes impénétrables*, les rayons dorés et sombres des *violettes* (ωον) baignaient son tendre corps ; et c'est leur nom que sa mère voulut lui donner en souvenir, pour toujours, *le nom immortel d'Iamos* » (Pindare, *Sixième Olympique*, souligné par nous) ¹.

Il y a de quoi rêver, en effet, sur l'étymologie de l'ancêtre des Iamides, dont le nom hésite entre la violette (ion) et le venin des abeilles (ios). Mais ces deux dérivations possibles, Pindare en fait la preuve, ne sont pas exclusives l'une de

1. Pindare, *Sixième Olympique*, vers 30-59. Nous avons légèrement retouché la version d'A. Puech sur la base de ses notes, où il offre une traduction plus littéraire.

l'autre : le venin des abeilles n'est-il pas le « pharmakon » poétique par excellence, le poison qui se fait miel et qui caractérise la voix des Muses ? Quant à la violette, elle est la fleur qui couronne non seulement les Muses, mais aussi les Charites et Aphrodite, elle est la fleur de la danse et de la beauté, la fleur secrète, aussi, de l'immortalité, du passage de la vie terrestre à la vie éternelle, de la *transition* en général, de la métaphore et de l'alchimie¹. On comprend donc que dans ce poème de Hölderlin elle se tienne à l'emplacement crucial où gîte, sous la broussaille des « haies sauvages », l'esprit du poème : un esprit qui peut-être, caché sous une allusion trop ténue pour vraiment transparaître — les violettes ne font que « percer » —, serait celui de ce « divin enfant » dont la naissance secrète s'abrite pour toujours dans les fourrés impénétrables du paganisme et de son innocence. Les mythes de Dionysos et d'Héraclès sont déjà trop perméables au syncrétisme qui fait d'eux des frères ou des précurseurs de Jésus ; et déjà, ils manifestent trop cette tendance à l'évasion du divin hors de cette nature mortelle qu'ils contribuent à cultiver et à spiritualiser. Iamos au contraire, l'enfant aux violettes, n'a pas le souci de rejoindre, après ses travaux ou voyages, l'idéalité — en l'occurrence apollinienne — qui l'a conçu : la suite de l'histoire nous raconte comment, demeurant sur les bords de l'Alphée, à Olympie, il y institue un oracle, sûr moyen d'instaurer et de sauvegarder une intacte continuité de parole entre la terre d'Elide et la « voix d'Apollon, ignorante du mensonge » (*ibid.*). Enfin, nouant définitivement l'alliance du spirituel et du sensible, il fonde une lignée terrestre, les Iamides, dont la famille « est depuis lors en grand renom parmi les Grecs et que la prospérité accompagne » (*ibid.*). Iamos, ainsi, reste fidèle à sa naissance et n'abandonne pas son rôle de devin et de médiateur pour rejoindre le banquet des dieux : quant à son oracle, même s'il s'est dissous avec le temps, il s'est dissous dans la nature, dans la terre naïve : « Mais des eaux dévalent la pente, et doucement / Se peut là-bas entendre un murmure tout le jour ». Le divin ne peut se proférer que sous forme d'énigme : une énigme qui cependant, à l'inverse de la parabole, n'a pas sa clé dans une extériorité absolue, mais seulement en elle-même, et cela éternellement ; ou encore : qui reste nécessairement une énigme en puissance, une énigme dont la résolution ne peut qu'être toujours différée et qui n'en est une que par la pure forme de son existence, laquelle n'est autre que l'*évidence*. A l'inverse d'une sublimation, d'une évaporation du sens, les deux premiers vers de la dernière strophe en proposent la condensation : l'oracle bruit parce que les eaux *descendent*, de même que l'héroïsme trouve sa vraie confirmation dans le fait que les escaliers qui, au vers 21, semblent « monter parmi les ceps » (« Zwar gehn die Treppen unter den Reben hoch ») s'avèrent immédiatement descendre vers l'observateur à l'enjambement du vers suivant (« herunter »). L'acte héroïque consiste dans le repli du révélé — ce repli qui, si l'on veut, rabat le tableau d'une Crucifixion dans le rêve à peine suggéré d'une Nativité obscure — *mais non pas à tel point que ce repli lui-même soit absolument replié dans sa propre obscurité* : certes nous avons vu que le foyer d'intime unisson (*Einigkeit*) entre le naïf et l'idéal, là où sourdent les ruisseaux à mi-chemin entre les cimes et les villages silencieux de la vallée, est abrité et dissimulé par un dispositif de signes « impénétrables » (απειριτω, dit le texte de Pin-

1. Le hasard des dénominations botaniques fait qu'en français, la violette aux « rayons dorés et sombres » de Pindare — soit la *viola tricolor* — s'appelle aussi « pensée sauvage ».

dare, soit aussi « infinis », « indéfinis ») qui n'ont valeur d'indice que si la lecture veut bien la leur accorder ; nous avons vu aussi que ce centre caché n'est perçu qu'à distance, pour ainsi dire en rêve, et recule jusque dans le passé d'un conte poético-mythique ; mais il nous reste encore à montrer de quelle manière le poème, tout en isolant son foyer de sens derrière plusieurs portes dérobées — la mémoire préservant un lieu, un lieu abritant des haies sauvages, lesquelles protègent les violettes, qui elles-mêmes veillent, à la faveur d'une « source » textuelle antique, le « tendre corps » d'Iamos —, ne les ferme pas toutes hermétiquement ; il en laisse une entrebâillée : celle, précisément, de la *source*, qui ménage une continuité entre le contenu héroïque souterrain et la « descente » du sens dans le paysage naïf du poème. Les ruisseaux qui « dévalent la pente » laissent en effet filtrer l'histoire secrète hors de son mystérieux séjour :

*Certes les escaliers de haut parmi les ceps
Descendent, là où se tient dessus l'arbre fruitier en fleurs
Et où séjournent les senteurs le long des haies sauvages,
Où les violettes cachées percent ;*

*Mais des eaux dévalent la pente, et doucement
Se peut là-bas entendre un murmure tout le jour ;
Mais les villages dans la contrée
Se reposent et se taisent tout l'après-midi.*

Il nous reste à comprendre, à présent, cette opposition formelle redoublée qui articule la conclusion en trois volets antithétiques. Il est d'abord difficile de l'éclaircir en fonction du contenu : car à première lecture, le « certes/mais » paraît absurde : les escaliers « descendent », mais des ruisseaux... « descendent ». Sans compter que le deuxième « mais » semble se greffer sur la phrase précédente selon un autre critère qui n'est plus celui du haut et du bas, mais celui du murmure et du silence. On est ainsi, à première vue, confronté à une période bancale où le « certes » ne serait pas en facteur commun, et où la première opposition n'aurait aucune consistance réelle. Cependant, cette anomalie doit justement nous amener, par l'irritation qu'elle provoque, à suivre une piste plus affinée. En réalité, le premier « mais » oppose la descente des ruisseaux, non pas à celle des escaliers, mais au fait que ces escaliers descendent « de haut », depuis une hauteur où la strophe, subrepticement, s'attarde ; les escaliers descendent, certes, mais comme à contre-cœur ; la voix du poème semble avoir aussitôt remonté les marches sans qu'on y prenne garde, et être revenue là où l'arbre fruitier *se tient*, où les senteurs *séjournent*, où les violettes restent *cachées*. L'antithèse oppose donc, non pas deux descentes similaires, ce qui n'aurait guère de sens, mais une fausse descente, qui ne fait que couvrir en réalité la retraite idyllique du conteur dans un endroit secret, clos sur lui-même et comme intemporel, à la descente effective des ruisseaux qui relie le lieu de la source à la rive du fleuve. Elle oppose, à l'ésotérisme muet des violettes, le murmure continu de l'eau, la perpétuation de l'oracle qui en découle, l'eau insignifiante alimentant le moulin de l'interprétation infinie. N'oublions pas, cependant, que cette opposition est dialectique : l'occultation du secret permet seule de le libérer au grand jour sans risque qu'il ne « s'évente » ; en n'ébruitant pas la naissance d'Iamos, en renonçant à l'annoncer comme un

Événement pour en préserver, au contraire, le caractère fabuleux — « on dit que » —, le poème peut laisser l'oracle continuer à parler sans que cette parole soit aussitôt sursumée par un idéal livré à sa tendance propre, l'abstraction et la séparation de significations ultimes. Peut-être, après tout, ne s'est-il rien passé à côté des violettes : en tous les cas, seul le lecteur, ou l'interprète, doit en porter la (si légère) responsabilité. Si *Ereignis* il y a, le poème s'en désapproprie, au rebours de l'étymologie, et le laisse filer à la surface de l'eau.

D'où la conclusion, justement, et l'avertissement que constitue ce deuxième « mais » plus radical que l'autre : les villages qui sont en bas, et qui par conséquent devraient être le lieu privilégié de la réception de l'oracle, restent silencieux et inertes : leur attention est par trop tournée vers les hauteurs inaccessibles de la Grâce, voire vers les insondables profondeurs de l'Être. « On peut aussi tomber dans les hauteurs », signale le texte *Réflexion* en une inversion familière à Hölderlin. Pas de Jeux sur le Neckar, où le repos dominical ne se laisse pas troubler, et surtout pas par le simple babil des ruisseaux.

Le véritable hermétisme, ainsi, ne se trouve pas là où on l'aurait attendu. Il est finalement moins le fait de la source que de ceux qui refusent de l'entendre tant ils sont occupés à chercher le Verbe ailleurs que dans son véhicule, dans une révélation dernière. Pris dans le scandale nécessaire de la parabole, ils attendent toujours, semble-t-il, que le sens leur tombe du ciel.