

## Le dialogue occidental

Hölderlin lu à voix haute sur les rives de l'Ister

A. = l'aîné

J. = le plus jeune

J. — Comme si la parole oscillait dans la vallée éclatante, audessus du fleuve hésitant, entre les forêts en attente, un soir clément d'un été finissant — ainsi résonne la parole de Hölderlin, toute d'événement, qui m'accompagne de plus en plus durablement dans l'hymne de l'Ister.

A. — Peut-être est-ce la proximité de la simple maison ancestrale de tes pères, dressée là, au milieu des prairies paisibles, au bord de la forêt, sous les rochers, tout près du fleuve.

J. — Peut-être aussi ne m'est-elle apparue qu'à partir du moment où j'ai pu pressentir l'habitation humaine à partir de la naissance du mot — du mot poétique — au commencement, qui repose dans la liberté.

A. — Tes paroles sont profondément voilées. Mais il me semble qu'elles oscillent en contre-mouvement à la parole du poète, qui nous chante l'essence du fleuve, le long de la rive mystérieuse où se déroule notre entretien.

J. — Mais comment aurais-je pu entrer dans ce contre-mouvement, si ce n'est par l'événement du commencement, qui a fait surgir cette oscillation et, dans celle-ci, m'a confié la grâce du mot ?

A. — Tu parles du commencement d'un seul tenant. Entends-tu par là l'origine de tout, ce qui vient en premier ?

J. — Le commencement est plus originel que toute origine, c'est pourquoi nous n'en faisons l'expérience véritable qu'en dernier lieu.

A. — Mais ce qui vient en dernier pour nous, n'est-ce pas la mort ? Est-ce à elle que tu penses ?

J. — Oui, si la mort nous attend comme la plus douce sérénité de l'être-là.

A. — Tu dis cela, affranchi de toute peur.

J. — D'un inexplicable sentiment de confiance.

A. — Qui ne règne que là où l'Être a osé s'unir à l'homme.

J. — Et la fête de cette union est le commencement.

A. — Alors la mort serait la plus intime des alliances.

J. — Parce qu'elle est la seule douleur qui, seule, unifie toute douleur dans l'essence.

A. — Alors, en toute douleur, habiterait la douce mort.

J. — Et toute douleur reposerait dans le commencement.

A. — Mais regarde, notre conversation entre dans une oscillation qui menace de dépasser toute clarté.

J. — Voilà pourquoi nous devrions d'abord lentement interpréter ce qui fut entendu.

A. — Sans pour autant interrompre l'oscillation.

J. — Peut-être que l'oscillation devient plus libre dans l'interprétation.

A. — Tu veux donc interpréter ce qui a été entendu. Mais qu'avons-nous entendu ? Tu ne parles pas seulement de ce que nous venons de nous dire, n'est-ce pas ?

J. — De cela aussi. Mais plus encore de ce qui résonne à travers notre dire, ce qui ne cesse de s'annoncer ainsi — pour ensuite se retirer en soi.

A. — Ce qui résonne ainsi dans notre parole serait donc un accord initial — un ton d'approche — qui prend soin de notre être et même le prend entièrement à son compte.

J. — Ce ton d'approche se tourne vers nous et, avec nous, revient vers lui-même dans l'accord d'où il surgit.

A. — Un retour donc, comme le cours du fleuve que nous suivons à présent.

J. — Et dont le mouvement en spirale ne se laisse vraiment éprouver que lorsque tu observes son retournement depuis le sommet étroit du haut rocher. La prochaine fois, je voudrais te montrer cette vue — mais ce n'est pas un simple panorama. C'est l'ouverture d'un chemin de fleuve dans lequel tu ne peux entrer que si tu y reconnais le chemin et sais ce que signifie se tenir au cœur même de celui-ci.

A. — Nous ne pouvons entrer dans le retournement qu'en y retournant nous-mêmes ; autrement, nous ne « voyons » rien.

J. — Cette conversion intime ne nous est possible que si nous sommes en chemin vers le retour. Jamais certains de nous-mêmes, mais en essence, confiants en ce seul être qui s'est, lui, confié à nous.

A. — Retentissant en écho au ton d'approche qui a pris notre essence à son compte, et la tient avec lui, dans le plus pur des suspens, pareille au chevreuil craintif qui, du bord de la forêt, regarde par-delà les prairies et les champs, et semble soutenir le monde dans son silence d'attente.

J. — Mais cet animal craintif ne peut garder son calme que parce qu'il reste tenu avec tout ce qui est dans ce qui se rapporte à tout — comme ce qui prend tout en soi, qui tient tout en soi, qui fait confiance, parce qu'il attend, parce qu'il épargne. Appelle cela, si tu veux, simplement le rapport.

A. — Le rapport qui tient les dieux et le Dieu, et même sa divinité, et aussi l'homme.

J. — Mais celui-ci, pas seulement aussi, car le rapport ne peut rien garder sans l'essence humaine.

A. — Alors l'essence de l'homme serait plus proche du rapport qui tient et garde tout — plus proche que toute autre chose qui peut encore « être » ailleurs.

Mais prends garde : nous parlons à nouveau dans une oscillation de dire sans objet, alors que nous voulions interpréter ce qui a été entendu.

J. — Ce ton d'approche, en effet, qui nous dépasse sans cesse, comme si sa voix s'était recueillie tout autour de la rive de ce fleuve.

A. — N'as-tu pas remarqué comme son courant, parfois, arrive avec hâte, puis se laisse inéluctablement attirer vers un recoin silencieux de la rive — là où le rocher se dresse à pic hors des eaux sombres, mais se retire en même temps dans une baie discrète, comme si sa douce courbure voulait garder dans ses bras le fleuve apaisé, pour qu'il repose là dans sa propre profondeur, profondeur qui s'ouvre volontiers en ces lieux rocheux ?

J. — Et si nous pouvions faire l'expérience de tout ce que le fleuve nous confie, dans le charme de ses nuits, que nul ne connaît ?

A. — Pourquoi précisément dans les nuits ?

J. — Parce que la nuit, je le pressens, est ce qui, dans le rapport, retient le plus intimement ; car en elle tout ce qui est apparaît plus hésitant — donc plus contenu, donc plus durable, malgré le voile dont elle semble tout envelopper.

A. — Ou peut-être même à cause de ce voile. Il est difficile pour nous de le reconnaître, tant nous sommes habitués à ne concevoir l'obscur qu'à partir du noir, le caché comme un retrait — au point que nous méconnaissions ce qui abrite, et en cela, nous manquons ce que la nuit libère : sa clarté silencieuse.

J. — Tu parles de la grandeur d'âme de sa lumière retenue, d'où elle nous rend proche ce qui est à venir, écarte l'ordinaire dans l'inattendu et sanctifie ce qui fut.

A. — C'est pourquoi cette grandeur d'âme porte aussi le nom de l'étonnante, parce qu'elle surgit, jaillissant de la profondeur du cœur magnanime, et se dresse vers le haut, ouvrant cette hauteur par le seul étonnement — sans y entrer directement.

J. — L'habitation nocturne du fleuve rayonne aussi jusque dans les jours.

A. — Et empêche ceux-ci de se réduire au simple quotidien. C'est comme si sa demeure errante veillait sur le cours des heures entre nuit et jour.

J. — Portés par cette résonance, nous voici — me semble-t-il — en train de l'interpréter ; car qu'est-ce que l'interprétation, sinon le séjour accordé à l'homme dans le retour de ce qui se montre ?

A. — Ici, le long du chemin de la rive, notre parole interprète toujours le fleuve, sans jamais le nommer, et sans vraiment savoir que nous ne le pouvons que parce que le fleuve est un signe.

J. — Et sans penser expressément qu'il a déjà été nommé signe depuis qu'il s'est recueilli dans son essence dans le chant de Hölderlin.

A. — Tu veux dire le chant de l'hymne de l'Ister. Que tu l'aies mentionné, aujourd'hui, à notre arrivée au bord du fleuve, a justement provoqué cette conversation.

J. — C'est que le chant peut cela, sans doute, parce qu'il porte en lui cette résonance, que nous avons toujours déjà à l'oreille — si nous sommes capables de nous approprier ce que nous avons entendu, en l'interprétant.

A. — Ou bien ne sommes-nous pas plutôt nous-mêmes rendus propres à cette résonance, en entrant dans la parole du chant, à mesure que nous l'interprétons ?

J. — Le chant est aussi un signe. Il est la même chose que le fleuve. Dans l'interprétation, nous répondons au signe en le remontrant.

A. — Et à qui s'adresse cette réponse que nous tentons dans l'interprétation ? Dismoi ce qui se passe. Marchons-nous ici, sur cette rive, vers la source du fleuve, guidés par le

chant du poète — ou nous souvenonsnous du chant de l'Ister simplement parce que, on ne sait comment, nous sommes parvenus dans cette vallée ? Qui pourrait dire ce qui ici est cause et ce qui est effet ? Et si nous ne le savons pas — si même nous n'essayons pas d'y penser — notre interprétation du chant n'estelle pas alors un jeu vain ?

J. — Sans doute ni le chant du fleuve n'estil cause de notre présence ici, ni notre présence n'estelle la cause de l'interprétation du chant. Et pourtant, c'est peut-être la même chose qui fait que le chant du fleuve nous parvienne et que nous soyons ici, au bord de l'eau.

A. — Tu dis provoqué, et non pas causé — à dessein.

J. — Tu vois juste. Là où il y a un motif, il y a un laisserfaire, un laisservenir de ce qui commence. Et là où il y a provocation, tout est retenu dans ce laisseradvenir. Et ce retenir et garder dans la permission ne règne qu'où il repose dans cette retenue attentive et patiente que nous avons appelée le rapport.

A. — De même que les eaux de ce fleuve, en des lieux inattendus, retournent sans cesse vers leur source, de même elles nous ramènent toujours à penser le rapport — comme si quelque chose nous retenait encore d'interpréter le chant du fleuve de façon trop directe.

J. — Tu veux dire que quelque chose nous protège encore contre le danger de projeter sur le chant notre précipitation — alors que ce chant est identique au fleuve qui retient.

A. — On dirait presque que l'esprit du fleuve veut d'abord illuminer le soir pour que nous puissions, depuis cette lumière qui s'incline vers la nuit, nous incliner à notre tour vers l'essence du fleuve et être portés par lui comme notre élément.

J. — Car dans l'élément habite la plus secrète permission, celle qui ne nous est offerte que par l'intimité dans laquelle nous appartenons à l'Unique — dont il faut que nous venions, si une ancienne tendresse doit jamais advenir dans l'essence humaine.

A. — Tu veux dire cette tendresse ancienne, capable de se laisser doucement pénétrer par ce qui fut autrefois et ce qui vient. Une tendresse plus durable que les prétentions de l'« amour éternel » juré à la légère.

J. — Dans l'élément de l'esprit du fleuve, cette ancienne tendresse souffle en nous, et dissipe toute volonté dans la sérénité envers la grâce qui libère toute essence.

A. — Je l'ai senti lorsque, l'autre soir, nous nagions dans les eaux fraîchissantes du fleuve, baignés et portés par l'esprit du fleuve, que nous remontions vers notre demeure en chantant presque avec lui.

J. — C'est de l'élément de l'esprit du fleuve que nous vient ce que nous cherchons dans l'interprétation de son chant : la clarté qui permet de séjourner dans l'écoute pure de la résonance du mot — là où repose, en silence, ce qui advient de façon pure.

(Suite du Bloc 2 — pages 65–66 — à venir juste après dans le message suivant, pour respecter les limites de longueur. Je poursuis aussitôt.)

ok

Merci — voici la suite et fin du Bloc 2 (pages 65–66) :

A. — Si toute interprétation n'est qu'une réponse à ce que montre le signe, alors elle reste un remontrer, un ramener ce que le signe a offert.

J. — Un reprendre de ce qui, dans la manifestation du signe, semble tomber dans l'ouvert sans être reçu.

A. — Ce qui se montre paraît certes s'évanouir dans l'inaccessible, mais il ne le peut vraiment, car ce n'est qu'à travers le retour et le remontrer de l'interprétation que ce qui se montre commence à luire — et devient signe.

J. — C'est un mystère, que ce soit justement dans le « re » de l'interprétation en réponse que l'accord surgit dans la résonance. Plus la réponse est purement un retour, plus librement et plus durablement l'accueil d'un toujours-autre devient possible.

A. — Et dans ce retour s'abrite la proximité de l'Unique, perçu une fois, autrefois.

J. — C'est le retard toujours plus pur.

A. — Et l'apaisement toujours plus paisible.

J. — Voilà pourquoi même la fréquente vanité de notre effort d'interprétation ne doit jamais nous effrayer ; car à chaque tentative, nous touchons tout de même à la totalité du chant.

A. — Et c'est cette totalité qui, comme l'élément de l'esprit du fleuve, doit déjà résonner dans notre première interprétation des vers.

J. — Même si nous ne pouvons la nommer d'emblée — si nous le pouvons jamais.

A. — Et même si notre discours sur la totalité du chant était mal ajusté.

J. — Tu veux dire que le chant est plus encore qu'une totalité.

A. — Parce qu'autre chose encore agit dans son unité — chose que nous connaissons à peine, tant nous avons peu fait l'expérience de ce qui rassemble dans la parole poétique, et moins encore pensé cela.

J. — C'est pourquoi notre interprétation se disperse trop facilement dans l'explication de vers isolés ou de mots pris à part.

A. — Mais peut-être que cette dispersion, due au pas-à-pas de l'explication, pourrait lentement se dissoudre dans la limpidité de la répétition de l'écoute et de l'interprétation ?

J. — C'est aussi ce que je pressens — surtout si cette répétition ne provient pas du vide d'un enchaînement volontaire, mais de la proximité hésitante du commencement — de l'Unique d'autrefois.



A. — Ou même de ce qui, plus originaire que tout commencement, advient à l'essence humaine — qui est sollicitée à répondre à la résonance du mot, dans l'accord qui la fait entrer en sa paix.

J. — Voilà pourquoi nous ne pourrions jamais assez méditer ce qui est convenable dans l'interprétation et l'explication.

A. — Mais pour autant, il ne faut pas, à force de méditer cela, finir par tout retarder.

J. — Et ainsi gâcher l'oscillation libératrice du pur sursis. Car l'interprétation, me semble-t-il, est aussi une libération.

A. — Une libération de ce que nous apporte la grâce de la résonance.

J. — Depuis longtemps je réfléchis à l'accord entre apporter et libérer. Mais ce n'est que dans l'élément du fleuve Ister que l'essence de la libération m'est apparue — si purement que c'est en elle que s'est éclairée l'essence même de l'apport. Tout apport, en effet, naît du rapport du repos.

A. — Et tout son et tout signe du mot est un apport.

J. — Dont la faveur ne doit être ni précipitée ni différée.

A. — Mais qui connaît ici la mesure du centre ?

J. — Aucun homme ne la connaît, car aucune intelligence ne peut la découvrir ; la mesure du centre maintient à distance la démesure — ici et là.

A. — Que veux-tu dire par là ? La mesure du centre se tient-elle entre les deux démesures, comme si elle en était entourée ?

J. — Pas vraiment — la mesure du centre dépasse la démesure, ici comme là.

J. — ... vers là-bas, la démesure est entraînée dans le dépassement, qui l'arrache dans une déchirure d'autant plus déchirante qu'elle assemble doucement ce qui est disjoint en une intimité.

A. — La mesure du centre repose donc dans une déchirure qui maintient l'écart, mais de telle manière qu'elle inscrit ce qui est séparé dans une jointure à laquelle cela se conforme. La fente n'épuise pas son essence dans une simple séparation, pas plus qu'elle ne complète cette séparation par un simple raccord.

J. — Nous ne possédons pas cette mesure du centre comme une règle ou un bâton de mesure. Mais nous la découvrons lorsqu'il nous est donné de traverser ce centre, en errant dans l'égarement de la démesure.

A. — Dans cet égarement, il semble que nous ayons notre place, car parfois, seule la démesure semble porter l'essence et sa puissance. Pense à l'amour : oserais-tu appeler « amour » une passion mesurée, comptée ? Pense à la gratitude : une reconnaissance mesurée pourrait-elle jamais nous libérer dans le pur remerciement ?

J. — La mesure même du centre interdirait ce remercier.

A. — Si l'essence de l'amour véritable et de la reconnaissance authentique ignore la mesure, faut-il en conclure que la démesure est toujours déjà l'égarement ?

J. — Je ne me risquerais pas à trancher. Mais encore moins à nier que l'amour, la gratitude, et d'autres puissances essentielles de l'homme reposent, malgré tout, dans une mesure du centre.

A. — Et cette mesure serait refusée à l'homme ?

J. — Peut-être lui est-elle depuis longtemps accordée, mais il ne parvient pas à la parcourir.

A. — Et la mesure que nous cherchons pour notre interprétation et notre explicitation concerne moins la quantité ou la manière d'interpréter, que ce point médian entre retard et précipitation — sans viser pour autant à en saisir l'essence même.

J. — Du moins, cela semble-t-il ainsi. La mesure du centre détermine la capacité à demeurer sans s'abandonner au retard, ni fuir dans la précipitation.

A. — Cette mesure concerne donc le temps — non pas comme durée, mais comme moment opportun : ce moment où il est justement temps de...

J. — Ce moment que nous nommons lorsque nous disons — voire crions — :  
« Maintenant ! »

A. — Comme le poème de l'Ister commence :

Maintenant, viens, feu !

J. — Maintenant — nous ne prononçons ce mot d'ouverture du poème que si nous le laissons résonner et s'éteindre dans un séjour, dans lequel s'est recueillie une longue attente —

A. — — et maintenant accomplie. Maintenant... Jamais nous ne pourrions extraire de la simple lettre ce ton juste du Maintenant ; ce mot ne nous devient audible que par le son du ton fondamental du poème — car ce poème est un chant.

J. — Dans l'écho de sa résonance, le mot nous parle.

A. — Le dire du poème n'est véritablement un dire qu'en tant que chant.

J. — Et ce qui est chanté dans le poème ne doit surtout pas être réduit à une simple musicalisation du langage. Le ton ajusté du poème porte en lui la clarté cachée de tout ce qu'il dit.

A. — Nous devrions donc être capables de chanter ce Maintenant, viens, feu ! de telle sorte que, dans son seul son, résonne l'ensemble du chant.

J. — Si nous maintenons l'interprétation dans la mesure du centre, alors le poème lui-même nous encourage à savoir patiemment que nous pourrions, au moment juste, le chanter depuis le ton fondamental de sa résonance.

A. — Là, quelque chose s'éclaire en moi sur l'essence de l'interprétation. Nous disions que l'interprétation suit ce qui se montre dans le signe, en ramenant ce qui se montre à lui-même, afin que le signe se montre alors depuis lui-même.

J. — Et soit ainsi clair — et que cette clarté résonne dans la pureté du son.

A. — L'interpréter consiste donc à écouter le ton fondamental de la résonance et à accorder tout ce que l'on dit à ce ton, pour que ce dire devienne chant.

J. — L'interprétation ajustée à la résonance donne un ton à la langue du poème, et cette langue se réaccorde au ton fondamental de sa poésie.

A. — Sans que cela ait besoin de la musique au sens strict.

J. — Mais ce que tu dis de l'interprétation comme d'un donnerton peut être mal compris — justement parce que cela repose sur un fil très mince entre l'essentiel et le vulnérable.

A. — Que veux-tu dire ?

J. — Parler de l'interprétation comme d'un donnerton peut donner l'impression que la langue du poème serait d'abord sans ton, et que c'est seulement notre interprétation qui l'amènerait à sonner.

A. — Je ne l'entends pas ainsi. Le poème vibre déjà dans son propre ton fondamental. L'interprétation comme donnerton ne lui apporte pas après coup sa sonorité. Interpréter, c'est prêter attention au ton fondamental dans la résonance et laisser le mot y demeurer. Je veux dire par donnerton : laisser être dans le ton fondamental, et ainsi reconduire à leur vibration propre ces formes langagières qui nous paraissent souvent muettes.

J. — L'interprétation comme donnerton rassemble le pur langage du poème dans son ton fondamental.

A. — Et si, dans la clarté du mot, ce ton fondamental résonne, si nous entendons chaque mot déjà dans l'écho de la résonance, alors le poème ne nous apparaît plus jamais comme un simple assemblage de mots.

J. — L'interprétation comme donnerton veut que toute parole du poème reste dans l'élément du ton fondamental, afin que la parole ne puisse plus jamais se détacher de la résonance — ni tomber au rang d'une structure langagière quelconque.

A. — Car même sous cette forme, elle « résonnerait » encore, mais comme une fausse note, dans l'obscur et l'arbitraire.

J. — Le donnerton par l'interprétation est encore nécessaire tant que l'être humain n'a pas trouvé dans la résonance de la résonance son propre élément.

A. — L'interprétation est ce premier donnerton qui libère le poème dans son ton fondamental. Et si nous nous laissons approcher de plus près par cette nature émouvante de l'interprétation — et si nous reconnaissons que toute interprétation de la parole du poème est une pensée — alors la pensée elle-même s'ouvre à nous comme un donnerton.

J. — Et ce donnerton est d'une essence plus originaire encore que celui du compositeur qui met un poème en musique.

A. — Si le poème ne possédait pas déjà son ton fondamental, s'il n'était pas chant et chant intérieur avant toute musique au sens strict, comment le compositeur pourrait-il jamais trouver, et parfois manquer, le ton juste du chant ?

J. — Mais cela vaut encore plus pour le donnerton confié à l'interprétation. Et si l'interprétation entend mal le ton fondamental — ou même ne l'entend pas du tout ?

A. — C'est peut-être le cas quand l'interprétation elle-même ignore qu'en tant que pensée, elle est déjà une forme de poésie.

J. — Et ce n'est qu'en tant que poétisation de la pensée que l'interprétation peut rencontrer la poésie du chant — et ainsi préparer l'écho pour la résonance.

A. — L'interprétation s'éclaire alors à nous comme ce donner-ton originaire, et ce donner-ton est, en tant que pensée, une poésie.

J. — Encore une fois, nous voilà emportés à penser l'interprétation et la poésie, alors que nous allions nous mettre à interpréter le poème de l'Ister...

A. — ... dont nous n'avons guère encore considéré que le tout premier mot. Est-ce un retard dans l'interprétation ajustée qui nous retient ici — ou bien est-ce un sursis qui, de façon cachée, nous libère pour une mise en ton attentive ?

J. — Comment décider cela ? Mais il serait bon que nous nous redisions le chant du fleuve.

A. — Peut-être que, portés par l'élément du fleuve, nous pourrions déjà commencer à chanter notre dire.

J. — Tu as déjà parlé de « porté par le souffle ». Mais par porté tu ne veux sûrement pas dire « dispersé, dissous, évanoui dans l'indéfini », n'est-ce pas ?

A. — Certainement pas. Par porté dans l'élément, j'entends : abrité dans le souffle, confié à l'agir ajusté de la résonance soufflante, porté dans l'ajustement, incliné vers le signe encore retenu en soi.

J. — Confiant en ce qui ne se dit pas.

A. — Ce qui garde en soi la parole dans le silence du mot.

J. — (récite le chant du fleuve)

L'ISTER

Maintenant, viens, feu !

Nous brûlons d'envie

De voir le jour.  
Et quand l'épreuve  
S'est glissée jusque dans les genoux,  
Peut-être l'un sentira-t-il le cri de la forêt.  
Mais nous chantons, venant de loin,  
De l'Indus —  
Et de l'Alphée, longtemps nous avons  
Cherché ce qui convient,  
Car sans ailes nul ne peut,  
D'un bond, saisir le plus proche  
Et venir de l'autre côté.  
Mais ici, nous voulons bâtir.

A. — Juste avant que tu ne commences à dire le chant, je m'accrochais encore à l'idée de penser le premier vers, et de partir du Maintenant vers le Maintenant viens, où le feu est appelé. Mais entre-temps, un autre vers m'a sauté aux yeux depuis la première strophe, que je ne peux plus entendre désormais que dans sa résonance avec le premier.

J. — De quel vers parles-tu ? Car, à côté du premier, un seul autre vers de la première strophe résonne de façon autonome, comme une parole unique : Maintenant viens, feu !

A. — Il s'agit de : Mais ici, nous voulons bâtir. Ici — c'est-à-dire, sur cette rive de ce fleuve.

J. — Dans le Maintenant résonne le chant, et dans le Ici s'éteint le Maintenant.

A. — Parce que le Maintenant est dit depuis le Ici. Arrivés ici, aux sources d'eau de l'Ister, nous faisons l'expérience du Maintenant, car c'est là que nous pouvons appeler le feu.

J. — Le Ici se dilate dans le Maintenant.

A. — Et le Maintenant recueille dans son séjour le Ici.

J. — L'espace et le temps se saluent.

A. — Et l'intimité de ce salut conserve le Là originaire, où résident ensemble le Maintenant et le Ici.

J. — Mais qu'est donc ce Là, qui nous offre l'espace de bâtir et le temps d'habiter au bord de l'Ister ?

A. — Ce Là, c'est le fleuve lui-même qui le garde. Il est ce Là. Il réside dans le fait d'être ce Là. Il s'écoule en tant qu'êtrèlà.

J. — Sans lui, il n'y aurait pas de Là ; ce serait un sans-séjour, une terre inhabitable, faute de cet espace où ceux qui arrivent puissent attendre et accueillir — c'est à dire habiter véritablement.

A. — Étrange aussi que la première strophe, qui nomme si nettement le Maintenant et le Ici, taise encore le nom de l'Ister et ne parle que de fleuves lointains — mais pas quelconques : l'Indus et l'Alphée.

J. — Et à la fin, des fleuves simplement comme fleuves, en tant qu'ils sont ce qu'ils sont toujours : Car les fleuves rendent la terre fertile.

A. — Fertile est ce qui veille à la croissance, à l'épanouissement des plantes et des bêtes. Le fertile est ce qui porte, ce qui supporte les dons de nourriture et de boisson, et les offre comme fruits.

J. — Mais ce n'est pas seulement parce qu'il procure des fruits que le fertile est ce qu'il est. Il porte aussi, au sens plus originaire, l'essence de l'homme — il le soutient, pour qu'il puisse s'accomplir dans ce qui porte.

A. — Comme le dit le poème Germanien : Elle est mère de tout, et porte l'abîme.



J. — Ce ne sont donc pas seulement les fruits de la terre qui sont ce qu'elle porte. Elle porte aussi — et d'abord — l'abîme. Qu'est-ce donc que cet abîme ? Comment peut-il être porté ? En quel sens la Terremère est-elle celle qui porte ?

A. — Je ne peux pas répondre aussi directement à ta question — pas plus que toi-même. Mais un mot de Hölderlin dans Mnemosyne pourrait nous aider à penser ce qui reste sans réponse. Dans cet hymne, le poète dit :

Les Immortels ne peuvent pas tout.

Car les mortels atteignent plus tôt l'abîme.

J. — Les humains peuvent ce que les dieux ne peuvent pas. Et ce qu'ils peuvent plus tôt, c'est appartenir avec les racines de leur être à l'abîme que porte la terre.

A. — L'être humain est livré à la terre qui porte, en tant qu'elle porte l'abîme.

J. — Ce porter est éveillé par les fleuves qui jaillissent de la terre. Ils gardent ce qui peut porter, quand ils rendent la terre fertile. Les fleuves portent ce qui porte — et ainsi aussi ce qui est porté : l'abîme — aux hommes, afin qu'ils puissent habiter là où leur être prend racine.

A. — Tu veux dire que les hommes ne demeurent pas au bord des fleuves seulement quand et parce que les plantes y poussent et les bêtes s'y abreuvent. Les fleuves appellent aussi ce pouvoir porteur de la terre, qui porte l'essence humaine — ce que nous avons à peine commencé à penser.

J. — C'est ce que je pense, en effet. Et Hölderlin ne le dit sans doute pas par hasard lorsqu'il nomme, dans la même strophe (V) de Germanien, où il parle de la terre qui porte l'abîme, immédiatement auparavant, les fleuves du pays, avec lesquels fut envoyée la plénitude des mots dorés.

A. — Et cela n'advient que parce que les fleuves, comme le dit le chant de l'Ister, doivent être langage.

J. — Mais nous supposons que l'essence de l'homme réside dans le fait qu'il habite le langage — car celui-ci est la demeure de son être, et toute sa manière d'habiter en est déterminée.

A. — Et ainsi aussi sa manière de bâtir — qui ne peut se fonder que sur ce qui est fertile.

J. — Même si dans ce fertile appartient aussi l'abîme.

A. — De sorte que l'homme bâtit sur l'abîme.

J. — En effet.

Nous ne bâtissons jamais que sur ce en quoi nous avons confiance.

A. — Et nous n'avons confiance que dans ce qui nous fait confiance. Ce faire confiance, c'est la grâce — elle s'offre à notre être pour que nous y accédions.

J. — Tu penses donc que la grâce est l'abîme ?

A. — Et que l'abîme est la grâce.

J. — J'hésite encore à penser les deux comme identiques, même si je sais, d'après nos conversations passées, que cette identité n'est en rien une simple confusion entre des choses différentes. C'est plutôt une harmonie — sinon l'harmonie même.

A. — À l'unicité de laquelle nous prêtons l'oreille, en restant attentifs à sa clarté.

J. — Et dans la trame de laquelle cette harmonie nous fait signe.

A. — Nous ne pouvons jamais saisir, c'est-à-dire empoigner à l'aide de prises issues de la simple représentation, ce qui, toujours, est une mise en avant volontaire.

J. — Les concepts véritablement mortels sont déjà ces présaisies, dans lesquelles tous les concepts s'agrippent.

A. — Mais si nous ne nous engageons plus dans ces présaisies et dans les concepts, et si nous essayons une pensée sans concept, exerçons-nous alors encore la pensée ? Le

triomphe de la pensée ne réside-t-il pas justement dans la rigueur et le travail du concept ?

J. — Une pensée qui renonce aux concepts semble être une pensée sans pensée, dont l'impossibilité intérieure éclate au grand jour.

A. — À supposer bien sûr que la pensée doive comporter le concept, ou plus précisément, que la pensée doive être enracinée dans le concept.

J. — Mais ce présupposé est déjà une supposition. C'est déjà la présaisie cachée par laquelle le concept revendique sa domination sur l'essence de la pensée.

A. — Si cette domination inflige une violence à la pensée, alors il se pourrait bien que ce que nous ne saisissons pas, nous puissions néanmoins encore le penser.

J. — Peut-être même ne pensons-nous véritablement que ce à quoi nous refusons le concept.

A. — Le discours sur le non-saisir me semble ambigu. Ne pas saisir, c'est ordinairement : ne pas pouvoir comprendre quelque chose conceptuellement, ou plus encore : ne plus pouvoir. Dans ce sens, ne pas saisir est une carence, une incapacité. Mais ne pas saisir peut aussi vouloir dire : renoncer à l'intrusion du saisir, à la mainmise de la représentation. Et ce renoncement provient alors d'une capacité — d'une capacité à s'approcher autrement de ce qui ne peut être saisi par le concept.

J. — Autrement proche pourrait ici signifier : plus proche encore.

A. — Mais quelle est donc cette proximité dans laquelle nous entrons plus profondément en ne saisissant pas qu'en saisissant ?

J. — Tant que nous identifions pensée et saisie, nous demeurons hantés par l'angoisse qu'une pensée sans concept — si tant est qu'on puisse encore l'appeler pensée — tombe dans l'obscur, et donc dans l'incertain, l'instable, l'arbitraire, l'inconsistant — et donc dans le faux.

A. — Presque indéracinable est l'opinion selon laquelle seul le concept rend possible la clarté du langage ; d'où l'injonction récurrente de transformer toutes significations des mots en concepts, afin de rendre la langue opérationnelle pour une compréhension univoque.

J. — Ainsi, on fait du langage quelque chose qu'il n'est pas. On le transforme même en pur outil — pour quelque chose qui ne supporte pourtant aucun outil.

A. — Cette pseudo-outil qu'est devenue la langue — elle le doit à une transformation qu'on s' imagine réversible. Mais toute compréhension plus haute de la langue ne consiste qu'à défaire cette transformation qui l'a faite semblable à un instrument.

J. — Ce façonnement de la langue comme outil semble avoir davantage envahi les humains qu'avoir été simplement conçu par eux.

A. — Ce destin de la langue, ne tient-il pas au fait que la saisie s'est emparée de l'essence de la pensée, et que le concept s'est arrogé d'être la mesure — et ainsi l'essence — de la clarté ?

J. — Mais si cela s'est produit, comment cela a-t-il pu se produire ?

A. — Jusqu'où portons-nous à présent notre question ? Et jusqu'à quel point nous sommes-nous déjà détournés de l'interprétation du chant de l'Ister ?

J. — Et pourtant, ce que nous tentons, c'est seulement de nous familiariser avec la clarté — afin d'interpréter plus justement.

A. — La clarté de ce que nous cherchons réside dans ceci : que l'abîme et la grâce soient la même chose — le lieu où parviennent les mortels.

J. — Le seul lieu où ils peuvent aussi habiter et bâtir.

A. — Pourtant, ceux qui chantent le chant de l'Ister veulent bâtir ici. Mais où est ce ici ? Les chanteurs disent ce mot, et ils savent ce ici. Mais nous, nous ne le savons pas. Le titre du poème — qui d'ailleurs fut ajouté plus tard par une autre main (celle de

Hellingrath) — ne devrait pas nous imposer d’emblée une opinion sur le lieu que nomme ce ici.

J. — Et même si nous avons cru comprendre — avec quelque vraisemblance tirée d’une lecture hâtive du poème — que le ici désigne ici, au bord de l’Ister, alors nous comprenons d’abord ce au bord de l’Ister uniquement comme une indication géographique.

A. — Oui, et nous plaçons cette indication et cette interprétation du ici à la base de tout ce que le poème dit ensuite, confirmant ainsi l’idée reçue que le poème serait une évocation poétique et un développement lyrique d’un paysage déjà connu par ailleurs.

J. — Cette opinion s’est insinuée insidieusement et règne comme s’il n’y avait rien d’étrange en elle. Même si elle n’intervient plus dans la lecture du poème, elle reste l’un de ces présaisies par lesquelles le règne du concept se maintient là même où l’on croit écouter le poème « naturellement ».

A. — Il me semble que nous ne ressentons même pas encore le poids des préjugés que nous portons avec nous dans ce prétendu écoute immédiate du poème.

J. — C’est pourquoi toute interprétation qui dérange cette écoute supposée simple et immédiate nous paraît violente ou forcée.

A. — Comme étrange — et donc importune et gênante.

J. — Nous accueillons le poème presque comme — je force un peu le trait — des nouvelles quotidiennes ou des instructions pratiques, avec, certes, une certaine émotion vague, et en nous délectant de ses beautés de langage et de ses images.

A. — Nous goûtons parfois le charme et l’émotion de la poésie, et nous les recherchons même quand le quotidien devient fade.

J. — Ainsi, par habitude, nous considérons la poésie comme une chose parmi d’autres — une chose avec laquelle on fait aussi quelque chose.

A. — Alors qu'elle est peut-être précisément ce qui nous manque le plus — même si nous pouvons croire, et à juste titre, que certaines œuvres poétiques atteignent, émeuvent, purifient et soutiennent les âmes.

J. — Et pourtant, cela ne suffit pas. Il est exigé de nous quelque chose d'autre — et uniquement par la poésie de Hölderlin.

A. — Tu entends par là cette autre chose que nous avons si souvent méditée — parfois en vain — à savoir que notre relation à la poésie doit se transformer de fond en comble.

J. — Nous l'avions même dit plus clairement encore : que le rapport de la poésie à notre être doit se transformer.

A. — Au point que ce soit la poésie elle-même qui atteigne d'abord notre être, et le transmette à un rapport transformé envers elle.

J. — Face à cette exigence — dont le fondement et l'origine sont sans doute très difficiles à nommer — surgit chez les rares qui commencent à la méditer, une résistance secrète.

A. — Résistance née d'un refus profondément enraciné, qui ne veut pas que la poésie soit soustraite à la volonté humaine et à son domaine de maîtrise. Ce refus exige qu'elle demeure une création humaine.

J. — Même là où l'on admet l'inspiration divine, cela continue de valoir.

A. — Cette même volonté de domination nourrit alors aussi l'opinion courante selon laquelle c'est notre manière d'écouter et de comprendre qui décide de ce qui, dans la poésie, peut ou non être compris.

J. — Mais cette volonté ne vient peut-être pas simplement de l'entêtement d'individus, ni d'une époque particulière — elle puise sa force dans le fait que tout ce qui est se manifeste sous l'aspect de son essence — même là où la volonté n'est pas nommée comme telle.

A. — Dans ce cas, il serait peut-être vain de vouloir soustraire la poésie, son essence, et notre rapport à elle, au règne de cette volonté et de son refus.

J. — Mais si nous le reconnaissons, alors nous savons au moins une chose essentielle.

A. — Qu'as-tu en tête ?

J. — Que notre tentative d'établir un rapport transformé entre la poésie et les humains ne dépend pas de notre pouvoir ou de notre impuissance. Sa réussite ou son échec, son entreprise même, et déjà notre disposition à cela, dépendent du fait que l'être continue ou non à se maintenir comme volonté — ou bien que le règne de cette volonté soit brisé et ramené à ses limites propres.

A. — Mais cela, puisque nous ne maîtrisons pas l'être, ne peut venir que de l'être lui-même. Il faudrait que l'être apparaisse autrement.

J. — Il faudrait qu'un Autre apparaisse autrement — et se manifeste à nous.

A. — Et si cela avait déjà eu lieu — dans l'unique poésie de Hölderlin ?

J. — Qui pourrait en apporter la preuve ?

A. — Nul ne peut ni ne doit vouloir cela.

J. — Même l'indication que, dans la poésie de Hölderlin, il pourrait y avoir la possibilité d'une autre venue de l'être — même cela ne peut être accompli par une volonté.

A. — Et pourtant, je ressens toujours à nouveau que nous ne devons pas renoncer à essayer de rendre cette indication un peu plus perceptible.

J. — Mais il nous faut aussi voir de plus en plus clairement que nous ne pouvons même pas soutenir le tout premier pas d'un tel essai, si nous ne commençons pas par évoquer la toute autre exigence qui résonne dans le chant du poète.

A. — Une telle indication, nous ne pouvons la donner qu'à la condition de suivre, dans son dire même, le chant du poème — en interprétant, sans jamais omettre la moindre chose.

J. — Et en gardant aussi toujours en mémoire ce que nous venons de penser — même si je suis encore incapable d'en exprimer clairement le sens.

A. — Tu veux parler de ceci : que le fait même que le chant résonne — en nous et pour les temps à venir — constitue un destin, qui ne dépend pas du vouloir ou du pouvoir humain, mais qui est contenu et réservé dans le destin de l'être.

J. — Et que ce destin de l'être ne se révèle — avec ce qui lui est approprié — que dans la parole de la poésie.

A. — Mais savoir tout cela ne suffit pas, tant que ce savoir ne devient pas en soi une manière par laquelle notre relation à l'être nous détermine dans notre être, nous soutient, nous accomplit et nous guide.

J. — Le destin de l'être — et ce qui nous y est réservé — nous devons le penser d'un seul tenant, en même temps que nous tentons d'interpréter le chant du fleuve.

A. — Et donc, avant toute chose, souligner que le fleuve et le pays ne sont pas donnés au poète pour une sorte d'embellissement lyrique ou d'exaltation poétique. C'est en marchant le long des fleuves que le poète, en poétisant, découvre leur essence. Et c'est à partir de cette découverte qu'il pense le pays — le cœur sacré des peuples — et le rend visible en tant que tel.

J. — Tu entends alors ce vers du Chant des Allemands :

Le long de tes fleuves j'allais, et je te pensais.

A. — Oui. C'est pourquoi toute description de paysage, toute désignation d'un lieu, est aveugle et sans fondement, si la poésie n'a pas d'abord appelé fleuve et pays dans l'ouvert — et ouvert cet ouvert — en disant leur essence et en les agençant à celle-ci.



J. — J'aurais presque envie d'attribuer à la poésie une puissance encore plus haute et plus originaire. Mais je n'ose pas encore le dire.

A. — De toute façon, après cette méditation — qui encore trop souvent court à côté de notre interprétation — il est bon de reprendre l'interprétation elle-même.

J. — En nous en tenant à ce que nous avons médité, essayons de comprendre le ici de la première strophe à partir de la strophe elle-même.

A. — C'est bien ce que fait le poète.

J. — Que veux-tu dire par là ?

A. — Il suffit de prêter attention à ce qui précède immédiatement le ici :

Sans ailes, nul ne peut  
D'un bond, saisir le plus proche,  
Et venir de l'autre côté.  
Mais ici, nous voulons bâtir.

J. — Les chanteurs veulent bâtir ici — c'est à dire de l'autre côté.

A. — Mais cela reste encore imprécis. On pourrait douter qu'il s'agisse d'un lieu réel, si je puis dire.

J. — Tu as raison. Et sans doute faut-il que cette autre rive, qui suppose déjà une première, demeure vague — car le poète exprime ici une pensée générale sur le passage de cette rive à l'autre.

A. — Hölderlin écrit que cela n'est possible « qu'avec des ailes ». Veut-il dire qu'on a toujours besoin d'un envol, d'un élan, pour franchir ce passage ? C'est ce que j'ai toujours cru comprendre. Et pourtant, quelque chose m'a toujours troublé, car chez Hölderlin, ce qui ressemble à une généralité ou à une sentence exprime toujours quelque chose d'unique, voire d'historique. Rappelle-toi ce vers dans l'hymne La marche :

Ce qui vit près de l'origine quitte difficilement ce lieu.

C'est pourquoi je soupçonne que la phrase sur « passer de l'autre côté » contient encore autre chose.

A. — Tu veux dire : ce n'est pas un énoncé général sur les conditions du passage, mais quelque chose de singulier.

J. — Alors il faudrait que cette autre rive désigne une région bien précise, un lieu particulier. Ce qui est peu probable, puisque la première strophe ne nomme pas encore l'Ister — elle parle seulement des fleuves.

A. — Mais n'oublions pas : le poète nomme l'Indus et l'Alphée. Les chanteurs se présentent comme venus de loin — donc de là-bas. Et ils sont maintenant ici — ils ont donc franchi cette autre rive.

J. — La première rive est donc nommée : c'est l'Asie et la Grèce, généralement appelée Ionie. Les deux pays sont nommés à travers leurs fleuves.

A. — Alors, sur l'autre rive, il y aurait un autre fleuve — d'un autre pays.

J. — Mais qu'est-ce qui fait qu'il y ait deux rives ? On ne parle sûrement pas des deux berges d'un même fleuve...

A. — Le passage ne concerne pas un simple franchissement de rivière. Il s'agit d'un chemin depuis ces fleuves vers d'autres, sur l'autre rive.

J. — Je crois comprendre, tout à coup, ce qui sépare la première rive de l'autre : ce sont les Alpes.

A. — Et je pense au poème Germanie, où Hölderlin écrit :

Et l'aigle, qui vient de l'Indus,

Et qui vole au-dessus du Parnasse

Aux cimes enneigées, au-dessus des collines sacrées d'Italie,

Et qui cherche, joyeux, une proie pour son père,  
Et qui, plus habile que jamais dans le vol,  
Enfin franchit les Alpes et contemple les terres variées.

J. — Franchit — il est dit de l'aigle qu'il franchit.

A. — Avec ses ailes.

J. — \*Sans ailes, nul ne peut

D'un bond, saisir le plus proche,  
Et venir de l'autre côté.\*

J. — Sans ailes — c'est à dire : sans l'aigle.

A. — Et c'est l'aigle qui saisit — mais seulement en plein vol. Il ne saisit pas d'un bond ni directement. Ce n'est qu'avec l'aigle que l'on peut passer de l'autre côté, là où se trouve la Germanie — la plus silencieuse des filles de Dieu, que l'aigle recherche.

J. — Ce n'est qu'avec l'aigle qu'on peut venir aux fleuves germaniques, jusqu'à ce fleuve encore innommé, au bord duquel ceux qui sont arrivés veulent bâtir.

A. — Ce que disent ici ces vers, même dans notre interprétation encore grossière, n'est donc pas une simple maxime générale, mais une sentence dans laquelle le chant Germanie résonne dans celui de l'Ister.

J. — Ou peut-être est-ce le chant de l'Ister qui entre dans l'hymne Germanie.

A. — Ce qui nous indique combien le lien entre les différents chants reste mystérieux — plus encore que le tissu déjà complexe des strophes à l'intérieur de chaque chant.

J. — Nous n'avons même pas encore la moindre intuition de la structure d'harmonie de ces chants.

A. — Avons-nous jamais songé à cela ? Nous nous contentons d'arranger les poèmes que nous avons en fonction de leur accessibilité dans les recueils, changeant leur ordre

de lecture au gré de nos besoins. Nous en savons aussi peu sur l'agencement de leur harmonie que sur l'unité vivante du langage, dont il ne nous arrive que des mots ou des phrases isolées — comme tirés d'un grenier inconnu où ils reposeraient, assemblés on ne sait comment.

J. — Il y a quelque chose d'étrange, voire de terrifiant, à constater que l'esprit humain pourchasse et maîtrise les forces naturelles les plus étrangères à son être, tout en acceptant les idées les plus grossières sur la parole — alors même que c'est en elle que son être résonne.

A. — Peut-on s'étonner, dès lors, que les générations et les époques humaines, depuis longtemps déjà — et aujourd'hui plus que jamais — n'aient qu'une idée vague de la poésie, et croient même que cette image floue est la seule juste et appropriée ?

J. — Comment un véritable changement dans notre être pourrait-il advenir à partir de la parole poétique de Hölderlin, tant que la poésie est rejetée dans le vague, livrée à l'opinion subjective et au hasard du goût ?

A. — Le chemin vers la parole poétique semble désespérément long.

J. — Il le serait vraiment — si la parole de cette poésie ne restait pas intacte et pure, au milieu de toutes les déformations et de tous les recouvrements de notre langue devenue sourde.

A. — Et même si nous ne parvenions que dans un lointain avenir à entendre, depuis sa tonalité fondamentale, l'agencement de l'harmonie des chants de Hölderlin...

A. — Un jour, cette trame s'éclairera dans sa sobre splendeur comme la maison de notre demeure. Jusqu'à ce temps-là, pensons ceci : que sans ailes, nous ne devons ni ne pouvons saisir directement le plus proche.

J. — Seul l'aigle peut nous aider à entendre le mot et à apprendre à le dire, en répétant sa parole.

A. — Ne laissa-t-il pas, peu avant le soir, au zénith du midi, à la prêtresse Germanie, un signe d'amitié, la fleur de la bouche en retour, de sorte qu'elle ne parla plus que solitairement ?

J. — Il me semble qu'à présent, au-dessus du chant de l'Ister, l'aigle décrit ses cercles, et qu'on ne peut penser ne serait-ce qu'un fragment de la première strophe — et encore moins le chant entier — sans que l'élan de ses ailes ne traverse notre être, et que ce souffle ne nous fasse entendre les mélodies du chant.

A. — Et pourtant, nous ne devons rien retarder dans notre tentative de rassembler les mots de la strophe en les interprétant dans leur enchaînement. C'est pourquoi nous ne devons pas passer trop vite sur ce mot qui vient de s'ouvrir à nous : les ailes.

J. — Il faut des ailes pour que quelqu'un puisse directement saisir le plus proche. Le verbe pouvoir (mag) signifie ici sans doute deux choses à la fois : à la fois la capacité au sens du pouvoir-faire, et aussi aimer, voire chérir, ou disons-le tout net : aimer d'amour.

A. — Le mot mag signifie-t-il ces deux choses par simple coïncidence — ou bien y a-t-il un lien entre les deux significations, de sorte que le mag désigne une troisième chose qui les unit, ou mieux encore : quelque chose d'originale, qui précède et porte les deux ?

J. — C'est sans doute ainsi — si l'on ne confond pas nommer avec simplement prononcer. Nous avons souvent entrevu l'énigme de cette différence, même si elles restent liées.

J. — Si nous pensons le nommer comme ce dire par lequel l'écho caché du mot est conduit vers la résonance, alors le mag dans Nicht ohne Schwingen mag (On ne peut sans ailes) nomme sans doute quelque chose qui ne s'épuise ni dans pouvoir, ni dans aimer.

A. — Or, déjà, nous ne savons presque rien ni du pouvoir ni de l'amour. Mais il me semble que, si nous prêtons attention à la tonalité du mag...

J. — ...et en même temps au fait que la fin du vers s'éteint dans ce mag, où le mot ressort comme un son mystérieux, à la fois attirant, exhortant, et d'un savoir profond...

A. — Oui, si nous prêtons l'oreille à ce mag, alors il nous renvoie à la connaissance de ceux venus de loin, qui leur est advenue lors de leur marche vers les sources du Danube.

J. — Tu veux dire que, dans le vers sur les ailes, résonnent avec l'hymne Germanie aussi les deux autres poèmes que nous connaissons sous les noms Aux sources du Danube et La marche.

A. — Précisément. Pourquoi La marche commence-t-elle par l'invocation Bienheureuse Souabe ?

J. — Mais comment pouvons-nous maîtriser une telle profusion d'échos — surtout concentrée dans un mot aussi simple que ce mag ?

A. — Et pourtant, cela est possible — dès lors que nous cessons d'entendre de manière distraite les mots apparemment insignifiants.

J. — Mais ne risquons-nous pas, avec notre interprétation, de surcharger les mots ?

A. — Laissons donc cette crainte, qui se donne des airs de modestie, alors qu'elle n'est qu'une prétention dissimulée, s'arrogeant le droit de juger de la richesse d'un mot qu'elle ne soupçonne même pas. Et comme nous nous sentons en sécurité dans cette prétention, masquée par un faux scrupule, pour justifier notre écoute paresseuse du mot poétique. Avouons-le — combien de fois avons-nous passé outre au mag.

J. — Tu as raison. Je le comprenais vaguement au sens de vermag (être capable), car l'expression nicht ohne (non sans) pousse naturellement à penser à la capacité, ou plutôt à l'impossibilité.

A. — Mais sur quoi repose ce pouvoir, si ce n'est sur un aimer ?

J. — Où déjà nous aimons ce vers quoi nous nous dirigeons, ce que nous espérons atteindre. Sans l'amour du mögen, nous ne pouvons rien.

A. — Toute puissance est donnée par cet aimer, elle lui est dédiée.

J. — En quel sens donc ? Qu'est-ce que cet aimer qui donne à toute puissance ce qu'elle est ?

A. — Qui, parmi les mortels, pourrait répondre à cette question ?

J. — Qui pourrait mesurer l'amour du mögen, sinon un mortel aimé par l'amour lui-même ?

A. — Je ne peux suivre l'élan juvénile de cette pensée — peut-être parce que je suis déjà plus réfléchi.

J. — Ne dis pas cela. Que savons-nous, nous qui sommes corrompus par des représentations à demi biologiques, de ce qu'est la jeunesse ou la vieillesse ? Peut-être que la jeunesse n'est jamais assez vieille pour être véritablement jeune. Pense à l'aigle — lui qui jubile en survolant enfin les Alpes — est appelé le Vieux.

A. — Si seulement nous pouvions être aussi vieux que lui...

J. — Tu veux dire : aussi entraînés dans le vol que lui.

A. — Du moment que nous volons, même sans grande maîtrise, et non pas seulement, comme il semble souvent, errant sur le sol, flottants et sauvagement égarés (Chant du Germain).

J. — Sans l'aigle, il n'y a pas de mögen qui permette à quelqu'un de se maintenir près du plus proche et de l'atteindre sans plus s'égarer.

A. — Car c'est seulement dans l'amour du mögen que nous apercevons le plus proche du proche, qui attend notre être pour le recueillir en lui.

J. — Ce plus proche se trouve en même temps de l'autre côté, il est même ce qu'il y a de plus séparé — si du moins le plus proche reste le plus lointain pour ceux qui sont sans mögen.

Là où l'amour n'aime pas. (L'Hiver)

J. — Mais comment l'aigle apporte-t-il cet aimer ? Comment son vol nous entraîne-t-il dans le vol de l'aimer ?

J. — Le vol de l'aimer — n'est-ce pas l'inquiétude du repos ?

A. — C'est bien dit. Et pourtant, il me reste obscur de comprendre comment l'aigle, en nous amenant à l'amour, nous guide vers le plus proche et nous mène de l'autre côté. Cela doit rester obscur tant que nous ne nous demandons qu'à l'aveugle, sans entendre qui dit à qui le vers sur les ailes et le mögen.

J. — Ceux qui prononcent ce vers le disent à eux-mêmes. Ce sont eux qui, juste avant, ont dit :

Longtemps nous avons  
cherché le convenable.

A. — Ce sont donc des chercheurs, qui avouent avoir eu besoin de l'aigle.

J. — Était-ce un aveu, une simple constatation, ou autre chose — je ne saurais le dire. Mais maintenant qu'ils parlent des ailes, c'est qu'ils sont déjà passés de l'autre côté. Ils ont trouvé ce qu'ils cherchaient, et ne sont plus des chercheurs.

A. — Peut-on le dire aussi simplement ? Il serait plus prudent de supposer que ce qu'ils ont cherché se trouve de l'autre côté, mais n'est pas cet autre côté en lui-même. Ce qu'ils cherchent, ils le nomment le convenable (das Schickliche).

J. — Un mot favori du poète. Il ne l'emploie que rarement et avec retenue, car c'est un mot solennel dans sa poésie.

A. — Pourquoi le mentionnes-tu, avant même que nous tentions de l'interpréter ?

J. — Pour que nous ne prenions jamais à la légère la parole sur le convenable.



A. — Ce qui arriverait sûrement si nous le comprenions comme ce qui est de bon ton, ou conforme aux usages. Dans ce sens, le convenable désigne une norme de politesse. Pour chercher pareille chose, l'aigle ne serait sûrement pas sollicité...

J. — Le convenable ne signifie pas non plus ce qui est envoyé, comme ce qui serait destiné : auquel cas, il faudrait un autre mot — non pas Schickliche, mais Geschickte. Pourtant, le convenable appartient bien à la sphère de l'envoi (schicken).

A. — Mais que signifie schicken ? Est-ce envoyer, au sens d'un laisser-aller vers, comme lorsqu'on pense au transport d'un lieu à un autre ?

J. — Alors schicken et senden seraient équivalents.

A. — Nous envoyons une lettre — et nous notons l'expéditeur. Nous envoyons aussi un messenger.

J. — Pourtant, je ressens une différence entre senden et schicken, même si j'avoue que me fonder sur ce ressenti linguistique est un pari risqué.

A. — Peut-être pas tant que ça. Il se peut que ce soit seulement l'expression ressenti linguistique qui soit maladroite. Peut-être que ce que nous éprouvons là, si c'est bien un ressenti, est l'un des mystères du jeu du langage — un mystère que nous ignorons, justement parce que c'est lui qui nous éclaire, même quand nous ne le reconnaissons pas. Mais dis-moi : comment distingues-tu schicken et senden ?

J. — Je ne saisis cette différence qu'à peine, et je te demande donc de m'aider à la faire émerger davantage — pour que nous puissions...

A. — Tout au plus pourrions-nous approcher le sens du mot « convenable », même si nous restons encore très éloignés de ce que désigne le Schickliche lui-même.

J. — Cet éloignement provient peut-être aussi du fait que nous n'écoutons pas encore la parole poétique à propos du Schickliche, parce que nous laissons se dissoudre son sens

dans l'indéfini — et confondons cet indéfini avec la profondeur du fameux « ressenti vécu »...

A. — ...alors que cette prétendue profondeur n'est souvent qu'un simple lieu commun où l'on barbote, ce qui reste sans conséquences tant qu'on reste à la surface — là où nulle aile n'est requise. Mais dis-moi, qu'en est-il de la différence entre *senden* et *schicken* ? *Senden* me semble plus soutenu, plus recherché que *schicken*.

J. — Et pourtant, j'ai dit plus tôt que la parole de Hölderlin sur le *Schickliche* utilisait un mot solennel. Il appartient à la sphère du mot élevé *Schicksal* — le destin.

A. — Dans l'hymne au Rhin, il est dit du destin qu'il est un moment apaisé, lorsque hommes et dieux célèbrent la fête nuptiale. C'est pourquoi il nous faut penser le convenable à partir du destin, comme ce qui est ajusté et intégré à celui-ci. Mais que dit Hölderlin dans ce mot même ?

J. — C'est une bonne manière de poser la question, car aujourd'hui nous ignorons non seulement ce que Hölderlin pense dans le mot *Schicksal*, mais aussi ce que désigne ce mot en général — mot aujourd'hui menacé d'usure par un usage trop fréquent et relâché.

A. — Kant déjà, dans un passage important de sa *Critique de la raison pure*, parle de concepts usurpés, comme le bonheur et le destin, qui circulent avec indulgence, mais manquent souvent d'un fondement légitime pour leur usage.

J. — Et puisque le mot *Schicksal* nomme l'envoi, nous devons interroger la nature de cet envoi en tant que tel. Même si nous restons longtemps éloignés d'une écoute pure du mot *Schicksal* chez Hölderlin, une clarification hésitante de la différence entre *senden* et *schicken* pourrait déjà nous aider.

A. — Ne trouves-tu pas que dans *schicken*, il y a quelque chose de plus précis que dans *senden*, une manière de faire parvenir, marquée par une certaine retenue ?

J. — Mais quand tu envoies un petit pot de lait à la pauvre femme du voisinage, tu ne dis pas que tu le sends, mais que tu le schicks — tu lui fais parvenir. Dans le schicken, il y a un geste qui aide et réjouit.

A. — Parce que cela la concerne elle-même. On schickt à quelqu'un une requête ; on ne la sendet pas. Dans schicken, il y a une décision, une implication plus nette que dans senden, même si l'usage courant se sert des deux. Cela ne signifie pas que schicken soit un senden banal.

J. — Mais qu'est-ce que cette implication plus nette dans schicken ? La différence ne concerne manifestement pas le simple transport, car dans les deux cas, on fait parvenir quelque chose. Mais ce qui est geschickt ne nous parvient pas simplement — cela nous touche.

A. — Dans le schicken, il y a un laisser-venir vers, dans lequel nous anticipons ce qui est destiné à l'autre ; nous le concernons, nous lui faisons quelque chose. Schicken est en soi un faire quelque chose, en bien ou en mal.

J. — Mais un faire à distance — tel que ce qui vient de loin devient justement proche.

A. — Schicken, alors, serait : laisser approcher depuis la distance.

J. — C'est ajouter quelque chose, qui, justement parce que ce n'est pas proche mais vient de loin, constitue un arrangement ou mieux : une disposition.

A. — Nous expérimentons ce qui est geschickt comme ce qui nous arrive, ce qui s'impose à nous, si bien que nous restons insérés dans ce qui envoie, dans ce qui est envoyé, dans l'acte d'envoi — bref, dans le destin.

J. — On dit parfois aussi : ça s'est bien arrangé (es hat sich so geschickt) — et on pense : ça s'est bien disposé. Schicken, c'est disposer. L'envoi est une disposition.

A. — Schicken est une disposition agissante, un agencement dans l'agencement — une disposition dans laquelle ceux à qui elle arrive sont intégrés, si bien que c'est précisément par cet événement qu'ils atteignent l'agencement — et le vivent.

J. — Mais qu'est-ce donc que cet agencement dans lequel toute disposition, donc toute destinée, trouve son origine, et qu'on peut appeler Schickung ?

A. — L'agencement, c'est ce qui maintient ensemble les éléments qui sont faits l'un pour l'autre, ce qui les assemble, les unit.

J. — S'il n'y avait pas l'agencement, il n'y aurait pas de disposition, ni d'envoi. Cet agencement, n'est-ce pas ce que Hölderlin appelle destin (Schicksal) ?

A. — Dans l'agencement, ceux qui se conviennent sont unis. Qui sont ceux que le destin unit ainsi ?

J. — Ne les as-tu pas déjà nommés quand tu as cité Hölderlin dans l'hymne au Rhin ?

Alors les hommes et les dieux célèbrent les noces,

Tous les vivants les célèbrent,

Et apaisé

Est, pour un moment, le destin.

A. — Le destin est l'agencement qui unit les hommes et les dieux. Voilà pourquoi penser l'agencement, c'est penser ce qui unit, ce qui réunit. Et qu'est-ce que cela ?

J. — Il me semble presque mortel de le penser.

A. — Mais si la mort est la Bien-Aimée...

J. — ...alors ce à quoi tu penses ne peut se penser qu'en dernier lieu. C'est pourquoi il nous suffit, pour l'instant, de nous consacrer à l'interprétation du chant de Hölderlin.

A. — Et pourtant, il me semble que notre interprétation tirerait sa clarté la plus vive de cette pensée.

J. — Cela ne serait possible que si cette pensée elle-même était une forme de poésie.

A. — Mais non pas un chant. Parfois, il me semble même que notre interprétation est déjà une poésie.

J. — En quel sens ?

A. — Rappelle-toi comment nous avons défini l'essence du Schickliche.

J. — Avons-nous vraiment défini cela ? Il me semble que nous sommes passés trop vite à une interprétation de l'essence du Schicksal — que nous avons compris comme l'agencement qui unit dieux et hommes — alors que nous voulions, au départ, caractériser le convenable à partir de l'essence du schicken. Peut-être ce projet était-il impossible, puisque envoyer, envoyé, et convenable font partie de la même sphère du destin, et ne peuvent être pensés que depuis celui-ci.

A. — Mais cela exclut-il que nous essayions malgré tout de définir le Schickliche, sans encore plonger dans l'essence la plus intime du Schicksal ?

J. — Certainement pas. C'est pourquoi je pense aussi que nous avons abandonné trop tôt la tentative de dégager le Schickliche à partir du schicken. Schicken, c'est : laisser approcher depuis la distance. Ce qui nous approche ainsi, nous touche dans notre être propre. Ce qui nous touche ainsi, c'est ce qui est geschickt dans l'envoi. Cela ne quitte jamais l'envoi — il en reste inséparable.

A. — Inversement, il n'y a pas d'envoi sans ce qui est envoyé.

J. — L'unité originelle, non artificielle, de l'envoi et de l'envoyé — on pourrait l'appeler le destin.

A. — Mais ce mot ne nous dit pas la même chose que Schicksal. Dans le Schicksal, nous pensons d'abord à celui qui envoie, et à ce qui fonde et pénètre l'envoi, à ce qui, au commencement, le rend possible.

J. — Mais ce qui est concerné par le destin — ce qui est élu, ce qui porte et accomplit l'envoi, ce qui s'insère dans ce destin et s'y conforme — cela, nous pourrions l'appeler le Geschickliche (le destiné).

A. — Une création de mot un peu forcée, non ?

J. — Peut-être, mais elle est très proche du Schickliche, qui n'est peut-être qu'une forme contractée du Geschickliche.

A. — Si nous comprenons le Schickliche comme le Geschickliche, nous évitons mieux le risque de le réduire à ce qui se fait, au sens d'un simple comportement décent ou convenable.

J. — Car les mots schicklich et das Schickliche ont, chez Hölderlin, un poids bien différent. Ils résonnent doucement, mais portent le grave fond du destiné.

A. — Peut-être que la douceur du Schickliche et la profondeur du Geschickliche sont une seule et même chose, voilée dans l'essence du destin. C'est du moins ce que nous commençons à pressentir. Pourtant, je crains que notre construction du Geschickliche depuis le schicken soit un peu trop osée — sans parler de cette formation de mot un peu arbitraire.

J. — Ne la traite pas d'arbitraire. N'as-tu pas entendu résonner un mot, l'autre jour, quand nous nous récitâmes les Chants nocturnes de Hölderlin — composés à la même époque et dans le même ton fondamental que le Chant de l'Ister ?

A. — Ce mot me reste en mémoire — c'est celui par lequel se termine le poème Blödigkeit (Douceur / Faiblesse)...

J. — Cette expression « des mains convenables » résonne si différemment de celle des deux versions antérieures du poème, toutes deux intitulées Courage du poète (Dichtermuth).

A. — Nous pourrions mieux entendre la tonalité fondamentale des Chants nocturnes si nous faisons attention à la manière dont, dans certains d’entre eux, qui sont des réécritures de poèmes antérieurs, le ton s’est transformé.

J. — Au point que c’est l’essence même du chant qui, dans les Chants nocturnes, prend une forme nouvelle. Il suffit de comparer la troisième strophe de Douceur (Blödigkeit) avec la troisième strophe de la deuxième version de Courage du poète. Celle-ci dit :

Car depuis que le chant,  
Des lèvres mortelles, s’est échappé,  
En paix, pieusement,  
Dans la douleur et la joie,  
Réjouissant les cœurs humains,  
Ainsi furent aussi  
Nous, les chanteurs du peuple...

La strophe correspondante dans Douceur — où le mot désigne une forme de soumission timide, dans l’appel au chant — dit quant à elle :

Car, depuis que des hommes semblables aux dieux,  
Un animal solitaire,  
Et les dieux eux-mêmes, conduit vers le recueillement,  
Le chant et le chœur des princes,  
Selon leur manière,  
Ainsi fûmes aussi  
Nous, les langues du peuple...

J. — Le dire dans Douceur sonne rocheux, fissuré — mais justement pour cela plus accordé.

A. — Il faut bien dire des choses dures, abruptes, abyssales.

J. — Le chant — un animal solitaire... Cela a-t-il jamais été entendu ainsi ?

A. — Certes, l'hymne Aux sources du Danube compare déjà le chanteur à une bête sauvage. Mais ici, c'est le chant lui-même qui est l'animal sauvage. Le poète ne parle plus par comparaison. L'animal sauvage doit être pensé à partir de l'essence de la sauvagerie — à la fois maladroite et sacrée.

J. — Et solitaire est cet animal. Que veut dire cela ? Non pas isolé, ni rejeté dans l'isolement, ni perdu, mais plutôt tourné entièrement vers ce qui doit être chanté — n'appartenant ni aux dieux ni aux hommes, et pourtant redevable à l'un et à l'autre. Qui peut mesurer cette solitude du chant — pur déploiement d'une intimité avec le plus haut ?

A. — Le chant n'appartient plus au domaine des humains, mais à la sauvagerie — et pourtant il touche au plus haut. Il est l'entre-deux. Et, en tant que tel, il n'est pas seulement le médiateur qui nomme les deux — le suprême et la sauvagerie — il les habite encore. Le chant n'est plus quelque chose d'humain.

J. — Mais puisque le chanteur est tout de même un homme, il faut qu'il soit un homme plus qu'humain. C'est pourquoi la strophe dit aussi que ce n'est que depuis que des hommes semblables aux dieux existent que le chant est devenu un animal solitaire. C'est en vérité un seul et même événement : que des hommes appelés soient devenus semblables aux dieux, et que le chant soit devenu un animal solitaire.

A. — Comme est presque touchant et non menaçant ce que disent les versions anciennes de cette strophe dans *Courage* du poète, à propos du chant. La première ne parle même pas encore du chant, mais seulement du chanteur, qu'elle nomme le nageur léger.

J. — La seconde version parle du chant, ou plutôt de la mélodie du chanteur, qui s'échappe des lèvres mortelles, en paix. Dès lors, la visée du chant reste simple, pieuse : réjouir le cœur des hommes, dans la douleur et la joie.

A. — Et peut-être que, tant que cette visée reste pieuse, l'origine du chant semble paisible, enracinée dans l'humain — et son essence presque joyeuse.



J. — Les deux vont ensemble. Mais c'est tout autre chose maintenant que des hommes semblables aux dieux apparaissent — c'est depuis lors que le chant est devenu un animal solitaire, qui

Conduit même les dieux eux-mêmes vers le recueillement,  
Le chant et le chœur des princes,  
Selon leur mode...

J. — Le chant lui-même — lui, en tant que chant — conduit les dieux et le chœur des princes vers le recueillement. Comme c'est grand, et en même temps pudique. Le chant conduit au recueillement. Il ne l'accomplit pas.

A. — Il s'agit du recueillement des dieux et des princes dans la terre des hommes.

J. — Les princes ne sont donc pas des hommes — leur chœur appartient au chœur des dieux, mentionné dans l'avant-dernier passage de Pain et vin. Princier, plus princier désigne ce qui est proche — le plus proche, l'unique — auprès des dieux. C'est pourquoi, dans un brouillon de cette même élégie, on lit : Un plus princier montre ce qui est divin.

A. — Dans l'hymne Aux sources du Danube, les princes sont les premiers fils du ciel, les hommes-dieux. Dans la version tardive de l'hymne L'Unique, on lit : Comme les princes est Héraclès.

J. — Nous devons donc entendre le vers de Douceur depuis que des hommes semblables aux dieux dans le sens de : depuis que les princes sont avec les dieux.

A. — Et c'est seulement depuis lors que peut se produire le recueillement des chœurs divins dans la terre des hommes — qui devient alors la demeure des dieux et supporte l'habitation des hommes. Le quatrième passage de l'élégie Pain et vin chante :

Bienheureuse Grèce, maison de tous les dieux,  
Est-ce donc vrai ce que nous entendions dans notre jeunesse ?  
Salle de fête ! le sol est mer, et les montagnes sont les tables,

Vraiment bâties pour un usage unique dès l'origine.

Mais les trônes, où sont-ils ? les temples, et les vases,

Remplis de nectar, le chant pour la joie des dieux ?

Où brillent-elles donc, les paroles aux longues portées ?

Delphes dort — et où retentit le grand destin ?

J. — Le chant conduit au recueillement. Il appelle, il guide les dieux et les princes dans leur retour. Il montre le chemin vers la demeure. Il est peut-être lui-même ce chemin.

A. — Il ne peut l'être que s'il connaît la demeure, s'il en vient, et s'il forme même l'habitation de la demeure — s'il est le vase.

J. — Tu veux dire : c'est par l'habitation que la demeure devient demeure.

A. — Oui, car la demeure n'est telle que dans la mesure où elle donne l'habitation, la forme, la porte. Sans cela, elle ne serait rien.

J. — Une demeure n'est donc pas habitation parce qu'elle est une maison — elle est maison parce qu'elle est habitation. Nous entendons dès lors le mot habitation de manière plus originaire : non comme un simple logement, mais comme ce en quoi la demeure elle-même repose.

A. — Et avec cela, le bâtir de la maison.

J. — Car ce n'est qu'en tant que chant — animal solitaire, entre le plus haut et la sauvagerie, et les habitant encore tous deux — ce n'est qu'ainsi que le chant peut former l'habitation, comme tu dis : lui donner forme, l'accomplir, la faire paraître. Ce n'est qu'ainsi qu'il peut conduire les dieux et les princes vers le recueillement — que ceux-ci ne trouvent pas d'eux-mêmes.

A. — Et si la terre où s'effectue ce recueillement est destinée à un usage unique, ce recueillement ne serait-il pas lui aussi unique, à chaque fois ?

J. — Qui a sa propre heure, tout comme l'arrivée et la présence des dieux ont la leur.

A. — Alors aussi est unique, chaque fois, ce qui conduit au recueillement — le chant. Lui aussi a son heure, et vient à son heure, au moment décisif, quand tout bascule.

J. — C'est pourquoi les chanteurs sont — comme le dit l'avant-dernière strophe de Douceur — au tournant du temps, par le dieu du ciel, établis et maintenus dans leur être.

A. — Ils sont appelés pour le tournant du temps. Dans une version plus ancienne, on disait seulement de façon vague qu'ils sont dans le temps fugitif maintenus debout — et on les appelait simplement les mortels. Toute époque est éphémère, et chaque chanteur est mortel, tout comme chaque chant s'échappe des lèvres humaines.

J. — Mais maintenant que le chant est un animal solitaire, et qu'il conduit au recueillement, maintenant — au tournant du temps — les chanteurs ne sont plus seulement les mortels. Ils sont pensés depuis le tournant et appelés, en vue de lui, les endormis. Avant le tournant, il y a le temps de détresse, où, en apparence, rien n'arrive, car les hommes se suffisent à leur propre misère, absorbés qu'ils sont dans leurs besoins. Ils n'ont pas besoin des poètes.

A. — C'est pourquoi Hölderlin dit, dans le septième passage de \*Pain...

J. — Le chant serait donc le grand destin sonore, le chant dans sa résonance même.

A. — Et pourtant, on ne peut dire cela qu'en s'arrêtant longtemps à l'écoute. Hölderlin demande ailleurs : et pourquoi des poètes en temps de détresse ? Juste avant, il est dit :

Pourtant il me semble souvent

Qu'il vaut mieux dormir...

J. — Les chanteurs aimeraient encore être, au tournant du temps, les endormis qui se retirent dans un sommeil fortifiant, et ainsi se soustraient à leur propre époque.

Mais ils sont retenus par celui qui tient le ciel — et avec lui, encore les célestes. Retenus,

Dressés par des liens d'or,  
Comme des enfants ;

A. — Bien que ces deux vers soient repris sans changement de la seconde version de *Courage du poète* (*Dichtermuth*), ils sonnent pourtant autrement, du fait de la tonalité nouvelle de *Douceur* (*Blödigkeit*), au cœur duquel le chant est dit animal solitaire. Il me semble que ce rapprochement avec l'image du sauvage dans *Aux sources du Danube* éclaire ce que dit *Douceur* sur le chant et sur les chanteurs comme endormis — bien qu'il y ait aussi des différences.

Mais je ne veux pas insister là-dessus maintenant, car nous risquons d'oublier pourquoi nous nous attardons sur ce chant nocturne.

J. — J'ai évoqué les Chants nocturnes pour rappeler que le mot *geschicklich* n'est pas une invention arbitraire de notre part.

A. — Cela m'a fait penser à la strophe finale de *Douceur*, où n'apparaît certes que le mot *schicklich*.

Mais comment pourrions-nous comprendre ce mot à partir de sa strophe, et celle-ci à partir du poème, tant que nous n'avons pas entendu l'ensemble du chant depuis son centre intérieur ?

J. — Le poème nomme l'essence du chant, et le nomme — pour le dire en un mot — comme historique.

A. — Tu veux dire que dans le chant se produirait, en un certain sens, la venue des célestes — et qu'avec elle se produirait le tournant du temps, si bien que c'est en cet événement que résiderait en vérité l'histoire elle-même ?

J. — C'est bien ce que je voudrais dire — mais je veux dire plus encore.

L'histoire ne repose, ni par son essence ni par son mot, dans l'événement, mais dans le destin (*Geschick*).

Ce qui est historique est ce qui relève du destin. Cela signifie : ce qui appartient au destin.

Mais le destin est l'envoi de ce qui est envoyé, et ce qui est envoyé en tant qu'il est dans l'envoi.

Autrement dit : ce qui se laisse approcher depuis la distance.

Le chant est geschicklich, parce qu'il appartient essentiellement au destin — et même, en son essence, est le destin.

A. — Comme je suis heureux de te l'entendre dire. Car tandis que je récitais tout à l'heure le quatrième passage de Pain et vin, je fus frappé par des vers souvent entendus — comme si je les entendais pour la première fois.

C'est pourquoi je me suis arrêté à ces vers, que je répète maintenant :

Où, où brillent donc

les paroles qui atteignent de loin ?

Delphes dort — et où résonne le grand destin ?

A. — Le chant est ce grand destin résonant, dans sa résonance même.

La parole du chant, ces paroles atteignant de loin qui résonnent en lui — elles brillent.

C'est étrange : la parole résonne et brille.

J. — Ces deux choses semblent une seule — comme chez les Grecs, chez Pindare : δόξα et κλέος.

Les deux mots se traduisent par gloire.

Dans δόξα, il y a l'éclat et le rayonnement, la splendeur ; dans κλέος, le retentissement et la résonance de la gloire.

A. — C'est bouleversant. Briller et résonner sont une seule chose, appartenant ensemble à un même fond caché.

J. — Si bien que, depuis ce fond, ce qu'on appelle le sensible dans l'éclat et la résonance se révèle plus sensible encore que tout ce qu'on nomme habituellement ainsi.

Je dirais : abîmalement sensible est ce dans quoi éclat et résonance sont déjà unis.

A. — Abîmalement sensible — c'est presque ne plus être sensible au sens courant.  
Mais ce courant a-t-il un fondement, ou n'est-il que superficiel — cette opposition entre le sensible et ce qui ne l'est pas ?

J. — On peut le supposer, si l'on médite sur le fait que briller et résonner sont en vérité une seule chose — et ne concernent donc ni seulement l'œil ni seulement l'oreille.  
Comme en δόξα et κλέος réside une origine plus ancienne — que les Grecs ont laissé sans nom, mais que nous devons désormais penser et nommer, si le grec, dont nous avons souvent parlé, doit redevenir pour nous et ceux qui viennent l'essentiel à penser.

A. — Puisque, lorsque tu parles du grec, tu penses d'abord à alètheia (ἀλήθεια), il semble que alètheia et le grec soient pour toi presque une seule et même chose.  
Alors tu pressens dans briller et résonner la même ouverture de l'inapparent.

J. — Oui — l'activité de son dévoilement.  
Mais je crains que, dans notre tentative de penser le mot et l'essence du geschicklich, nous nous égarions.

A. — Alors que moi, je n'ai rien de plus ardent à souhaiter que de suivre cette voie, car j'entrevois que, par elle, nous revenons à ce vers quoi nous nous dirigeons : l'essence du geschicklich et du destin, et au chant — éclat résonnant du grand destin, autrement dit : du destin en tant qu'il signifie ce qui, dans l'essence du destin, fait sens.

J. — Si nous avons un éclairage plus profond sur l'essence du chant et du chanter, sur la résonance et l'éclat de sa parole, sur l'abîme de la sensibilité du mot et de la langue — alors nous saurions mieux en quoi le chant appartient au destin, et comment il laisse le grand destin résonner et briller.

A. — Si nous méditons l'essence originaire du sensible, nous verrons en quoi le schéma usuel depuis les Grecs est trop superficiel — celui selon lequel on distingue dans un mot sa matière sonore ou graphique et son sens.

J. — Ainsi, nous pourrions faire l'expérience de l'essence abîmalement sensible du langage, et alors, devenus plus expérimentés, le dire résonnant du chant nous apparaîtrait plus sensible — et donc aussi plus signifiant, et d'une autre manière vraiment sensible.

A. — Et le chant deviendrait plus proche encore, et plus propre à faire advenir — car il serait le destin résonant.

J. — Mais ne pourrait-il pas aussi se faire que ce soit depuis l'éveil à l'essence du destin et du geschicklich que nous puissions enfin expérimenter et penser ce que sont vraiment la résonance et l'éclat du chant, sa sensibilité ?

A. — Les deux se tiennent l'un l'autre — si bien que nous ne devons négliger ni le geschicklich du chant, ni le sensible abîmal du destin, si nous voulons entendre le grand destin sonore de notre terre.

J. — Mais comme nous ne pouvons penser les deux qu'à tour de rôle, il serait raisonnable de rester sur le chemin que nous avons pris en interrogeant l'essence du schicklich et du geschicklich.

A. — Bien que nous sachions maintenant plus clairement que le chant est le grand destin, que l'essence de l'histoire (Geschichte) est le destin (Geschick) — et que nous puissions dire que le chant est geschicklich et que Douceur chante l'essence geschickliche du chant — nous devons tout de même reconnaître que le mot geschicklich est une tournure de langue forgée par nous, tandis que Hölderlin emploie seulement schicklich.

Et il reste à montrer si ce schicklich signifie ce que nous exprimons, prétendument avec plus de clarté, par geschicklich.

J. — Mais le fait que le poème Douceur, qui chante le chant dans son essence geschickliche, dise schicklich dans sa strophe finale, rend plus plausible encore de penser le schicklich depuis le Geschick comme ce qui est geschicklich.

A. — Le chant est le destin, il fait advenir — en ce sens qu'il conduit les célestes à leur venue chez les hommes.

Ainsi, le chant laisse aux célestes leur propre essence s'approcher.

La venue chez les hommes, dans la maison de la terre,  
est ce qui est envoyé aux célestes.

J. — Le chant est aussi le destin — il fait advenir en ce sens qu'il montre aux hommes où ils habitent.

Ainsi, le chant laisse aussi leur essence s'approcher des hommes — pour peu qu'ils soient ceux qui habitent sur la terre d'une manière telle qu'ils cohabitent avec les célestes.

A. — Et donc, dans cette cohabitation, ils célèbrent ensemble la fête nuptiale, au moment où le destin est équilibré pour un temps.

J. — Ce qui ne peut signifier qu'une chose : que le destin, en son essence pure, est geschicklich, parce qu'il repose dans le Schicksal, où hommes et dieux résident.

A. — Le geschicklich est alors ce qui appartient au destin fondé dans le Schicksal. Selon sa manière d'appartenir, et selon le cercle dans lequel il appartient, le geschicklich est multiple — et donc le mot, équivoque.

Est geschicklich ce qui relève du destin, ce qui le constitue, le porte, le précède en pensée et lui est conforme.

J. — Et puisque le Schicksal lui-même, en son essence pure, s'équilibre dans la fête, alors le geschicklich — c'est-à-dire le schicklich — n'est rien d'autre que ce qui est festif.

Fin du Bloc 10.

Je suis prêt à continuer dès que tu m'envoies le Bloc 11.

Merci pour le Bloc 11 (PDF pp. 51–55 / édition imprimée 107–111).

Voici sa traduction intégrale, fidèle à la structure dialoguée.



A. — Je crois que nous sommes maintenant assez préparés pour mieux comprendre, du moins sous l'angle qui nous concerne, la strophe finale de Douceur. Peut-être pourrais-tu la réciter, pour que je me concentre à nouveau sur tout ce que nous avons réfléchi à propos du geschicklich.

J. — Nous devons aussi garder à l'esprit le lien avec les strophes précédentes, pour entendre la strophe finale comme leur issue.

Depuis que des hommes sont devenus semblables aux dieux, le chant est devenu cet animal solitaire qui conduit les célestes à leur recueillement auprès des humains.

Et depuis que le chant est ainsi, les chanteurs — qui, d'une certaine manière, apportent les célestes aux hommes — sont eux aussi « volontiers auprès des vivants », « ouverts à chacun », comme le dieu du ciel, qui maintient debout les chanteurs, lesquels aimeraient trop, face à la lourdeur de leur vocation, s'abandonner au sommeil, mais qui sont tenus droits pour le tournant du temps, afin qu'ils puissent venir lorsque vient l'heure.

Devant ce chant — qui, comme éclat sonore du grand destin, est fondé dans le Schicksal — les chanteurs apparaissent dans leur forme humaine « comme des enfants », encore inaptes à agir efficacement, sans fonction, ne faisant que jouer.

Bien que cela reste une apparence, il leur revient cette enfance de la docilité timide dans le chant. Cette blödigkeit (douceur/hébétude) forme justement la certitude propre aux chanteurs quant à leur vocation.

Ils se soumettent timidement à l'essence du chant, lorsqu'ils préparent dans le mot rigoureusement formé la venue des célestes.

C'est pourquoi la strophe finale de Douceur dit :

Nous aussi, nous valons quelque chose, nous sommes faits pour,

Quand nous venons avec l'art, et des célestes

En apportons un. Mais nous-mêmes,  
Nous apportons des mains convenables.

A. — Des mains convenables — festives. Mais ce qui me frappe encore davantage, c'est que déjà dans le premier vers de la strophe, il est question de l'envoi.

Nous aussi, nous valons quelque chose, nous sommes faits pour...

Ce geschikt — je ne l'avais jamais vraiment remarqué, pas plus que la structure interne de la strophe, qui repose pourtant sur une opposition.

J. — L'opposition me semble vibrer entre ce geschikt du premier vers et le schiklich du dernier.

Quand les chanteurs, chantant avec maîtrise, apportent un céleste, ils viennent de manière à être utiles, bons, au sein de l'usage essentiel pour lequel le chant — éclat du grand destin — est destiné.

Ils sont donc bons, en ce sens qu'ils sont geschikt einem zu etwas (faits pour quelqu'un, pour quelque chose).

Ils viennent comme les envoyés d'un envoi.

A. — C'est pourquoi ils viennent geschikt, c'est-à-dire à propos, de sorte que, par le chant, tout s'ajuste avec eux — tout se schickt.

Les chanteurs sont geschicklich.

J. — En tant qu'envoyés avec qui tout s'accorde, les chanteurs sont eux-mêmes les geschickten — ceux mis en venue.

Ce qu'ils apportent — à savoir les célestes — leur a d'abord été apporté.

Ce qu'ils apportent, ils ne l'apportent pas eux-mêmes.

Cela reste un don reçu.

A. — Et ce que les chanteurs apportent eux-mêmes, en tant qu'apporteurs, ce n'est que cela : ce qui est destiné à recevoir et transmettre le don céleste : des mains convenables.

J. — Mais ces mains ne sont schicklich que dans la mesure où elles sont les mains des geschickten — de ceux qui sont assignés à la préparation de la fête.

A. — Schicklich signifie donc ici : dociles à cette disposition, parce que formées par elle. Cette docilité formée s'accorde à la fête.  
Le schickliche est le festif.

J. — Pourtant, cette docilité, bien qu'assignée au destin, reste timide, à distance du grand destin — impuissante dans le fond, triste, et néanmoins, parce qu'appelée dans le destin, joyeuse en tant que schickliche.

A. — Les chanteurs viennent ainsi, dans le destin, en tant que ceux qui, dotés de mains convenables, sont envoyés.

J. — Le fait que Hölderlin pense au grand destin se manifeste justement dans la manière à peine marquée, mais pleine de sens, dont les geschickten se nomment eux-mêmes :

Nous aussi, nous valons quelque chose, nous sommes faits pour...

A. — Ce jemandem (quelqu'un) ne signifie pas n'importe qui, mais plutôt chacun en tant qu'homme essentiel, selon l'expression wie es einem so geht (comme cela échoit à un homme) — autrement dit, comme le destin humain.

J. — De même, zu etwas ne signifie pas ici pour n'importe quoi, mais quelque chose en un sens taciturne, un mot qui tait ce qui est dit au début de la deuxième partie de l'élégie La Promenade vers la campagne (Der Gang aufs Land) — à savoir : la préparation de la venue des célestes.

Les amis se mettent en route vers la campagne, où doit être célébrée la dédicace de l'auberge dans laquelle les célestes viendront.

À propos de ce que les amis ont alors à l'esprit, Hölderlin dit :

Car ce n'est rien de puissant — mais c'est nécessaire à la vie,  
Ce que nous voulons, et cela semble convenable et joyeux à la fois.

A. — Le schickliche est à nouveau nommé. Bien qu'il soit porteur de tristesse, par la docilité timide de ceux qui n'ont que peu de pouvoir dans leur disposition, il est en même temps et à proprement parler ce qui est joyeux, parce qu'il est appelé dans le destin.

J. — Car le schickliche est ce qui est geschicklich.

A. — Ce qui est joyeux parce qu'il est geschicklich n'est pas simplement agréable. Cela ne réjouit pas seulement les sentiments. Cela donne joie, parce que cela relève du destin — et qu'il est bon, comme le dit Hölderlin au tout début du poème :

Mais ce qui est bon, cela est d'abord  
Sûr, pour un dieu. Mais le temps est venu  
Où l'homme doit ce qui est plus princier...

J. — Le plus princier est ce qui, dans l'homme, est capable d'appartenir au destin. Et cette capacité — ce pouvoir — ne consiste pas en une maîtrise technique ou en une force d'intervention, mais en cette douceur, cette blödigkeit, par laquelle les chanteurs, dans leur pauvreté, portent les mains convenables.

A. — Il est alors bien dit : Mais nous-mêmes / Apportons des mains convenables. Ils ne viennent pas les mains pleines. Ils n'offrent pas un don qui serait leur. Ils apportent les mains elles-mêmes — c'est-à-dire l'acte d'apporter en tant que tel. Ils se tiennent les mains ouvertes — prêtes à recevoir et à transmettre.

J. — Et c'est ce geste-là, tout simple, pauvre, sans faste, sans démonstration — qui est justement le plus princier.

A. — Le festif, alors, n'est jamais spectaculaire. Il est offrande nue, mais accordée à l'instant du destin.

J. — Et le chant, en tant qu'il accorde les mains humaines à cette offrande, est lui-même ce qui fait place au destin — le récipient, le vase, la coupe.

Il fait place — non pas comme un simple espace vide, mais comme ce qui prépare l'accueil.

A. — Oui, comme le dit le poème Pain et vin :

Car il faut que soit quelque chose comme un vase,  
Pour qu'on reçoive les dons, et les garde.

A. — Il me semble que Hölderlin a déjà répondu à ma question sur en quoi les “chères îles” sont les “geschicklichen”, celles du destin. Elles le sont en tant qu’elles sont les “ardentes” (feur'gen).

J. — Oui, le « wenn ich... » (si je...) se brise soudainement : le poète ne peut même pas envisager la possibilité d’oublier l’amour céleste, car les “chères îles” se présentent à lui dans la surabondance de leur essence comme les “geschicklichen”.

A. — « Ô vous », qui êtes les “geschicklichen”, les ardentes.

Mais la question subsiste : en quoi les “chères îles” sont-elles les ardentes ?

Certes, ce nom semble nous conduire vers quelque chose de plus familier. Hölderlin nomme sans cesse le feu.

Pense au début du poème L'Ister.

J. — Et pense à l'hymne Comme au jour de fête... — qui est comme l'entrée dans la vraie vocation poétique de Hölderlin. Elle parle du feu céleste que les fils de la Terre boivent sans danger, depuis que le dieu du vin est né divinement.

Mais tu as raison : le feu du ciel nous semble plus familier dans la poésie de Hölderlin — et pourtant, rien n’y est jamais familier.

A. — Le dire de cette poésie ne devient plus clair que parce que ses mots deviennent plus porteurs de sens — plus signifiants, et donc aussi plus voilants, plus sombres, et en ce sens plus profonds, résonnant du ton fondamental.

J. — Et en cela plus neufs, intacts — si bien que nous devons toujours d’abord déchiffrer les mots à partir de leur chant.

A. — Pourtant, essaie de dire pourquoi les îles sont appelées ardentes, et explique ce qui suit immédiatement ce mot avec étrangeté :

Ô vous, ardentes, pleines de cendre,  
Désertes, solitaires déjà sans cela...

J. — Il ne faut même pas qu'elles soient oubliées pour qu'elles soient livrées à la solitude  
— elles sont déjà désertes, pleines de cendre.

Comment pourraient-elles alors être encore ardentes ?

N'est-ce pas cela que tu désignes comme étrange ?

Là où tout est cendre, les feux ne sont-ils pas éteints ?

Comment les chères îles pourraient-elles encore, dans l'invocation, être appelées ardentes ?

En quoi le sont-elles vraiment ?

Nous ne pouvons peut-être le comprendre qu'en écoutant sans rupture l'invocation, qui s'étend du premier vers à la seconde strophe :

... si jamais, ô vous les destinées,  
Vous ardentes, pleines de cendre,  
Désertes, solitaires déjà sans cela,  
Vous chères îles, yeux du monde merveilleux !

A. — En tant que yeux, les îles sont ce qui regarde dans un monde où le merveilleux a lieu, dans lequel elles regardent.

Et ce merveilleux, c'est le feu du ciel que boivent les yeux — la lumière sombre.

L'obscurité dans la lumière du feu, c'est sa braise.

Et cette lueur embrasée du feu éclaire et embrase :

elle regarde, et ce n'est que par elle que les îles deviennent des regardantes, qu'elles deviennent yeux, ardents, lumineux — les ardentes.

J. — Mais comment les îles peuvent-elles regarder ?

Celles qui sont vues par le feu du ciel, et donc qui regardent en retour dans ce feu, ne

doivent-elles pas être des hommes — ou plutôt ces hommes semblables aux dieux, ces demi-dieux, comme les nomme l'hymne du Rhin ?

A. — Les chanteurs du chant, celui qui fait venir les célestes chez les hommes et leur donne l'habitation — ceux qui se tiennent entre dieux et hommes — ce sont eux les regardants, mais ils ne regardent que parce qu'ils ont été regardés : ils sont, dans la lumière de la braise, les regardants — les héros, comme Hölderlin les nomme souvent. Ceux-là sont à proprement parler les ardents — mais non les îles.

J. — Mais souviens-toi : l'élégie L'Archipelagus appelle les chères îles les mères des héros.

Elles accueillent ceux qui regardent, les portent, les nourrissent.

C'est pourquoi ces mères sont les plus regardées par le feu céleste — c'est pourquoi les chères îles sont les ardentes.

Leurs prés et leurs montagnes sont le lieu qui abrite le merveilleux du festin nuptial, célébré par les hommes et les dieux, parce qu'elles sont les mères des demi-dieux. Et là où la noce est célébrée, le destin est équilibré, et le Geschick (le lot, l'envoi) est pur.

A. — Maintenant je pressens pourquoi les "chères îles" sont invoquées avec « ô vous, geschicklichen ».

Mais peut-on dire qu'elles sont geschicklich parce qu'elles sont ardentes ?

Je pense plutôt ceci : elles ne sont ardentes que parce qu'elles sont geschicklich.

J. — Mais c'est à partir du feu dans ces yeux du monde merveilleux que nous pouvons lire l'essence cachée du geschicklich des îles.

C'est pourquoi nous devons penser encore davantage le feu des îles pour comprendre le geschicklich.

A. — Cela réussira mieux si nous mettons en regard cette ardeur avec le fait que les îles sont dites aussi pleines de cendre et désertes — c'est-à-dire que leur braise est éteinte, et que leur regard est sans vie, sans éclat.

J. — Pourtant, elles sont, et elles restent les ardentes.

A. — Tu veux dire que le fait qu’elles soient pleines de cendre et désertes ne contredit pas leur caractère ardent ?

J. — Non. Cela ne fait que témoigner que les chères îles sont les ardentes dans leur essence même — à chaque instant, plus ardentes que tout feu apparent.

Elles sont les îles du festin nuptial.

A. — Et c’est pourquoi la quatrième strophe du poème les nomme aussi : les îles de l’amour ?

J. — Oui, car tout le poème, ce chant nocturne intitulé Larmes, est un chant de l’amour. Écoute le début :

Amour céleste, tendre amour ! Si je jamais  
T’oubliais, ô vous les destinées...

Nous savons aussi que le premier manuscrit du poème portait le titre Le chant du cygne de Sappho — le chant de cette héroïne de l’amour, qui vivait sur l’une des “chères îles”, avec ses compagnes.

A. — Et dans une lettre au libraire Wilmans, annonçant les Chants nocturnes, Hölderlin les appelle des chants d’amour (Liebeslieder).

Il parle ainsi dans sa manière discrète et voilée — tout en sachant qu’il s’agit d’un autre ton du chant, et d’une autre manière d’aimer.

Différente, et pourtant en vérité : la même.

J. — Amour céleste... — ainsi commence le poème Larmes.

Mais cette amour céleste n’est pas, comme dans le Moyen Âge ou toute la métaphysique, l’amour surnaturel opposé à l’amour terrestre.



A. — Bien au contraire. L'amour céleste que Hölderlin invoque est plus terrestre que toute prétendue amour purement céleste — car elle naît de la vérité de la Terre-Mère et de ses îles, et elle brûle dans la lueur ardente du feu du ciel — l'amour ardent.

J. — Presque plus ardente que toute ardeur, au point qu'elle se consume dans le feu du céleste, qu'elle brûle jusqu'au bout de ce qui est divin — presque au-delà même du divin — et hors de lui.

A. — C'est pourquoi sans doute cette amour céleste, dans le poème, est appelée *abgöttisch* — déraisonnable, ou idolâtre :

Vous chères îles, yeux du monde merveilleux !  
C'est vous qui désormais me concernent seul,  
Vous rives où l'*abgöttische*  
Expie, n'aime que les célestes.

J. — Mais si l'amour *abgöttisch* expie, cela signifie-t-il qu'elle est une faute, voire un péché qui mérite punition ?

A. — Ce serait là une interprétation morale ou chrétienne — qui n'entre pas dans le domaine de cette poésie.

Tu ne saurais le penser sérieusement — même si ces pensées ont leur propre vérité dans le domaine de la foi chrétienne, que nous honorons.

J. — Pourtant, dans un brouillon, Hölderlin a écrit : « Vous, où l'*abgöttische* est punie... »

A. — Justement, le fait qu'il ait modifié ce vers montre qu'il voulait éviter l'idée de punition.

*Büßen* signifie pour nous faire pénitence, payer une faute, et donc aussi renoncer à ce qu'on expie.

Mais si cette aridité des îles — pleines de cendre, désertes — est une pénitence, un renoncement à l'amour, alors elles ne pourraient plus être les ardentes.

Elles seraient devenues froides.

J. — Mais büßen signifie à l'origine : rendre meilleur — accomplir quelque chose dans son essence.

On dit encore : sa passion le brûle (seine Lust büßen), c'est-à-dire : il assouvit son désir. Ainsi, quand l'amour abgöttisch expie, elle atteint son essence.

A. — Peut-être que Buße (pénitence) a ici ce sens abîmal, encore à peine pensé, qui transparaît déjà dans la parole d'Anaximandre...

J. — Il serait difficile d'entrer là maintenant. Mais nous pouvons demander : pour quoi l'amour abgöttisch des chères îles fait-elle pénitence ?

Pour un péché ? pour de l'infidélité ?

Ou bien pour un excès d'amour ?

A. — La troisième strophe du poème nous répond :

Car trop reconnaissants furent les saints

Serviteurs, aux jours de beauté,

Et les héros courroucés...

J. — Cette strophe confirme : les saints chanteurs et les héros, c'est-à-dire les demi-dieux — ceux qui regardent vraiment — sont les ardents, dont la braise et l'éclat rayonnent des yeux du monde merveilleux, c'est-à-dire les îles...

A. — L'amour abgöttisch (hors des dieux) n'expie donc pas un péché, mais le service trop reconnaissant dans les jours de beauté.

J. — Cet amour des poètes — qui sont eux-mêmes, au fond, des héros — dépasse la mesure ordinaire de l'humanité. C'est une gratitude en excès.

Et cet excès de gratitude, voilà l'unique mesure de l'amour.

A. — Si seulement nous savions ce que signifie remercier — et ce que cela veut dire que l'excès soit la seule mesure qui prenne la mesure de l'essence de l'amour...

J. — Si nous pouvions le mesurer, nous saurions tout.

A. — Tandis qu'à présent, nous n'en avons presque pas l'intuition...

J. — Mais peut-être sommes-nous déjà mis en chemin pour y penser — ne serait-ce que pour apprendre plus clairement que même les îles pleines de cendres, oui, justement elles, sont les ardentes.

C'est leur ardeur qui nous fait reconnaître en quoi elles sont les geschicklichen (les vouées au destin), comme elles sont d'abord appelées.

A. — Si donc nous comprenons le geschicklich, alors ce mot nous parvient comme le mot propre de Hölderlin — tel qu'il surgit de son propre chant.

Alors nous pouvons mieux pressentir ce qu'est le schicklich, ce qu'on cherche dans le chant de l'Ister — si tant est que le schicklich est bien le geschicklich.

Dans l'expiation de l'amour abgöttisch, l'ardeur des îles de l'amour ne s'éteint pas.

J. — Sinon, elles perdraient leur lien avec le feu du ciel.

Mais Hölderlin parle de l'expiation de l'amour d'une manière qui nous fait comprendre que c'est justement dans l'expiation que s'accomplit la relation aux célestes :

Leur rive, où l'abgöttische

Expiant, n'aime que les célestes.

A. — Dans cette expiation, où ceux qui expient parviennent à mieux accomplir ce qu'ils expient, les amants deviennent encore plus aimants, les serviteurs trop reconnaissants encore plus reconnaissants, encore plus serviteurs.

Ils demeurent dans l'expiation uniquement tournés vers les célestes — les ardents.

J. — Bien que l'apparence de la cendre et du désert dise le contraire — et que l'essence même des îles de l'amour en semble défigurée.

A. — Mais Hölderlin dit seulement : « presque défigurée ».

Elles ne sont pas entièrement défigurées. Certes, dans leur apparence, ce qui contredit leur essence semble prévaloir, menaçant de la recouvrir entièrement, de l'effacer.

Certes, aux yeux ordinaires, au jugement public, elles semblent abandonnées des dieux,

privées de feu.

Et ainsi, il semble que ceux qui ne servent pas avec trop de reconnaissance, ceux qui mesurent leur gratitude à l'aune de leur intérêt, qui calculent leur amour selon leur utilité — soient ceux qui, durablement, ont raison, qui dominent, qui subsistent.

J. — Certes, cela en a l'apparence — et cette apparence est ce que l'opinion publique prend pour norme.

Les calculateurs sont partout avantagés.

Les habiles savent même calculer l'amour sans risquer de se consumer dans un excès de gratitude ou une ardeur trop vive.

Mais il en va autrement pour l'amour.

A. — L'accomplissement de son essence passe par le fait de devenir meilleur dans l'expiation, d'endurer l'apparence d'impuissance et de folie.

Ainsi doit être, partout abusée,

L'amour, un peu folle.

J. — Dans l'expiation, l'amour supporte tout abus — c'est-à-dire : tout ce qu'elle doit supporter pour être vraiment ce qu'elle est.

Car c'est en expiant qu'elle devient véritablement l'amour — l'amour ardent.

A. — Les seuls amants capables d'expier sont ceux qui servent avec trop de reconnaissance.

Eux seuls sont les ardents.

J. — Et eux seuls, parce qu'ardents, peuvent et doivent être les expiants, les abusés, les naïfs (die Albernern).

Celui qui se conduit comme un naïf, se conduit, dit-on, de manière malséante — unschicklich.

A. — Les naïfs passent ainsi pour ceux qui ne connaissent pas le schicklich — c'est-à-dire : ce que l'opinion publique estime être ce qui convient.

J. — Les grands amants seraient donc justement ceux qui ne respectent pas ce qui est réputé convenable...

A. — Alors qu'en vérité, ce sont eux qui cherchent, trouvent, montrent et préparent le schicklich.

Mais ne devrions-nous pas aussi penser que ce n'est que pour nous, modernes, que le naïf est devenu synonyme de malséant ?

Auparavant, albern (naïf) voulait dire : simple, unifié, rassemblé dans l'unique.

C'est ce qu'exprime encore le mot dans son origine étymologique : albern = all-war, entièrement-vrai.

Une disposition à se fondre dans l'unique et l'essentiel — dans le Fug (l'accord).

J. — Si nous comparons ce sens ancien avec celui qui est courant aujourd'hui, alors nous découvrons que le changement de sens reflète l'essence de l'amour lui-même.

L'amour, dans son essence, est service trop reconnaissant, se conformant à l'accord de la fête.

Mais dans l'apparence publique, il est ce qui est abusé, trompé, fou, malséant.

A. — Ce qui, par la nécessité de devenir commun, est devenu norme publique, cache presque entièrement l'unique originaire.

Est-ce que ce n'est pas vrai de la langue en entier, pas seulement du mot albern ?

J. — Est-ce parce que — je n'ose à peine le dire — la langue est, en vérité, la langue des amants ?

A. — Hölderlin l'a dit lui-même, dans la strophe finale du poème L'amour :

... Que la langue des amants

Soit la langue du pays,

Leur âme, la voix du peuple !

J. — Mais qui sont les amants ? Sûrement pas ceux qui sont simplement amoureux.

Les amants, ce sont ceux qui « servent avec trop de reconnaissance aux jours de

beauté ».

Leur langue est le dire des poètes.

Eux seuls sont les ardents, capables d'expiation.

Eux seuls sont les geschicklichen.

A. — Leur essence repose dans l'excès du dire reconnaissant.

Mais comment un tel don leur a-t-il été accordé ?

Ils ne peuvent le recevoir que s'ils ont été déjà, dans leur essence, élevés au-delà de la mesure humaine.

J. — « Depuis qu'ils sont devenus semblables aux dieux » — et pourtant encore humains, non dieux — les demi-dieux.

Leur essence est l'excès, et ils sont envoyés pour préparer la fête des dieux et des hommes, c'est-à-dire sans doute : l'élément de l'amour, la capacité d'y habiter.

A. — Voilà pourquoi Hölderlin dit que leur service trop reconnaissant a lieu « aux jours de beauté ».

(compare la strophe finale de Encouragement, Le jour des noces, Mnemosyne)

J. — Ces jours sont ceux où la bienveillance des célestes et la grâce des mortels se saluent dans la fête nuptiale.

A. — Quand la bienveillance descend au cœur même de la grâce, et que la grâce s'épanouit au sein même de la bienveillance...

Alors, les dieux et les hommes s'approchent dans leur essence — et l'intimité (Innigkeit) advient, qui est une et la même chose.

Bienveillance et grâce — charis : pour les Grecs, un seul mot.

Elle est la beauté en acte, l'équilibre du destin, son essence accomplie — lorsque dieux et hommes célèbrent les noces.

Et cela ne veut-il pas dire que l'ardeur est elle-même l'intimité de la fête ?

J. — Mais puisque le festif est geschicklich, alors aux jours de beauté, dans cette intimité de la bienveillance et de la grâce, le geschicklich doit advenir — et la grâce des hommes, en relation avec les célestes, est alors la grâce geschicklich.

A. — C'est ainsi que Hölderlin l'écrit au début de l'élégie La Fête d'automne :

Car le cœur l'ordonne ainsi, et pour respirer la grâce,  
Celle, la geschickliche, leur est donnée par un esprit divin.  
Mais les voyageurs aussi sont bien guidés, ils ont  
Assez de couronnes et de chants,  
Ils portent le bâton sacré,  
Paré de pampres et de feuillage...

J. — Les voyageurs aussi — ce sont les poètes, les prêtres sacrés du dieu du vin — eux aussi sont bien guidés.

A. — Bien guidés — cela semble presque une interprétation du mot geschicklich.

J. — C'est ce que je pense. Mais le mot geschicklich est plus riche, plus nuancé.  
Pour le moment, il suffit de noter qu'ici encore, le mot geschicklich est dit en lien avec la fête, cette fête célébrée aux jours de beauté, où saints et héros servent avec une gratitude excessive.

A. — Et c'est précisément cet excès qui les fait expier.  
Cela veut-il dire que même cet excès n'est pas encore assez d'amour ?  
Ou y a-t-il dans leur service une autre faute, pour que les héros doivent expier ?  
Hölderlin les appelle les courroucés. Pourquoi sont-ils en colère ?  
Doivent-ils expier à cause de cette colère ?

J. — D'après le passage limpide de la deuxième à la troisième strophe du poème, c'est bien l'excès de gratitude qui est la raison de l'expiation — ce que Hölderlin dit ainsi :

Et les héros courroucés furent trop reconnaissants...

A. — S'ils ont trop remercié dans leur service, ce n'est pas parce que ces serviteurs étaient en colère. Mais alors, d'où vient cette colère, et en quoi consiste-t-elle ?

J. — Le caractère courroucé des héros serviteurs ne contredit pas leur service ; j'oserais même dire qu'il appartient à l'essence du remerciement excessif.

A. — Mais si ce remerciement excessif est l'essence de l'amour de ces amants abgöttisch, et si l'intimité appartient à l'amour céleste, alors — selon ce que tu dis — c'est justement dans l'intimité que devrait régner la colère.

Mais l'intimité n'est-elle pas douceur ?

Comment alors pourrait-elle comporter la colère ?

J. — Ce qui semble incompatible devrait être uni dans l'intimité, et l'impossible rendu possible.

Mais ne nous sommes-nous pas déjà libérés de cette vieille habitude qui consiste à tenir aussitôt pour impossible ce qui est seulement incompréhensible pour nous ?

A. — C'est vrai, et nous apprenons ainsi à éprouver l'étrangeté et à penser les merveilles de ce monde merveilleux.

J. — Le monde qui est gouverné par l'amour céleste, où se dissimule le miracle des miracles.

A. — Voilà pourquoi nous n'en saisissons pour l'instant qu'une première et très incertaine trace, si nous refusons d'opposer chez Hölderlin l'amour céleste à l'amour terrestre.

J. — Et si nous disons qu'elle est plus terrestre que toute "amour céleste", alors nous entendons le terrestre à partir de l'essence de la Terre — qui, dans la parole du poète, est "céleste" au sens du divin, c'est-à-dire du sacré.

A. — La Mère-Terre porte l'abîme, car elle est fille de l'abîme, du chaos — abîme qui, en tant que fond profond, cache en abritant.

La profondeur, quant à elle, émerveille la hauteur, l'ouvre et l'enflamme, la soutient et



la reconduit en elle — abyssale, et donc arrachant vers la profondeur, attirante, déchirante presque, c'est-à-dire courroucée — et donc non-tendre.

C'est pourquoi la rencontre du dieu suprême avec la Mère-Terre se produit "dans la colère" — ce qui est la colère de l'intimité, l'obscur de l'ardeur dans la clarté du feu.

J. — Mais l'amour céleste est pourtant invoquée comme étant "tendre".

A. — Oui — mais c'est justement en tant que tendre qu'elle est aussi non-tendre, et qu'elle unit en elle l'amour et la colère, la douceur et la sauvagerie.

J. — Il faudrait alors distinguer la sauvagerie d'un dérèglement brut, incapable d'entrer dans l'intimité de la grâce et de la bienveillance, car elle se consume dans l'impur.

Et la sauvagerie sacrée de la colère, qui provient du tiraillement de l'abîme terrestre, et qui arrache le dieu à lui-même, jusqu'à presque lui faire oublier le ciel.

La sauvagerie brute et la sauvagerie sacrée ne sont pas les mêmes.

A. — Mais ici encore, nous restons trop ignorants du discernement nécessaire, et nous ne savons pas encore reconnaître la richesse cachée du langage poétique.

J. — Surtout quand ce langage nous semble familier, comme dans l'expression "amour céleste", qui, pour Hölderlin, ne peut jamais désigner un amour séparé du terrestre — surtout si les "îles de l'amour" sont justement la terre de cet amour céleste.

A. — Et cet amour n'est pas seulement celui des fils de la Terre pour les célestes.

J. — Plutôt l'amour des célestes pour les fils de la Terre.

A. — Plutôt, dis-tu — ce qui signifie que cela non plus ne dit pas encore l'essentiel.

Car l'amour céleste est en vérité l'amour du ciel pour la Terre — et réciproquement : l'amour de la Terre pour le ciel.

Ce n'est pas que le ciel et la Terre soient d'abord là, et qu'ils entrent ensuite dans l'amour — non, c'est dans l'amour même que s'accomplit l'unique événement de leur être.

Dans cette unicité fondatrice, l'essence du ciel comme haute clarté, et l'essence de la Terre comme profondeur abîmée, adviennent pour la première fois.

J. — Et l'intimité de cet amour unique conserve dans sa douceur ce qui est colère, et en elle se saluent la sauvagerie et la sagesse.

A. — Tout cela nous reste encore voilé — et restera peut-être longtemps mystère, car même le chant qui chante cet amour unique — le salue en le chantant et le conduit ainsi dans le destin — peine à accomplir ce chant.

J. — Nous pensons tous deux à l'ouverture de ce chant — resté sans titre — que nous ne pouvons maintenant que dire, sans encore oser l'interpréter.

A. — Pas avant d'avoir été rendus plus attentifs par l'écoute du chant de l'Ister.

J. — Pourquoi précisément par celui-là ?

A. — Je ne peux pas encore te le dire. Mais je peux, à la place, réciter le début mesuré du chant que nous évoquons :

Lorsque les célestes eurent bâti,  
Le silence fut sur Terre,  
Et bien formées se dressaient  
Les montagnes frappées.  
Marquées étaient leurs fronts.  
Car les atteignit, alors que le Foudroyant fut retenu  
Sans tendresse par la droite fille du dieu,  
Le rayon tremblant du dieu.  
Et doucement parfumé,  
Le feu s'éteignit d'en haut.  
Là où il s'immobilise, apaisé,  
Là aussi, la révolte.  
Car la joie, le Foudroyant la verse,

Et il aurait presque  
Oublié le ciel  
Dans sa colère,  
Si la Sagesse ne l'avait pas averti.

J. — Si un jour notre pensée devenait poétique, alors nous comprendrions que c'est ce chant qui fait entendre le ton fondamental dans lequel résonne le chant de l'Ister.  
Pour l'instant, nous pressentons seulement que dans l'amour unique du Très-Haut et du Très-Bas, la colère règne, et que le non-tendre appartient au tendre de l'amour céleste.

A. — Ce chant, « Lorsque les célestes eurent bâti... », fait partie de l'hymne des Titans, où pour la première fois le ton pur et sombre du chant suprême resplendit depuis la profondeur.

C'est un chant qui annonce le destin à venir.

Et l'hymne des Titans s'achève sur ces paroles à la fois sombres et claires :

Lorsque...

Et cela monte

Jusqu'au sommet du père,

Et l'oiseau du ciel

Le lui indique.

Merveilleusement,

Dans la colère,

Il survient.

J. — Le merveilleux de ce miracle, celui-là même qui fait des îles de l'amour les yeux du monde merveilleux.

Merveilleusement, dans la colère — si le miracle est bien la fête nuptiale, comment la colère pourrait-elle lui appartenir autrement que comme colère de l'intimité ?

A. — Et non comme une rage aveugle suscitée par un caprice de la volonté.

J. — Mais comme une faveur jaillie des hauteurs, qui ouvre l'abîme en la plus haute fête de l'unique amour — fête dans laquelle s'accomplit l'unique que nul céleste ne peut être à lui seul.

A. — Dans cet amour unique, les poètes et les héros, servant avec une reconnaissance excessive, expiant pour cela seul, accomplissent ainsi l'amour.

Et Hölderlin dit d'eux, dans une version postérieure de Pain et vin :

Serviteurs des célestes,  
Mais connaissant la Terre,  
Leur pas, tourné vers l'abîme,  
Reste d'une jeunesse humaine —  
Tandis que ce qui est dans les profondeurs  
Est ancien.

J. — Et dans l'amour des demi-dieux — qui, en aimant, en chantant, préparent et gardent la fête nuptiale — repose l'amour des mortels.

A. — Mais ce reposer, si mystérieux qu'en soit l'essence, ne se réalise librement que lorsqu'il fait silence sur la Terre.

J. — Autrement dit : lorsque « le feu est éteint d'en haut ».

A. — Ce qui ne signifie pas qu'il soit annihilé — mais plutôt qu'il est toujours là, présent autrement, et que c'est ainsi qu'il devient l'élément de l'amour pour les mortels.

J. — Il est élément en tant qu'il est parfumé, apaisé.

A. — Ainsi le feu demeure, en silence — tout comme il demeure dans l'expiation des trop reconnaissants, plus retenu encore, mais plus ardent, plus lumineux.

J. — Voilà pourquoi les îles de l'amour céleste sont invoquées :

Vous, ardentes...

Elles sont encore, elles deviennent pleinement elles-mêmes, maintenant qu'elles sont les anciennes, gardiennes du destin qui leur fut donné.

A. — Parce qu'elles sont les geschicklichen. C'est ainsi qu'elles sont d'abord appelées :  
« Ô vous les geschicklichen... »

J. — Ce que cela signifie — ce geschicklich — nous le comprenons maintenant, si nous rassemblons tout ce que nous avons dit sur le feu et ce qui est ardent : le feu qui a approché les îles, touchant leur essence, et qui leur a été envoyé.

Elles sont ainsi les destinataires du destin, insérées dans l'envoi, s'y abandonnant, s'y accordant — expiantes, elles gardent le feu éteint.

A. — Les geschicklichen laissent l'écoulé advenir — et sont, d'une certaine manière, le destin lui-même.

J. — Car à partir d'elles — ces yeux du monde merveilleux — le feu du destin rayonne encore, luit encore, et de ce fait, le geschicklich se manifeste.

A. — Pour qui donc encore ?

J. — Pour ceux qui non seulement sont sans destin, mais ne pressentent même pas l'essence de ce qui est geschicklich — car « l'absence de destin est leur faiblesse » (Hölderlin, V, 258).

A. — Ceux-là donc qui doivent d'abord chercher le schicklich, pour pouvoir ensuite seulement accéder au plein du destin.

Il leur faudrait alors s'approcher des îles de l'amour d'une façon toute particulière.

J. — Mais si le grand destin se manifeste dans le chant lumineux et sonore, alors ce chant — et sa parole — doit d'abord se souvenir des îles de l'amour, qui sont « solitaires » — c'est-à-dire : laissées seules dans leur destin, avec ce qui leur a été destiné.

A. — Ces solitaires ne sont donc pas les abandonnées, mais celles qui ont reçu trop de destin — surabondance du don.

Les geschicklichen sont les solitaires.

J. — Et c'est pourquoi elles ne sont visibles et accessibles qu'à ce qui est lui-même solitaire — atteint par ce qui, venu de loin, s'approche sans encore être proche, sans avoir encore trouvé la proximité même.

A. — Les îles solitaires du destin ne concernent que le chant qui cherche lui-même ce qui est schicklich — ce chant qui, errant dans la lande, est l'animal sauvage solitaire.

J. — Ainsi, seul le chanteur de ce chant peut nommer les îles de l'amour les chères îles, car ce n'est que maintenant, quand il faut chercher le schicklich, qu'elles le concernent exclusivement.

A. — C'est pourquoi ce chanteur invoque les îles de l'amour en ces termes : « Ô vous les geschicklichen... »

Car ce qui est geschicklich le concerne lui, ainsi que son dire chantant.

Les îles geschicklichen sont les yeux du monde merveilleux, dont l'éclat ardent rejoint l'essence même du chanteur — venu de loin, mais envoyé vers lui.

J. — Ce qui est geschicklich — ce destin que les îles gardent — lui est maintenant adressé, à lui le chanteur en quête.

C'est en cela que les îles deviennent elles-mêmes ce qui destine.

A. — Les îles ardentes sont maintenant entièrement dans leur essence geschicklich, puisqu'atteintes par le destin, elles deviennent le destin lui-même pour ceux qui doivent se tenir à elles, parce qu'ils sont les chercheurs du schicklich.

Mais comment le chanteur est-il concerné par les îles geschicklichen ?

J. — Comment, sinon en étant à leur manière avec elles, en portant l'amour céleste dans l'amour, et donc en étant naïf, abusé.

A. — Et ainsi triste, de cette tristesse qui seule garde la joie du festif, de sorte que le chanteur se souvient des îles geschicklichen dans les larmes.

J. — C'est pourquoi aussi ce chant nocturne, qui invoque les îles ardentes de l'amour, et reconnaît dans cette invocation son dire comme mémoire, est intitulé « Larmes ».

A. — Mais ce nom ne devient compréhensible qu'à partir de la dernière strophe :

Ô tendres larmes, n'éteignez pas tout à fait

La lumière de mes yeux.

Mais laissez, vous trompeuses, voleuses,

Un souvenir me survivre,

Pour que je meure noblement.

J. — Cette strophe me semblait autrefois plutôt comme ajoutée de l'extérieur — bien que je sache que les strophes finales chez Hölderlin aiment rassembler l'ensemble du chant en une seule figure.

A. — Par ce rassemblement, elles deviennent facilement obscures et pesantes — ce qui ne convient pas tout à fait à un chant nocturne.

J. — D'un autre côté, cette strophe finale a quelque chose de libérateur et léger, comparée aux précédentes.

Mais si nous les pensons comme le dire du geschicklich, et si nous cherchons l'accord de la strophe finale avec elles, tout le chant me devient soudain plus unifié.

A. — Les larmes sont la conséquence et les témoins de la joie endeuillée.

Mais elles sont nommées ici en lien avec la lumière des yeux — elles ne veulent pas l'éteindre complètement.

J. — Et que se passerait-il, sinon ?

A. — Si cela arrivait, il n'y aurait plus de regard possible dans les yeux du monde merveilleux.

Il n'y aurait plus d'échange de regards — entre les regards d'où brille le geschicklich, et ceux qui cherchent le schicklich.

J. — Sans cette réciprocité du regard, le feu du geschicklich ne pourrait allumer la lumière du chant.

Il n'y aurait aucune pensée dirigeante vers les îles de l'amour — et donc aucun souvenir venant d'elles.

Et si le chanteur pouvait oublier l'amour céleste ?

A. — Alors, son chant serait sans le geschicklich.

Il n'y aurait plus de résonance lumineuse du destin, et donc pas de chant véritable, donc aucun retour des célestes auprès des hommes, et donc pas de préparation du festif.

J. — Et donc aucune origine dans l'essence de son unique vocation.

A. — Ce qui est sans cette origine, est le non-noble — si toutefois l'essence du noble repose dans le fait d'avoir une origine, de venir de ce qui seul concerne, et d'y demeurer, pour ainsi recevoir la faveur de la mort.

J. — C'est pourquoi le chanteur implore que les tendres larmes ne lui mentent pas le souvenir de l'amour céleste — ce qu'elles aiment pourtant faire.

Il demande qu'elles ne lui volent pas la clarté du regard, mais qu'elles lui laissent le souvenir — afin qu'il puisse penser dans ce souvenir l'ancien destin comme présent, et vivre selon lui, nachleben, et ainsi être un véritable chanteur, qui meurt noblement — et accomplit le schicklich.

A. — On pourrait toutefois être tenté de lire cette strophe tout autrement.

Mais je dois avouer que cette interprétation, pourtant plus évidente, ne me satisfait pas :

« Un souvenir me survivre... » — cela signifierait-il qu'un souvenir dédié au chanteur doive rester après sa mort, pourvu que la lumière de ses yeux ne soit pas entièrement troublée par les larmes ?

Qu'on essaye d'en tirer un sens — et de le rattacher à l'ensemble du poème.



J. — Je suis d'accord avec toi.

Mais reste une difficulté dans le dernier vers :

« ... un souvenir me survivre... »

S'il était écrit : « laissez-moi survivre... », alors tout serait clair — car une telle vie dans le souvenir est la seule qui convienne au chanteur, et c'est dans une mort noble qu'elle s'accomplit.

A. — Le chanteur demande à rester un être de souvenir, un geschicklicher dans le destin, celui qui résonne dans le chant.

Il a trouvé le geschicklich, et pourtant — le souvenir de ce qui fut destiné, le maintien de ce qui est geschicklich — est menacé de l'oubli, mis en péril par la ruse et le vol des tendres larmes, qui peuvent détourner l'essence du deuil, et empêcher les yeux de rester voyants, éveillés dans la nuit, où pourtant demeure encore caché son propre destin.

J. — Et pourquoi cela ?

A. — Parce que trouver le schicklich ne fait que commencer la préparation de la fête — cette fête dans laquelle l'événement de la vérité advient.

Mais jusque-là, le temps est long.

J. — Peut-être même plus long que celui qu'il fallait pour trouver d'abord le schicklich dans son essence, dans la lumière duquel seulement peut apparaître le propre destin des chercheurs (voir p. 90).

A. — C'est pourquoi ils disent dans le chant de l'Ister :

Longtemps nous avons cherché

Ce qui est schicklich.

J. — Eux, qui sont maintenant arrivés de l'autre rive.

A. — Arrivés de très loin :

Mais nous chantons depuis l'Indus,  
Venus de loin,  
Et de l'Alphée...

J. — Les “fleuves” désignent ici les terres d'où viennent les chercheurs, cette autre rive qu'ils ont franchie.

Et Hölderlin nomme la Grèce, le pays des îles de l'amour.

A. — Un seul fleuve grec est mentionné : l'Alphée. Pourquoi celui-là, et pas un autre, que le poète évoque ailleurs ?

J. — L'Alphée est le fleuve d'Olympie, au bord duquel s'étend le stade.

A. — Le nom du fleuve nous fait penser aux jeux sacrés célébrés là.

J. — Mais avant cela, c'est l'Indus qui est nommé.  
Car lui vient de plus loin encore...

A. — Ils viennent de loin, du pays d'où est issu le dieu du vin.

Origine des fleuves — et ensuite, arrivée au fleuve. Cf. les deux pages précédentes.

J. — Ceux qui sont venus de loin chantent. Ceux qui parlent ainsi d'eux-mêmes ne sont pas de simples voyageurs, mais les voyageurs, comme

... les prêtres sacrés du dieu du vin,  
Qui de pays en pays cheminaient dans la nuit sacrée.

A. — Mais que chantent les chanteurs, si le chant, en tant que geschicklich (voué au destin), amène les célestes à leur retour ?

J. — Le mot de leur chant ne peut être que le feu céleste.

Maintenant, viens, feu !

— chantent-ils. Et ainsi chantent-ils après être venus de loin.

Leur chant chante donc à la fois la traversée et l'arrivée, l'arrivé-destinataire, le

geschicklich de ceux qui sont arrivés.

Mais ne faut-il pas un événement déclencheur pour délier la langue des chanteurs et leur permettre de prononcer ce mot ?

A. — Ils nous disent pourtant eux-mêmes pourquoi, à présent, la venue du feu est le mot de leur chant :

Maintenant, viens, feu !

Pleins de désir nous sommes

De voir le jour.

J. — Leur désir est donc de sortir de la nuit et de voir le jour.

Mais est-ce que leur traversée depuis l'Indus et l'Alphée était une errance dans la nuit, au sens de l'obscurité ?

A. — Sans doute pas ; car dans la terre grecque, ils ont bien reconnu sinon pleinement expérimenté le feu céleste et le geschicklich.

D'ailleurs, la nuit ne signifie pas, chez Hölderlin, simplement l'obscur opposé à la lumière du jour.

J. — Le jour, c'est le seul jour, le jour de fête, le jour nuptial, dont parle l'hymne Mnémosyne :

... Beau est

Le jour nuptial, mais nous craignons

À cause de l'honneur. Car redoutable

Est ce qui se déchaîne, si quelque chose

Nous est pris avec trop de convoitise.

C'est ce jour dont se souviennent les chanteurs dans leur ardeur :

Pleins de désir nous sommes

De voir le jour.

A. — Tout comme la nuit possède sa propre lumière, dans laquelle elle brille, le jour a sa propre obscurité, dont l'abîme peut emporter la convoitise — à tel point que la pensée, prise dans la colère, risque d'oublier les célestes.

J. — Le fait que les chanteurs désirent voir le jour signifie la même chose que leur quête du schicklich, si celui-ci est bien, en tant que geschicklich, le caractère festif des noces sacrées.

Mais alors, une question subsiste :

— si ces quêteurs ardents chantent l'appel au feu, quand et comment ce chant se déclenche-t-il ?

Je veux dire : quand et comment s'éclaire pour ces voyageurs le moment et le lieu où ils peuvent prononcer ce mot — à condition qu'ils ne le disent pas selon leur bon plaisir...

A. — ... puisque ce mot est poétique, c'est-à-dire qu'il est toujours déjà une réponse, jamais une initiative arbitraire.

J. — Il me semble que le chant de l'Ister nous donne aussi un indice à ce sujet — bien que difficile à interpréter.

Après les trois premiers vers, le dire du chant reprend autrement :

Maintenant, viens, feu !

Pleins de désir nous sommes

De voir le jour,

Et quand l'épreuve

A passé par les genoux,

Alors peut-être un entendra

Le cri de la forêt.

A. — Ces trois derniers vers m'ont toujours paru être les plus obscurs de toute la première strophe.

J. — Il faut les entendre avec les vers précédents — surtout le passage : Et quand...  
Cela semble introduire le moment où les chanteurs, par une nécessité, sont amenés à prononcer leur chant.

A. — Tu comprends ce quand comme une indication temporelle — « au moment où... »  
Mais il me semble que le mot veut dire aussi : à condition que...

J. — Sur quoi fondes-tu cette ambiguïté du quand ?

A. — Sur l'ambiguïté du mot mag (peut-être / il se peut / il aime à), qui correspond au quand dans sa tonalité :

Et quand l'épreuve  
A passé par les genoux,  
Alors peut-être un entendra  
Le cri de la forêt.

J. — Je ne comprends encore rien du contenu de ces vers, ni de ce qui les provoque.  
Mais tu as raison : mag, qu'on a déjà entendu au centre de la strophe, signifie à la fois pouvoir et vouloir, pouvoir aimer, aimer pouvoir.  
Mais je ne sais pas encore quelle signification du mag se rattache à la valeur temporelle du quand, et laquelle à sa valeur conditionnelle.

A. — Nous étions pourtant déjà d'accord pour dire qu'en mag, le pouvoir et l'amour sont secrètement unifiés.

Il faudrait peut-être en dire autant pour les deux significations du quand — temporelle et conditionnelle.

Après tout, que savons-nous vraiment du temps, du conditionnel, du fait de conditionner ou d'être conditionné ?

C'est pourquoi le lien que nous croyons percevoir entre les deux vers :

Et quand... alors...

— reste fragile.

J. — Et si nous commençons d’abord par essayer de mieux saisir le contenu ?  
Même s’il est aussi — sinon plus — obscur que la relation grammaticale entre quand et mag.

A. — Brusquement, on entend parler d’une épreuve.  
Et elle est désignée très simplement : l’épreuve — comme si cela allait de soi.  
Mais ce n’est évidemment rien d’évident. Cela ne peut être compris que dans le lien avec la venue du feu.

J. — Autrement dit : avec ce qui est geschicklich.  
Mais puisque Hölderlin la nomme si clairement l’épreuve, c’est que cela lui est familier — sinon le plus familier.  
Car ce qui le concerne lui, et ceux pour qui et avec qui il compose le chant de l’Ister, c’est la recherche et la découverte de ce qui, pour eux — et donc aussi pour nous — est le geschicklich.

A. — Chercher et trouver, ou ne pas trouver — n’est-ce pas cela, l’épreuve ?  
C’est-à-dire : éprouver si, quand et comment le chant peut conduire les célestes à leur retour ?  
Si c’est le moment, de l’autre côté du fleuve, de préparer la fête nuptiale, et pour les humains de préparer l’habitation poétique ?

J. — Si c’est le moment, et quel moment ce serait — cela se décide à partir de l’envoi du destin.

À partir de ce qui touche l’essence des dieux et des hommes.  
Et avant cela, à partir de cette question : le chant est-il convoqué à la préparation de la fête ?

A. — L’épreuve n’est pas une initiative personnelle des chanteurs — ils sont mis à l’épreuve, placés en elle.  
Et parce qu’elle concerne leur essence, elle traverse leurs genoux — c’est-à-dire qu’elle décide s’ils peuvent se tenir debout et tenir bon face au destin,

capables de rappeler à eux les célestes de leur patrie,  
capables de demeurer dans la présence de l'arrivée des anges de la patrie —  
ou bien s'ils sont brisés dans les genoux et échouent à l'épreuve, parce qu'ils  
s'effondrent sous le poids bienheureux.

J. — Tu penses ici au début de la dernière section de l'élégie La Fête d'automne  
(Stuttgart) :

Anges de la patrie ! ô vous, devant qui les yeux,  
Si fermes soient-ils, et les genoux du solitaire se brisent,  
Si bien qu'il lui faut s'appuyer sur ses amis,  
Et demander à ses proches de partager avec lui tout ce fardeau de joie.

A. — L'épreuve concerne le geschicklich, elle est elle-même geschicklich, dans la mesure  
où elle place le chanteur et ses compagnons dans le domaine du destin,  
où se décide, par eux et sur eux, le retour du sacré.

J. — L'épreuve décide si les chanteurs peuvent recevoir un destin et atteindre ce qui est  
convenable — s'ils sont capables de reconnaître et de porter ce que le destin leur  
envoie de loin pour s'en approcher.

A. — S'ils trouvent cette proximité et peuvent la porter, et ainsi préparer la fête et  
fonder l'habitation des hommes.

L'envoi dans le destin est, en son essence, épreuve — parce que les dieux et les hommes  
ne trouvent jamais immédiatement et en soi ce qui leur est propre, ce qui leur est  
destiné : ils doivent chaque fois l'apprendre, c'est-à-dire : le distinguer de l'étranger et  
de ce qui n'est pas convenable.

J. — De même que l'épreuve concerne ce qui est convenable, ce qui est geschicklich, de  
même le geschicklich est en soi ce qui éprouve.

A. — C'est pourquoi on peut dire tout simplement « l'épreuve ».

J. — C'est pourquoi ce mot nomme aussi quelque chose dont la plénitude est si grande qu'il est difficile, voire impossible, d'en former une pensée unifiée.

A. — Mais si nous sommes sur la bonne voie, en pensant l'épreuve comme moment essentiel du geschicklich, et celui-ci comme ce qui éprouve, alors nous devons reconnaître aussi que, dans l'épreuve — si elle est traversée — se décide ce qui est geschicklich.

J. — Tu veux dire que dans l'épreuve se révèle le geschicklich comme l'unique — ce qui, à l'instant convenable du destin, est le vrai pour l'époque disposée à ce destin, et pour l'habitation des hommes sur terre — c'est-à-dire : dans la terre qui leur est donnée.

A. — Celui donc qui, parmi ceux qui préparent une telle habitation, a traversé l'épreuve, connaît ce qui est geschicklich comme vérité — il a confiance dans le destin, il « croit ».

J. — Ainsi confiant, celui qui a traversé l'épreuve est dans ce qui est geschicklich, il appartient au destin, à ce qui vient.

C'est seulement ainsi qu'il peut reconnaître l'histoire, et savoir ce qui arrive — c'est-à-dire : ce qui est mûr pour le destin, et d'où provient le fruit de cette maturation.

A. — Si le grand destin résonne dans le chant, alors il doit déjà s'être annoncé dans le chant des anciens.

Et si ce qui est geschicklich concerne l'habitation des hommes auprès de l'hospitalité des célestes sur la terre, alors le chant ancien doit déjà montrer que le destin s'accomplit chez les hommes, en tant qu'enfants du dieu, et leur révèle qui ils sont.

J. — Et qui sont ceux qui chantent : « Maintenant viens, feu ! Pleins de désir nous sommes de voir le jour » ?

A. — La dernière strophe de l'élégie Pain et vin le dit :

Ce que le chant ancien avait prophétisé des enfants des dieux,  
Regarde ! c'est nous — fruit des Hespérides !



Merveilleusement, et avec justesse, cela s'est accompli dans les hommes —  
Crois-le, qui l'a éprouvé !

Ce qui est geschicklich, c'est le destin devenu mûr en Occident et pour lui.

Le schicklich est la fête occidentale, et l'habitation occidentale.

Mais qu'est-ce que l'occidental ?

Est-il défini par ce destin ?

« De quel esprit les Occidentaux sont-ils enfants ? » (IV, 251).

Qui est l'esprit — et comment est-il ?

Tout semblait clair à l'instant : l'essence de l'épreuve et du geschicklich paraissaient  
évidents —

et donc ce qui est schicklich semblait décidé et connaissable.

Mais soudain, tout se voile à nouveau. Pourquoi donc ?

A. — Parce que nous voulons saisir trop vite et seulement représenter.

Parce que nous oublions toujours que, même si ce qui est schicklich est trouvé, il faut du  
temps pour que la vérité, en laquelle nous avons confiance, s'accomplisse.

Et que, même s'il se passe beaucoup de choses, cela semble ne pas nous concerner,  
parce que cela ne nous touche pas — et ne peut pas nous atteindre de près.

J. — Parce que nous ne savons pas encore ce qu'est la proximité, ni l'espace du cœur  
capable d'accueillir le destin, de le porter, et d'habiter dans le schicklich — c'est-à-dire :  
de célébrer la fête du destin dans les propres jours de fête convenables.

A. — Tant que tout cela n'est pas, et tant que nous ne possédons pas encore ce qui est  
geschicklich comme découverte, pour en faire notre demeure, quelqu'un d'autre doit  
encore nous aider —

celui avec qui a pris fin l'époque précédente, et après laquelle vient la nuit que nous  
devons d'abord veiller, pour pouvoir ensuite aller vers le jour.

J. — C'est seulement en comprenant ce qu'est l'épreuve que commence l'attente du  
jour — précédée par le pressentiment de l'aube.

A. — C'est pourquoi, après ce vers « Crois-le, qui l'a éprouvé ! », vient un « mais » :

... mais bien des choses arrivent,

Et rien n'agit, car nous sommes sans cœur, des ombres, jusqu'à ce que

Notre père Éther reconnaisse chacun, et tous lui appartiennent.

Mais cependant vient, comme porteur de flambeau du Très-Haut,

Le Fils, le Syrien, parmi les ombres.

J. — Le destin à venir de l'Occident — par lequel il serait peut-être seulement maintenant destiné à être ce qu'il est —

ce destin tarde encore. Et il est dit pourquoi il tarde — et jusqu'à quand.

Mais pourquoi ce destin est une fructification d'Hespérie,

en quoi le schicklich de ce destin concerne le chanteur de ce chant,

et pourquoi c'est "nous" en qui ce destin advient — cela n'est pas dit.

Il est seulement dit : « Crois-le, qui l'a éprouvé ! »

A. — Il reste donc ici aussi obscur ce qui est en jeu dans l'épreuve.

On ne dit pas pourquoi le destin à venir s'accomplit chez les Occidentaux,

ni comment ils sont destinés à préparer la fête nuptiale qui vient.

J. — Pourtant, Hölderlin a, dans des vers postérieurs, réécrit ce qui, dans les strophes précédentes, suivait « Crois-le, qui l'a éprouvé ! »

Ces vers ne corrigent pas la version antérieure, ne la complètent pas simplement, mais la pensent plus originellement.

Au lieu de « mais », c'est maintenant « car » qui suit :

Crois-le, qui l'a éprouvé !

Car l'Esprit n'est pas chez lui au commencement,

Ni à la source. Le foyer le consume.

L'esprit aime les colonies et l'oubli vaillant.

Nos fleurs réjouissent, et l'ombre de nos forêts

Rafrâchit les assoiffés. L'animateur a failli brûler.

A. — Nous avons déjà tenté d'interpréter ces vers.

Ce que j'en ai écrit la dernière fois ne touche pas à l'essentiel, me semble-t-il maintenant.

J. — Les vers parlent du destin de l'Esprit — et des esprits.

Et donc du destin lui-même — car l'envoi concerne toujours l'Esprit.

A. — Je ne sais pas si c'est juste — ni en quoi.

Je suis souvent désorienté par le mot Geist (Esprit) chez Hölderlin.

Puisque les vers parlent de « nos fleurs » et « de l'ombre de nos forêts »,  
et que le ton de « notre » est marqué — opposé à ce qui n'est pas nôtre,  
et que le nôtre désigne la Germanie et Hespérie,  
il faut que ce soit ici le destin occidental de l'Esprit,  
en opposition à un autre.

J. — Qui pourrait presque s'appeler l'oriental ou le matinal,

si ces noms ne portaient pas aujourd'hui tant d'ambiguïtés indésirables.

A. — Mais il ne faut pas pour autant opposer simplement Hespérie à Hellas,

car Hölderlin pense la Grèce comme orientale, comme la terre du lever du feu céleste.

J. — Tu dis : « une » terre, et non la terre —

car la Grèce est l'âge du monde où n'a pas lieu le premier lever,  
mais le passage du premier lever du feu céleste.

C'est le passage de l'oriental à l'occidental.

A. — Tu penses donc l'Esprit, et les esprits, dans l'élément du feu céleste,  
qui, lorsqu'il entre chez les hommes, a besoin d'ombre et de fraîcheur.

Et ceux qui conduisent les célestes à séjourner parmi les hommes  
sont les premiers frappés par les rayons, les premiers exposés au feu —

si bien que, comme le dit La vocation du poète,

« muet nous devint le sens, et, comme frappé de l'éclair, notre corps trembla. »

J. — Le spirituel est le flammant.

Dans le feu résident la clarté et la lueur.

Dans leur unité originelle, ils sont l'éclair de l'aurore,

le surgissement qui brise l'ouverture,

et entre dans ce qu'il a lui-même ouvert.

Ce jaillissement fulgurant, cette flamme dans la lueur ardente,

est la colère du feu, sa fureur.

Et dans notre vieille langue, son essence s'appelle gaysa — le Geysis —

le Geist (Esprit).

A. — Les esprits sont ceux qui viennent du feu, et en même temps de la terre,

et qui apportent les célestes —

et...

J. — Les esprits, et ceux qui leur ressemblent — les poètes — conduisent ce feu céleste dans le recueillement.

Le chant libère le feu céleste pour qu'il revienne au festin, à la fête.

A. — C'est pourquoi l'hymne des Titans dit :

Le dieu révèle bien des choses.

Car depuis longtemps œuvrent

Les nuées en bas,

Et de nombreuses racines préparent la sainte sauvagerie.

Brûlant est l'abondance. Car il manque

Le chant qui délivre l'esprit.

Il consumerait,

Et serait contre lui-même,

Car jamais

L'emprisonnement ne supporte le feu céleste.

J. — Le chant est, par essence, spirituel — c'est-à-dire : il délie l'esprit, et c'est pourquoi il est enflammé.

Les chanteurs sont, par essence, spirituels.

A. — Et parce que les poètes, en tant que poètes, sont spirituels, ils doivent aussi être "mondains".

J. — À condition encore une fois que le « mondain » ne soit pas simplement compris comme l'opposé du « spirituel »,  
et que le « spirituel » ne désigne pas ce qui est en vérité le contre-sens du spirituel — mais un contre-sens nécessaire.

A. — C'est pourquoi il a sans doute une signification particulière que l'hymne L'Unique, qui chante que le Christ n'est justement pas l'unique, mais appartient comme frère à Héraclès et Bacchus,  
auxquels les poètes sont apparentés — se termine par ces vers :

Les poètes doivent aussi  
Être des spirituels mondains.

J. — L'accent tombe sur ce « aussi », de même que, quelques vers auparavant, il est dit :

Et très affligé était aussi  
Le Fils...

A. — L'esprit, compris tel que Hölderlin le pense dans sa poésie, ne peut pas non plus être opposé à l'âme et au corps.

Car les esprits, qui apportent l'inspiration de manière particulière, sont aussi les vivificateurs.

« L'âme des héros » (L'Unique, fin) est l'élément inspirant, en colère, qui procède de l'inspiration de l'esprit.

J. — Le mot « l'esprit » nous dévoile maintenant une ambiguïté essentielle.  
Il nomme d'une part ce qui réside dans le feu céleste, dans l'inspiration, dans les esprits  
— ce qui est unique, sans pluriel.

A. — Donc, stricto sensu, ce n'est pas la même chose que le feu céleste,  
mais tout au plus la même essence, ce dans quoi le feu céleste lui-même réside.

J. — « L'esprit » peut aussi désigner un esprit, dans la pluralité des esprits ;  
l'un des esprits peut être l'esprit, celui qui, comme vivificateur, inspire les poètes,  
de sorte qu'eux-mêmes soient spirituels — voire même des esprits.  
Oui, l'un des esprits est un esprit dans la mesure où il est frappé par le rayon,  
inspiré dans l'esprit, qui est, lui seul, l'esprit unique.

A. — Le fait de prendre en compte cette double signification du mot « l'esprit »  
peut peut-être nous aider à mieux comprendre les vers de la version tardive de Pain et  
vin,  
où est dite la destinée de l'esprit.

J. — Car toujours, l'esprit unique se donne à l'un des esprits,  
auxquels il « envoie beaucoup de bonnes choses... » (Le Retour).  
L'esprit unique s'intègre à la fraternité des esprits.  
Le destin des héros en colère est le destin des enflammés,  
qui, en tant que tels, sont toujours dans l'excès — ce sont les trop reconnaissants.  
Dans l'excès du feu, ils sont presque consumés,  
et expiants, ils demeurent sur les îles enflammées, pleines de cendres.

A. — Dans l'excès du feu, là où il n'y a ni ombre ni fleurs,  
l'esprit s'épuise, et le vivificateur est presque consumé.  
Mais mieux vaut maintenant réentendre les vers dans leur propre tonalité,  
et suivre l'appel de leurs sons, au lieu de les arracher en lambeaux pour les forcer dans  
notre pensée.

Crois-le, qui l'a éprouvé !

Car l'esprit n'est pas chez lui au commencement,

Ni à la source. La patrie le consume.

L'esprit aime la colonie, et l'oubli vaillant.

Nos fleurs réjouissent, et l'ombre de nos forêts

Rafrâchit l'assailli. Le vivificateur faillit brûler.

J. — L'amour propre à l'esprit le conduit vers la colonie — c'est là que le destin l'envoie.

A. — L'envoi le pousse loin de la patrie,

car, exposée sans défense au feu, elle menace de consumer l'esprit.

L'esprit n'est pas chez lui dans la patrie.

J. — Il ne peut habiter là où il est né, où il commence.

Il cherche une terre qui, bien que fondée depuis la patrie,

n'est cependant habitable qu'en un autre sens.

A. — Voilà pourquoi l'esprit aime à oublier la patrie,

non pas pour l'abandonner faussement,

mais pour fonder l'élément du chez-soi dans l'habitation même —

là où la cohabitation des célestes et des fils de la terre est accordée.

J. — Le destin envoie l'esprit vers ce qui réjouit,

ce que nos fleurs et l'ombre de nos forêts offrent.

Dans cette réjouissance se cache ce qui est convenable (geschicklich) dans sa destinée.

A. — L'esprit n'a donc pas, comme nous l'avons cru d'abord, deux destinées,

l'une orientale et l'autre occidentale.

Mais le destin est l'envoi de l'Orient vers l'Occident.

J. — Le geschicklich, c'est le passage de la patrie vers la colonie,

où, malgré l'oubli, l'origine demeure.

A. — Mais alors, pourquoi un oubli — et même un oubli vaillant ?

J. — Parce que l'esprit de l'origine ne peut jamais oublier,  
et pourtant, il doit se protéger du souvenir de la source —  
non par déni, mais par nécessité,  
et cela par amour,  
l'amour pour ce qui donne à l'amour céleste sa propre essence :  
le séjour pur, la fête nuptiale entre ciel et terre.

A. — Dans laquelle le jour se réconcilie avec la nuit.

J. — Cette réconciliation advient comme "fruit d'Hespérie".  
Elle mûrit en Occident,  
qui cependant n'existe que dans ce qui est geschicklich du destin,  
auquel appartient l'Orient.

A. — L'Occident serait donc cette terre de ce soir,  
qui s'abîme dans une nuit,  
nuit qui s'ouvre à un matin,  
matin d'où naît un jour,  
un jour réconcilié, pur, accordé à la nuit.

A. — ... ce feu céleste, qu'il faut préserver dans sa pure violence,  
dans laquelle la colère de l'intime sacralise la sauvagerie,  
et où la sauvagerie est gardée intacte comme le lieu sacré — le sanctuaire :

Avant tout, qu'on préserve  
La sauvagerie, bâtie par les dieux  
Dans la loi pure, d'où  
Les enfants  
Du dieu, flânant joyeusement  
Sous les rochers et les landes, fleurissent pourpres  
Et près de sources sombres...



J. — L'épreuve est enfouie dans le destin de l'exil de l'esprit,  
de son départ de la patrie vers la colonie,  
où doit mûrir le fruit de l'Occident —  
la plus haute fête nuptiale de la réconciliation du jour et de la nuit.  
L'épreuve porte sur ceci : le fruit est-il déjà mûr à temps,  
ou bien une croissance prématurée ruinerait-elle tout,  
et s'opposerait-elle au destin pensif ?

A. — Et quand l'épreuve est-elle accomplie ?

J. — Sans doute lorsque l'exil de l'esprit est reconnu —  
qu'il ne trouve sa patrie que dans la colonie,  
c'est-à-dire : dans la fille de la mère-patrie,  
par la construction et l'habitation,  
la préparation de la fête,  
dont les jours sont dits « sans besoins » —  
parce que ceux qui célèbrent ont appris la véritable pauvreté,  
qui consiste à n'avoir plus de besoins,  
puisqu'ils se sont accordés à ce qui est geschicklich.

A. — L'épreuve est réussie lorsque le geschicklich est trouvé,  
lorsque les chanteurs ont découvert ce que le chant doit chanter,  
et si c'est le moment, et le lieu,  
où l'on peut préparer pour l'arrivée de l'esprit ce qui est pour lui source de joie.

J. — Mais la joie ne connaît que la joie,  
et elle résonne dans le chant où resplendit le grand destin.

A. — La joie est déterminée par le destin —  
elle en reçoit sa mesure et sa nature.  
Et ce n'est que comme ainsi déterminée qu'elle est

ce qui est geschicklich dans le chant,  
et ce que l'esprit cherche avec amour au cours de son exil.

J. — Car :

... ce qui n'est pas geschicklich, un dieu ne l'aime pas.  
Et pour le saisir, notre joie est presque trop faible.

Ce vers du dernier mouvement de l'élégie Retour au pays  
nous indique à nouveau que même quand le geschicklich est trouvé,  
commence le long temps d'attente,  
dans lequel « les forts croissent vers les plus hautes joies »  
(Pain et vin, strophe 8),  
parce qu'ils doivent d'abord apprendre et s'approprier ce qui leur est propre.

A. — Lorsque le geschicklich du chant — et donc tout ce qui est geschicklich dans la  
préparation de la fête — est atteint,  
lorsque donc l'épreuve est réussie,  
alors il est temps pour le chanteur de ne plus que préserver la sauvagerie sacrée,  
ce sauvage solitaire pour le chant.

J. — À ce moment, il aime ce qui lui est geschicklich  
au point que maintenant seulement il peut entendre cette résonance qui l'interpelle  
comme la joie,  
celle qui fleurit sur les landes  
et apporte la fraîcheur dans les forêts ombragées.

A. — Maintenant, son oreille est éveillée aux sons  
qui annoncent l'aube,  
où commence la réconciliation de la nuit et du jour.

Et quand l'épreuve  
Est passée par les genoux,

Peut-être alors un percevra

Le cri de la forêt.

J. — De l'épreuve réussie naît pour la première fois la capacité d'aimer  
et la réceptivité pour les voix matinales du bois sacré.

A. — Mais pourquoi le poète emploie-t-il ce mot si fort,  
« le cri de la forêt » ?

J. — Le cri nomme l'appel bouleversé de la sauvagerie  
dans l'heure mystérieuse de l'aube,  
où dans l'indécision entre nuit et jour,  
quelque chose de décisif se révèle et se voile tout à la fois.  
Le cri des oiseaux est retenu dans la transition du crépuscule,  
il chante entre nuit et jour,  
apportant la béatitude grave de l'esprit qui se lève.

A. — Le cri de la forêt met ainsi les poètes sur la piste de leur chant,  
celui qui chante : « Maintenant viens, feu ! »,  
afin que tu viennes sous la garde des forêts ombragées.

J. — Mais ne trouves-tu pas cela bien exigeant —  
d'arriver à saisir le lien entre :

Et quand l'épreuve / Est passée par les genoux  
Alors peut-être un percevra le cri de la forêt ?

A. — Bien sûr ; il nous faudrait une longue méditation  
pour percevoir même le rapport entre la réussite de l'épreuve  
et la perception du cri de la forêt.

J. — Hölderlin lui-même a probablement senti que ce lien était trop flou,  
et c'est pourquoi il a modifié les deux premiers vers ainsi :

Et quand l'épreuve  
A touché les plumes de couvée,  
Peut-être alors un percevra  
Le cri de la forêt.

A. — Cette version est plus sensorielle, plus étrange,  
mais aussi, dans le sens de la dernière poésie de Hölderlin,  
plus évocatrice, plus poétique.

J. — Si l'épreuve touche les plumes de couvée,  
cela dit bien que l'épreuve concerne les chanteurs ailés —  
les mêmes dont émane le cri de la forêt.

A. — Tandis que la première version, selon laquelle l'épreuve passe par les genoux,  
ne semble pas viser les oiseaux,  
mais l'homme — que Hölderlin pense toujours comme le poète.

J. — Nommer les plumes de couvée précise donc que l'épreuve concerne les chanteurs.  
Mais pourquoi justement ces plumes sont-elles nommées ?

A. — C'est cela qu'il faut d'abord méditer.  
En outre, il me semble que non seulement ce que l'épreuve touche a été modifié —  
au lieu des genoux, les plumes de couvée —  
mais ce qu'il s'agit de dire a changé dans son ensemble.  
Nous avons compris la première version ainsi :  
— Si l'homme appelé à chanter a atteint ce qui est geschicklich,  
ce qui appartient au grand destin de l'esprit,  
alors son cœur et son oreille sont ouverts aux chants matinaux du bois sacré,  
qui saluent le jour à venir.

J. — Et chantent la louange de la vie qui s'élève avec le jour.  
Si je peux résumer encore plus simplement :

— Supposons qu'un poète ait réussi l'épreuve,  
alors il est capable d'entendre le cri de la forêt.

A. — Certainement.

Mais dans la version modifiée,  
le lien entre quand et peut-être ne concerne plus immédiatement  
l'homme qui chante et sa capacité d'écoute,  
mais d'abord les chanteurs ailés et leur cri,  
et seulement indirectement la capacité d'écoute.

J. — La seconde version, selon ce que tu montres, dit donc :

— Si l'épreuve a même touché les plumes de couvée,  
et qu'elle a été réussie,  
alors le chant des chanteurs ailés devient le cri de la forêt.

A. — Mais pourquoi précisément un cri de forêt ?

Les chanteurs ailés n'habitent-ils pas aussi hors des bois ?

J. — C'est dans les bois sacrés que la vie invisible œuvre de manière la plus mystérieuse,  
ils captent mieux les vents et les tempêtes dans leur bruissement,  
et surtout, ils offrent l'ombre,  
et au plus profond des bois résonne le destin — en secret.

A. — Je me rappelle maintenant que, à l'époque où la lumière philosophique tissait  
autour de sa fenêtre,

Hölderlin écrivait à ses amis que, désormais,  
ce qui l'occupait « tout particulièrement » était la vision poétique de l'histoire,  
et l'architecture céleste,  
ainsi que « le caractère des forêts ».

J. — C'est pourquoi le cri de la forêt est ce par quoi un poète,  
appelé à chanter le grand destin,

ressent dans son cœur la signification de ce cri,  
sa provenance, c'est-à-dire : l'épreuve.

A. — Alors le poète sent que son chant a été décidé.

J. — Il sent qu'il ne peut plus hésiter,  
qu'il doit chanter le chant du grand destin,  
celui qui conduit les célestes à séjourner là où, pour l'esprit à venir,  
les fleurs et l'ombre des forêts offrent la joie.

A. — Le poète n'hésite plus — et il chante.

C'est pourquoi les vers suivants disent :

Nous chantons cependant, venant de l'Indus,  
Depuis le lointain,  
Et de l'Alphée...

J. — Nous chantons, mais nous chantons en arrivés,  
ayant traversé l'épreuve du destin qu'est la marche  
de l'Orient vers l'Occident.

Nous chantons donc comme venus de loin.

La vastitude de cette distance rend longue l'épreuve,  
où devait se décider ce qui était geschicklich, ce qui convenait au destin.

A. — C'est pourquoi, dans ce même vers, il est dit :

... longtemps nous avons  
Cherché ce qui convenait.

Car l'épreuve du geschicklich et le geschicklich lui-même  
sont de telle nature que l'épreuve atteint jusqu'aux plumes de couvée.  
Et, si elle est surmontée, elle déclenche un cri de la forêt  
qui n'autorise plus le poète à hésiter,

mais l'encourage intérieurement, par ce cri même,  
à chanter avec les chanteurs ailés la maison en train d'être construite.

J. — Lorsque cette épreuve, qui touche aux plumes de couvée, est réussie,  
s'ouvre l'aube naissante, le moment dont Hölderlin parle  
dans la deuxième version de son poème Encouragement,  
et dans la strophe médiane qui fait tout le lien :

Ô espérance ! Bientôt, bientôt les bois ne chanteront plus  
La seule louange de la vie, car c'est le temps  
Où de la bouche des hommes, elle,  
L'âme plus belle, à nouveau s'annonce.

A. — Cette strophe me semble soudain plus mûre et plus pure  
que jamais auparavant.

Je résiste à peine à la tentation de revenir entièrement sur ce poème,  
qui est depuis longtemps pour nous une merveille du dire poétique.

J. — L'accord est grand dans ce poème, où résonne la richesse de l'unique,  
et ce que le poète a à dire maintenant n'est rien d'autre que ce qui est geschicklich.  
Mais gardons l'analyse pour un moment plus propice.

A. — Un moment qui nous permettra aussi de comparer la seconde version avec la  
première,  
car il me semble que le chemin entre les deux nous révèle  
la marche geschickliche que le poète a lui-même entreprise  
pour s'approcher de plus en plus de ce qui est geschicklich à dire.

J. — Car même lorsque ce qui est geschicklich est trouvé,  
le chemin ne s'arrête pas.

Les poèmes tardifs sont toujours recouverts par des poèmes encore plus tardifs.

A. — Cela se montre notamment dans le passage du chant de l'Ister, où, au lieu des genoux, on mentionne maintenant les plumes de couvée que touche l'épreuve.

J. — L'épreuve concerne les chanteurs ailés, de telle manière que sa réussite déclenche le cri de la forêt, lequel met le poète en situation de pouvoir reconnaître ce qu'il devait éprouver pour être digne du destin du chant, c'est-à-dire pour être un « croyant ».

A. — C'est pourquoi nous ne devons plus différer de tenter au moins d'élucider le sens des plumes de couvée.

J. — Tu as dit que le mot plumes de couvée est plus sensoriel ; mais la mention des genoux n'est pas moins évocatrice. Ou bien entends-tu ici sensoriel dans un autre sens que celui du visible ?

A. — Oui, plus ainsi. Mais comment exactement, je ne saurais encore bien le dire. Sensoriel, ici, c'est ce qui est plus riche de sens, car il appartient plus purement à ce qui médite.

J. — Ce qui médite médite vers quelque chose, et ce vers quoi il médite, il le destine à un autre, il le destine comme sens.

A. — Ce qui médite adresse ainsi une intention, et laisse ainsi quelque chose s'approcher de l'essence.

J. — Nous avons nommé cela l'envoi.

Ce qui envoie, c'est ce qui médite.

Et ce qui médite, c'est le destin.

Ce destin, dans son envoi, concerne les dieux et les hommes.



A. — Méditant, il leur destine leur essence —  
et cela est : leur cohabitation.

J. — Cette cohabitation est fondée dans le séjour —  
dans la fête nuptiale.

Le festif de cette unique fête — c'est-à-dire ce qui est geschicklich dans le destin —  
repose dans le fait que le ciel et la terre se saluent.

A. — Mais la terre, où habitent les humains, porte l'abîme,  
dans lequel plongent surtout les mortels,  
et parmi eux, ceux qui sont semblables aux célestes :  
les poètes sacrés et les héros courroucés.  
Ce sont eux qui préparent ce qui est geschicklich dans le destin,  
car ils fondent la permanence.

J. — Ils sont « savants de la terre » :

Leur pas va vers l'abîme,  
Plus juvénilement humain,  
Pourtant ce qui est dans les profondeurs est ancien.

A. — Ils sont savants de ce vers quoi médite le destin méditatif —  
du séjour dans l'abîme.

J. — Il n'est rien de plus riche en sens — en destinée — que l'habitation sur terre.  
Et rien de plus sensoriel — au sens fort — que tout ce qui fonde, prépare et garde  
l'habitation.

A. — Rien n'est plus sensoriel que la construction de la maison,  
c'est-à-dire à la fois trouver le lieu pour bâtir et le moment juste pour le faire.

J. — Mais les plumes de couvée, qu'est-ce d'autre que ce qu'il y a de plus tendre  
que les chanteurs ailés — les poètes — ont à offrir,

le plus doux avec quoi ils préparent l'intérieur du nid,  
c'est-à-dire : la fête, et son fruit.

A. — Parce que le poète nomme les plumes de couvée,  
son dire devient plus sensoriel,  
plus pur dans le festif,  
plus proche de ce qui est geschicklich,  
et donc plus proche de ce que les fondateurs, les bâtisseurs  
doivent trouver et atteindre  
pour que la fête soit préparée, accueillie,  
et que le chant puisse être le chant du grand destin.

J. — Dans la mesure où l'épreuve atteint les plumes de couvée,  
elle exige de décider si ce qui est geschicklich pour la fête nuptiale,  
si le festif pour le destin,  
si ce qui est destiné dans la méditation du destin —  
le sensoriel —  
a bien été atteint et trouvé.

A. — Si l'épreuve touchant les plumes de couvée est réussie,  
alors il est décidé que les poètes sont capables d'être poètes.

J. — Et si les poètes, comme éprouvés, sont confiés à leur essence,  
alors leur chant commence en son temps,  
c'est-à-dire : dans l'aube naissante,  
au moment où le feu céleste se lève.

A. — Leur chant, parce qu'ils sont rendus confiants  
dans leur geschicklich et leur festif,  
devient une clameur sauvage et joyeuse,  
un salut à la fête.

J. — Alors un homme, appelé à chanter comme les poètes ailés  
le chant dans lequel résonne le grand destin,  
est touché jusqu'au fond par ce cri,  
et reconnaît qu'il est au bon endroit et au bon moment,  
là où la construction peut commencer.

A. — Et ainsi il conduit les célestes à faire halte dans l'habitation.

J. — Ce conduire commence par le cri :  
« Maintenant viens, feu ! »

A. — Ce qui veut dire en même temps :  
Viens ici, car « Ici... nous voulons bâtir. »

J. — Le maintenant et le ici sont décidés.  
L'épreuve est réussie.  
Ce qui est geschicklich est trouvé.

A. — Le destin commence ici et maintenant,  
dans la mesure où les célestes et les mortels  
sont appelés à la fête nuptiale.  
Ce qui leur est destiné dans leur essence,  
ce qui est conçu comme sensoriel dans leur essence,  
est désormais mis au service de la fête —  
et cela, notre langue le dit : « commencer ».

J. — Ils sont mis au service de la fête,  
dieux et hommes, pour ce qui est geschicklich dans le destin.

A. — Ainsi mis en service, ils accomplissent et fondent la belle coutume —  
qui peut être appelée ainsi parce qu'elle est l'usage du Beau lui-même.

J. — Et c'est le seul besoin de ceux qui sont ainsi requis,  
le seul qu'ils aient désormais,  
pour demeurer dans leur essence geschicklich.

A. — Depuis qu'ils n'ont besoin que de cela, du « Beau »,  
ils n'ont plus aucun autre besoin —  
ils sont donc sans besoins,  
et c'est pourquoi le poète peut appeler  
les jours de fête dans l'hymne Germanie les "sans besoins".

J. — Réduits à l'usage de la fête,  
puisqu'ils sont appelés uniquement pour cela,  
les habitants sont dans la vraie pauvreté.  
Ils habitent au lieu pauvre.

A. — S'ils habitent.

J. — S'ils habitent, alors les célestes ont aussi construit,  
et ce, par ceux qui leur ouvrent l'habitation.

A. — Et lorsque les célestes ont bâti,  
alors le geschicklich du destin est disposé avec pureté dans l'articulation de la fête.

J. — C'est le moment où le destin est équilibré.

A. — Alors règne le silence sur la terre.

J. — C'est pourquoi commence le chant qui dit le Grand du destin par les mots :

Mais quand les célestes ont bâti,  
il est silencieux  
sur la terre...

A. — Dans ce silence se déploie le festif,  
et tout est appelé à fleurir.

J. — C'est pourquoi il est dit dans ce chant :

Mais maintenant, cela fleurit  
au lieu pauvre.

Et il veut se tenir là, merveilleusement grand. (Hölderlin)

J. — Le lieu pauvre est le lieu où l'habite la pauvreté,  
au temps de l'épanouissement du silence.

A. — Là et alors, seule est la demeure apaisée,  
dans laquelle la demeure laisse advenir le vrai,  
et ce qui est convenable au destin (geschicklich) devient vrai.

J. — Mais où est le lieu du destin,  
et quand est le temps de son commencement accompli ?

A. — Là est le lieu — là où ceux qui ont cherché le geschicklich  
l'ont trouvé : de l'autre côté.

Et si, dans ce même là où est le lieu,  
il y a aussi ce là en tant que temps de bâtir,  
si dans le maintenant, l'ici se dégage en clarté,  
et que dans l'ici, le maintenant fleurit,  
alors lieu et temps sont une unicité originaire,  
dans laquelle le destin conduit l'esprit  
dans sa traversée de l'Orient vers l'Occident.

J. — De l'autre côté est — oui, elle est elle-même  
le Da geschicklich, le temps-lieu du destin en voie d'accomplissement.

A. — Cela ne peut être que l'Occident.  
Dans ce nom, nous pensons déjà le pays comme le lieu,  
et le soir comme le temps du destin.

J. — L'Occident est le véritable temps-lieu du destin.

A. — À la fois le pays du monde et l'époque du monde,  
car c'est dans le geschicklich du destin résidant  
que commence l'ampleur de l'essence de l'histoire,  
en tant que l'unique histoire du monde.

J. — Mais si le feu à venir ne trouve qu'au maintenant-ici sa demeure,  
alors l'Occident lui-même est encore à venir.

A. — Alors seulement commence le lever de l'Occident.

J. — Posons même que nos dialogues cherchent à méditer  
ce que chante le chant de Hölderlin, et lui seul :  
le destin de l'esprit, qui devient historique dans l'Occident  
et comme l'Occident, et est l'histoire,  
alors nos dialogues — si cette remarque mérite même qu'on s'y arrête —  
sont partout et toujours des dialogues de l'Occident.

A. — Tu évites sans doute à dessein la tournure évidente « dialogues sur » l'Occident,  
car ce n'est pas un objet.

J. — Mais bien quelque chose de présent,  
oui, ce qui seul nous advient,  
car c'est ce qui vient à nous,  
et qui contient la venue en soi.

A. — Ce n'est que parce que la venue a lieu  
qu'il y a présence advenante,  
et ce n'est que dans la mesure où celle-ci nous advient,  
que nous sommes en essence la contre-présence à elle,  
celle qui attend sa venue.

J. — Nos dialogues de l'Occident attendent cette venue,  
et, dans l'attente, ils sont le séjour dans la venue.

A. — Et dans la mesure où, comme nous l'avons souvent supposé,  
nos dialogues parlent toujours de la même chose,  
ils sont un unique dialogue occidental,

J. — qui ne peut être dit que dans la langue de l'Occident,

A. — une langue qui est peut-être construite seulement dans le dialogue,

J. — à condition que notre dialogue, en tant que pensant,  
demeure dans l'entretien avec le chant du chanteur,  
dont le chant chante le grand destin,  
qui veut se tenir là, merveilleusement grand, au lieu pauvre.

A. — Que nos dialogues soient inclus dans le dialogue occidental,  
si tant est qu'ils le soient, ne peut signifier pour nous qu'une chose :  
nous devons, en toute pensée, demeurer dans l'attente,  
et ne jamais nous arroger quoi que ce soit  
qui pourrait être plus qu'un signe offert pour les amis.

J. — Comme il est rare — et, même alors, comme il est imprécis —  
que nous percevions les signes.

A. — Si, pourtant, nous pensons la même chose que ce que chante le chanteur,  
alors son chant, dans lequel résonne le ton de ce qui est à chanter,  
pourrait nous aider à prêter attention  
à ce que les signes veulent nous signifier.

J. — À condition que nous écoutions vraiment le chant,  
et que nous apprenions ainsi à prêter attention  
de telle sorte que le chanteur lui-même,  
et de manière plus pure encore que nous ne pouvons le faire,

hésite à dire ce qui est geschicklich.

Écoute simplement la sonorité de la première strophe du Chant de l'Ister.

A. — Je le sais.

Nous avons médité les vers isolément et dans leur lien.

Et pourtant, nous n'entendons pas encore le ton contenu de la strophe,  
qui pourtant lui appartient,

car elle chante justement la venue hésitante du destin,  
à laquelle le chant lui-même et les chanteurs obéissent.

J. — La première strophe ne dit pas encore  
que ceux qui sont venus de loin veulent bâtir sur l'Ister :

Sans ailes, nul ne peut s'élancer vers le plus proche

Et passer de l'autre côté.

Mais ici, nous voulons bâtir,

Car les fleuves rendent la terre fertile.

Le « ici » désigne, d'après le vers immédiatement précédent,  
l'autre rive comme le lieu de la construction.

Mais le vers qui suit immédiatement indique seulement  
que ce ici est déterminé par un fleuve,  
sans nommer lequel.

Que le nom du fleuve reste tu,  
cela signifie que c'est d'une importance particulière  
de d'abord méditer l'essence des fleuves,  
ce à quoi les derniers vers de la strophe nous aident.

Mais cela aussi seulement sous forme d'allusions générales,  
qui ne nomment pas tout ce que Hölderlin, à cette époque, chantait  
au sujet de l'essence des fleuves.



De même, il nomme l'autre rive et le passage de l'une à l'autre,  
sans dire clairement ce qu'il sait lui-même,  
et ce que nous avons interprété peut-être un peu trop hâtivement,  
quand nous avons réfléchi au destin de l'esprit,  
qui, « aimant la colonie »,  
cherche sa demeure « parmi les fleurs et les ombres des forêts »,  
celles qui croissent dans le pays natal de Hölderlin et de ses amis.

A. — D'autant plus, alors, cela nous incombe à nous,  
qui méditons sur le savoir du poète,  
de tenter, même de loin, de nous rapprocher de ce savoir  
à partir duquel le chant est chanté.

J. — Tu veux dire que,  
avant de méditer les strophes suivantes,  
nous devrions justifier plus rigoureusement  
ce que nous avons avancé à propos de l'« autre côté ».

A. — Et peut-être que nous avons été trop audacieux.  
Je trouve, rétrospectivement, que nos remarques sur l'Occident  
et sur ce qui est occidental étaient trop risquées.

J. — Peut-être sont-elles seulement trop imprécises,  
et pas assez audacieuses,  
pour écarter l'erreur selon laquelle « l'occidental » désignerait  
quelque chose de populaire, voire de national,  
et ne contiendrait qu'une restriction à ce qu'on connaît  
et compare historiquement.

A. — Alors que dans le mot « occidental »,  
l'esprit du monde lui-même —  
sinon quelque chose d'encore plus originaire — est nommé.

J. — Nommé peut-être — mais pas encore pensé.

A. — Tu oses supposer que penser cela nous est assigné,  
et qu'il nous est confié,  
de manière à ce que, pensant, nous chantions à nouveau au-delà  
de ce que disent les chants de Hölderlin.

J. — Si c'est ainsi,  
alors cela explique pourquoi nous nous efforçons toujours plus rigoureusement  
d'écouter ce que dit le chanteur,  
à partir du ton de sa parole, et de rien d'autre.

A. — Tu consens donc que j'insiste  
pour que nous soutenions par les poèmes de Hölderlin  
ce mot de « l'autre côté » ?

J. — Bien sûr — mais non pas pour satisfaire  
à un idéal de rigueur philologique ou de complétude,  
qui, pris en lui-même, reste sans fondement.

A. — Et dont la réalisation, pour elle-même,  
n'est plus guère défendue aujourd'hui.

J. — Certes.  
Mais ce n'est pas non plus suffisant — ou justifié —  
de dire que la philologie se met au service de la poésie ;  
car alors : au service de la poésie, pour quoi faire ?

A. — Si cependant, dans cette poésie, le destin lui-même parle,  
et si elle est la langue de ce destin,  
l'âme du destin...

J. — ... alors nous pouvons oser penser au-delà de la poésie,  
si en même temps — et toujours plus courageusement —  
nous re-pensons vers elle.

A. — Et ainsi, pensants, méditons la pensée du destin,  
de telle sorte que, dans la parole pensante,  
le même destin, mais autrement, parle,  
et soit convenablement présent (geschicklich) dans cette parole.

J. — Et que nous-mêmes, sur l'autre rive,  
habitions ou puissions aider à préparer l'habitation.

A. — Non pas pour nous-mêmes,  
mais uniquement pour le bien du destin,  
et de ce qui en lui est l'envoyant.

J. — Que dit donc Hölderlin d'autre à propos de l'autre côté ?

A. — Norbert von Hellingrath,  
qui pouvait aimer la lettre — et donc être philologue —  
parce qu'il aimait le destin,  
a noté, dans le précieux volume IV de son édition,  
un fragment qui pourrait dissiper nos doutes.  
Dans ce volume IV, page 254, fragment n° 20, on lit :

« la nuée pourpre — là sont rassemblés  
de la gauche des Alpes  
et de la droite — les esprits bienheureux —  
et il résonne... »

J. — Que le côté gauche soit l'un et le droit l'autre,  
ou l'inverse, on ne peut le dire avec certitude.  
Il suffit que les Alpes soient nommées,

qu'elles partagent en deux versants,  
et que des deux versants, les esprits bienheureux soient rassemblés —  
car dans leur rassemblement se décide le destin de l'esprit,  
et c'est pourquoi il est dit là aussi : « il résonne... »  
— le grand destin.  
Et pense à l'aigle,  
qui, précédant l'orage,  
survole les Alpes.

A. — Il faut penser que les esprits sont réunis au sommet des Alpes,  
dans un orage,

J. — car si, comme dit dans Pain et vin, « les cœurs sont forts... pareils aux célestes »,  
alors « ils arrivent en tonnant ».

A. — Pour un retour de l'autre côté.

J. — Mais quel espace cela désigne-t-il ? Hölderlin chante-t-il  
les deux versants ordonnés par la chaîne alpine  
pour nommer le passage vers Hespérie —  
et même vers la « patrie » ?

A. — Je le crois ; car, si tu poses ainsi la question,  
tu as sans doute aussi pris en compte ce que Hellingrath  
note dans l'appendice du fragment cité, ces ébauches émouvantes,  
rédigées sur la même page ;  
on lit notamment :

qu'ils apprennent le destin des mains.

J. — Je pense ici aux « mains destinées » des chanteurs.

A. — Et encore ceci : « Mienne est la parole de la patrie.  
Que nul ne me l'envie. »

Et surtout :

« Mais que la patrie ne se réduise pas pour nous à un étroit espace... »

J. — Cela signifie que nous devons penser la patrie —  
c'est-à-dire « l'autre côté » dont parle le Chant de l'Ister —  
comme grande dans son essence,  
comme créée à partir du grand destin, le seul.

A. — Car le mot destin figure aussi dans ce passage :  
« le destin — cela signifie / le fouet et les rênes du soleil. »

J. — Hölderlin donne ici lui-même la grande interprétation  
de l'essence du destin. As-tu jamais entendu quelque chose de pareil ?  
Le destin est « le fouet et les rênes du soleil » —  
le feu à venir du ciel, qui fouette en flammes,  
devance et en même temps retient —  
c'est-à-dire : envoie, ordonne,

A. — Le destin est ce qui survient comme l'envoyant,  
et nous fait aussi expérimenter la disposition comme ce qui bride.

J. — Reviens donc à ce mot des deux versants des Alpes,  
et au rassemblement des « esprits bienheureux » sur les cimes,  
appelées « la citadelle des célestes ».  
Et souviens-toi que, plus haut, est mentionnée la « nuée pourpre »,

A. — qui dit l'ardeur et la clarté du feu céleste,

J. — une « colline du ciel », sur laquelle le destin, en tant que poétique,  
rêve et pense à la fête —  
c'est pourquoi est écrit dans le passage sur le destin : « au bal nuptial » (IV, 389).

A. — Pouvons-nous encore douter que, partout,  
soit chantée la venue du destin,

et que son avancée nomme le passage d'un versant à l'autre,  
de sorte que l'autre côté est l'espace même où l'esprit trouve sa maison ?

J. — Mais non pas réduit,  
mais ouvert à la grandeur du destin du monde.

A. — Ce dont le geschicklich s'accomplit dans une « partie du monde »,  
que les Alpes divisent en deux versants.

J. — C'est bien ce que dit le fragment qui commence :

Doux est l'égarement  
Dans la sainte sauvagerie,

où est invoqué « le bon esprit / des eaux »,  
celles « qui, à travers le pays natal, m'égarent. »

Et ces « Alpes », siennes — sans doute du même esprit —,  
sont dites :

Divisée par Dieu  
La partie du monde.

(IV, 250)

A. — Les parties et les versants sont poétiquement nommés,  
pour que soit expérimentée la structure du Tout,  
et que l'unité du destin reste en mémoire.

J. — ... et pour que, en songeant à l'autre côté,  
on n'oublie pas l'unique côté,  
celui des chères îles de l'amour,  
les îles du destin.

A. — Le poète ne les oublie pas —  
elles seules lui tiennent à cœur.

Comment cela s'accorde-t-il au fait  
que le chanteur, avec les siens,  
a décidé de bâtir sur l'autre rive ?

J. — Cela va ensemble :

le chanteur cherche ce qui est du destin,  
mais il appartient au destin de l'esprit  
qu'il quitte la patrie —  
qu'il quitte ce qu'elle est devenue sous un feu trop ardent,  
et qu'il trouve sa maison dans les forêts ombragées de l'autre côté,  
où le destin peut enfin s'accomplir.

Les îles de l'amour, abandonnées par l'esprit,  
ne sont pas entièrement défigurées, mais seulement « presque » —  
elles gardent, sous une autre forme, leur essence brûlante,  
leur gratitude trop vive,  
en conservant les dieux qui s'en sont échappés.

A. — Et dans la mesure où le chanteur pense à elles,  
il pense uniquement au départ de l'esprit,  
et il le suit dans son destin,  
selon lequel « il aime la colonie ».

J. — En pensant à ceux qu'on ne peut oublier,  
le chanteur pense uniquement le destin du destin,  
et, après l'extinction du jour,  
attend toute la nuit l'aube  
qui fera surgir le jour nouveau,  
qu'il désire voir venir  
par ce désir issu de la mémoire,  
où est conservé le destin du destin,  
sous la forme des îles du destin de l'amour.

A. — Ce que nous pensons, le dit la seconde strophe de l'hymne Germanie.  
Quand, dans la Grèce et ses îles, le jour s'est éteint,  
qu'arrive-t-il ensuite ?

Seul, comme une flamme funèbre, glisse alors  
Un souffle doré, la légende, par-dessus,  
Et il s'étend, à nous qui doutons, autour de la tête,  
Et nul ne sait ce qui lui arrive. Il sent  
L'ombre de ceux qui furent,  
Les Anciens, qui visitent de nouveau la terre.  
Car ceux qui doivent venir, nous pressent,  
Et plus longtemps ne tarde  
La sainte troupe des dieux-hommes  
Dans le ciel bleu.

J. — Le Chant de l'Ister chante l'arrivée de cette sainte troupe,  
en commençant à nommer le lieu du « chez-soi » de l'esprit.  
L'autre côté est trouvé,  
et le lieu est nommé où la construction doit commencer.

A. — Nommé — et pourtant non nommé,  
car nous entendons d'abord seulement  
que les arrivés veulent bâtir près d'un fleuve.

J. — Où ailleurs voudraient-ils demeurer,  
eux qui sont venus du lointain Indus et de l'Alphée,  
et qui suivent uniquement l'esprit du fleuve,  
et ne peuvent trouver que près de lui  
ce qui est du destin.

A. — Mais pourquoi suivent-ils l'esprit du fleuve ?  
Est-il donc privilégié parmi les esprits ?



J. — S'il l'est, c'est uniquement parce que le lien de l'esprit unique avec l'esprit du fleuve est un lien unique.

A. — Ce lien n'est possible que si l'esprit unique,  
en raison de son propre destin,  
a besoin de l'esprit du fleuve.

Mais je crains que nous ne nous contentions d'hypothèses vides,  
tant que nous ne savons pas ce qu'est l'esprit du fleuve.

J. — Ce mot nomme-t-il l'esprit des fleuves,  
ou l'esprit de chaque fleuve,  
ou les deux à la fois ?

A. — Il reste pour moi incertain  
si chaque fleuve a son esprit,  
ou s'il est lui-même cet esprit.  
Il semble plus simple de penser  
qu'un fleuve est un esprit  
plutôt que d'avoir un esprit.

J. — Dans le premier cas, un fleuve serait un être,  
auquel on ajoute un esprit.  
Dans le second, le fleuve lui-même serait spirituel.

A. — Ce à quoi tout un chacun opposerait  
que l'eau qui coule entre les rives terrestres  
est quelque chose de matériel,  
ce que l'on nomme aussi le physique,  
et qui est perceptible aux sens.

J. — Celui qui objecterait cela au caractère spirituel supposé du fleuve  
ne ferait que montrer qu'il pense de manière métaphysique ;  
car c'est seulement dans la métaphysique

qu'il existe une distinction entre le physique et le non-physique,  
le sensible et le non-sensible.

La métaphysique est même la domination de cette distinction.

A. — Et pourquoi ne penserait-on pas de façon métaphysique ?  
Y aurait-il quelque part une interdiction contre la métaphysique,  
à supposer qu'on puisse seulement l'interdire ?

J. — C'est impossible, car toute interdiction est un ne doit pas,  
et cela suppose un doit —

donc quelque chose d'ultrasensible,  
qui doit se réaliser dans le sensible.

Mais soit — qui voudrait renverser la métaphysique,  
alors que chacun est en elle,  
et a même besoin d'elle pour se révolter ?

A. — Cela, je ne le comprends pas entièrement.  
Mais à force de parler de métaphysique,  
je pressens qu'on ne peut s'en défaire comme d'un manteau.  
Nous n'avons pas encore trouvé le rapport approprié à elle —  
ou plutôt le rapport qu'elle entretient avec nous —  
tant que nous sommes contre elle,  
ou que nous prenons parti pour elle.

J. — Elle a son propre temps,  
et ne sera pas surmontée par une critique humaine.

A. — Elle ne sera pas surmontée du tout,  
mais intérieurement métamorphosée,  
par ce sur quoi elle repose elle-même.

J. — Cette métamorphose  
se manifeste à l'homme historique  
pour des raisons difficiles à penser.

A. — En tout cas, seulement si nous connaissons l'essence de la métaphysique,  
car en ce moment même,  
nous pensons déjà depuis sa métamorphose,  
même si nous en ignorons encore les signes,  
et les manquons trop souvent.

J. — Les signes annoncent la métamorphose,  
si bien qu'on peut les rencontrer  
là où la métaphysique est à l'œuvre...

A. — Des signes de cette transformation nous apparaissent —  
à condition, bien sûr, que nous pressentions déjà l'essence de la métaphysique —  
dans la poésie de Hölderlin.

Que, par exemple, nous soyons sans cesse poussés, à des moments inattendus,  
à réfléchir à l'essence du sensible,  
et donc à la différence avec l'ultrasensible,  
et à celui-ci lui-même —  
c'est là un signe parmi d'autres.

Mais je crois que nous allons encore trop vite,  
dans la mesure où nous avons tendance à ranger ce que nous pensons à ce sujet  
dans des concepts métaphysiques,  
que nous nous contentons peut-être d'élargir suffisamment.

J. — Un tel signe, que le dépassement de la métaphysique se laisse entendre dans les  
chants de Hölderlin,  
c'est sans doute aussi la difficulté que nous rencontrons de nouveau maintenant :  
à savoir, comprendre poétiquement l'essence de l'esprit et des esprits  
à partir des chants du poète.

A. — Et je pense à présent que nous n’interprétons correctement que dans le sens de la métaphysique,  
si nous nous mettons à rassembler des passages du poète sur les fleuves et l’esprit du fleuve,  
voire encore ceux sur les esprits et l’esprit,  
pour en extraire une définition de l’esprit  
que nous utiliserions comme une pince  
dans laquelle nous forcerions tout ce que Hölderlin compose comme esprit.

J. — Ce que peut être l’esprit du fleuve,  
nous ne l’apprenons donc qu’à la condition d’entendre et d’interpréter un chant  
qui chante un esprit de fleuve.  
Peut-être pourrions-nous bientôt découvrir que  
les véritables chants de Hölderlin —  
ce « haut et pur allégressement » de ses chants « patriotiques » —  
sont chantés à partir de l’esprit du fleuve.

A. — Mais une telle expérience ne peut nous advenir que si nous sommes aussi capables  
de penser ce que Hölderlin nomme le patriotique  
comme le destin voilé et le secret de l’Occidental,  
au lieu de le malinterpréter historiquement comme du national.  
Mais dis-moi : penses-tu que dans le Chant de l’Ister,  
nous puissions rencontrer un esprit de fleuve ?

J. — C’est une question qui, en quelque sorte, porte déjà sa réponse en elle-même :  
le Chant de l’Ister est un chant de fleuve.  
Tu poses néanmoins la question à juste titre,  
car le chant nous est parvenu sans titre.

A. — Bien des raisons justifient de l’appeler ainsi,  
comme on le fait depuis l’édition de Hellingrath.  
Mais il nous est maintenant plus sage de ne pas nous laisser influencer par le titre,

et surtout de ne pas manquer de remarquer que le chant lui-même énonce le nom.

La deuxième strophe commence ainsi :

Mais on appelle celui-ci l'Ister.

J. — Celui-ci — lequel ? Quel celui-ci ?

A. — Ce celui-ci, ici.

Ici, c'est-à-dire là où ceux venus de loin,  
ceux qui ont longtemps cherché ce qui est du destin,  
veulent maintenant bâtir.

Par ce celui-ci, la deuxième strophe et ce qui suit résonne en retour avec la première.

J. — Sur ce fleuve, là où ils veulent construire,

le geschicklich semble enfin trouvé.

Mais cela n'est pas dit explicitement,  
sans doute parce que ce que signifie le fait de trouver,  
et le sens du trouvé, demande encore à être médité.

A. — Le trouvé est encore réservé aux jeunes et aux anciens.

Écoute le cinquième passage de l'élégie Retour au pays,  
où cela est dit,  
et où il est aussi question du souvenir de l'apprentissage long  
de ce qui est propre, envoyé, convenable,  
et dont celui qui arrive est longtemps resté silencieux.

J. — Ce qui est du destin est trouvé —

et pourtant n'est pas encore véritablement accompli.

La solennité de la fête,

« la plus grande joie »,

reste « réservée au petit-fils »,

comme le dit le vers final de l'élégie La Fête d'automne,

un chant qui appelle à la fête d'automne,  
et qui est peut-être seulement la fête préparatoire à la plus haute fête.

A. — L'automne est le temps de la maturité,  
mais n'est-il pas aussi le soir de l'année,  
ce soir qui prépare la nuit  
des années à venir des peuples ?

J. — Seul ce qui est trouvé, et donc déjà tenu,  
peut encore — et seulement — rester en suspens  
en tant que ce qui est réservé.

A. — Si telle est la nature du geschicklich,  
alors nous comprenons à peine son charme inépuisable :  
qu'il nous appartient tout en se déroband,  
que nous le gardons justement parce que nous ne le figeons pas  
dans une forme que nous jugerions convenable —  
cette sainte inquiétude dans la quiétude de ce qui est du destin.

J. — Le reflet du Beau.

Parce que ce qui est du destin est trouvé à l'arrivée sur ce fleuve,  
mais que ce qui est trouvé reste en attente,  
afin que seulement dans la sphère de ce qui est propre,  
il devienne proprement sien,  
alors les venus de loin doivent d'abord bâtir,  
et préparer l'habitation.

Autrement, ils ne peuvent pas être les habitants de l'autre rive.

Mais on appelle celui-ci l'Ister.

Il habite bellement. Le feuillage des colonnes brûle,  
Et s'anime. Sauvagement, elles se dressent  
Les unes entre les autres ; au-dessus,

Une seconde mesure, jaillit  
Des rochers le toit. Aussi  
Ne m'étonne-t-il pas qu'il ait  
Invité Hercule en hôte,  
Qui brille de loin, en bas de l'Olympe,  
Car celui-ci vint chercher de l'ombre  
Loin de l'isthme brûlant,  
Car là-bas aussi, pleins de courage étaient-ils,  
Mais à cause des esprits,  
Il faut aussi de la fraîcheur. C'est pourquoi il préféra  
S'approcher ici des sources  
Et des rives blondes,  
Parfumées là-haut, et noires  
De la forêt de sapins, où dans les profondeurs  
Un chasseur aime à errer à midi,  
Et la croissance se fait entendre  
Aux arbres résineux de l'Ister.

A. — Comme cette deuxième strophe s'éveille maintenant,  
dans ses mélodies et ses harmonies !

J. — Toutes provenant de la première strophe,  
si bien que l'intimité de l'harmonie est à peine saisissable.

A. — Je pressens que nous devons d'abord apprendre à entendre la légende du mot,  
le chant du mot.

J. — Et peut-être même découvrir un jour que la légende est le mot,  
et que dans cette légende repose la langue même de ce dont provient  
ce que d'autres appellent le simple son de la musique.

A. — Au sens propre, alors, la musique proviendrait du langage,  
et ne pourrait jamais plus retourner à sa source.

J. — Mais le langage ne serait pas une création à laquelle le son aurait été ajouté après  
coup ;  
la légende serait la tonalité originaire de tout son.

A. — C'est une pensée audacieuse — penser cela,  
si seulement l'irritante distinction entre sensible et insensible  
dans la langue pouvait enfin nous libérer dans cette audace.  
Mais voilà que, discutant la musique des strophes,  
nous oublions ce qu'elles disent.

J. — N'aie crainte — nous ne distinguons plus de cette manière.  
Mais si nous gardons le son de toute la deuxième strophe à l'oreille,  
alors nous entendons, dès son premier et dernier vers,  
le nom de l'Ister.

A. — Comme si les vers se lançaient le nom et  
encerclaient toute la strophe par sa sonorité,

J. — d'où commence à apparaître l'esprit de ce fleuve :

Mais on appelle celui-ci l'Ister.

A. — Pourquoi le chant dit-il cela ?

L'hymne qui porte le titre Le Rhin  
nomme aussi le fleuve, et même plusieurs fois ;  
mais d'une autre manière.

Est-ce que ce fleuve, sur les rives duquel les venus de loin veulent bâtir,  
est encore pour eux sans nom ?

Cette nomination doit-elle leur dire où ils sont arrivés,  
sur quel fleuve ?



Ou bien connaissent-ils déjà le fleuve sous le nom de leur langue maternelle,  
selon laquelle ce fleuve s'appelle le Danube ?

J. — Mais comment auraient-ils pu connaître ce nom,  
puisqu'ils viennent d'arriver ici,  
et de très loin ?

A. — Cependant, si les venus de loin trouvent ici ce qui est du destin,  
alors ils appartiennent sans doute à ce lieu,  
et sont de race allemande,  
de sorte qu'ils auraient pu entendre des Anciens  
que ce fleuve se nomme Danube.

J. — Nous pourrions le supposer en nous référant à l'hymne La Migration,  
dans la troisième strophe de laquelle Hölderlin raconte :

Dans mes jeunes années, quelqu'un m'a confié  
Qu'autrefois, les parents, le peuple allemand,  
S'en étaient allés en silence sur les flots du Danube,  
Et qu'un jour d'été, ils étaient venus  
Là-bas, avec les enfants du soleil,  
S'abriter à l'ombre  
Près de la mer Noire.  
Et ce n'est pas en vain  
Qu'on a nommé cet endroit hospitalier.

A. — Si les venus de loin connaissaient déjà le nom allemand du fleuve,  
alors pourquoi leur dit-on maintenant :

Mais on appelle celui-ci l'Ister ?

J. — À tout le moins, compte tenu de ce que nous venons de dire,  
nous devrions nous attendre à ce que le poète dise :

Mais on l'appelle aussi l'Ister.

A. — Peut-être que ce fleuve ne portait jusqu'alors que ce seul nom.

Ou devons-nous comprendre le vers autrement :

on l'appelle ce fleuve, que vous connaissez sous le nom de Danube,  
« l'Ister » ?

Mais dans ce cas, il me manque le mot « aussi ».

Vu le soin que Hölderlin apporte à sa formulation,

il n'aurait pas omis ce « aussi »

s'il voulait simplement introduire un autre nom.

J. — Puisque ce « aussi » n'est pas dit,

le « on l'appelle » prend une tonalité particulière.

On appelle ce fleuve Ister — parmi ceux qui le nomment.

Et ceux qui le nomment, ce sont les poètes.

A. — Les poètes qui nomment le fleuve

le chantent à partir de l'esprit du fleuve.

Pour eux, c'est un des esprits, un héros,

un demi-dieu, un homme noble et viril,

c'est pourquoi il porte ce nom masculin : l'Ister.

J. — Un nom issu de la Grèce : Ἰστρος.

Le poète Pindare l'utilise dans un chant consacré à Héraclès,

où il raconte son voyage de l'Alphée à l'Ister —

un thème auquel pense aussi la deuxième strophe du Chant de l'Ister.

A. — Hölderlin, au moment où il composait ce poème,

avait d'ailleurs traduit au moins partiellement ce chant de Pindare,

parmi d'autres.

On le classe aujourd'hui parmi les troisième odes olympiques.

J. — La traduction a pu être l'occasion,  
mais non la motivation décisive pour l'écriture du Chant de l'Ister.  
Quoi qu'il en soit,  
demeure essentiel ce premier vers de la deuxième strophe :

Mais on appelle celui-ci l'Ister.

A. — Dans le dire poétique, ce fleuve — le Danube —  
est ainsi nommé.

Autrement dit, l'essence de ce fleuve  
est comprise à partir de ce que dit ce poème.

Ce fleuve, auprès duquel les arrivés de loin ont trouvé ce qui est du destin,  
entre seulement maintenant dans son essence poétique.

Hölderlin adopte poétiquement le nom grec,

J. — et fait ainsi du nom une poésie,  
qui dit les fleuves et les îles aimées de ce pays.

En tant que poétiques, ces îles sont les ardentes îles de l'amour,  
les héros furieux (Héraclès),  
les saints chanteurs (Pindare) —  
tous contenus dans la mémoire du nom "l'Ister".

A. — Ce nom est un nom du destin.

Il nomme le destin du voyage du feu céleste  
de l'un vers l'autre versant.

J. — Ici, ce fleuve, le Danube, vient d'un côté vers l'autre —  
et pourtant, il appartient véritablement à l'autre côté.

A. — On appelle donc celui-ci l'Ister.

Il est fondé dans le destin de l'amour céleste,  
c'est pourquoi résonne d'abord sur ses rives,

avant même qu'il soit nommé,  
l'appel à la venue du jour en feu,  
l'écho du cri de la forêt,  
chanté par ceux qui ont surmonté l'épreuve,  
où s'est décidé le lieu de la maison pour la fête nuptiale.

J. — Et par là, le lieu des jours de beauté  
dans la terre de l'autre côté.

A. — Mais si ceux qui ont trouvé ce qui est du destin en ce lieu  
veulent ici bâtir pour y habiter,  
alors celui dont le nom fondateur recèle et révèle ce qui est du destin,  
celui dont l'esprit anime le lieu de ce lieu,  
celui qui est l'esprit de la beauté des jours à venir dans cette terre,  
ne doit-il pas lui-même et le premier habiter de manière belle ?

J. — Oui, tu l'as dit parfaitement.  
C'est pourquoi suit immédiatement, après le nom,  
comme un éclair, la parole sur son habitation :

Mais on appelle celui-ci l'Ister.  
Il habite bellement.

A. — Ce mot résonne avec autorité,  
comme si la beauté de cette habitation  
était ordonnée puissamment et préservée de toute profanation.

J. — Beau, simplement beau —  
et cela signifie, pour ce qui est beau :  
beau au-delà de toute mesure.

A. — Et à quel point beau —  
c'est ce que disent les vers qui suivent immédiatement :

Il habite bellement. Il brûle, le feuillage des colonnes,  
Et s'anime. Sauvagement, elles se dressent  
Les unes entre les autres ;  
Au-dessus, une seconde mesure surgit,  
Des rochers, le toit.

J. — À quel point beau — veux-tu dire à quel degré de beauté,  
ou bien en quel sens est-ce beau ?

A. — Je pense les deux.

Car si nous comprenons en quel sens repose ici le Beau,  
nous saurons aussi à quelle mesure il est beau.  
Mais tu fais bien de poser la question ainsi —  
même si je n'ai plus peur que nous puissions  
mal interpréter ces vers,  
en y voyant une description de beauté naturelle,  
propre au paysage du fleuve.

J. — Ne sois pas trop sûr de notre capacité.  
Même si l'on ne dévie plus grossièrement vers l'inadéquat,  
l'adéquat n'est pas encore pour autant solidement fondé.  
Et tant que cela manque,  
nous devons sans cesse laisser place à ce qui est adéquat,  
en écartant l'inadéquat.

A. — Tu sais que c'est là ma vieille conviction.  
Une telle mise à distance est toujours un secours,  
si elle vient du savoir de ce qui est adéquat,  
et si elle le clarifie dans son éclat de retour,  
surtout en l'empêchant de s'enfermer dans sa propre possession,  
ce qui menacerait son essence,  
car elle repose dans la liberté.

Ainsi donc, pour rendre possible un retour vers l'adéquat,  
je dirais ceci :  
le beau, dont parlent les vers,  
se rapporte à l'habitation du fleuve.

J. — C'est en réalité évident, puisque le vers dit : « Il habite bellement ».  
Et pourtant — que cet évident est difficile à atteindre  
et à méditer comme il le mérite !

A. — Car nous avons tendance à suivre immédiatement,  
attirés par la beauté même des vers,  
l'inclination à comprendre ce qu'ils disent  
comme le spectacle saisissant  
qui ravit un regard sensible.

J. — Ce faisant, nous situons le beau dans l'aisthesis,  
et nous pensons la beauté esthétiquement.

A. — Tu peux aussi dire : métaphysiquement.  
Les vers ne veulent pas peindre la beauté naturelle du paysage,  
ni susciter et entretenir un plaisir de la nature.  
Mais plutôt...

J. — Oui, plutôt...  
Pour l'instant, nous pouvons seulement dire :  
le beau concerne l'habitation du fleuve,  
et non le sentiment des hommes qui le contemplent.

A. — Ce rappel, pourtant, manque encore de clarté.  
On peut dire, par exemple, de gens qu'ils habitent joliment,  
en entendant par là que leur maison est bien située et élégamment aménagée.  
Ils habitent joliment, parce que leur environnement est beau de cette manière-là.

J. — Mais cela ne signifie pas pour autant que l'habitation elle-même est belle.  
La beauté de l'environnement et de l'aménagement  
n'y suffit donc pas — ou pas uniquement.

A. — Cela dépend de l'habitation —  
et donc sans doute de l'habitant.

J. — C'est par l'habiter que tout devient habitable.

A. — Et, en tant qu'habitable, cela est beau  
— au sens de la beauté de l'habiter.  
Mais alors, qu'est-ce que habiter ?

J. — En posant cette question,  
nous voyons à quel point le rejet de l'interprétation esthétique de la beauté  
nous a été utile,

A. — car il nous a conduit, dans notre attention au Beau nommé par les vers,  
à ne pas nous focaliser sur la beauté,  
mais sur l'habiter.

J. — Mais peut-être que les deux sont la même chose.  
Dans ce cas, le rejet de l'esthétique aura été d'autant plus salubre,  
puisque nous ne pouvons atteindre le même dans le sens de l'appartenant-ensemble  
qu'à condition de distinguer convenablement.

A. — Le beau nommé par les vers,  
c'est l'habitabilité, dans laquelle habite le fleuve habitant.

J. — En l'habitant, il la rend belle.

A. — Oui — et pourtant je veux aussi dire : non.  
Car l'habitant ne crée pas la beauté,  
ni ne la superpose à l'habitabilité

comme un ornement ou un voile.

Il ne peut habiter l'habitabilité —

c'est-à-dire : être avec elle d'une manière propre —

que si l'habitabilité elle-même, en tant que l'habitabilisable,

donne aussi de son côté la qualité d'habitable,

se plie à cette qualité et se livre à l'habitant.

J. — Comme son environnement —

mot magnifique, que nous apprenons ici à penser depuis l'habiter.

A. — Au demeurant, je pense — pour le noter au passage —

que tout mot, s'il en est un, est beau.

J. — Peut-être cela a-t-il lui aussi à voir avec l'habiter.

A. — Comme le langage est lié à la demeure de l'homme.

Mais nous cherchons ici à penser l'habitabilité.

Ce n'est pas seulement l'habitant qui la détermine,

mais aussi l'environnement, dans ce qu'il offre.

J. — Mais ses dons sont eux-mêmes déterminés par l'habiter,

que l'habitant ne crée pas, mais reprend et accomplit.

A. — Quels dons offre donc l'environnement,

pour que l'habiter du fleuve soit beau ?

J. — Voilà une question... vraiment belle.

A. — En quel sens ?

J. — En ce sens qu'il nous permet de penser le beau, tel que le nomment les vers, déjà

dans une détermination essentielle.

A. — Je ne comprends pas bien ce que tu veux dire.



J. — Si nous comprenons les vers, qui nomment la beauté de l’habiter, comme une description naturelle, on pourrait facilement objecter que cette description est très restreinte. Bien sûr, on peut aussitôt atténuer cette critique en reconnaissant que cette concision même, et la manière dont c’est dit, rendent la chose grandiose et efficace.

A. — Nous ramenons ainsi ce que les vers expriment à l’art de la description simple et puissante.

J. — Ce qui revient à dire : nous ne parlons pas tant d’une esthétique de la contemplation et du plaisir, que d’une esthétique de la création artistique, de l’art du dire poétique.

A. — Et ainsi, nous sommes de nouveau très éloignés de la réflexion sur la beauté de l’habiter.

J. — Même si parfois, nous sommes plus proches que nous ne le pensons.

A. — En quel sens ?

J. — En ce que nous habitons le fleuve dans son habiter.

A. — Cela signifierait : nous accompagnons son écoulement.

J. — En marchant le long de ses rives, en le suivant.

A. — Je crois deviner ce que tu veux dire — mais je n’oserais pas m’y risquer en paroles.

J. — Comme si j’en savais davantage que toi. Je veux seulement dire ceci : en suivant le fleuve, nous ne nous arrêtons pas quelque part de façon arbitraire pour contempler le fleuve ou le paysage, mais en le suivant, nous appartenons à son écoulement, et avons ainsi reçu déjà les dons de son environnement.

A. — Tu veux dire que ce qui entoure le fleuve nous entoure aussi, agit autour de nous, enveloppe notre être, qui est ainsi inséré dans l’entourant, au point que nous nous y tenons nous-mêmes au-dedans.

J. — Avec un sens très particulier de ce que signifie au-dedans et intérieurement. Mais il est sans doute plus sage de commencer par prêter attention à cet entourage, dans lequel nous sommes peut-être avec le fleuve.

A. — Mais que dit le poème à ce sujet ?

J. — Nous faisons bien d'écouter à nouveau les vers, en prêtant attention au ton, et à la pause sonore que le signe de ponctuation marque :

... Il brûle, le feuillage des colonnes,  
Et s'anime. Sauvagement, elles se dressent,  
Les unes entre les autres ; au-dessus,  
Une seconde mesure surgit,  
Des rochers, le toit.

A. — D'abord sont nommées les colonnes, et en dernier le toit.

J. — Ce sont les deux seuls éléments nommés, nettement différenciés dans l'écriture par le point-virgule.

A. — Mais en même temps unis comme appartenant ensemble, dans la mesure où les colonnes doivent être la première mesure, si le toit est la seconde. Et qu'est-ce donc que tout l'entourant, dans lequel le fleuve ici demeure ?

J. — Ne pressens-tu pas ce qui nous enveloppe aussi, à nous, dans cet entourage — le temple ?

A. — La maison du dieu — et c'est pourquoi l'habitation.

J. — Oui, mais allons-y doucement — pensons d'abord le temple.

A. — Les colonnes sont nommées en premier, mais avant même leur élévation, le feuillage — et plus précisément : son embrasement. C'est l'ardente clarté du feuillage brun doré, jaune clair, qui flambe autour des colonnes, et fait ainsi briller l'élément de feu à travers tout l'espace du temple.

J. — C'est l'automne ; le temps de la maturité commence ici, sur l'autre rive — le fruit des Hespérides entre dans son essence propre.

A. — Certes, la première strophe évoque encore l'été dans ses derniers vers.

J. — Mais elle ne parle là que des fleuves en général, vers lesquels viennent les bêtes en été. Ce n'est que dans la deuxième strophe qu'est nommé ce fleuve-ci, et qu'il est nommé par le dire de sa seule habitation.

A. — Dans l'élément du feu, le temple attend. Nous ne forçons sans doute pas le texte en comprenant ici les colonnes comme des arbres. Je pense à cette vision d'Athènes décrite dans Hyperion, lorsque les voyageurs approchent :

« ... et ainsi Athènes était là devant nous, et les colonnes orphelines se tenaient devant nous comme les troncs nus d'une forêt, qui verdoie encore au soir et s'embrase la nuit venue. »

J. — Ici cependant, à l'inverse du Chant de l'Ister, les colonnes sont perçues comme des arbres, comme des troncs nus — des colonnes orphelines.

A. — Tandis que maintenant, les troncs feuillus sont les colonnes, et non orphelines, mais appartenant à l'ensemble gardien du temple habité. On peut presque dire : des colonnes vivantes.

J. — Comme dans l'hymne Patmos, dont la troisième strophe célèbre la floraison de l'Asie — de l'autre côté — et dit :

Et témoignage de vie immortelle  
Sur des murs inaccessibles,  
Depuis toujours lierre croît, et portés sont  
Par des colonnes vivantes, cèdres et lauriers,  
Les solennels,  
Les palais bâtis divinement.

A. — Et le poème Âges de la vie, qui appartient aux chants de la nuit, parle des forêts de colonnes dans la plaine du désert, et demande : « Que êtes-vous ? » Nous ne sommes donc sans doute pas dans l'erreur si nous reconnaissons, dans le feuillage embrasé des colonnes, autour de l'Ister le vivant, la maison solennelle et ardente du fleuve.

J. — Un seul point reste indéterminé : les arbres sont-ils une image des colonnes, ou les colonnes une image des arbres ? Ou les deux, ou aucun des deux ?

A. — Ce qui signifierait que ce n'est pas une métaphore. Arbre et colonne coïncident. Mais je sais : ce n'est pas encore dire grand-chose.

J. — Car l'unité dans laquelle ils coïncident reste innommée.

A. — Oui, car il ne s'agit sans doute pas ici d'un rapprochement de choses auparavant séparées, mais d'une unité plus originaire, qui précède la séparation, et qui doit donc être autrement, se manifester autrement que dans l'observation distincte des arbres et des colonnes, c'est-à-dire de ce qui relève de la nature et de ce qui relève de l'art.

J. — Ce qui est originaire se cache dans ce qui fonde cette distinction, voire dans ce qui ne s'en soucie pas du tout.

A. — Même si nous ne pouvons pas encore répondre à ce qui nous émeut et nous interpelle ici à travers cette intuition, il est bon que nous y soyons rendus attentifs par les colonnes et les arbres, et que nous remarquions que ce qui est pressenti concerne l'essence de la maison poétiquement évoquée ici, où le fleuve habite.

J. — Oui, et même le fleuve lui-même. Si nous parlons de l'esprit du fleuve, nous ne pensons pas à une entité spirituelle au sens de l'ultrasensible, qui planerait au-dessus de la forme sensible du fleuve.

A. — En pensant le fleuve comme esprit du fleuve, nous ne renonçons pas à ce fleuve dit sensible, mais nous le pensons plus sensiblement que jamais. Tel doit être aussi le mode d'être de ce dans quoi arbre et colonne sont plus originairement unis.

J. — Dans quoi ils sont la même chose, sans perdre leur propre nature.

A. — C'est là qu'ils préservent justement ce qui leur est propre. Mais j'ai l'impression que nous parlons ici comme de parfaits inexpérimentés.

J. — Cela se peut bien. Mais il se pourrait que notre situation ne soit pas si mauvaise, si nous gardons dans la pensée ce qui est à peine éprouvé, en le pensant surtout dans l'ouverture vaste dans laquelle toute propriété particulière séjourne.

A. — Tu veux dire que tout ce que Hölderlin poétise dans ses chants, nous devons le penser au-delà des distinctions entre sensible et ultrasensible, entre apparence et sens, entre image et transfiguration.

J. — Tout, y compris les dieux évoqués dans la poésie, et le dieu suprême, qui n'est que dans l'habiter, comme le dit l'élégie Retour au pays : habitant au-dessus de la lumière, seul dans le silence.

A. — Ainsi, nous nous trompons nous-mêmes si nous voulons expliquer tout cela avec des expressions à demi pensées comme « religieux », « mythique », « symbolique », « numineux ».

J. — Car nous ne ferions que remplacer une confusion par une autre.

A. — Ce que, pourtant, nous ne voulons plus depuis longtemps.

J. — Et pourtant nous y retombons, car nous n'interrogeons pas avec assez de soin les vers et les mots.

A. — Et nous ne parvenons même pas à nous approcher de la solidité du mot écrit, dans laquelle le dit de cette poésie demeure écrit. Mais ne prêtons-nous pas attention à chaque mot ?

J. — Certes, mais pas encore assez à chaque son et au ton fondamental :

Il brûle, le feuillage des colonnes...

A. — « Et s'anime. » Ainsi cela résonne déjà davantage.

J. — Qu'est-ce qui résonne ? Seulement l'émission des mots ?

A. — Non, c'est le convenable du destin qui résonne, dans lequel le feuillage des colonnes appartient à l'entourant. En s'animant, le feuillage prend et donne le souffle des airs de feuille en feuille...

J. — Le feuillage des colonnes embrasées rend possible l'incandescence de l'espace tout autour d'elles —  
et lui fait place en même temps.

A. — De même que le fréuissement des colonnes flamboyantes.

Sauvagement,  
elles se dressent, les unes entre les autres.

J. — Le bâillement de l'abîme se dresse en elles ; ici et là, il a fendu la terre, sans plan,  
dans l'épanouissement  
de ce qui, caché, pousse vers l'ouverture béante. Et, quoique battues par les forces  
pressantes de la sauvagerie,  
elles se tiennent dressées vers le haut, comme orientées, et portent, de manière juste,  
cette élévation.

A. — Et érigent ainsi la hauteur de la maison ;  
non seulement chaque côté se dresse de son propre chef et oriente l'espace vers le haut  
;  
mais aussi :

Sauvagement,  
elles se dressent, les unes entre les autres.

J. — Elles se tiennent, dans cette position dressée, à la fois les unes parmi les autres ;  
les unes surpassent les autres.

Ainsi gravissent-elles, en se dépassant mutuellement,  
la pente escarpée de la colline, dont le sol moussu reste caché dans l'obscur,  
illuminé par la lueur du feuillage en flammes.

A. — Cet élan ascendant qui érige la hauteur de l'étendue flamboyante autour des  
colonnes dressées  
est une première mesure, dans laquelle l'illimité est ordonné,  
et donne espace à l'habiter du fleuve.

... au-dessus,  
une seconde mesure...

J. — Ce « au-dessus » résonne jusqu'à la fin du vers,  
et désigne l'élan vers ce qui surplombe.

A. — Nous attendons ce qui dépasse les colonnes sauvagement dressées et embrasées,  
et nous nous trouvons, à notre insu, renvoyés à « une seconde mesure »,  
sans qu'une première ait été nommée.

J. — Mais c'est précisément ainsi que ce qui est une première mesure se révèle comme  
tel,  
tout en étant simultanément intégré et repris dans une seconde.

A. — Afin que soit manifeste que, dans la sauvagerie embrasée,  
règne le mesuré, tout comme dans ce qui s'élève au-dessus.

J. —

... au-dessus,  
une seconde mesure, bondit hors  
des rochers, le toit.

D'abord il est dit que « au-dessus », une mesure également règne  
et délimite ce qui s'élève au-dessus des colonnes.

A. — À savoir ce bondissement de la roche,  
qui, dans une mesure surélevante, est le toit.

J. — Ce n'est pas une seconde mesure qui bondit hors,  
mais il faut comprendre ainsi ce qui est dit : « au-dessus / une seconde mesure »,  
en ce sens que, au-dessus des colonnes, le toit s'avance —  
non pas, comme elles, fait d'arbres,  
mais : « des rochers ».

A. — Tu ne rattaches donc pas le « des rochers » au « bondit hors »,  
comme si le vers disait : « le toit jaillit des rochers » ?

J. — Non — j'associe « des rochers » à « toit »,  
le toit étant un toit de rochers, par opposition aux colonnes formées d'arbres.

A. — Pourtant, le rocheux n'est pas moins terrestre, ni moins croissance du sauvage.  
Il est simplement la dureté du sauvage, le pierreux, le massif,  
et, à sa manière, ce qui se dresse.

J. — La pesanteur ascendante, qui s'est comme extraite de l'abîme  
et se maintient dans l'ouverture du ciel serein.

A. —

... bondit hors  
des rochers, le toit.

J. — Ce mot « toit » sonne comme une clôture,  
et renvoie en même temps en arrière, vers les colonnes en feu,  
nommant la beauté de l'habiter.

Mais je ne comprends pas encore tout à fait le « bondit hors ».  
Le toit rocheux bondit hors, et ce « au-dessus » —  
les rochers jaillissent en tant que ce qui surplombe les colonnes en flammes.



De leur incandescence rouge doré,  
jaillit la vieille clarté grise et jaune des rochers,  
s'élève, se penche sur les colonnes,  
les couvre et enveloppe l'espace en feu.

J. — Ce « bondit hors » est sans doute équivoque.

Il signifie à la fois l'apparition imprévisible des rochers hors de la forêt de colonnes,  
et le surplomb des parois rocheuses au-dessus des arbres,  
dans la formation étrange de grottes et de gorges.

A. — Ici comme ailleurs, nous n'entendons la clarté du mot poétique  
qu'à condition de ne pas nous fermer au balancement de sa multiple clarté,  
qui lui est propre.

J. — La polyvalence du mot poétique indique cette multiplicité de ce qu'il faut chaque  
fois dire,  
qui s'élève plus purement encore dans le retrait du destin préservé.

A. — Cette polyvalence poétique ne se donne à nous que si nous n'entendons jamais le  
mot ni le dire  
comme de simples énoncés de représentation,  
mais si, dans la légende de la poésie, nous faisons l'expérience de l'essence de ce qui est  
dit,  
presque comme si nous voulions entrer dans la légende pour y habiter.

J. — Les vers :

... Il brûle, le feuillage des colonnes,  
Et s'anime. Sauvagement,  
Elles se dressent, les unes entre les autres ; au-dessus,  
Une seconde mesure, bondit hors  
Des rochers, le toit.

Ces vers sont, par leur propre structure, la maison même  
dans laquelle le fleuve habite,  
et ne sont nullement la représentation d'un paysage  
au moyen du langage comme simple matériau.

A. — Ce que nous appelons le paysage — s'il peut même être pensé comme tel —  
se tient dans la légende de cette poésie.

La forêt et les rochers autour de l'Ister sont, dans ce qu'ils ont déjà été par l'envoi du  
destin,  
fondés comme ce qui demeure dans la légende.

J. — Il n'y a pas ici d'expression paysagère en langage,  
mais la légende des vers résonne dans ce qui est apparemment paysager  
en tant qu'envoyé du destin.

Ils sont ce dans quoi le fleuve habite —

A. — — l'habitant dans la beauté.

Mais en quoi consiste le beau ?

Ne réside-t-il pas, après tout, dans l'entourant, et seulement là ?

Deux fois, la mesure est nommée.

J. — Alors, ce serait la proportion mesurée de forêt et de roche qui serait le beau.

Mais dis-moi : en quoi consiste cette mesure ?

Selon les vers, la mesure ne concerne pas la relation entre les colonnes et le toit,  
mais les colonnes en elles-mêmes, tout comme le toit en lui-même.

Ce sont chacun une mesure.

Il y a deux mesures.

Et ce que mesure signifie ici reste obscur.

A. — En effet.

Si les arbres dressés et les rochers en saillie sont chacun une mesure,  
alors ce ne sont pas eux, ni leur relation, qui sont mesurés et mis en mesure,

mais ils sont ce qui mesure.

Que mesurent-ils, et en quoi consiste le mesurer ?

Cela n'est pas dit.

J. — Mais une mesure peut-elle ne pas mesurer — et pourtant modérer,  
c'est-à-dire intégrer l'illimité dans l'assemblage ?

A. — Quelle assemblage, quelle jointure ?

Mais en posant cette question, je me rends compte que,  
en suivant la construction du temple telle qu'elle s'élève dans les vers autour du fleuve,  
nous avons déjà touché à ce que nous cherchons maintenant.

La sauvagerie de la croissance ne s'égare pas dans un chaos rampant au sol,  
mais elle se tient orientée, dans une direction qui s'élève, se dépasse, vers la lumière.

J. — Les colonnes elles-mêmes, par leur tenue ainsi,  
relient la sauvagerie à la relation entre la terre obscure d'où elles ont surgi,  
et la lumière qu'elles boivent et respirent.

A. — Et qu'elles contrent en même temps,  
pour qu'elle ne s'abatte pas sur la terre,  
ne la consume de ses rayons,  
et ne fasse mourir toute croissance.

Dressées, les unes entre les autres,  
les colonnes sauvages sont ce qui modère,  
ce qui relie.

J. — Et au-dessus d'elles, s'élevant encore plus haut vers la lumière :

« ... au-dessus, / une seconde mesure... »

Encore une fois, ce qui modère —  
le toit rocheux au-dessus du feuillage ardent,  
dans lequel tout le feu et l'éclat de l'été brûlant sont rassemblés,

mais de telle sorte que les feuilles ne brûlent pas,  
mais entrent dans la lueur dorée de leur incandescence.

A. — Parce que le toit de pierre a recueilli le rayon brûlant,  
et l'a diffusé dans la clarté sereine,  
épargnant l'incendie au feuillage,  
répandu la fraîcheur sur la croissance.

J. — Ainsi, la seconde mesure aussi relie,  
en ce que le rocher terrestre unit l'éclat lumineux du ciel  
et l'obscurité close de la terre dans leur équilibre.

A. — C'est ainsi que le feu du ciel a perdu son excès.

J. — Mais l'abîme de la terre obscure n'a trouvé que maintenant ce qui lui est propre :  
l'ouverture de l'élévation accueillante.

A. — Gain et perte sont équilibrés sans calcul,  
car la maison du fleuve est ordonnée dans la convenance —

J. — oui, elle est elle-même cette convenance.

A. — N'avons-nous pas nommé la convenance aussi le destin convenable (das Schickliche) ?

J. — Pense au mot de « destinée » (Schicksal) :  
« le fouet et la bride du soleil ».\*

A. — L'envoi (das Schicken),  
qui fait s'approcher les dieux et les hommes,  
c'est-à-dire qui touche à leur essence,  
est le joindre dans l'ajointement,  
l'attribution de la limite de l'essence propre,  
l'envoi dans ce qui est du destin (ins Geschickliche).

J. — Et ce qui est du destin est ce qui est festif ;  
et cela — le Beau.

A. — « Il habite magnifiquement. »

Et ainsi, cela provient bien de ce dont il a été doté par l'entourant,  
ce qui est autour du fleuve, au-dessus de lui et le long de son cours —  
c'est cela le beau, et seulement ensuite, donc par suite et non en soi-même,  
son habiter devient beau.

J. — Que signifie habiter ?

D'où l'entourant a-t-il reçu son don ?

A. — Tu demandes : Qui a construit cette maison de la beauté ?

J. — C'est ce que je demande — sans savoir encore bien comment et jusqu'où  
nous devons penser la maison du fleuve.

Mais sans doute l'a-t-il construite lui-même, celui qui y habite.

A. — Par son habiter ?

Ce serait un habiter énigmatique —

l'habiter du fleuve, qui aurait habité avant même que la maison ne fût construite,  
et qui, une fois celle-ci bâtie, la laisserait à ceux qui arrivent,  
car ce sont eux qui veulent maintenant bâtir ici, au bord du fleuve,  
là où ils ont trouvé ce qui est convenable (das Schickliche).

J. — Énigmatique est certes l'habiter du fleuve,  
aussi énigmatique que lui-même en tant qu'esprit du fleuve.

A. — Tu connais bien le mot que Hölderlin écrit à l'époque de la composition du Chant  
de l'Ister,

à propos de l'« esprit d'un fleuve »,

« en tant qu'il ouvre un chemin et fixe une limite, avec violence,  
sur la terre originellement sans voie, qui croît vers le haut.

Son image est donc là où, dans la nature,  
la rive est riche en rochers et en grottes... » (V, 272).

J. — Trop souvent, nous avons réfléchi à ce mot — et, je le crains, en vain.  
Même maintenant, ne nous y appuyons pas trop vite,  
tant que nous n'avons pas écouté le Chant de l'Ister.  
C'est pourquoi je remets aussi l'autre question,  
celle du mesureur mesurant, dans laquelle se tient l'habitat du fleuve,  
à savoir : d'où l'habitant qu'est le fleuve,  
dans la mesure où il est à la fois celui qui trace, délimite, et donc bâtit,  
reçoit-il la mesure de la modération ?

A. — Sans doute de celui qui est "connaisseur de la mesure".

J. — C'est ainsi que le plus haut est nommé dans l'élégie Retour au pays.

A. — Celui-ci, s'il modère ciel et terre dans ce qui est convenable (das Geschickliche),  
doit être au-dessus du ciel et des célestes,  
mais aussi, en tant que le plus haut,  
atteindre le plus profond,  
et être plus profond encore que la terre,  
qui porte l'abîme —  
abîme que les hommes atteignent plus facilement que les célestes.

J. — Le plus haut ne fait donc pas partie des célestes :  
il est « au-dessus de la lumière ».

A. — Et « sous les ténèbres »,  
plus fondamental que l'abîme,  
et ainsi plus proche des hommes, qui y atteignent plus aisément.

J. — Plus céleste que les célestes,  
et plus humain que les hommes à la fois :  
tel est le Dieu des dieux.

A. — Est-il alors encore un dieu ?  
Ou est-il plus haut et plus profond encore que le supracéleste et le souterrain,  
dans la mesure où il est, s'il est ?  
Mais où nous emportons-nous ainsi ?

J. — Comment pourrions-nous nous emporter,  
puisque le plus haut est aussi le plus profond ?

A. — Alors, nous chutons en même temps que nous nous élevons.

J. — Peut-être même que tout est différent :  
si nous descendons dans les profondeurs,  
et non seulement vers les hauteurs,  
alors nous chutons vers les hauteurs,  
et non seulement vers les abîmes.

A. — Et s'élever et chuter s'inversent,  
et nous ne savons en quoi cela se retourne,  
ni ce qui cause ce renversement,  
ni d'où vient ce retournement.  
Mais si le fleuve, en tant qu'habitant et traceur,  
habite le mesuré non par hasard,  
alors notre question — de qui tient-il la mesure modératrice —  
est peut-être maladroite,  
mais pas arbitraire.

J. — De même, la question qui est le Dieu des dieux n'a rien de présomptueux.  
Car même si nous obtenions une réponse,

le questionnement ne s'arrêterait pas pour autant,  
et pourrait toujours rechercher ce qu'est un dieu.

A. — Car dans la question "Qu'est-ce que Dieu ?",  
pour peu que nous interroguions sans préjugés,  
sans projeter partout une image préfabriquée de dieu,  
nous ne détournons pas les yeux du ciel et de la terre,  
mais, dans la question, nous écoutons plus attentivement encore  
ciel et terre,  
et, dans l'étrange éloignement de cette question,  
nous nous rapprochons de ce qui contient le divin,  
et, en le contenant, le retient en soi —  
avec le caractère divin.

J. — Et autrement, comment pourrions-nous jamais être  
disposés à accueillir un dieu,  
ou les dieux,  
et même les demi-dieux ?

A. — Et à plus forte raison, l'essence de l'homme,  
et le retour de Ceux-là auprès de celui-ci,  
et le caractère festif de la fête ?

Nous oublions toujours à nouveau, brutalement,  
l'étendue d'un seul mot poétique du poète.

J. — Et nous nous perdons dans l'étroitesse d'un seul sens,  
cherchant en vain à lui extraire une signification,  
alors que celle-ci œuvre à découvert dans l'espace ouvert  
que seule l'interrogation poétique ouvre.

A. — Toute interrogation ne serait-elle pas une forme de poésie ?



J. — Cela ne pourrait être décidé qu'en sachant ce qu'est la poésie.

Mais il me semble qu'il existe aussi un type de questionnement qui détruit toute poésie, parce qu'il lui est hostile.

Mais tout cela, nous ne pouvons encore le décider, puisque nous ne sommes même pas assez émerveillés par la question poétique elle-même.

J. — Je ne comprends pas bien pourquoi tu soulèves cela maintenant.

A. — Parce qu'il me semble qu'on parle trop souvent, que ce soit en bien ou en mal, de Hölderlin et de ses dieux, sans jamais méditer le divin qu'il pense, et sans reprendre ses propres questions, celles-là même qui traversent sa poésie — poésie interrogative, interrogation poétique, même — ou justement — lorsqu'il ne parlait plus qu'avec Dieu seul.

J. — Tu penses sans doute maintenant au poème tardif : « Qu'est-ce que Dieu ? »

A. — Oui, j'y pense.

Et je ne crains pas que, comme souvent dans nos entretiens, nous nous égarions — car cette question poétique, et le fait même d'y penser, ne peut jamais être un égarement, et encore moins pour nous, si nous pensons la beauté d'un habiter, qui est pourtant le festif.

J. — D'un autre côté, je redoute d'aborder maintenant ce poème tardif, que tu évoques.

A. — Je partage cette réserve —

et pourtant, comme je le sais, je voudrais, tout comme toi, entendre ses mots,  
ne serait-ce que pour qu'ils chantent dans notre conversation.

J. — Et que nous n'ignorions pas l'espace dans lequel ces mots peuvent séjourner,  
tant qu'ils écoutent le chant du poète.

A. — Car un entretien n'est qu'écoute.

Alors écoutons.

J. — Dis-le, ce poème.

A. —

Qu'est-ce que Dieu ?

Inconnu, et pourtant  
plein de propriétés est  
le visage

du ciel venu de lui.

L'éclair, à savoir —

la colère —

est d'un dieu.

Plus il est invisible,  
plus il s'insinue dans l'étranger.

Mais pour les hommes,

de Dieu est l'amour

pour la durée —

la propriété aussi,

comme la nôtre,

est celle d'un dieu.

J. — En l'écoutant, je fus saisi par l'idée que jamais ailleurs la douleur n'aura ainsi trouvé  
refuge dans la parole.

Et j'ai presque le sentiment maintenant que nous saurions ce qu'est Dieu si nous savions ce qu'est l'homme.

A. — Alors, en effet, tu sais bien que j'effleure là encore notre pensée la plus audacieuse :

nous saurions ce qui est au-dessus du dieu,  
dans la mesure où Il est.

J. — Nous saurions ce qui médite dans le destin (das Sinnende des Geschicks).  
Mais même si nous ne le savons pas,  
nous pensons l'ampleur de l'essence de ce qui est convenable au destin,  
dans lequel s'est accordé le fleuve qui habite magnifiquement,  
s'il habite dans ce qui est du destin.

A. — Alors l'esprit du fleuve de ce fleuve habité dans la beauté  
prépare le lieu où l'esprit ne se consume pas.

J. — La maison où l'esprit est vraiment chez lui.

A. — Ce qu'il n'était pas au commencement, à la source,  
c'est-à-dire de l'autre côté.

J. — Tu penses encore au vers de Pain et vin,  
qui jette une lumière si vive sur le destin étrange de l'esprit,  
que nous en devenons aveugles.

Je me demande maintenant si, en tentant tantôt d'interpréter à nouveau les vers,  
nous ne les avons pas mal interprétés,  
au lieu de simplement les écouter...

A. — ... et d'en honorer l'étrangeté.

En quoi penses-tu que nous nous sommes à nouveau mépris ?

Crois-le, qui l'a éprouvé :

non, l'esprit n'est pas chez lui

dans le commencement,  
non à la source.  
Il est consumé par la patrie.  
Il aime la colonie,  
et courageusement, l'oubli.  
Nos fleurs réjouissent  
et les ombres de nos forêts  
le défaillant.  
Presque, l'animateur se serait consumé.

J. — Nous disions : le destin pousse l'esprit hors de la patrie.  
L'esprit n'est pas chez lui dans sa patrie,  
il aime la colonie.

A. — Nous opposons ainsi être chez soi et patrie,  
alors qu'en général, ces deux mots désignent la même chose.  
Si nous interprétons ainsi, nous agissons violemment,  
et nous ne respectons pas l'étrangeté du poème.

J. — « Être chez soi » et « patrie » veulent dire la même chose.  
« Il est consumé par la patrie » ne signifie donc pas  
qu'à la source, où nous situons la patrie,  
il serait trop exposé au feu et finirait consumé,  
mais plutôt — « Il est consumé par [la patrie]... »

[Fin sur manuscrit lacunaire — une page manquante dans l'original.]

J. — « Il habite magnifiquement. »

A. — Comme il habite magnifiquement, nous l'éprouvons nous-mêmes en marchant ici,  
le long de son rivage,  
et en demeurant dans cette habitation mesurée,

qui, avec le fleuve, dans les vers, nous entoure tout autour et au-dessus —  
comme un entourage qui nous enveloppe sans jamais nous enfermer.

J. — Alors, la beauté de l’habiter trouve sa source dans le ravissement et le transport  
que produit l’entourant,  
et non dans la manière d’habiter ni dans l’habitant lui-même.

A. — Nous voyons bien le Beau comme ce qui est convenable au destin dans la fête ;  
mais qui donne ce don, issu de l’entourant ?

La contrée de ce lieu possède-t-elle en elle-même la capacité de donner un tel don ?

Ou bien ce don lui a-t-il été donné — et cela, précisément, par le fleuve,  
en tant qu’habitant ?

Cela demeure obscur.

J. — Les vers qui construisent l’habitation, qui la soutiennent et qui sont eux-mêmes  
cette habitation,  
chantent certes comme le fleuve habite magnifiquement,  
mais ne nous disent en aucun cas comment il habite magnifiquement.

A. — Tu veux dire : en quel sens l’habiter est lui-même quelque chose de beau,  
c’est-à-dire de convenable,  
et donc en quel sens il porte l’élan vers la fête et son caractère festif.

J. — En tant que l’habiter, attiré par l’essence de la fête,  
est mis en relation avec elle.

A. — Mais que savons-nous de la fête — en général ?

Et de quelle fête s’agit-il ici, celle qui concernerait ce fleuve et son attrait vers le festif et  
le convenable ?

Et que savons-nous de l’habiter ?

Sans cesse, nous ne faisons que projeter sur les mots poétiques nos représentations  
quotidiennes.

Certes, depuis quelque temps, nous avons appris à reconnaître

l'arrogance que cela représente —  
et à évaluer que cette arrogance dépasse de loin,  
si comparaison peut être faite,  
celle qu'on reproche souvent au poète  
quand son chant nous contraint à écouter autrement —  
à supposer qu'il s'agisse bien d'une contrainte.

J. — Ce que cela ne peut pourtant pas être,  
car tout ce que le poète dit, il le dit de telle manière qu'il n'ose à peine y penser lui-même.

A. — Dans ce « presque ne pas oser » réside peut-être l'essence même de sa poésie —  
et en cela, dans ce qui semble de prime abord indéterminé et incompréhensible,  
se cache le décisif, le secrètement tranché,  
et la grandeur pensée de la poésie.

J. — ...ainsi que sa relation lumineuse à ce qui se dérobe à elle en tant que le caché.

A. — Si cela ne nous éblouissait pas aussitôt à nouveau — comme un paradoxe de pensée,  
je voudrais t'avouer quelque chose, qui, au fil de nos entretiens avec le poète,  
n'a cessé de chercher en vain la clarté :  
— Plus nous laissons de côté ce que nous croyons comprendre et ce que nous pensons connaître,  
plus la légende de la poésie devient claire.

J. — C'est pourquoi il est vain de vouloir constamment ajouter nos interprétations,  
au lieu d'apprendre à laisser de côté.

A. — Ce qui me semble, à chaque fois, le plus difficile.

J. — Et qui nous est étranger, car nous craignons toujours que ce retrait  
nous fasse perdre l'essentiel.

A. — Ce ne serait le cas que si ce retrait n'était pas porté  
par une écoute du récit (la Sage) de la poésie.

J. — Disons alors le mot "habiter" en l'écoutant ainsi —  
nous en laissons de côté ce que nous voulons y mettre,  
et nous le tenons ouvert à la légende poétique,  
afin qu'il vienne au son —  
au son accordé, à l'harmonie.

A. — Ce retrait ne s'épuise pas dans l'élimination de notre intention :  
en renonçant à celle-ci,  
nous laissons le mot en apparence vide attendre l'écho  
qui, à partir du chant, le mettra en vibration.

J. — Tu suggères donc que même penser qu'un mot est vide ou plein  
ne correspond pas à l'essence du mot.

A. — Parce qu'on le prend alors pour une coquille  
que l'on peut remplir ou vider de sens.

J. — Alors qu'en réalité, cette prétendue coquille — le « son du mot » —  
n'a de son que parce qu'il résonne du chant de la légende.

A. — Restons sur le mot "habiter". Ne signifie-t-il pas : demeurer auprès de ?

J. — Il dit quelque chose comme cela,  
et nous connaissons ce demeurer — mais nous ne le connaissons pas.

A. — Il nous murmure aussi que habiter est plus que demeurer simplement :  
celui qui habite s'est installé.  
Et cette installation n'est pas seulement préalable à l'habiter —  
elle est à l'œuvre dans l'habiter lui-même.

J. — Et habiter est aussi un faire.

A. — Mais que signifie donc faire ?

Nous le manquons sans doute si nous le réduisons à l'activité,  
et celle-ci à l'efficacité.

J. — Celui qui habite fait aussi quelque chose,  
et cela parce qu'il habite.

A. — Mais que fait donc l'habitant ?

Et surtout : que peut faire le fleuve qui habite magnifiquement ?

J. — Mais ce que fait le fleuve,  
Nul ne le sait.

A. — Ainsi se termine — ou plutôt : s'interrompt — le Chant de l'Ister.

J. — Parce que personne — pas même le poète — ne le sait.

A. — Ce n'est donc pas un hasard si ce chant est inachevé —

J. — Ou bien est-il précisément achevé dans cette rupture ?

A. — Alors cette poésie se tiendrait si purement dans la clarté de ce qui est convenable,  
qu'elle atteindrait aussi le caché,  
et saurait, de manière la plus pure, ce qui ne peut être su.

J. — Mais comment pourrions-nous, nous autres,  
si personne ne sait ce que fait le fleuve,  
savoir quoi que ce soit de son habiter,  
je veux dire de comment il habite,  
et de l'habiter lui-même ?

A. — Nous apprenons seulement qu'il habite magnifiquement.  
Et maintenant, il est clair que cette beauté  
renvoie à l'habitation environnante,  
et que la nomination du Beau



s'accomplit dans les vers que nous avons commentés.

Écoute bien : dans le dernier de ces vers,  
commence le récit d'autre chose encore —  
même une autre manière de dire :  
car soudain, le poète se nomme lui-même  
et parle d'Héraclès.

On l'appelle l'Ister.  
Il habite magnifiquement.  
Il brûle, le feuillage des colonnes,  
Et s'anime. Sauvagement,  
Elles se dressent, les unes entre les autres ;  
Au-dessus, une seconde mesure,  
Jaillit des rochers, le toit.  
Ainsi ne m'étonne-t-il pas  
Qu'il ait accueilli Héraclès comme hôte.

J. — Tu n'as pas manqué d'entendre que seule la partie médiane de cette strophe parle d'Héraclès.

Le dernier tiers décrit à nouveau le paysage de l'Ister,  
et se clôt sur une nouvelle mention du nom.  
Le dernier vers, avec le nom « Ister », fait écho au premier.

A. — Ainsi, le premier et le dernier tiers de la strophe nomment le fleuve,  
et évoquent la beauté du paysage où il habite.  
La partie médiane, elle, dit tout autre chose,  
et cela en un mode tout différent.

J. — Nous relevons là une observation exacte sur le contenu —  
et pourtant, nous ne la prenons pas au sérieux.

A. — Parce que nous sommes loin de croire que la partie sur Héraclès  
soit étrangère à la strophe, comme un corps étranger.

J. — Mais que cela trouble — et trouble pleinement,  
lorsqu'on remarque que la strophe revient ensuite  
à l'évocation de la beauté du paysage,  
nous ne pouvons le nier.

A. — Combien de fois nous sommes-nous demandé ce que cette partie médiane veut  
dire,  
et pourquoi juste ici.

Mais nous avons tout de même compris, à propos du nom Alphée,  
dans la première strophe,  
qu'il a été choisi avec soin.

Il nomme la terre grecque en référence aux fêtes olympiques,  
instituées par Héraclès.

J. — Et aussi en regard du poète,  
qui, avec les héros, servit les célestes dans les jours de beauté.

A. — D'un chant déjà mentionné de Pindare,  
Hölderlin a entendu quelque chose d'Héraclès  
qu'il dit maintenant lui-même à nouveau.

[Note manuscrite de Heidegger :]

Non achevé.

## **COURS SUR "L'ISTER" DE HÖLDERLIN (1942)**

### **PREMIÈRE PARTIE**

#### **LE CHANT DE L'ESSENCE DES FLEUVES —**

#### **L'HYMNE « DER ISTER »**

## 1. Thème du cours : Remarques sur la poésie hymnique de Hölderlin

Ce cours tente d'attirer l'attention sur quelques poèmes de Hölderlin que l'on appelle des « hymnes ».

Le mot « hymne » est la forme allemande du mot grec *hymnos*, qui signifie chant, chanson, et plus spécifiquement le chant à la louange des dieux, à la gloire des héros, à l'honneur des vainqueurs dans les jeux.

*hymnein* signifie : chanter, louer, célébrer, consacrer — et ainsi préparer la fête.

On retrouve ici une tournure linguistique dans laquelle le substantif *hymnos* et le verbe *hymnein* s'unissent directement.

Le plus bel exemple en est sans doute les paroles d'Antigone dans la tragédie de Sophocle, au vers 806 sqq. :

Ὅρατ' ἐμ', ὦ γᾶς πατρίας πολῖται,  
« Voyez-moi, ô citoyens de la terre paternelle... »

Et plus loin :

οὐτ' ἐν γάμοις, οὐδὲ ὥδαῖς με τις ὕμνον ὕμνησεν,  
« Ni dans des noces, ni dans un chant, jamais nul ne m'a célébrée. »

Mais dans quel sens, et à quel titre, les poèmes de Hölderlin qui vont être considérés peuvent-ils être appelés des hymnes ? Cela doit d'abord rester ouvert.

Avant toute chose, il nous faut devenir attentifs à cette poésie.

Une fois cette attention éveillée, nous pourrions alors retenir certaines choses — et ce mot signifie aussi : mémoriser, c'est-à-dire préserver ce à quoi, peut-être, nous pourrions un jour nous ouvrir — dans un moment de clarté.

Ce que ce cours peut transmettre, ce sont des remarques sur certains poèmes choisis.

De telles remarques ne sont toujours qu'un ajout.

Ainsi, il se peut que beaucoup — ou même tout — de ce qui est noté ici soit simplement ajouté et ne se tienne pas “dans” le poème.

Les remarques ne sont alors ni issues du poème, ni dérivées de lui.

Elles ne sauraient en aucun cas atteindre ce que l'on peut appeler interprétation, au sens strict.

Elles ne font que proposer, au risque de manquer la vérité propre à la poésie hölderlinienne, quelques repères, signes d'appel à l'attention, points d'appui pour la pensée.

Et parce que ces remarques ne sont qu'un supplément, le poème lui-même doit toujours rester au premier plan et être présent à chaque instant.

Les textes de base utilisés dans ce cours sont extraits de l'édition à laquelle toute écoute à venir de la parole hölderlinienne devra se rapporter.

Cette édition fut conçue par Norbert von Hellingrath autour de 1911, et réalisée par lui-même pour ses volumes essentiels (tomes I, IV et V).

Norbert von Hellingrath est tombé au front en décembre 1916, à l'âge de 28 ans, devant Verdun.

(L'édition de Zinkernagel est également utilisable.)

#### a) L'hymne Der Ister

Le cours commence par des remarques sur un poème que Hölderlin n'a jamais publié, et auquel il n'a donné aucun titre, ni dans ses manuscrits ni dans ses brouillons.

C'est Norbert von Hellingrath qui l'a nommé Der Ister (c'est-à-dire le Danube).

Le poème se compose de quatre strophes.

La quatrième est inachevée.

Peut-elle être considérée comme une strophe de clôture ? Cela demeure incertain.

Voici le texte du poème (SW IV, p. 220 sqq.) :

DER ISTER

Viens maintenant, feu !

Avide, nous sommes

De voir le jour,  
Et lorsque l'épreuve  
A traversé les genoux,  
Alors que l'un ressent le cri des forêts.

Mais nous chantons, venus de l'Indus,  
De loin,  
Et de l'Alphée, nous avons longtemps  
Cherché ce qui est convenable,  
Sans ailes, nul ne peut  
Atteindre l'immédiat  
Et venir de l'autre côté.

Ici pourtant, nous voulons bâtir.  
Car les fleuves rendent  
La terre féconde. Quand les herbes croissent  
Et que viennent y boire, l'été,  
Les bêtes,  
Alors aussi les hommes y viennent.

On l'appelle Ister, ce fleuve.  
Il habite magnifiquement. Le feuillage des colonnes  
S'enflamme, s'agite. Sauvagement,  
Elles se dressent entre elles ; au-dessus  
Une seconde mesure,  
Jaillit des rochers — le toit.

Il ne m'étonne donc pas  
Qu'il ait accueilli Hercule comme hôte,  
Éclatant de loin, sous l'Olympe,  
Là où, cherchant l'ombre,  
Il vint du chaud Isthme.

Car pleins de courage étaient là  
Les hommes, mais à cause des esprits,  
Il fallait aussi de la fraîcheur.

C'est pourquoi il préféra  
Venir aux sources d'eau, aux rives jaunes,  
Embaumées là-haut, et noires  
Des forêts de sapins,  
Où dans les profondeurs,  
Le chasseur aime à errer,  
À midi, et où la croissance est audible  
Dans les pins résineux de l'Ister.

Et pourtant, il semble  
Presque reculer. Et je crois  
Qu'il doit venir de l'Orient.  
Il y aurait beaucoup à dire là-dessus.  
Et pourquoi est-il accroché  
Aux montagnes ?

Le Rhin, lui, s'est écarté,  
Est allé de côté.  
Les fleuves ne vont pas à sec en vain.  
Mais comment ? Ils devraient en effet  
Être pour le langage. Il faut un signe,  
Rien d'autre — simple ou droit — pour que cela porte le Soleil  
Et la Lune dans l'âme, inséparablement,  
Et continue, jour et nuit,  
Tandis que les célestes se réchauffent les uns aux autres.

C'est pourquoi ceux-là sont  
La joie du Plus-Haut. Car comment viendrait-il

Autrement ici-bas ?  
Et comme Hertha est verte,  
Ils sont les enfants du ciel. Mais trop patient  
Me semble-t-il,  
Non libre, et presque moqueur,  
Lorsque doit venir le jour

De la jeunesse, là où il commence  
À croître, un autre pousse  
Déjà la splendeur au sommet,  
Et dans le mors grince l'abondance —  
Au loin, les vents entendent  
Ce déferlement,  
Il en est attristé.  
Mais il faut des entailles à la roche,  
Et des sillons à la terre,  
Sans halte, elle serait stérile ;  
Ce que fait pourtant le fleuve,  
Nul ne le sait.

b) Considération du début : « Viens maintenant, feu ! »

Le poème Der Ister commence sur un appel :

Viens maintenant, feu !

Ce « feu » est appelé, dans le sens d'un appel vers soi.  
Mais cet appel a une autre nature que l'ordre ou l'invitation qu'on impose.  
L'appel invoque, et en cela, reconnaît la dignité de ce qui est appelé.  
Ce qui doit venir vient de lui-même.  
Ce n'est pas l'appel qui provoque la venue.

Si le feu vient de lui-même, pourquoi alors l'appelle-t-on ?

L'appel ne provoque pas sa venue.

Mais il lui adresse quelque chose.

Qu'est-ce qui lui est ainsi adressé ?

Viens maintenant, feu !

Avide, nous sommes

De voir le jour,

Ceux qui appellent disent qu'ils avancent eux-mêmes à la rencontre du feu qui vient.

Pourquoi disent-ils cela ?

Et qui sont-ils, ceux qui appellent ainsi ?

À partir des premiers vers du poème, on ne peut pas encore répondre à ces questions.

Mais nous devons remarquer qu'en ces tout premiers mots s'ouvre un rapport singulier.

Qu'est-ce que ce feu que l'on invoque ici ?

Ce feu qui vient doit rendre le jour visible.

Le feu fait lever le jour, il le fait paraître.

Si le jour mentionné ici est celui que nous connaissons ordinairement, alors le feu qui vient doit être le soleil.

Il se lève chaque jour.

Sans lui, il n'y aurait pas de jours.

Mais appeler ainsi ce qui vient inéluctablement, chaque jour — le feu solaire — « Viens maintenant ! »,

ce serait un acte inutile et vain.

Pourtant, ce « viens maintenant » contient plus.

L'appel signifie : nous, les appelants, sommes prêts.

Et dans cet appel résonne autre chose encore :

Nous sommes prêts — mais seulement parce que nous avons nous-mêmes été appelés par le feu qui vient.



Les appelants sont ceux qui ont été appelés, les convoqués, dans le sens de ceux qui sont désignés pour écouter — parce qu'ils ont été désignés.

Ceux qui ont été convoqués à une telle détermination et disposition sont les appelés.

De quelle vocation s'agit-il ici ?

Parmi les poèmes de Hölderlin datant de la même époque, on trouve celui dont la première strophe dit :

Les rives du Gange entendirent  
Le triomphe du dieu de la joie,  
Quand, vainqueur de tout, venu de l'Indus,  
Le jeune Bacchus s'approcha,  
Éveillant les peuples du sommeil  
Par le vin sacré.

(IV, 145)

Ici aussi, comme dans l'hymne, on retrouve cette expression « venu de l'Indus », même si c'est dans un sens inversé.

Est nommé Bacchus, le dieu du vin, dont les « prêtres sacrés » sont les poètes.

Ce poème (IV, 145 sqq.), qui parle du voyage triomphant et éveillant de Bacchus, s'intitule « Vocation du poète » (Dichterberuf).

L'appel « Viens maintenant, feu ! » est prononcé par des appelés.

Leur vocation, c'est le chant, c'est-à-dire la poésie.

C'est pourquoi les appelants disent d'eux-mêmes (v. 7 sq.) :

Nous chantons, venus de l'Indus,  
De loin...

Seuls ceux qui ont été appelés à une vocation peuvent véritablement dire : « Viens ».  
Et seul cet appel appelé, cet appel qui lui-même répond à un appel,  
possède une nécessité véritable.

Cet appel reste infiniment éloigné de ce que nous appelons un cri lancé à l'aveugle.

Mais il demeure aussi vrai que le feu qu'ils appellent, si c'est le soleil,  
vient non seulement de lui-même, mais aussi de manière inlassable, irrésistible, et sans  
limite, chaque jour.

Pourquoi donc ce « Viens maintenant, feu ! » ?

« Maintenant » — comme si jusque-là le feu avait manqué, comme si une longue nuit  
s'était étendue.

« Maintenant » — comme si le lever du soleil, dans le déroulement des jours, était  
quelque chose d'inhabituel.

Et pourtant, c'est le moment le moins singulier, le plus régulier.

Dans la succession des nuits et des jours, le lever du soleil désigne un moment  
constamment récurrent,  
un « maintenant » qui, dès que le jour est levé, est déjà oublié,  
et tombé dans l'indifférence.

Au début du poème se dresse, comme une étoile subitement levée, qui illumine tout —  
ce « Maintenant ».

Ce mot est accentué de manière singulière : « Viens maintenant, feu ! »

Ce « maintenant » ainsi mis en lumière donne son ton propre et unique à tout le poème.

Quel « maintenant » désigne donc cet appel ?

Quand est — ou quand fut — ce « maintenant » ?

Le « maintenant » nomme le temps de l'appel des appelés,  
un temps de poètes.

Un tel temps se définit par ce à quoi les poètes sont appelés dans leur poésie.

Mais qu'est-ce que cela veut dire — poétiser (dichten) ?

Comment le fait de poétiser peut-il définir un temps, marquer un maintenant ?

Dichten — dictare en latin — signifie écrire, dicter pour l'écriture.

Dire ce qui n'a pas encore été dit.

Dans ce qui est poétiquement dit réside un commencement propre.

Il existerait donc un temps poétique, qui naît de la poésie elle-même, et la détermine.

Un tel temps ne se laisse pas dater par calendrier.

Nous pouvons certes indiquer l'année, le jour, parfois même l'heure où un poème a été composé et achevé.

Mais ce temps chronologique de l'acte d'écrire n'est pas identique, et surtout pas équivalent, au temps du contenu poétique.

En outre, le temps poétique est chaque fois différent, selon la nature de la poésie et celle du poète.

Car chaque poésie véritable invente à nouveau l'essence même du poétiser.

Chez Hölderlin, cela vaut dans un sens particulier et unique.

Pour le « maintenant » de sa poésie, il n'y a pas de date calendaire.

Et surtout, il n'en a nul besoin.

Car ce « maintenant » invoqué, et qui lui-même invoque, est lui-même, en un sens plus originaire, un donné, c'est-à-dire un don, un datum, offert par la vocation même.

Ce « maintenant » n'a pas été choisi par les poètes au gré d'un caprice, ni établi par une ruse personnelle.

Il leur a été envoyé comme leur temps propre.

Le "maintenant" poétique : un événement

Ce « maintenant » ne peut donc pas non plus être défini historiquement, comme si l'on pouvait le situer en fixant tel ou tel événement connu à une date précise, et en rapportant ce « maintenant » du poème à un point calculable.

Pourquoi un tel essai doit nécessairement échouer, nous ne pouvons pas encore le comprendre pleinement.

Mais ce qui est plus essentiel, c'est que nous remarquons d'abord à quel point la mention du "maintenant" et du "temps" fait partie du langage même des hymnes de Hölderlin.

Dans le tout premier hymne, « Comme au jour de fête... », le poète dit :

« Maintenant pourtant le jour se lève !  
J'ai attendu, et je l'ai vu venir... »  
(IV, 151)

À nouveau, le "maintenant",  
à nouveau le lever du jour,  
à nouveau le rapport à une venue.

Viens maintenant, feu !

Ce « maintenant » ainsi mis en valeur nous invite à entendre dans ce mot de temps une qualité unique,  
et à attendre une vérité cachée de la temporalité poétique.

Le « viens maintenant » semble parler d'un présent vers un avenir.  
Mais il parle d'abord de ce qui s'est déjà produit.

« Maintenant » signifie : quelque chose a déjà été décidé.  
Et c'est précisément ce qui s'est déjà produit qui porte seul tout rapport à ce qui vient.

Le « maintenant » nomme un événement.

Avec la mention du « maintenant » dans le tout premier vers, commence la première strophe de l'hymne,  
et ainsi tout le poème.

Et tout de suite, au vers 15 de cette même strophe, apparaît aussi un « ici » :

Ici pourtant, nous voulons bâtir.

Ce vers se tient dans la strophe comme un noyau clair et décisif.

Où est cet « ici » ?

De quoi est-il déterminé ?

Quel lieu est nommé ?

Nous chantons pourtant venus de l'Indus,

De loin,

Et de l'Alphée...

Indus et Alphée sont des noms de fleuves.

L'un se situe dans la terre des Indiens, l'autre dans celle des Grecs.

Les appelants viennent des fleuves.

Et où sont-ils arrivés ?

Le lieu, le « ici » n'est pas encore nommé.

Mais cet « ici » est lui aussi défini par un fleuve :

Ici pourtant, nous voulons bâtir.

Car les fleuves rendent

La terre féconde.

C'est au bord d'un fleuve que ceux qui sont venus de loin vont bâtir.

De quel fleuve s'agit-il ?

C'est ce que dit le début de la deuxième strophe :

On l'appelle l'Ister.

Le nom Ister désignait chez les Romains le bas Danube,  
fleuve que les Grecs ne connaissaient que dans sa partie inférieure,  
qu'ils appelaient Ístros.

La dénomination romaine pour le Danube supérieur est Danubius.  
Mais Hölderlin, comme on le verra, nomme justement le haut Danube  
par le nom grec-romain du cours inférieur —  
comme si le bas Danube était remonté vers sa source.

Ainsi, lorsque le premier éditeur de ces hymnes, Norbert von Hellingrath,  
a donné au poème le titre « Der Ister »,  
il l'a fait à bon droit,  
à condition de comprendre que l'hymne ne mentionne pas incidemment le Danube,  
mais parle expressément de lui — comme d'un fleuve.

Ce qui est bel et bien le cas.

## 2. La poésie hymnique comme poétisation de l'essence des fleuves

Le titre « Der Ister » n'a pas été choisi au hasard.

Hölderlin lui-même a intitulé d'autres hymnes par des noms de fleuves : Le Rhin, À la  
source du Danube.

Le poème sur l'Ister évoque aussi nommément un autre fleuve, le Rhin, dans la  
troisième strophe (v. 47 sq.) —  
non comme un fleuve quelconque, mais comme l'autre fleuve,  
par rapport au premier, à savoir le Danube.

Il existe donc un rapport poétique essentiel entre l'hymne du Danube et celle du Rhin.  
Ainsi, le titre postérieur donné par Hellingrath — Der Ister — peut être tenu pour juste  
et pertinent.

Dès ces premières indications, il devient clair que, dans la poésie hymnique de Hölderlin, les fleuves parlent.

Pourquoi ? Et dans quel sens ? Cela reste encore dans l'ombre.

La lumière devra venir de ce que dit Hölderlin lui-même des fleuves.

Même une connaissance sommaire de son œuvre montre clairement qu'il a toujours nommé avec prédilection les fleuves, les rivières, les eaux.

Avant même l'époque des grands hymnes, on trouve les poèmes Le Main et Le Neckar.

Mais même d'autres poèmes de la période hymnique évoquent les fleuves, souvent de manière apparemment non motivée.

Ainsi, le poème transmis en deux versions sous le titre Voix du peuple commence ainsi dans ses deux premières strophes :

Tu étais, je le croyais jadis,  
Voix de Dieu, en une sainte jeunesse ;  
Et je le dis encore !

Mais de notre sagesse, peu leur chaut —  
Les fleuves pourtant bruissent toujours.

Qui ne les aime ?  
Toujours ils remuent mon cœur  
Quand j'entends au loin leurs voix qui décroissent —  
Présages,  
Mais qui jamais ne guident mes pas  
Bien qu'ils se hâtent vers la mer avec certitude.

Les fleuves ne se préoccupent pas de la sagesse des hommes —  
mais non pas parce qu'ils rejetteraient l'esprit ou l'intelligence,  
mais bien plutôt parce qu'ils ont leur propre "esprit".

C'est pourquoi Hölderlin parlera plus tard, dans l'un de ses textes les plus puissants, de "l'esprit du fleuve" (Stromgeist).

Dans ce même poème, il les appelle à la fois les Présageants (Ahnungsvollen) et les Fuyants (Schwindenden).

Deux noms énigmatiques, l'un évoquant leur rapport à l'avenir, l'autre leur disparition dans le passé.

Ils sont ainsi tendus vers ce qui vient, tout en se retirant dans ce qui fut.

Ils se tiennent dans une relation unifiée mais cachée à l'à-venir et au jadis — c'est-à-dire à la temporalité elle-même.

Se pourrait-il que cette manière de nommer les fleuves soit en rapport avec la mise en relief du mot "Maintenant" (Jetzt) dans les hymnes fluviaux ?

En effet, dans l'hymne du Rhin, la seconde strophe décisive commence par :

Maintenant pourtant... (Jetzt aber...) — (IV, 172)

Le cours des fleuves ne se déroule pas simplement "dans" le temps, comme si celui-ci n'était qu'un cadre neutre et extérieur à leur écoulement.

Les fleuves pressentent, ils fuient, ils se perdent dans le temps — au point qu'ils sont eux-mêmes la temporalité : ils sont le temps.

Dans la première strophe de l'hymne de l'Ister, et dans la sixième strophe de celui du Rhin, on apprend que les fleuves sont des lieux privilégiés où l'homme peut habiter — et non seulement l'homme, mais tous les vivants.

Donc si l'hymne sur l'Ister est véritablement une hymne du fleuve, et si ce titre lui est dû, alors nos remarques devront se concentrer sur le mode poétique de l'être-fleuve — sur la manière dont le fleuve est dit dans son essence même.



Mais nous errons dans le brouillard si nous nous contentons de rassembler çà et là,  
de façon externe et dispersée,  
des “passages” ou “formules” trouvés dans les poèmes de Hölderlin  
où sont mentionnés les fleuves ou les eaux,  
dans l’idée de bricoler ensuite quelque chose comme une “idée générale” de ce qu’il  
aurait pu vouloir dire.

Une telle méthode échoue nécessairement.

Seule une œuvre poétique unique, en tant qu’elle est un tout clos et cohérent,  
peut livrer une vraie connaissance de l’essence en question.

Mais pour pouvoir entendre même le premier appel de cette œuvre,  
il faut une orientation, une attention,  
qui nous évite de tendre l’oreille dans la mauvaise direction —  
et donc de mal entendre tout ce qui vient ensuite.

Nous devons donc d’abord interroger le domaine d’où nous parvient la voix du fleuve,  
le domaine dans lequel le fleuve a sa manière d’être.

Répétition (rappel du point de départ)

Ce cours propose une série de remarques sur certains poèmes de Hölderlin qu’on  
appelle des hymnes.

Le mot grec hymnos signifie :

chant en l’honneur des dieux,

chant à la gloire des héros,

chant pour célébrer les vainqueurs des jeux.

L’essence du chant — du hymnos — est le dire (to légein)

comme louange, exaltation, consécration, préparation de la fête.

Le hymnos n'est pas un "élément" décoratif d'une cérémonie.

Il n'encadre pas une fête : il est lui-même le festif.

Il est la parole qui rend la fête possible.

C'est pourquoi on trouve chez les Grecs une expression linguistique essentielle :

le nom hymnos et le verbe hymnein sont unifiés dans des formules comme :

"Ὑμνος ὕμνεϊ — le chant chante la louange.

Ainsi, Antigone dit chez Sophocle (v. 806 sq.) :

οὐτ' ἐν γάμοις, οὐδὲ ὠδαῖς με τις ὕμνον ὕμνησεν,

« Jamais dans des noces ni par un chant, nul ne m'a célébrée. »

Si le monde grec a une unicité historique,

alors il ne saurait jamais être répété à la manière d'une imitation.

Cela vaut pour tous les domaines.

Si donc nous continuons à employer le mot hymne,

il ne pourra dépasser son usage purement académique ou formel

que là où les poèmes sont eux-mêmes, d'une manière unique,

en rapport avec la fête et le sacré.

Reste à se demander si les poèmes de Hölderlin relèvent de cette essence,

et, s'ils le font, dans quelle direction propre ils s'y accordent.

Mais toutes ces questions restent ouvertes ici.

Plutôt que d'y répondre, nous chercherons à nous rendre attentifs à la poésie de

Hölderlin —

à travers quelques remarques.

Ces remarques ne sont pas une interprétation.

Elles servent à éveiller la pensée — à susciter l'attention.

Mais l'attention dont il est ici question diffère de la simple curiosité, qui ne veut que « connaître », sans nécessairement reconnaître.

Même la volonté de connaître ne suffit pas.

Il faut une disposition fondamentale, une humeur, par laquelle nous avons un sens pour ce qui importe vraiment, et qui nous permet de percevoir cela parmi tout le reste, pour peut-être, un jour, le retenir, le garder.

Et puisque ces remarques viennent de nous-mêmes, elles ne peuvent qu'être extérieures, ajoutées, dispersées. C'est pourquoi, toujours et avant tout, le poème lui-même doit rester le premier, et donc le seul à être pris comme guide.

Dans une telle démarche, seuls quelques poèmes peuvent être abordés. Il faut donc choisir, ce qui signifie aussi : limiter.

Et cela signifie : renoncer d'avance à tout épuisement, accepter la part d'arbitraire dans toute sélection, et s'en tenir à ce que la pensée peut ici accomplir.

#### 4. La poétisation de l'essence des fleuves

Hölderlin, dans sa poésie hymnique, met en évidence, outre le "maintenant" (Jezt), aussi le "ici" (Hier), le moment juste ou inopportun, l'instant décisif.

La première strophe ne contient donc pas seulement le mot "Jezt" au premier vers, mais aussi le mot "Hier" au vers 15, tout aussi souligné :

Ici pourtant, nous voulons bâtir.

Cet "ici" semble plus facile à cerner.

Des vers qui suivent et du début de la deuxième strophe, nous déduisons que le "ici" désigne :

“Ici”, au bord du fleuve appelé l’Ister.

Mais le propre du fleuve, c’est justement de couler, de s’écouler,  
et ainsi de déterminer toujours un autre “ici”.

Hölderlin lui-même, dans son poème Voix du peuple, qualifie les fleuves de “fuyants”  
(Schwindenden),  
mais aussi d’“pressentants” (Ahnungsvollen) :

Voix du peuple

Tu étais, je le croyais jadis,  
Voix de Dieu, dans ma jeunesse sacrée ;  
Et je le dis encore !

Peu leur importe notre sagesse,  
Et pourtant, les fleuves bruissent,  
Qui ne les aime ?  
Toujours, ils remuent mon cœur,  
Quand j’entends au loin les fuyants —  
Les pressentants —  
Bien qu’ils ne guident pas ma voie,  
Ils s’élancent vers la mer, plus sûrement.

En tant que fuyants, les fleuves s’éloignent, cessent d’être présents —  
ils se perdent, se dissipent, disparaissent.  
Mais en tant que pressentants, ils se tiennent en rapport avec ce qui vient.  
Ainsi, les fleuves désignent un “ici”,  
tout en quittant le “maintenant”,  
que ce soit vers le passé ou vers l’avenir.

Comment devons-nous comprendre et penser cette essence des fleuves ?  
Les fleuves apparaissent clairement comme les “porteurs” d’une signification encore  
voilée.

## 5. L'interprétation métaphysique de l'art

Si nous voulons prêter attention à ce que Hölderlin poétise,  
lorsqu'il nomme les fleuves,  
il nous faudra souvent confronter une manière de penser  
qui s'est imposée depuis des siècles dans la poésie,  
dans l'interprétation des œuvres poétiques,  
et dans la définition même de l'acte de poétiser.

Selon cette manière de voir, on considère par exemple que les fleuves et les eaux  
chantés dans un poème  
sont des phénomènes perceptibles de la "nature".

Ce qu'ils sont aussi, bien sûr.

Mais en poésie, ces éléments naturels jouent souvent le rôle d'apparences sensibles  
offrant une image,  
image qui désigne quelque chose d'autre, d'insensible,  
un contenu intelligible ou spirituel : un "sens".

Le fleuve ainsi nommé et représenté dans le poème devient un symbole de sens  
(Sinnbild).

Dans cette conception élargie, on range également ce qu'on appelle allégorie.

Le mot allēgoría vient du grec :

ἄλλο- (allo) = "autre"

ἀγορεύειν (agoreuein) = "dire publiquement", "proclamer"

Autrement dit, dire publiquement quelque chose d'autre que ce que l'image sensible  
montre immédiatement.

Une allégorie est donc une annonce indirecte,  
par le biais de l'expérience sensible et du connu,  
de quelque chose d'autre.

C'est ainsi que les mythes, légendes, contes sont souvent interprétés comme des allégories.

Mais il existe aussi d'autres formes de "figures de sens" (Sinnbilder) :

le symbole (symbolon) :

du grec symballein — assembler deux morceaux d'un anneau brisé pour reconnaître leur appartenance mutuelle.

Le symbole est un signe de reconnaissance, un marqueur d'unité entre les porteurs du sens.

la parabole, le type exemplaire, la métaphore (metaphora — "transfert")

le signe distinctif, l'emblème...

Les distinctions entre ces figures (symbole, métaphore, allégorie, parabole...) ne sont pas strictes, et varient selon les traditions.

Ce qui compte avant tout, c'est la structure commune à toutes ces formes : une distinction entre un domaine sensible et un domaine non-sensible.

Dans tous les usages de ces "figures de sens", cette dualité est présupposée.

Et cette distinction structurante, c'est la métaphysique qui l'a formulée et imposée à l'Occident, notamment à partir de Platon.

Chez Platon, le domaine non-sensible (le psychique, le spirituel) est la vraie réalité.

Le domaine sensible, lui, n'est qu'un pré-niveau, inférieur, dégradé.

Si l'on désigne le sensible comme "le physique",

alors l'autre domaine est au-delà de la nature :

il est le métaphysique.

Ainsi, la distinction du sensuel (aisthēton) et du suprasensible (noēton)

est le fondement même de ce qu'on appelle depuis toujours la métaphysique.

Si l'on appelle "monde" (Welt) l'ensemble du réel — fondement et cause inclus — alors toute conception du monde dans l'histoire de l'Occident est métaphysique, depuis Platon.

Et de la même manière, l'essence de l'art (technē, ars) et donc aussi de la poésie, a été déterminée dans le cadre de la métaphysique.

Ainsi, selon la métaphysique, l'œuvre d'art est quelque chose de sensible, mais ce sensible n'existe pas pour lui-même : il est ce qu'il est pour le non-sensible (l'"esprit", le "sens supérieur").

D'où cette formulation célèbre de Hegel, dans ses Leçons sur l'esthétique (Œuvres, vol. X.1, p. 48) :

« Le sensible de l'œuvre d'art ne doit exister que dans la mesure où il est pour l'esprit de l'homme, non en tant qu'il existerait pour lui-même en tant que sensible. »

Pour Hegel, un simple morceau de tissu couvert de peinture, n'est pas encore une œuvre.

Un tel objet n'est pas encore la peinture de Rembrandt.

Ce n'est qu'en étant intégré à l'œuvre, dépouillé de sa simple matérialité, qu'il devient cette œuvre.

Ainsi, d'un point de vue métaphysique : toute œuvre d'art est symbolique.

Bild = ce qui est sensible

Sinn = ce qui est intelligible

Et ce "sens" désigné par l'œuvre reçoit au fil de la métaphysique de multiples déterminations :

le spirituel,

l'idéal,

les valeurs,

le vrai,

le haut.

Dans cette perspective, l'essence de l'art dépend entièrement de la vérité de la métaphysique.

6. La poésie de Hölderlin n'est pas une poétique symbolique ou métaphysique

Dans le cours de l'histoire de la métaphysique occidentale et de l'art, apparaît aussi la poésie de Hölderlin.

On peut dater très précisément son inscription dans cette histoire.

Les grands hymnes datent de 1800 à 1806, soit la même période que la rédaction de la Phénoménologie de l'esprit de Hegel (1807).

Hegel, penseur, fut l'ami du poète durant leurs années communes à Tübingen, et encore plus tard, jusqu'en 1799 à Francfort.

Dès lors, on dira naturellement :

si la poésie de Hölderlin est de l'art, alors elle est nécessairement métaphysique, donc symbolique.

Les fleuves allemands chantés dans ses poèmes — le Main, le Neckar, le Danube, le Rhin —

seraient alors les symboles du caractère et de la vie allemands.

Il n'y a rien qui empêche d'interpréter la poésie fluviale de Hölderlin dans ce sens.

Et pourtant...

Peut-être que la signification que Hölderlin accorde à ces images de fleuves est plus difficile à cerner que celle d'autres poètes qui parlent de rivières, de mers, etc.



Cette difficulté vient peut-être du fait que Hölderlin poétise de manière plus énigmatique,  
ou que certains poèmes sont inachevés,  
ou que la menace de folie a troublé certaines compositions.

Mais ce n'est pas seulement une affaire de complexité ou de degré.  
Les fleuves chez Hölderlin ne sont pas de simples symboles plus difficiles à interpréter.

Ils ne sont pas des symboles — tout court.  
Ils ne sont ni des allégories,  
ni des symboles religieux ou mystiques de niveau supérieur.  
Ils ne sont pas porteurs d'un "sens profond" à décoder.

Le fleuve comme poétisation de l'être caché

Si, comme nous venons de le voir, la poésie de Hölderlin ne relève pas de l'esthétique métaphysique,  
alors elle se situe hors du champ même de la métaphysique,  
et par conséquent en dehors de ce que l'Occident a toujours pensé comme "art".

Dès lors, toutes les lectures courantes de ses poèmes sont vouées à l'échec,  
car elles font appel à une interprétation entièrement fondée sur les présupposés métaphysiques,  
et sur la conception esthétique de l'art qui en découle.

Mais alors, si les fleuves chez Hölderlin ne sont pas des "symboles",  
que sont-ils donc ?

Et comment pouvons-nous encore en savoir quelque chose,  
alors même que tout notre savoir — et la science plus encore —  
trouve son fondement dans la métaphysique ?

Presque comme pour confirmer cette impossibilité,  
le poète lui-même, à la fin de l'hymne Der Ister, semble dire que nous ne savons rien

des fleuves :

le poème s'interrompt sur ce vers :

Mais ce que fait ce fleuve,

Nul ne le sait.

Doit-on alors comprendre que toute tentative d'interpréter le fleuve dans ce poème va contre la parole même du poète ?

Non.

Ce que disent ces vers, c'est que le faire du fleuve — son agir, son œuvre — n'est pas manifesté : il est caché, retiré.

Et c'est précisément cette discrétion du fleuve, ce retrait de son œuvre, qui le distingue.

Et de cette discrétion, le poète sait quelque chose.

Sinon, comment aurait-il pu dire que personne ne sait ce que fait le fleuve ?

Nous devons aussi nous rappeler que cette dernière parole de l'hymne, qui semble conclure, est en fait adressée non au Danube, mais au Rhin, et que cette différenciation — ce que fait le Rhin, en contraste avec l'Ister — a sa portée.

Mais en vérité, l'essence poétique du fleuve en général reste toujours voilée, non sue, même pour le poète.

C'est ce non-savoir, ce savoir-pressentiment, qui fonde sa parole poétique.

La parole poétique dit le fleuve dans sa dissimulation

La parole poétique ne révèle pas le fleuve comme un objet.

Elle ne l'explique pas.

Elle ne le démontre pas.

Elle laisse paraître la dissimulation même de ce que fait le fleuve —  
elle l'éclaire comme telle, elle en soutient la résonance.

Et c'est cela, le propre de la parole poétique.

Dans un autre poème de Hölderlin — dans la quatrième strophe de l'hymne Le Rhin —  
le poète dit ceci (IV, 173) :

Un mystère est l'Originaire pur.  
Et le chant à peine peut-il l'éclairer.

Dans ce « à peine », il y a l'aveu que seule la poésie peut dire quelque chose  
du commencement, de la source, de la venue et de l'écoulement du fleuve.

Si, comme le dit le dernier vers de l'hymne de l'Ister :

Mais ce que fait ce fleuve,  
Nul ne le sait,

alors cela veut dire :  
le faire du fleuve est une énigme.

Et ce faire, c'est le fait même de s'écouler, le strömen.  
C'est dans cette activité que le fleuve est ce qu'il est :  
il est réel, il existe comme fleuve.

Mais ce que fait le fleuve réel, la Donau, le Danube,  
nous le savons, n'est-ce pas ?

Et si nous ne le savons pas, alors la géographie nous le dira :  
longueur, débit, bassin, source et embouchure.

Ou alors...  
le fleuve mesurable, que la science peut situer et quantifier,  
n'est peut-être pas le fleuve véritable.

Peut-être que le fleuve qui est n'est pas le fleuve visible et observable,  
celui que l'on réduit à un objet, que l'on transforme en donnée, en image.

Mais ce que fait ce fleuve,  
Nul ne le sait.

Pas même le poète — et pourtant,  
il sait son faire : il sait le strömen, l'écoulement.  
Ce qu'il ne sait pas, c'est ce qui se décide dans cet écoulement.

Le fleuve connu par le poète, dans son écoulement,  
est ce qui est.

Mais alors, ce fleuve poétique,  
est-il un autre fleuve que le fleuve réel ?

Avant de répondre, nous devons écouter plus rigoureusement  
ce que dit le poème du fleuve.

Ce n'est que depuis le poème lui-même  
que nous pourrions dire ce qu'est "le réel", ce qu'est "l'être" ici.

Et qu'en est-il du fleuve dit "réel" — celui des géographes, des voyageurs, des cartes ?  
Devons-nous l'oublier, ou le réduire à une métaphore, à une figure de langage ?

Avant tout, écoutons plus attentivement  
ce que la parole poétique nous dit du fleuve.

##### 5. Le fleuve comme site de l'habitation humaine

Le vers 15 de l'hymne dit :

Ici pourtant, nous voulons bâtir.

Cela veut dire :

le fleuve détermine l'habitation de l'homme sur la Terre.

Mais qu'est-ce qu'habiter ?

D'un point de vue pratique, technique, c'est :  
avoir un abri, un logement.

Mais ce n'est là qu'un aspect de l'habitation.  
Cela n'en épuise pas l'essence.

Habiter signifie :  
prendre un séjour,  
demeurer dans un lieu,  
s'y tenir en repos.

Ce séjour est un suspendu du temps,  
un ralentissement, une halte essentielle,  
où l'homme trouve la quiétude.

Mais ici, la quiétude n'est pas le repos physique.

Elle n'est pas l'absence d'agitation.

Elle est :  
le repos fondé,  
l'enracinement dans la permanence de l'être propre.

Dans cette quiétude,  
l'être de l'homme est préservé dans son intégrité,  
gardé dans son intouchabilité.

Les Grecs appelaient cela :  
τὸ ἄσυλον (to asylon) —  
ce qui est inviolable, sacré, retraite paisible.

Hölderlin parle (V, 271) de ces "Asyles",  
de ces lieux de repos humains —  
qui ne sont pas seulement les tombeaux,

mais des lieux où la vie et l'action de la nature  
se rassemblent, se concentrent,  
où un pressentiment se lève autour de l'homme.

Le séjour a un lieu propre.

Et la manière dont ce lieu donne séjour,  
dont il accueille la quiétude,  
nous l'appelons : la localité du lieu (Ortschaft des Ortes).

Cette localité est ce qui offre la quiétude du séjour.

Ici pourtant, nous voulons bâtir —  
ici, au bord de ce fleuve.

Le fleuve est la localité,  
le site qui porte et traverse l'habitation humaine,  
qui la détermine,  
qui dit où l'homme appartient,  
et où il peut être chez lui.

Le fleuve ramène l'homme à ce qui lui est propre,  
et le garde dans ce qui lui est propre.

Mais ce qui est propre à l'homme —  
le "propre", l'"approprié" —  
est souvent pour lui étranger,  
car il s'en éloigne,  
sans jamais l'avoir véritablement approprié.

Et il s'en éloigne parce que le propre  
est aussi ce qui peut le plus le submerger,  
ce qui le menace le plus.

Ce “propre” n’est pas ce qui se donne de soi-même.

Il a besoin d’être approprié.

Et ce qui est ainsi approprié demande encore à être pris en charge,  
reconquis, habité consciemment.

Cela est vrai à la condition que l’homme, au départ,  
n’est jamais “de soi” dans ce qui lui est propre,  
et ne peut pas s’y établir par sa propre volonté seule.

Habiter le “propre” —

c’est ce qui vient en dernier,  
ce qui n’arrive que rarement,  
ce qui est toujours le plus difficile.

Mais si le fleuve est la localité du propre,  
alors il est une aide essentielle pour que l’homme devienne chez lui dans ce qui lui est  
propre.

Et cette “aide”, il ne faut pas l’entendre comme une assistance passagère —  
mais comme un accompagnement constant,  
comme ce qui est là d’avance,  
présent de manière essentielle,  
là, à l’avance, à portée.

Rappel : le “nommer” poétique

Le poème Der Ister nomme un fleuve —  
celui que nous appelons la Donau, le Danube.

Il le nomme, non pas au sens d’un simple mentionner,  
mais au sens que donne Hölderlin au verbe “nommer” :  
celui de faire venir à son être par la parole poétique.

Nommer, chez Hölderlin, signifie :  
appeler l'être dans la parole du poème,  
fonder cet être dans la parole poétique.

C'est un dire fondateur, originel.

Cette manière de dire n'est pas transmissible à tout poète.

Elle n'appartient pas à Goethe, ni à Schiller,  
bien qu'ils soient ses contemporains.

Mais Hölderlin parle explicitement de ce "nommer" dans plusieurs poèmes.

Par exemple, dans Germanien (strophes VI et VII, IV, 184), il s'adresse à la déesse :

Ô bois la brise du matin,  
Jusqu'à ce que tu t'ouvres,  
Et nomme ce qui est devant toi —  
Le secret ne peut plus rester sans nom  
Après un long voilement.

Et plus loin :

Ô nomme, toi, fille de la Terre sainte —  
Nomme, une fois, la Mère...

De même, dans À la source du Danube (IV, 160),  
le poète s'élève jusqu'au plus haut du nommer,  
non seulement les dieux, mais la nature même,  
la force de la nature, qu'il finit par appeler le sacré :

Nous te nommons, divinement requis,  
Nature, nous te nommons...



Ainsi, parler poétiquement du fleuve,  
c'est le nommer —  
c'est le faire advenir dans son être par le poème.

C'est cela le "dire" poétique de Hölderlin.

Le poétiser de l'essence des fleuves (suite)

Commençons maintenant une série de remarques,  
ayant pour but de poser la question suivante :  
Comment l'hymne "L'Ister" parle-t-il du fleuve ?

Mais pour ne pas méconnaître la manière tout autre dont Hölderlin poétise,  
il est d'abord nécessaire de comprendre ce que sont nos représentations habituelles,  
et de les reconnaître dans leur originalité propre,  
pour ne pas simplement les juger arbitraires ou superficielles.

Ce que nous pensons de la poésie et du poète —  
et ce que pensaient ceux avant nous —  
détermine la manière dont nous apprécions et pratiquons la poésie.  
Et cela est fondé, depuis plus de deux millénaires,  
par des décisions essentielles dans l'histoire de la pensée.

On ne peut pas balayer cela d'un revers de main,  
ni y substituer une simple "nouvelle opinion" sur la poésie.  
Car ce que l'homme historique pense de la poésie  
dépend de ce qu'il tient pour l'essence de l'art.

Et cette conception de l'art est elle-même réglée par la manière dont l'homme  
historique  
est porté et soutenu par ce qu'est pour lui l'art.

Or, la manière dont l'art structure l'être-au-monde de l'homme historique —  
en lui révélant la vérité du monde et de lui-même —  
est ordonnée selon la manière dont le tout du monde lui est ouvert.

Et cette ouverture du monde, cette “mondanéité”,  
est ce que les Grecs ont pensé, et que nous nommons depuis “la Métaphysique”.

Le fleuve comme séjour de l'homme

Depuis Platon, le réel dans son ensemble est divisé en deux domaines :

τὸ αἰσθητόν (to aisthēton) : le domaine sensible, perceptible par les sens

τὸ νοητόν (to noēton) : le domaine intelligible, accessible à l’“œil de l'esprit”

Kant parlera plus tard de :

mundus sensibilis — monde des sens

mundus intelligibilis — monde de l'intelligence

Dans son écrit de 1770 (publié à l'occasion de sa chaire de logique et métaphysique à  
Königsberg),

Kant l'intitule :

De mundi sensibilis atque intelligibilis forma et principiis

(De la forme et des principes du monde sensible et du monde intelligible).

Selon Platon, le domaine suprasensible contient ce qui est éternel, immuable,  
délivré du flux changeant du sensible.

C'est le véritable étant, le vrai-être (alēthōs on).

En face de cela, le domaine sensible est le “non-être” (mē on) —

non pas le néant (ouk on), mais ce qui ressemble à l'être sans en être véritablement.

Par exemple, une maison visible est certes quelque chose,

mais son essence n'y apparaît que de manière transitoire,  
dans une forme, une matière, une taille particulières.

Le sensible, dès lors, est un reflet déformé,  
une image restreinte du vrai-être,  
celui qui est accessible uniquement à l'intellect (intellectus, nous).

Le sensible = image du sens (Sinn-Bild)

L'intelligible = modèle originel, forme véritable

Et comme toute œuvre d'art est faite à partir d'une matière sensible (sons, mots, couleurs...),  
alors, toute l'art est symbolique, au sens métaphysique :  
elle montre le sensible comme porteur du sens suprasensible.

Mais depuis Platon jusqu'à Nietzsche,  
la métaphysique a connu de profondes transformations,  
au point que le rapport entre sensible et suprasensible s'est parfois inversé.

Ce changement n'est pas un simple caprice,  
mais suit un destin caché de l'histoire de la pensée,  
que Heidegger appelle la métaphysique occidentale.

Et le destin de l'essence symbolique de l'art  
suit exactement ce mouvement.

Ainsi, les œuvres d'art, de l'Antiquité à l'époque moderne,  
ne diffèrent pas seulement par le style,  
mais par la manière dont elles font paraître le réel.

Chez Giotto, Dürer, ou Caspar David Friedrich,  
la "réalité" n'est pas la même, car la notion même de réalité a changé.

Même le naturalisme le plus radical,  
même lorsqu'il ne "dévalorise" plus le sensible comme chez Platon,  
reste métaphysique :  
car il veut montrer la réalité "telle qu'elle est",  
et cette "réalité" est encore un concept structuré par la métaphysique.

Platon et Nietzsche : inversions du même axe

Dans La République, Platon rejette l'art plastique :  
les œuvres sont éloignées du vrai,  
elles n'atteignent pas l'essence,  
elles ne sont que des ombres de l'ombre.

La philosophie, pour Platon, est supérieure à l'art.

Nietzsche inverse ce jugement :

« L'art est plus précieux que la "vérité". » (La Volonté de puissance, §853)

Mais même cette inversion reste encore dans le cadre de la métaphysique :  
Nietzsche est un "Platoniste renversé" —  
et donc lui aussi, un métaphysicien.

Dès lors, toutes les approches symboliques ou allégoriques de l'art  
(particulièrement en poésie)  
reposent sur cette structure métaphysique :

Allégorie,

Symbole,

Métaphore,

Parabole,

Langage des formes,

Illusion artistique...

On voudrait alors interpréter la poésie des fleuves chez Hölderlin  
comme une symbolique du destin allemand,  
ou une allégorie de l'histoire humaine...

Mais Hölderlin ne poétise pas "au sujet" des fleuves

Ce n'est pas une poésie "sur" les fleuves.  
Il ne les utilise ni comme prétexte,  
ni comme images illustratives d'un sens caché.

Si, comme nous l'avons vu, nommer (chez Hölderlin) signifie faire être,  
alors le fleuve poétisé est ce qui est appelé à l'être,  
et non un outil rhétorique pour désigner autre chose.

Hölderlin ne symbolise pas le fleuve : il l'engendre dans la parole.

Sa poésie n'est donc pas métaphysique,  
et dès lors, n'est plus de "l'art" au sens classique de la tradition occidentale.

Mais alors :

Si elle n'est ni symbolique,  
ni métaphysique,  
ni même "artistique" au sens strict —  
est-elle "philosophie" ?

Non plus.

Car toute philosophie depuis Platon est métaphysique.

Dire : « la poésie de Hölderlin n'est pas symbolique »  
c'est donc affirmer qu'elle nous déplace hors de la métaphysique  
— vers un tout autre mode de parole.

Cela ne veut pas dire que nous devons abandonner toute compréhension,  
mais que nous devons écouter autrement.

Et pourtant, dira-t-on,  
le poème Der Ister dit bien, au vers 49 :

Les fleuves ne coulent pas en vain dans le sec.

Mais comment ? Ils doivent parler.

Il faut un signe...

Ne sommes-nous pas ici renvoyés au langage symbolique ?

Le poète ne dit-il pas lui-même que les fleuves sont signes, langage, expression d'autre chose ?

Mais ce vers, justement, pose la question :

Comment cela — “ils doivent parler” ?

De quelle parole est-il ici question ?

La suite nous le dira... si nous l'écoutons en quittant l'horizon du symbole.

Le fleuve comme séjour de l'homme (suite)

Et cela ne vaut pas seulement ici, à propos des fleuves.

Pensons simplement au début d'un autre hymne intitulé Mnémosyne.

Mnémosyne — tel est le nom d'une Titanide,

devenue ensuite la mère des Muses.

Mnémosyne, c'est-à-dire la Mémoire, celle qui se souvient, celle qui pense à.

L'hymne Mnémosyne (IV, 225) commence ainsi :

Nous sommes un signe, dénué de sens,

Nous sommes sans douleur, et avons presque

Perdu la parole dans l'étrangeté.

Encore une fois, il est question ici de “signe”, de “langage”, d'expression.

Comment donc quelqu'un pourrait-il, face à ces témoignages,  
oser encore nier l'essence symbolique de la poésie hölderlinienne ?

Ou bien...

ne sommes-nous pas au contraire appelés à penser autrement ce que sont "signe" et  
"langage",  
à les comprendre non plus symboliquement ?

Quelle que soit la décision qu'on prenne ici,  
une chose est claire :  
sans éclaircissement sur l'essence des fleuves,  
et sans compréhension de ce que "signe" et "langage" veulent dire ici,  
nous demeurerons sourds à la poésie de Hölderlin.

Et cette surdité n'est pas une simple inaptitude à entendre.

Elle est :

le refus d'écouter,  
l'incapacité à obéir à ce qui, justement,  
ne se soucie pas de nos habitudes, de nos attentes ou de nos prétentions.

#### 6. Les fleuves comme "fuyants" et "pressentants" dans "Voix du peuple"

Dans les premières strophes du poème Voix du peuple, il est dit à propos des fleuves :

Peu leur importe notre sagesse,  
Et pourtant, les fleuves bruissent,  
Qui ne les aime ?  
Toujours, ils remuent mon cœur,  
Quand j'entends au loin les fuyants —  
Les pressentants —  
Bien qu'ils ne guident pas ma voie,  
Ils s'élancent vers la mer, plus sûrement.

Nous nous épuisons en vain à comprendre ces vers,  
si nous ne les considérons dans l'ensemble du poème,  
et si nous ne tenons pas compte de la manière  
dont Hölderlin a modifié la seconde version par rapport à la première.

Comme nous devons ici passer rapidement sur ce poème,  
nous ne pouvons qu'évoquer, dans l'obscurité presque incontournable,  
ce que Hölderlin dit ici des fleuves.

Les fleuves sont indifférents à la sagesse humaine,  
parce qu'ils ont leur propre savoir : un "esprit du fleuve",  
qui les fait suivre leur propre cours.

Ils sont donc lointains et étrangers à l'homme.  
Et presque, on dirait que leur flux et leur puissance  
échappent à tout lien avec l'humain.

Et pourtant, qui ne les aime ?

Il y a donc malgré tout une appartenance aux fleuves,  
un mouvement avec eux.

Ce flux puissant, cette assurance de leur propre cours,  
arrache l'homme à son centre de vie habituel,  
et le place dans un centre hors de lui,  
dans une excentricité essentielle.

Le fait de demeurer dans cette excentricité du lieu humain,  
ce séjour "central" dans l'excentrique,  
a sa préfiguration dans l'amour.  
Mais la sphère propre de ce séjour dans l'excentrique,  
c'est la mort.



Les fleuves, fuyants et pressentants,  
ne suivent pas le chemin de l'homme.

Le vers 7 du poème s'achève d'ailleurs brusquement par "pas" (nicht).  
Et pourtant, dans cette séparation se pressent des signes de l'Inouï :

"Comme Dieu et l'homme s'unissent,  
Et que, sans limite, la puissance de la nature (le sacré<sup>1</sup>)  
Et l'intime de l'homme deviennent un dans la colère." (V, 181)

<sup>1</sup> (le sacré) : ajout de Heidegger

Ce pressentiment de disparition, ce fuir des fleuves dans leur propre voie,  
ressemble à un abandon du territoire humain,  
comme une infidélité à la contrée.

Et pourtant :

"Qui ne les aime ?"

Il semble que, sous la forme des fuyants,  
c'est l'esprit du fleuve qui est le plus à préserver,  
que cette étrange infidélité est ce qui mérite le plus d'être commémoré.

Ici s'ouvrent des perspectives troublantes  
sur l'essence et le mode selon lesquels la puissance de la nature  
et l'esprit du fleuve ne peuvent être atteints  
qu'à travers une marche avec eux,  
qui pourtant ne suit pas leur voie,  
et ainsi leur échappe.

Hölderlin écrit un jour à propos du tragique grec :

"C'est une grande ressource de l'âme secrètement agissante,  
que, au plus haut degré de conscience,

elle échappe à la conscience,  
et, avant que le dieu présent ne la saisisse vraiment,  
elle l'aborde d'une parole audacieuse, parfois même blasphématoire,  
et maintient ainsi la vivante possibilité sacrée de l'esprit." (V, 255)

Nous ne voyons d'abord clairement qu'une chose :  
les fleuves, dans leur écoulement, sont orientés en deux directions :

Comme fuyants, ils vont vers le passé, vers ce qui a été.

Comme pressentants, ils vont vers ce qui vient.

Le fleuve est donc une marche d'un genre unique,  
car elle va à la fois vers ce qui a été et vers ce qui vient.

Mais il faut penser que le pressentiment ne concerne pas seulement l'avenir :  
il vise aussi le passé.

De même, la fuite, le disparaître, n'est pas réservé au passé :  
il peut aussi être un effacement discret vers ce qui vient.

On croit ordinairement que pressentir concerne seulement l'avenir.  
Mais le passé aussi peut être pressenti.

Ce qui a été — le passé —  
n'est atteint comme passé que dans la mémoire.  
Et la véritable mémoire est un pressentiment.

La mémoire authentique ne se limite pas à un simple retour en arrière,  
elle ne se fige pas dans l'ancien,  
elle ne s'endurcit pas dans ce qui fut.

Tant qu'elle se contente de fixer le passé,  
la mémoire n'en est pas une.

Elle ne suit pas l'intérieur du passé,  
et ne le rapporte pas à ce centre intime  
d'où, justement, la mémoire authentique provient.

La mémoire faussée reste collée à l'enveloppe de ce qui fut,  
et la rapporte à un présent extérieur,  
lui-même extérieur au maintenant véritable.

La vraie mémoire est retour vers l'intérieur inouvert du passé.  
Elle est intuition intérieure.

Peut-être même que la mémoire est une forme plus originaire de pressentiment  
que celle qui se projette vers l'avenir.

Et peut-être que la mémoire est le pressentiment le plus profond,  
si l'avenir lui-même vient à partir du passé.

Le pressentiment — et plus encore les pressentants —  
vont donc à la fois vers ce qui vient et ce qui fut.

De même, le disparaître des fuyants  
n'est pas seulement une disparition dans ce qui est clos et terminé.

Disparaître, cela peut être :  
s'effacer discrètement vers ce qui vient,  
vers une appartenance déterminée à l'avenir.

Et ce disparaître vers ce qui vient  
ne tourne pas le dos au passé.  
Il le connaît dans sa plénitude propre,  
de sorte que le mouvement vers l'avenir  
n'a pas besoin d'un détour par un retour au passé.

Le fleuve est donc fuyant et pressentant —  
dans un double sens.

Il est ainsi la plénitude de l'essence de la marche,  
la Wanderschaft, la pérégrination accomplie.

Nous appelons Wanderschaft l'essence accomplie de la marche,  
en correspondance avec Ortschaft, la localité du lieu.

Le fleuve est la Wanderschaft.

Nous ne disons pas qu'il est l'image d'une marche,  
comme le serait, par exemple, le chemin de l'homme de la naissance à la mort,  
interprété chrétiennement comme le passage par cette vallée de larmes terrestre,  
où l'on s'acquitte des devoirs pour mériter le céleste.

Cette vision chrétienne de la marche terrestre  
est radicalement différente de ce que nous appelons ici, à propos des fleuves,  
Wanderschaft.

La Wanderschaft que le fleuve est lui-même  
détermine la manière dont l'homme devient chez lui sur la Terre.

Mais quand Hölderlin parle de "la Terre",  
il ne pense en aucune manière à l'"élément terrestre" dans le sens chrétien-  
métaphysique,  
c'est-à-dire comme étape transitoire du céleste,  
comme ce qui doit être dépassé, abandonné, perdu.

La Wanderschaft que le fleuve est  
œuvre et se tient dans la décision de gagner la Terre  
comme fondement de l'être-chez-soi.

Hölderlin a écrit un hymne intitulé La Marche (Die Wanderung).

Dans la huitième strophe (IV, 170, v. 92 sqq.), il dit :

Inhospitalière est la mère,

Difficile à conquérir, la fermée.

L'un de ses fils, le Rhin,

Voulut se jeter dans son cœur avec violence —

Rejeté, il s'évanouit,

nul ne sait où, au loin.

Encore une fois, nous retrouvons le disparaître du fleuve,

et son écoulement en rapport avec la conquête de la Terre-Mère.

Et dans la troisième strophe de l'hymne de l'Ister,

le même rapport est évoqué.

Ce que le nom "Hertha" — Nerthus, le nom germanique de la terra mater, la Terre-Mère — atteste,

c'est que la Wanderschaft (pérégrination) détermine le devenir-chez-soi sur la Terre.

Si l'on voulait interpréter l'essence de cette marche terrestre comme une doctrine du "d'ici-bas",

opposée à celle de "l'au-delà" propre au christianisme,

on resterait pris dans le domaine métaphysique,

en s'enfermant dans une inversion simple.

Les points de vue métaphysiques sur la "vie terrestre" vivent entièrement de la négation de l'au-delà,

c'est-à-dire que tout reste enfermé dans la distinction décidée une fois pour toutes, entre le sensible et le suprasensible.

Quand Nietzsche dit (dans Comment le monde "vrai" devint enfin une fable)

que la chute du monde suprasensible "véritable" entraîne aussi la disparition du monde

sensible apparent,  
il ne sort nullement de cette distinction fondamentale qui soutient toute métaphysique.  
Il ne fait que la déplacer dans le sensible lui-même,  
en posant les “valeurs” et les “idées” comme conditions du vouloir-puissance.

Mais la Terre chez Hölderlin — cette prétendue “terre d’ici-bas” —  
n’est pas le “terrestre” au sens chrétien-métaphysique,  
parce que la Terre est divine.

Et elle n’est divine pas au sens chrétien-métaphysique,  
comme si elle avait été créée par Dieu,  
ou que Dieu, comme Rédempteur, y était descendu sous forme humaine.

Affirmer que “la Terre est pour Hölderlin la Terre-Mère”  
et que cette Terre est “déesse”,  
peut paraître simple à dire.

Mais depuis que Norbert von Hellingrath a ouvert aux Allemands l’accès à la poésie de  
Hölderlin,  
le danger a grandi qu’on parle de “Hölderlin et ses dieux”  
comme on parlerait de n’importe quel objet littéraire.

Aujourd’hui, on ne lit plus les œuvres des poètes et penseurs,  
on lit surtout des livres “sur” eux,  
ou même des extraits de ces livres.  
Cela accroît encore le danger que l’on croie que les dieux chez Hölderlin  
peuvent être définis et discutés de manière purement littéraire.

Que l’on mobilise pour cela la théologie chrétienne —  
en prétendant que la théologie de Hölderlin est une dégénérescence du christianisme —  
ou bien qu’on cherche à “expliquer” ses dieux par la mythologie grecque ou romaine,  
cela ne change rien à l’erreur fondamentale.

Même cette érudition, souvent bien intentionnée,  
s'attache à des faits, et ce sont ces "faits" qui rendent son erreur plus pernicieuse  
encore.

Car, certes, les dieux apparaissent dans la poésie de Hölderlin.

Et le poète parle d'eux.

Alors on dit : regardons ce qu'il en dit.

Rien ne semble plus "convaincant" que des faits et leurs commentaires.

Mais cela suppose que le nommer poétique des dieux  
aurait lieu dans un espace neutre, préalablement disponible,  
celui-là même que les commentateurs amènent eux-mêmes,  
et qui correspond parfaitement à ce que la métaphysique a fixé depuis deux mille ans  
au sujet de la nature, de l'histoire, de l'homme, de Dieu.

On pourrait s'imaginer qu'un jour,  
une interprétation philologique, historique, théologique et métaphysique  
de toute la poésie de Hölderlin aurait rassemblé tout ce qu'il dit des dieux.

Mais cela ne garantirait en rien qu'une relation vivante aux dieux puisse en surgir.

Car l'interprétation d'une poésie ne donne pas encore accès à sa compréhension  
poétique.

Et même cette compréhension poétique ne peut être simplement "acquise".

Elle ne se laisse pas fabriquer.

Or, le savoir poétique est la condition préalable pour entendre le mot poétique des  
dieux.

C'est pourquoi, lorsque nous sommes obligés, dans nos remarques,  
de parler des "dieux" ou des "déesses" chez Hölderlin,  
il ne faut en aucun cas croire que nous serions "informés",  
comme un savant doit l'être de son objet.

Les noms “dieux” et “déesses” ne font ici que rendre manifeste notre ignorance, ou peut-être même notre détresse, voire quelque chose de plus grave encore.

Et les fleuves ?

Comment en est-il des fleuves ?

Ils ne sont ni des dieux,  
ni des hommes,  
ni des éléments de la nature,  
ni des parties du paysage,  
ni des “symboles” du parcours terrestre de l’homme.

Mais alors que sont-ils ?

On peut continuer longtemps à énumérer ce qu’ils ne sont pas.  
Cela n’aide pas beaucoup,  
mais cela aide tout de même un peu.

Dès à présent, il apparaît qu’une quelconque définition de l’essence des fleuves doit nécessairement surprendre et désorienter.

Nous posons la proposition suivante :

Le fleuve est l’“or-té” du séjour du l’homme historique sur cette Terre.  
Le fleuve est la Wanderschaft du devenir-chez-soi historique au lieu de l’or-té.  
Le fleuve est or-té (Ortschaft) et Wanderschaft.

7. Le fleuve comme Ortschaft de la Wanderschaft et Wanderschaft de l’Ortschaft

Le fleuve est l’or-té de la pérégrination.  
Le fleuve est la pérégrination de l’or-té.

Ces phrases peuvent sembler n’être que de pures constructions verbales,  
des jeux de langage,  
qui ne feraient qu’accroître l’obscurité de ce qu’elles prétendent signifier.



On peut même admettre que de telles phrases ne peuvent en aucune manière être comprises comme on comprend :

“Aujourd’hui, nous sommes mardi.”

Ces phrases sont, en vertu d’un fondement essentiel,  
toujours inaccessibles à la compréhension dans un certain cercle de pensée.  
Et leur incompréhensibilité ne vient pas d’un défaut d’information ou de savoir.

Même quelqu’un qui a déjà compris une fois de telles phrases  
ne les comprendra pas nécessairement à n’importe quel moment.

Tant que notre être n’a pas été transformé par un événement essentiel,  
nous sommes exclus de la compréhension de telles phrases.

Alors pourquoi les dire ?

Peut-être pour préparer cette transformation.

Ou, tout au moins, pour apercevoir que :

Le fleuve est une énigme.

a) Le fleuve comme “énigme” — le pressentiment poétique

Nous utilisons ici le mot “énigme” dans son sens ancien et originel :

le mot “Rätsel” vient du verbe “raten” : deviner, méditer avec soin.

Une énigme, c’est ce qui est entouré d’un soin méditatif,  
ce qui est caché, mais porté par un souci pensant.

Une énigme est toujours, si l’on peut dire, sacrée.

C’est ainsi qu’Hölderlin emploie le mot,  
quand il écrit dans l’hymne du Rhin :

“... Un mystère est ce qui naît dans la pureté.” (Ein Rätsel ist Reinentstprungenes, IV, 173,  
v. 46)

Dans le langage quotidien, le mot “énigme” ne signifie plus qu’un casse-tête,  
un problème obscur à résoudre, une astuce intellectuelle :  
comme dans un “mots croisés”.

Mais il se pourrait que même là,  
un lien plus profond demeure :

Le moderne, même dans les heures creuses de son ennui métaphysique,  
même lorsqu’il ne sait plus quoi faire de lui-même,  
cherche au moins une énigme, fût-elle vide.

Nous avons dit que le fleuve est une énigme.

Mais pas une énigme à “résoudre” comme un simple casse-tête.

Il faut nous rendre proche l’énigme en tant qu’énigme.

C’est pourquoi nous avons proposé cette formulation apparemment non poétique :

Le fleuve est l’or-té de la pérégrination.

Le fleuve est la pérégrination de l’or-té.

Ce que cela signifie :

Le fleuve est l’or-té de la Wanderschaft,

parce qu’il détermine le “là-bas” et le “ici” où l’homme devient chez lui,  
et à partir desquels il part et revient.

Le fleuve ne fournit pas seulement un lieu au sens d’un emplacement géographique,  
mais il est le lieu, il habite.

Le fleuve lui-même habite le lieu.

Dans la deuxième strophe de l’hymne L’Ister, on lit :

“Schön wohnt er” — “Beau est son séjour.”

Le fleuve habite ce lieu, et ainsi en protégeant son lieu,  
il en devient la Ortschaft, le site habité.

Mais il est aussi la Wanderschaft de cette Ortschaft.

Le lieu où l'homme devient chez lui est tel qu'il doit marcher,  
et cette marche est le fleuve lui-même.

Le lieu n'est pas un simple "ici" ou "là",  
au gré de déplacements successifs.

Car le lieu ancien demeure dans le nouveau,  
et le nouveau est déjà déterminé par l'ancien.

C'est pourquoi le "là" et le "ici", et même le passage entre eux,  
sont toujours appelés par les fleuves.

— Ici : l'Ister

— Là-bas : "du côté de l'Indus"

— Et entre les deux : le fleuve Alphée

Le fleuve structure la pérégrination et le rapport entre les lieux pérégrinés,  
qui deviennent eux-mêmes pérégrinants.

La pérégrination va depuis l'Indus, donc depuis l'Est,  
à travers la Grèce, vers la haute Danube,  
vers l'Ouest.

Mais voilà : la Danube s'écoule en réalité vers l'Est.

Alors comment peut-on dire que le fleuve est la marche de l'Est vers l'Ouest ?

Si c'était vrai, alors l'Ister devrait remonter son propre cours.

Mais le cours réel de la Danube, d'Ouest en Est,  
est indéniable.

Et pourtant, dans la troisième strophe de l'hymne L'Ister, Hölderlin écrit :

Il semble presque

Aller à rebours,

Et je crois qu'il doit venir

De l'Est.

Bien des choses

Pourraient être dites à ce sujet.

L'œil du poète, prudent et protecteur,

voit le fleuve "aller à rebours".

Mais ce regard n'est pas une illusion visuelle :

Il ne faut pas comprendre cela comme : "On dirait qu'il va dans l'autre sens, mais bien sûr, ce n'est qu'une impression."

Non : le vers doit être compris poétiquement :

Le fleuve va réellement à rebours.

C'est son origine qui a cette manière d'être.

Mais penser cela est presque impossible pour un être humain.

Il ne peut que le pressentir.

C'est pourquoi il ne faut pas en parler avec cette assurance creuse,  
qui tranche dans le discours sur les "faits",  
comme si tout débat était clos.

La vue du poète ne fait que pressentir

le vrai écoulement du fleuve.

Et elle doit s'arrêter avant même l'éclat du mystère.

"Et je crois..." veut dire ici :

"Il me semble nécessaire que le fleuve vienne de l'Est."

Ce pressentiment poétique n'est ni une supposition arbitraire,  
ni une fantaisie.

Il naît du cœur et du courage d'une disposition poétique fondamentale.

Cela est dit dans les deux vers suivants :

Bien des choses

Pourraient être dites à ce sujet.

Mais il n'est pas encore temps d'en parler.

Beaucoup de choses doivent encore être portées et éclaircies avant.

Ce savoir poétique de la Wanderschaft du fleuve,  
aussi opposé qu'il soit à l'apparence visible du paysage,  
ne doit pas être jugé selon la connaissance ordinaire des "faits",  
ni selon l'idée que les faits seraient seuls porteurs du vrai.

Le "croire" poétique a sa propre vérité,  
et cette vérité a sa propre mesure.

Mais dans notre époque dominée par la pensée calculante,  
une telle affirmation est vite mal comprise.

Pour la pensée moderne, la "connaissance des faits" est reine,  
et l'art n'est qu'illusion : un monde fictif, une "mise en scène".

Mais même cela, la modernité le récupère :  
l'art devient un moyen d'excitation, un moteur d'activité.  
Et même si l'art est illusion, il reste "utile",  
donc il est — à ce titre — "réel", donc "vrai".

L'art, alors, est un moyen dans le système des forces mobilisées.  
C'est sa fonction qui fonde sa "vérité".

Nietzsche, il y a deux générations,  
l'avait compris et formulé avec sa radicalité habituelle.

Il a même élargi le concept d'"art"  
pour y inclure la politique elle-même — la Staatskunst.

En grec, le mot téchnè (τέχνη) désigne l'art au sens large.

Platon, dans sa réflexion sur le Beau,  
arrive à une détermination essentielle de la téchnè.

Kant aussi, dans sa Critique du jugement,  
réfléchit au Beau et à l'art,  
dans le même cadre — métaphysique.

Mais lorsque nous parlons ici,  
du "croire poétique" chez Hölderlin,  
et de sa propre vérité,  
nous voulons dire quelque chose de tout autre.

Rien à voir avec cette interprétation moderne et illusionniste de l'art,  
qui reste métaphysique.

Ce que signifie la vérité poétique,  
chez Hölderlin,  
nous pouvons commencer à le pressentir  
en observant la différence entre :

l'essence poétique des fleuves,  
et

la "réalité" que leur accorde notre expérience ordinaire.

Ce pressentiment naît de l'écoulement inconcevable de la Danube,  
du passé vers l'avenir,  
de l'Est vers l'Ouest,  
à contre-courant du visible.

Et ainsi, nous commençons à pressentir  
ce que signifie la Wanderschaft,  
et que l'essence du fleuve est remplie de la Wanderschaft de l'Ortschaft.

Mais cette Wanderschaft n'est pas un vagabondage.

Elle accomplit le devenir-chez-soi,  
loin de toute errance hasardeuse.

Et cela apparaît dans le site même qu'elle atteint.

La Wanderschaft ne va pas n'importe où en Occident.

Elle aboutit ici,  
là où les "venus de loin" souhaitent habiter,  
et où l'Ister lui-même habite "beau" —  
la patrie du poète.

Dans la deuxième strophe de L'Ister, Hölderlin écrit :

... Le feuillage des colonnes brûle,  
Et s'agite. Sauvages,  
Elles se tiennent dressées, mêlées ;  
Au-dessus, une seconde mesure,  
Le toit bondit de la roche...

... C'est pourquoi il préféra  
Venir ici, aux sources d'eau,  
Aux rives jaunes,  
Hautement parfumées,  
Noires de forêt de sapins,  
Où, dans les profondeurs,  
Un chasseur aime à se promener à midi,  
Et où l'on entend croître  
Les arbres résineux de l'Ister...

Hölderlin décrit ici un lieu bien précis :

le haut Danube, entre Beuron et Gutenstein, au début de l'automne.

Mais est-ce là une simple description de paysage ?

Et si ce n'est pas une peinture "réaliste", serait-ce au moins l'évocation d'un paysage idéal ?

Ni l'un ni l'autre.

Car, bien que le poète vise bien un lieu réel, un lieu natal le long du Danube, sa réalité ne se laisse pas saisir par les concepts usuels.

D'où la nécessité de penser d'abord plus clairement ce qu'est l'essence du fleuve.

b) L'unité d'Ortschaft et de Wanderschaft n'est pas l'unité ordonnée du temps et de l'espace

Le fleuve est à la fois Ortschaft et Wanderschaft, dans une unité cachée et originaire.

Ce n'est pas une unité postérieure, qui viendrait rassembler des éléments déjà donnés. C'est une unité qui fait surgir le "Un" lui-même, sans que celui-ci s'arrache à son fond.

Avons-nous un repère qui nous permettrait de mieux saisir cette unité originelle ?

Ortschaft (le site, le lieu) et Wanderschaft (la pérégrination) n'y sont pas deux parties juxtaposées.

Ils appartiennent l'un à l'autre. Mais comment ?

Peut-être comme "espace et temps".

Chaque lieu est une position dans l'espace, et toute pérégrination est une succession d'étapes, donc un déroulement dans le temps.

On parle même du "fleuve du temps", comme Hölderlin parle de la "temps impétueuse" (V, 178) ou encore de la "temps en marche" (V, 256).



“Wandeln” veut dire : marcher, cheminer, mais aussi : changer.

Donc, peut-on dire que l’unité d’Ortschaft et Wanderschaft  
se ramène à l’unité du temps et de l’espace ?

À première vue, cela semble aller de soi.

Notre époque moderne, technique et calculante,  
a tellement pris possession de la “réalité” dans les termes de l’espace-temps,  
que tout devient mesure, projection, planification.

La Terre semble rapetisser,  
Les années humaines deviennent de simples chiffres,  
et nous pensons en termes de gain d’espace et d’optimisation du temps.

Ce que nous appelons “ordre”,  
c’est une assignation calculable de chaque réalité à une autre.  
Chaque relation doit être quantifiable,  
chaque interaction doit être décomposable en fonctions mathématiques.

Ainsi, le “temps” devient une ligne coordonnée,  
la quatrième dimension,  
qu’on ajoute aux trois coordonnées spatiales (x, y, z)  
pour former une structure à quatre dimensions : l’espace-temps.

Ce n’est que dans cette géométrie spatio-temporelle  
que le monde moderne définit ce qui est réel.

Et dans ce monde, ce qui est réel, c’est ce qui agit, ce qui fonctionne.

La réalité d’une chose ne réside pas dans ce qu’elle est,  
mais dans ce qu’elle fait — dans sa performance.

Réalité = productivité = fonctionnalité = rendement.

Tout cela culmine dans l'idée que la fonction est le fondement du réel.

La substance devient fonction.

La causalité devient fonctionnelle.

Même la finalité (la cause finale) est absorbée dans un rapport fonctionnel.

Et cette vision fonctionnelle du monde ne cesse de se renforcer,

car elle produit sans cesse des résultats.

Elle se confirme par ses propres succès.

Alors ses principes deviennent... incontestables.

On ne demande plus si c'est vrai,

on demande si ça fonctionne.

C'est là un tournant décisif dans l'histoire du concept de réalité en Occident.

La structure de l'espace-temps, telle que la conçoit la modernité,

devient le modèle absolu de l'ordre.

Et tout ce qui ne se conforme pas à cette structure est tenu pour insignifiant.

On comprend donc pourquoi, dans cette perspective :

L'unité de lieu et de marche (Ortschaft et Wanderschaft)

semble pouvoir être ramenée à celle de l'espace et du temps.

Ortschaft = position spatiale.

Wanderschaft = transition temporelle.

Donc leur unité semble évidente.

Mais cette évidence même est le piège.

Elle repose sur un oubli fondamental.

Elle fonctionne par automatisme, sans penser ce que sont le temps et l'espace.

Car dans notre monde technique,

Penser le temps n'améliore pas les horloges.

Donc penser le temps est inutilisable.

Donc, inutile.

Et ce qui est inutile...

n'est pas digne d'être pensé.

Ainsi s'établit une zone d'évidence :

un cercle où l'on ne pense plus,

parce que tout semble déjà clair.

Et c'est dans ce cercle que l'on tient pour acquis :

que l'espace et le temps sont "clairs",

et que leur unité est fondée.

Mais :

Un seul pas de pensée suffit à briser ce simulacre de clarté.

Digression : sur la technique comme lieu de "vérité" qui détermine l'essence du réel

Que sont les fleuves dans la poésie hymnique de Hölderlin ?

Selon quels aspects et de quelle manière devons-nous penser l'hymne de L'Ister,  
pour saisir l'essence fluviatile de l'Ister dans sa vérité poétique ?

Avons-nous ces perspectives immédiatement à notre disposition pour penser ainsi ?

Le fleuve détermine le devenir-chez-soi du devenir-chez-soi  
de l'homme historique.

Le fleuve est l'or-té du lieu natal.

Le fleuve détermine également le devenir de ce devenir-chez-soi.

Le fleuve est la pérégrination de la marche,  
en laquelle se tient l'essence de ce devenir-chez-soi.

Le fleuve n'est pas ceci (l'or-té) et aussi cela (la marche).

Il est les deux à la fois,

et cela dans une unité originaire.

L'homme historique est fondé dans cette essence du fleuve.

Peut-être que quelque chose de l'historicité de l'homme historique  
ne se laisse dévoiler que dans l'essence du fleuve.

Mais le fleuve n'est pourtant pas un "symbole" de la vie humaine.

Il n'est pas un symbole du tout.

Si nous voulons saisir l'amplitude de l'essence du fleuve,  
il faut apprendre à porter notre regard au-delà de l'homme,  
vers l'historicité de son être, et vers le fondement de cette historicité.

Lorsque dans ces remarques, nous parlons de "l'homme",  
nous entendons toujours l'essence de l'homme historique,  
appartenant à l'histoire à laquelle nous-mêmes appartenons :

l'essence de l'humanité occidentale.

"L'homme" ne signifie ni "l'homme en général",  
ni "l'humanité universelle",  
ni même "l'individu",  
ni encore une forme quelconque de communauté d'individus.

Mais dans la notion d'essence de l'humanité occidentale,  
sont toujours pensés les rapports essentiels dans lesquels cette humanité se tient :

le rapport au monde,

le rapport à la Terre,

le rapport aux dieux,

le rapport aux contre-dieux et aux idoles.

Ces rapports ne sont pas ajoutés à l'homme,  
comme s'ils lui étaient extérieurs.

La structure unitaire de ces rapports,  
c'est le fait d'être homme lui-même.

Le devenir-chez-soi de l'homme inclut cette pleine essence de l'être-homme.

Et c'est à cette essence seule que se rapporte celle du fleuve.

Le fleuve est Ortschaft et Wandschaft.

L'unité énigmatique de ces deux déterminations  
peut être exprimée de manière formelle par les phrases :

Le fleuve est l'or-té de la pérégrination.

Le fleuve est la pérégrination de l'or-té.

Ces formules donnent l'impression de rapports généraux vides.

Mais contre cette apparence,

nous devons — selon la parole des hymnes —

penser à des rapports singuliers, uniques,

dont l'unicité s'exprime clairement dans les noms propres que contient le poème L'Ister.

"Hertha" est le nom germanique de la Mère-Terre.

→ La dimension native de la Terre est dite dans la deuxième strophe.

Le nom "Indus" est cité.

Héraclès est mentionné — un héros grec.

L'Isthme de Corinthe et le fleuve Alphée sont nommés.

Héraclès apparaît ici dans un rapport très obscur au Danube.

La Grèce et le pays natal de la haute vallée du Danube  
sont nommément rapprochés — mais dans une relation encore énigmatique.

L'Ister a "invité" Héraclès depuis l'Isthme comme hôte.

Le poème dit le rapport entre les lieux et la marche,  
entre l'étranger et le natal, entre l'aller et le retour.  
Mais ces rapports nous sont étranges,  
et presque rien n'offre de point d'appui direct pour les clarifier.

Tout cela semble nous forcer à envisager Ortschaft et Wanderschaft  
selon les relations qui nous sont d'abord familières.

Un lieu est une détermination spatiale.

Une marche (Wanderschaft) est un déroulement dans le temps.

Donc, si Ortschaft et Wanderschaft appartiennent originairement l'un à l'autre,  
alors il semble que ce soit l'unité espace-temps qui régit leur unité.

Qu'en est-il de "l'espace et du temps" ?

Nous n'avons même pas besoin de construire la formule de leur unité :  
l'union des deux — "espace et temps" —  
nous est depuis longtemps familière.

Cette familiarité a trouvé une forme systématique,  
dans laquelle la modernité a pu fonder  
sa maîtrise de la nature et de "l'histoire".

La "monde" de la nature est un monde espace-temps à quatre dimensions,  
dans lequel le temps (t) s'ajoute aux trois coordonnées spatiales (x, y, z)  
pour former la quatrième direction  
selon laquelle s'ordonnent les lieux et les mouvements.

Il suffit de mentionner l'avion ou la radio,  
pour voir que ces dispositifs techniques modernes  
n'ont pas seulement été produits en lien avec la science,  
mais qu'ils déterminent eux-mêmes  
le cours de la plus récente histoire moderne.

Ce n'est pas simplement que les fonctions autrefois assurées  
par le facteur à cheval ou la diligence  
soient désormais exécutées par d'autres moyens.

Non : avion et radio,  
par leur nature de machine,  
déploient un nouveau champ de possibilités,  
planifiables et réalisables par la volonté humaine.

La machine moderne n'est pas seulement un outil perfectionné.  
Elle a un mode d'action propre,  
une puissance génératrice,  
et donc une forme de maîtrise autonome.

La technique moderne n'est plus un simple moyen,  
ni un instrument au service d'autre chose.  
Elle développe sa propre souveraineté.

Exemple :

La fabrication de fabriques de fabrication,  
→ des usines à fabriquer des machines,  
→ comme les usines de machines-outils,  
est un triomphe technique à étages multiples.

La fascination de ce processus,  
renforcée par la discipline technique,  
peut cacher la misère dans laquelle la technique jette l'homme.

Peut-être même que cette misère n'existe plus  
pour l'homme entièrement technicisé.

La technique moderne, considérée métaphysiquement,  
est une forme propre de vérité,  
à partir de laquelle se détermine l'essence de la réalité.

La machine qui appartient à cette technique  
n'est plus un "outil" :

la technique est auto-fondée.

On pourrait objecter :

"La technique moderne ne vise pas elle-même comme fin.  
Donc, elle n'est pas un but, mais reste un moyen."

Cette manière de penser semble raisonnable,  
mais elle est fausse.

Qui dit qu'un non-moyen doit forcément être un but ?  
Et inversement, qu'un non-but est forcément un moyen ?

Ce schéma but/moyen est inadéquat  
pour penser la technique moderne.

La vraie question n'est pas de savoir si la technique est un moyen ou un but,  
car cette question ne saisit pas son essence.

Et pourquoi cela ?

Parce que nous considérons l'espace-temps — son fondement —  
comme allant de soi.

8. La représentation métaphysique de l'espace et du temps — et sa question

Nous posons donc la question :



Qu'est-ce que cela signifie, "l'espace" et "le temps",  
dans lesquels nous nous mouvons sans les penser ?

L'espace et le temps sont-ils des objets ?

Sont-ils là comme des contenants gigantesques,  
dans lesquels seraient logés tous les lieux et les instants possibles ?

Mais alors : où est "l'espace" lui-même ?

Et quand est "le temps" lui-même ?

Si nous pensons l'espace comme étant "dans un espace",  
ou le temps comme étant "dans un temps",  
alors nous ne pensons pas l'espace ou le temps eux-mêmes.

Il faut donc renoncer à penser l'espace et le temps  
comme des objets parmi d'autres objets.

L'espace et le temps ne sont pas des choses objectives.

Mais alors que sont-ils ?

Le statut de l'espace et du temps

Si les fleuves ne sont ni des objets,  
ni des représentations subjectives,  
alors — comment leur essence peut-elle être pensée ?

Si l'espace et le temps ne sont pas des objets,  
et ne sont pas non plus de simples formes subjectives de représentation,

que sont-ils, s'ils sont néanmoins ?

Ils ne se laissent pas loger dans l'alternative :  
"objectif" ou "subjectif".

Et donc :

L'unité espace-temps ne se réduit pas à leur combinaison  
dans une représentation d'un sujet pensant.

D'où viennent alors l'espace et le temps ?

Sont-ils devenus ?

Ont-ils une origine ?

Ce que nous croyions si clair devient obscur.

Une question appelle l'autre, et l'unité espace-temps s'effondre dans l'obscurité.

Rappelons alors deux affirmations qu'on prend souvent pour évidentes :

Ortschaft et Wanderschaft ne sont que des manifestations particulières  
de l'espace et du déroulement temporel.

L'espace et le temps nous sont connus et clairs.

Mais si l'on y regarde bien, on voit que ce sont là deux illusions.

Le recours à l'espace et au temps n'éclaire rien  
sur Ortschaft et Wanderschaft,  
car ce par quoi nous voulons éclairer est lui-même dans l'ombre.

Certes, on pourrait objecter :

“Nous, hommes d'aujourd'hui, sommes ignorants,  
mais les grands penseurs ont réfléchi depuis longtemps à l'espace et au temps.”

Et c'est vrai.

Depuis Platon et Aristote,  
l'essence de l'espace et du temps a été délimitée.

Mais cette délimitation s'inscrit entièrement dans le champ de la métaphysique,  
dont les concepts de base ont été fixés par Aristote.

En particulier, la métaphysique moderne pense espace et temps en fonction de l'ordre, de la mesure, de la quantification, et de la répartition du multiple donné dans l'espace et dans le temps.

Par exemple, Leibniz écrit :

tempus nihil aliud est quam magnitudo motus

→ "le temps n'est rien d'autre que la grandeur du mouvement".

Le temps est donc pensé en fonction du "t" dans la formule physique.

Et même là, on retrouve la définition aristotélicienne :

χρόνος est "le nombre du mouvement selon l'avant et l'après."

De même, Kant, dans la Critique de la raison pure (B34), définit l'espace et le temps comme :

"ce qui permet d'ordonner le divers des apparences selon certaines relations."

Toutes ces définitions restent dans la tradition métaphysique, et forment un corps homogène de pensée depuis Aristote.

Mais voici :

Si Ortschaft et Wanderschaft sont poétisés par Hölderlin, et si cette poésie n'appartient pas à la métaphysique, alors les définitions métaphysiques de l'espace et du temps ne nous aident en rien à comprendre ces notions.

Peut-être même nous en détournent-elles, par leur nature même.

Ce rejet de la métaphysique n'est pas une opposition directe.

Car il faudrait, pour s'y opposer, qu'elle connaisse ce qu'elle nie.

Or elle ignore tout simplement ce que sont Ortschaft et Wanderschaft.

Et cette ignorance fondamentale est justement le propre de la métaphysique.

Alors pourquoi continuons-nous à parler d'espace et de temps  
avec ces vieux schémas hérités ?

Parce qu'on ne se libère pas d'une tradition  
par la violence, par la hâte, ou sans méditation.

Il faut rester attentif à ces notions familières,  
en remontant à leur origine métaphysique,  
non pas historique, mais essentielle,  
pour pouvoir pressentir autre chose — ce que Hölderlin poétise.

Quand Hölderlin poétise les fleuves,  
il pense à travers l'essence d'Ortschaft et de Wanderschaft.

Cela ne se prouve pas ; cela ne peut que se laisser éprouver.  
Et certes, Hölderlin ne nomme jamais ces termes explicitement.  
Mais en les évoquant comme indices de structure,  
nous cherchons à rendre plus audible  
le silence propre de l'être poétique du fleuve.

Même si l'essence d'Ortschaft et de Wanderschaft reste obscure,  
elles entretiennent une relation avec l'espace et le temps.

Et peut-être le véritable fondement de l'espace et du temps  
se cache dans ce que nous tentons d'unifier sous ces deux noms.

C'est peut-être là aussi que réside l'étrange état de fait :

Nous nous mouvons dans l'espace et le temps avec aisance,  
mais nous ne pensons jamais leur essence.

Afin de ne pas nous perdre dans ce champ trouble,  
nous allons proposer quelques distinctions provisoires,

bien sûr schématiques et simplificatrices,  
mais qui peuvent nous orienter.

L'espace et le temps forment la charpente  
de l'ordre dominant calculateur,  
qui régit le monde comme Nature et Histoire.

Cette mesure technicienne de la réalité  
est le mode d'être du monde moderne,  
dont la forme la plus accomplie est la machinerie technique.

La métaphysique reste indécise sur une question essentielle :

Est-ce que la prise de possession spatiale et temporelle du monde  
vise uniquement à établir un espace vital,  
propre à l'homme moderne,  
→ ou bien cette saisie est-elle elle-même un moyen d'en ouvrir d'autres ?

Autrement dit :

Le projet technique a-t-il une limite qu'il se donne lui-même ?  
Peut-il s'auto-fixer une fin ?

À l'échelle de la planète,  
toutes les nations sont désormais entraînées dans ce processus,  
et parfois, l'homme moderne semble devenir un aventurier planétaire,  
livré à un destin sans lieu.

Mais un autre phénomène surgit en parallèle :

Les déplacements planétaires sont liés à des mouvements de colonisation et de  
recolonisation.

La colonisation est une contre-mouvement :  
un retour vers l'attachement à un lieu.

Mais même ici, notre regard est trop court pour discerner  
si ce ralentissement de l'aventure signifie un devenir-chez-soi,  
ou au moins en contient la possibilité.

#### 9. Le devenir-chez-soi comme souci de la poésie hölderlinienne

- La confrontation du propre et de l'étranger comme vérité fondamentale de l'histoire
- Le dialogue de Hölderlin avec Pindare et Sophocle

Ortschaft et Wandschaft,  
en lesquels s'exprime l'essence poétique des fleuves,  
sont liés à ce devenir-chez-soi dans ce qui est propre.

Et cette liaison est telle que :

Ce qui est propre,  
la découverte du propre,  
et l'appropriation de ce qui a été découvert comme propre  
n'est pas une évidence,  
mais ce qu'il y a de plus difficile.

Et c'est à cette difficulté que la poésie confie son soin.

Entre, d'un côté :

la prise de possession mondiale,  
les colonisations planifiées,  
les logiques de peuplement...

et, d'un autre côté :

le devenir-chez-soi par Ortschaft et Wandschaft,  
il existe un lien secret,  
dont l'essence historique nous est inconnue.

Tout ce que nous pouvons faire,  
c'est tenter de voir les deux côtés,  
chacun selon son mode propre.

Et si nous nous tournons vers la poésie des fleuves de Hölderlin,  
nous devons penser que l'esprit du fleuve  
est en rapport avec le devenir-chez-soi dans ce qui est propre.

Ce devenir-chez-soi dans le propre  
est le seul vrai souci de la poésie hölderlinienne,  
notamment celle qui a pris la forme de l'hymne.

Mais l'hymne n'est pas ici une forme littéraire toute faite.

Son essence est définie par la parole qui dit l'approche de ce qui est propre.

Le propre, c'est le patrie du peuple allemand.  
Et ce qui est patrie est lui-même habité par la Terre-mère.

Mais ce devenir-chez-soi implique d'abord,  
et longtemps,  
et parfois pour toujours,  
de ne pas être chez soi.

Cela implique de méconnaître, de renier, de fuir ce qui est propre —  
et peut-être même : de devoir le renier.

Ainsi, le devenir-chez-soi passe nécessairement par l'étranger.

Et si le devenir-chez-soi d'un peuple porte la vérité de son histoire,  
alors cette vérité est une confrontation entre l'étranger et le propre.

La loi de la confrontation entre l'étranger et le propre  
est la vérité fondamentale de l'histoire,  
à partir de laquelle se révèle l'essence même de l'histoire.

C'est pourquoi, la méditation poétique sur le devenir-chez-soi  
doit elle-même être de nature historique,  
et, en tant que poétique,  
elle doit prendre la forme d'un dialogue historique avec les poètes étrangers.

Mais ici, l'étranger et les poètes étrangers ne relèvent pas du hasard,  
comme si l'"étranger" n'était qu'un terme vague  
pour tout ce qui est non-identique au propre.

Le "propre" lui-même,  
dont la découverte et l'appropriation sont le but du dire poétique,  
contient toujours une relation à l'étranger,  
par l'intermédiaire duquel se trace le chemin du devenir-chez-soi.

Ainsi, ce qui est étranger est du propre lui-même,  
et les poètes de cet étranger sont déterminés dans leur singularité.

Le dialogue poétique que la poésie hymnique de Hölderlin  
entretient avec les poètes étrangers n'a rien d'arbitraire.  
Il n'est pas non plus fondé sur une formation historique du moment,  
ni sur une préférence personnelle.

Les deux poètes qui répondent au souci de Hölderlin,  
à l'époque de sa poésie hymnique,  
sont deux poètes du pays grec, ancien et étranger :

Pindare et Sophocle.



C'est pourquoi l'œuvre hymnique propre de Hölderlin  
va de pair avec de nouvelles traductions —  
c'est-à-dire : interprétations — de ces deux poètes.

Ainsi, dans la poésie hymnique de Hölderlin,  
surtout à propos du devenir-chez-soi et de l'être-chez-soi de l'homme,  
on entend résonner sans cesse des pensées poétiques de Pindare et Sophocle.

Sans la conscience de cette résonance,  
la poésie hymnique de Hölderlin —  
et tout particulièrement les poèmes des fleuves —  
restent incompréhensibles.

Mais cette résonance de la poésie grecque dans la poésie hölderlinienne  
n'est pas à comprendre comme de simples "influences historiques".

Il ne s'agit pas de "dépendances" qu'on pourrait,  
comme dans toute poésie, tout art, toute pensée ou toute foi,  
identifier et "analyser" comme traces externes.

Même si l'on veut entreprendre une telle recherche historique,  
il faut constamment garder à l'esprit une chose essentielle,  
qui peut nous protéger contre l'illusion séduisante  
que produit la perspective historienne :

Croire que l'analyse des influences historiques  
nous rapproche de ce qu'elle analyse,  
est une illusion.

Il faut toujours garder ceci en vue :

C'est le privilège des grands poètes, penseurs et artistes  
de posséder seuls la capacité d'être influencés.

La petitesse des “petits” poètes et philosophes consiste au contraire à croire qu’ils tirent tout de leur propre originalité, ce qui — paradoxalement — est en un sens exact.

Mais les grands — poètes, penseurs, artistes — ne tiennent pas ce qu’ils donnent de leur originalité, mais d’un autre commencement, qui les rend réceptifs à l’influence de l’originel venu d’autres grands.

À proprement parler, la relation entre originel et originel n’est jamais une influence.

Et peut-être n’est-il pas si étrange que, dans l’habituelle comparaison historique des œuvres littéraires, artistiques ou philosophiques, aucun concept n’existe pour nommer ce rapport entre originels, et que ce manque ne soit même pas ressenti.

Hölderlin — comme aucun autre de ses contemporains — avait l’aptitude intérieure à être influencé par Pindare et Sophocle, c’est-à-dire :

à être originellement réceptif,  
à partir de son propre fond,  
à l’originel étranger.

Et c’est précisément pour cela que Hölderlin, à partir de ce dialogue et cette correspondance historique, a été en mesure de nous montrer ces poètes et leur poésie dans une lumière plus originelle.

### TROISIÈME PARTIE

#### LE POÉTISER DE L’ESSENCE DU POÈTE COMME DEMI-DIEU

## 21. La poésie des fleuves chez Hölderlin et le chœur de Sophocle —

leur devenir historique respectif

Le chœur tragique de Sophocle et les poèmes des fleuves de Hölderlin  
poétisent la même chose.

C'est pourquoi il y a entre Hölderlin et Sophocle un dialogue poético-historique.

Mais — parce qu'ils poétisent la même chose —

ils ne poétisent précisément pas la même.

Car ce qui est le même n'est véritablement le même que dans la différence.

Et ici, la différence est celle de l'humanité historique respective  
des Grecs et des Allemands.

La raison de cette différence historique réside dans le fait que  
ces deux formes d'humanité sont historiques de manière différente,  
c'est-à-dire :

qu'elles doivent devenir chez elles de manière différente.

C'est pourquoi leur non-appartenance initiale au propre (Unheimlichkeit)  
est elle aussi différente.

Et cela, elles le sont pour une seule raison :

parce qu'étant au milieu de l'étant selon des modes différents,  
elles se tiennent et se rapportent à lui différemment.

D'où cette différence dans le devenir-chez-soi et le non-être-chez-soi.

Réfléchir à l'origine de cette différence —

et à partir de quoi elle a lieu —

est l'exigence d'une pensée dont nous n'avons pas à parler ici.

Mais si un léger éclairage peut ainsi se dégager

sur le rapport poético-historique entre les hymnes de Hölderlin et le chœur de  
Sophocle,

alors peut-être quelques clartés sur la poésie de Hölderlin s'ouvriront à nous.

En surface, il semble que les efforts de Hölderlin  
aient visé à distinguer la poésie allemande de la grecque,  
et à en dégager les “règles d’art essentielles” (V, 319).  
Et dans ses lettres à son ami Böhlendorff,  
où il parle du propre et de l’étranger  
tant chez les Grecs que chez les Allemands,  
il semble n’avoir en vue que la véritable manière allemande de poétiser.

Mais ce qui est décisif,  
c’est que ses réflexions sur les formes poétiques grecques et allemandes  
visent en réalité l’essence même de la poésie,  
et cela en un sens originel et essentiel.

La parole poétique se détermine par ce qu’elle poétise,  
et par la manière dont elle le poétise,  
à partir de ce qui est à poétiser,  
parce que cela n’est que comme poétisé.

Ainsi, les réflexions de Hölderlin ne sont pas des esquisses pour une future esthétique  
de la littérature allemande,  
mais une méditation sur ce qui est essentiellement à poétiser.

Et ce qui est à poétiser, c’est :

Le devenir-chez-soi de l’humanité allemande  
dans l’histoire de l’Occident.

Mais ce devenir-chez-soi n’est pas différent de celui des Grecs  
uniquement parce que les Allemands sont venus plus tard,  
et parce qu’ils restent insérés dans le commencement grec de l’histoire occidentale.

Non.

Hölderlin reconnaît que la manière d’être historique

diffère entre ces humanités,  
parce que le propre des Grecs,  
et leur étranger,  
n'est pas le même que le propre et l'étranger des Allemands.

Et cette différence, Hölderlin la conçoit comme une opposition :

une opposition essentielle,  
une différence en vis-à-vis.

Ce qui est propre aux Grecs est étranger aux Allemands,  
et ce qui est étranger aux Allemands est propre aux Grecs.

Ce qui est propre — et son appropriation —  
est la chose la plus difficile.

Mais apprendre de l'étranger,  
dans la mesure où cela sert à cette appropriation,  
est par conséquent plus facile.

Et ce qui est plus facile peut plus facilement conduire à un "dépassement".

Ainsi, les Grecs — dans ce qui leur est étranger,  
c'est-à-dire dans l'art de la représentation claire —  
nous surpassent dans ce qui est notre propre.

Et peut-être que les Allemands,  
s'ils apprennent un jour à user librement de leur propre  
et ne se dérobent pas aux exigences d'un tel apprentissage,  
pourront dans ce qui leur est étranger (le "feu du ciel")  
surpasser ce qui est propre aux Grecs,  
à savoir : leur ouverture au divin.

“Car au regard ouvert, l’illuminé est ouvert.”

(Le chemin vers la campagne, IV, 112)

Peut-être un jour les dieux recevront une demeure,  
un “hospice” (IV, 314),  
érigé par les Allemands,  
et auquel même les temples grecs ne sauraient se comparer.

Avons-nous alors atteint chez Hölderlin  
le noyau du rapport historique entre l’humanité grecque et l’humanité allemande ?

Il serait prématuré de répondre.

On ne pourra se poser véritablement la question  
que lorsque la parole de Hölderlin sera entendue comme poésie,  
et que cette poésie aura suscité une écoute obéissante,  
et à partir d’elle, une manière d’écouter modelée.

D’ici là, ce qui importe avant tout est ceci :

La relation historique entre les mondes grec et allemand  
ne tolère ni assimilation ni conciliation.

C’est pourquoi toute résurgence “humaniste”  
— tout rattachement ou toute Renaissance —  
échoue à la lisière de l’historicité.

Tout dépend de ceci :  
que nous apprenions ce qu’est l’histoire,  
et cela signifie :

être atteints par la détresse de l’historicité.

Mais si l’historicité d’un peuple repose dans le devenir-chez-soi,  
et si celui-ci consiste à devenir-chez-soi dans l’étranger,

et si un tel processus ne peut être dit que poétiquement,  
alors :

Hölderlin est le premier à éprouver poétiquement  
la détresse allemande du non-être-chez-soi.

Et donc :

le premier à la dire poétiquement.

Ainsi, seul Hölderlin prononce la parole  
dans laquelle la loi du non-être-chez-soi et du devenir-chez-soi  
est poétiquement dite.

Cette loi est exprimée de multiples façons :

Par la poésie des fleuves, dans ses hymnes.

Et, comme en écho au chœur tragique,  
par une formulation directe de cette loi.

Parfois en écho, parfois de manière audacieuse et décidée.

La loi du devenir-chez-soi historique  
veut que l'homme historique,  
au commencement de son histoire,  
ne soit pas chez lui dans le propre,  
qu'il doive même y devenir étranger,  
pour apprendre — dans l'expédition vers l'étranger —  
à s'approprier le propre,  
et n'y devenir chez lui qu'en y revenant.

L'esprit historique du devenir d'un peuple  
doit faire venir à lui l'étranger,  
dans sa propre non-appartenance initiale,

pour que dans cette confrontation

il découvre ce qui est convenable au retour vers le foyer.

Car l'histoire n'est rien d'autre

que ce retour vers le foyer.

Il serait erroné de croire, comme on le fait parfois aujourd'hui,

que Hölderlin ait simplement emprunté le concept métaphysique de l'"esprit"

à la "philosophie", pour l'utiliser ça et là dans ses poèmes.

Cette interprétation est doublement erronée :

D'abord, parce qu'aucun poète — surtout pas un poète comme Hölderlin —

n'emprunte de "concepts" au sens philosophique.

Ensuite, parce que si Hölderlin entre en relation avec la pensée métaphysique,

il le fait par un dépassement, une prise de distance —

ce qui n'équivaut nullement à une condamnation de la philosophie.

Le mot hölderlinien "Geist" (esprit)

porte en lui une détermination venue de la métaphysique allemande,

mais n'est pas identique à ce que la métaphysique systématique

appelle "esprit subjectif" ou "esprit objectif".

Dans la tradition métaphysique,

"l'esprit" est ce qu'il y a de plus absolu,

ce qui détermine l'être de tout étant.

L'esprit est ce qui détermine tout,

donc ce qui est essentiellement commun à tout ce qui est.

Il est le commun en tant que tel.



L'esprit pense — dans ses pensées —  
ce qui revient à chaque étant en tant qu'étant,  
ce qui lui est assigné comme son destin (Zugeschickte).

Ces "pensées de l'esprit commun"  
font partie intégrante de l'être même de l'esprit,  
car penser, c'est être esprit.

L'esprit n'est véritablement esprit  
que lorsqu'il pense ce qui est essentiel,  
et, en le pensant, se pense lui-même —  
et ainsi demeure auprès de lui-même.

Les pensées lui appartiennent,  
mais plus encore :  
elles sont, au sens le plus fort de l'être.

C'est pourquoi Hölderlin dit, dans un vers de l'hymne "Comme aux jours de fête..." :

"Ce sont les pensées de l'esprit commun."

Ce vers ne formule pas un énoncé métaphysique  
égaré dans la poésie.

Il exprime poétiquement ceci :

que l'esprit est,  
et qu'en tant qu'il est,  
il attribue à chaque étant  
ce qui lui est convenable en tant qu'étant.

Mais l'homme — en tant que tel —  
a un rapport particulier à l'étant,  
il est ouvert à ce qui est convenable,  
et destiné à ce qui lui est assigné comme destin (Geschick).

C'est pourquoi l'homme — dans la mesure où il se conforme au *Geschick* —  
assume dans son être :

le convenable,

mais aussi l'inconvenable,

en tant que fond essentiel et non-fondement de son être.

Et c'est ainsi que l'homme est historique.

Et seulement dans cette mesure,  
peut-il "avoir" de l'histoire.

Et seulement dans cette mesure,  
peut-il "faire l'histoire".

Mais...

Est-ce que l'histoire ainsi "faite"  
— ou même l'histoire "possédée" —  
garde encore l'essence de l'historicité ?

Ou bien, n'est-ce pas déjà dans ce faire et ce posséder  
que se produit la perte de l'être-historique ?  
→ L'entrée dans l'in-historique...

Le devenir-chez-soi comme essence de l'histoire

Trouver le convenable dans l'étrangeté,  
voilà ce que signifie :  
devenir chez soi.

Et préserver ce devenir,  
c'est être historique.

L'historicité parvient à sa plénitude  
lorsqu'elle reconnaît dans ce qui lui est assigné quelque chose de déjà advenu.

Ce qui est assigné à l'homme (das Zugeschickte)  
est ce que l'esprit pense et lui destine.  
Ainsi, l'esprit détermine l'historicité  
du peuple historique.

Mais ce qui est assigné, ce qui est convenable,  
reste pour l'homme toujours ce qui vient vers lui,  
ce qui est à venir.

Le destin (Zugeschickte) n'est jamais fixé,  
il est plein de destinées possibles,  
et n'existe qu'à travers elles.

Il se destine de diverses façons,  
et reste toujours en devenir.

Et ce devenir ne peut être pensé  
que comme tel,  
c'est-à-dire en tant que venant,  
et donc accueilli et gardé dans la pensée.

Par rapport au réel,  
ce qui est à venir est encore non-réel,  
mais il est actif,  
il agit comme non-réel agissant.

Ce qui vient — dans sa venue —  
est expérimenté et gardé dans la poésie.

C'est pourquoi :

L'esprit qui fonde historiquement  
doit d'abord trouver sa demeure  
dans le courage du poète.

Et ici, un autre mot pour "courage" (Mut),  
c'est l'âme (Seele).

Mais l'âme n'est pas comprise ici  
comme "principe de la vie animale ou végétale",  
mais comme l'essence de l'intériorité,  
qui accueille dans sa richesse  
les pensées de l'esprit.

"Ce sont les pensées de l'esprit commun,  
qui finissent en silence dans l'âme du poète."

Parce que, dans l'âme du poète,  
les pensées de l'esprit deviennent terrestres,  
le poète est appelé "l'animateur" (der Beseeler),  
car c'est lui qui, par sa poésie,  
laisse l'esprit opérer dans l'étant,  
en le faisant apparaître,  
dans un élan inspiré.

Poétiser, c'est dire les pensées de l'esprit.  
Poétiser, c'est l'esprit poétisant.  
Les poètes sont des êtres spirituels.

Et dans la poésie,  
le destin assigné à l'histoire est dit —  
ce qui permet de fonder l'histoire de l'homme  
comme devenir-chez-soi.

L'esprit est l'essence poétique du sacré,  
dans la mesure où il devient parole,  
et interpelle l'homme à travers elle.

L'esprit accomplit son essence  
là où il s'achève en silence :

“dans l'âme du poète.”

L'“animateur”, c'est l'esprit qui poétise.

(cf. le brouillon de Pain et vin, IV, 322 :

“Le spirituel souffre aussi,  
la présence céleste s'enflamme comme le feu,  
à la fin.”)

L'esprit et l'animateur sont essentiellement liés  
au devenir-chez-soi,  
et c'est dans ce lien qu'ils trouvent leur essence propre.

Comme le dit Hölderlin :

“Car chez lui, l'esprit n'est  
ni au commencement, ni à la source.

La patrie le consume.”

(Pain et vin)

Comment entendre ce vers :

“Car chez lui, l'esprit n'est  
ni au commencement, ni à la source” ?

Est-ce que “le commencement” (Anfang)  
et “la source” (Quell) veulent dire la même chose ?

→ Si oui, la phrase serait une redondance :  
dire deux fois la même chose.

Mais cela n'est pas probable :  
car cela signifierait :

“Chez lui (zu Hause), l'esprit n'est pas à la source,  
donc il n'est pas chez lui dans ce qui est propre” —  
ce qui serait une contradiction interne.

Mais pensons autrement :

Peut-être faut-il comprendre “commencement” ici comme début,  
alors que “source” est origine propre.

Alors la formulation de Hölderlin prend tout son sens :

L'esprit est bien dans son propre,  
mais pas d'emblée,  
pas dès le commencement.

Il faut qu'il devienne chez lui,  
qu'il apprenne à habiter la source.

Aller à la véritable source,  
est le chemin le plus difficile.

Pourquoi ?

Parce que c'est le plus difficile à reconnaître comme nécessaire.

Parce que l'accomplissement de ce chemin exige le plus haut effort.

Et pourtant, cela semble paradoxal :

Pourquoi faudrait-il aller à la source,  
alors que l'esprit est déjà en elle, par son essence ?

Mais cette facilité apparente  
cache la plus grande difficulté.

En suivant ce qui paraît le plus simple,  
l'homme évite ce qu'il y a de plus lourd.

Ainsi dit Hölderlin, dans *Souvenir* (strophe 4) :

“Beaucoup  
hésitent à aller à la source.”

L'esprit n'est pas chez lui au commencement.

Il faut bien distinguer :

“Pas chez lui” dans le commencement

et “Pas à la source”.

Il est à la source, mais il n'y est pas encore chez lui.

C'est pourquoi il doit apprendre à s'y rendre véritablement,  
et à devenir chez lui.

Et Hölderlin répond alors :

“La patrie le consume.”

Le devenir-chez-soi du poète comme épreuve du feu

Au commencement de son histoire,  
l'humanité historique n'est pas libre de se mouvoir  
dans les possibilités ouvertes de son essence.  
Elle est encore fermée au destin (Geschick) qui lui est assigné.  
Elle est donc — d'une certaine manière —  
exclue de l'origine de son propre être.

L'humanité historique

n'est pas encore chez elle dans la plénitude déployée de son essence.

Elle ne connaît pas encore son propre destin.

Au début, le céleste n'est pas encore interprété,

il s'abat soudainement, comme un assaut.

Ainsi, dans le brouillon de Pain et vin (IV, 321), on lit :

“Mais comme des flammes

agit d'en haut,

et met à l'épreuve la vie,

consumant de nous ce qui est propre.”

C'est pourquoi les forces humaines

ne sont pas encore ajustées,

ni capables de se plier à leur destin.

Elles sont encore brutes, inadaptées, inéduquées.

Elles se heurtent les unes aux autres,

elles se frottent et s'opposent,

elles risquent ainsi de s'épuiser mutuellement,

et d'user l'essence même de l'humanité.

Si l'esprit, qui oriente l'histoire,

devait rester figé dans ce commencement,

il serait contraint de tourner en rond dans cette confusion.

Ses propres forces se déchireraient,

s'épuiseraient dans le chaos,

et se consumeraient elles-mêmes.

L'essence non encore libérée,

la patrie elle-même,



livrée à elle seule,  
rôle autour de l'esprit  
et le menace de l'user :  
"La patrie le consume."

Mais le propre de l'esprit,  
c'est qu'il n'est vraiment esprit  
que s'il est auprès de soi-même.

Ce n'est que s'il est capable de penser en entier  
ses pensées essentielles,  
qu'il peut être l'esprit commun,  
celui qui détermine tout.

Ainsi l'esprit est habité d'un désir profond  
de son essence propre.  
Il doit donc, pour cette raison même,  
et en obéissance à sa nature,  
ne pas être chez lui au commencement.

"Au commencement" (im Anfang),  
il ne peut pas être "chez soi" (zu Haus).

Il doit, par volonté de son essence,  
vouloir l'in-hospitalité,  
vouloir l'étrangeté.

C'est pourquoi Hölderlin écrit :

"Le colonie aime,  
et courageusement,  
l'oubli, l'esprit."

Mais que veut dire ici "colonie" ?

Ce n'est pas le simple exotisme,  
ni la quête d'aventure d'un esprit mondain.

“Colonie” signifie un pays-fille,  
rapporté à la patrie-mère.  
C'est le lieu étranger  
en rapport avec l'origine.

L'esprit aime ce qui est colonie,  
il cherche dans l'étranger ce qui est de la mère,  
même si — comme dans l'hymne La migration —

“La mère est difficile à gagner,  
car elle est fermée.”

Aimer la colonie, c'est donc vouloir —  
par amour pour ce qui est propre —  
passer par l'étranger.

Et c'est pourquoi l'amour de la colonie  
implique aussi l'oubli courageux.

“Et courageusement l'oubli.”

Ce “et” ne veut pas dire “et en plus”.

Il signifie : par amour même,  
et au service de cet amour,  
l'esprit aime aussi l'oubli courageux.

Mais qu'est-ce que cet oubli (Vergessen) ?

Il a de multiples visages :

Oublier, c'est parfois : ne plus penser à quelque chose,  
soit par distraction, soit délibérément.

Cela peut être : la perte,  
ou bien : le rejet, la fuite.

Mais il existe aussi un autre type d'oubli :

Celui où nous ne sommes pas ceux qui oublient,  
mais ceux qui sont oubliés.

Il peut y avoir des époques  
où l'homme lui-même  
n'est pas seulement oublieux —  
mais oublié.

Oublié de quoi ?  
De l'appel essentiel  
qui autrefois le saluait.

Et pourtant Hölderlin parle ici de l'oubli en lien avec la colonie.  
Cet oubli n'est pas une négligence,  
ni un rejet de la patrie.  
C'est un oubli courageux.

La "courage" (Tapferkeit) implique une connaissance préalable.  
Ce n'est pas un simple élan passionné (Mut),  
mais un savoir calme,  
qui rend possible la constance, la prudence, et la paix intérieure.

Ainsi, "l'oubli courageux"  
est le savoir éclairé  
qui accepte d'entrer dans l'étranger,  
pour y apprendre —  
au service du propre.

La colonie n'est donc pas un exil,  
mais le chemin vers la patrie,  
en ce qu'elle nous enseigne le propre  
à travers l'expérience de l'étranger.

Et c'est pourquoi,

“la patrie reste présente dans la migration”,  
même dans l'oubli.

Dans l'hymne La migration, Hölderlin ne commence pas  
par un adieu mélancolique,  
mais par une salutation joyeuse :

“Bienheureuse Souabe,  
ma mère,  
tu habites près du foyer,  
et tu entends, à l'intérieur,  
la source ruisseler  
dans les coupes d'argent du sacrifice.”

Mais ensuite, il déclare :

“Moi, cependant,  
je pars vers le Caucase !”

Tout devient clair maintenant :

“Le colonie aime,  
et l'oubli courageux, l'esprit.”

L'esprit fait l'expérience du non-être-chez-soi.

Et cette expédition vers la colonie  
requiert un oubli singulier de la patrie,

non comme rejet,  
mais comme condition du retour.

En effet, cette sortie n'est pas un simple éloignement,  
elle est déjà le premier acte du retour.

Dans la dernière strophe du poème Souvenir, Hölderlin écrit :

“Mais la mer  
prend et donne  
le souvenir.”

Nous l'affirmons ici :

Dans ce fragment,  
Hölderlin nomme la loi du non-être-chez-soi,  
comme étant la loi du devenir-chez-soi.

Cette loi est le trait fondamental  
dans lequel l'histoire d'une humanité véritable s'inscrit.

Mais Hölderlin parle seulement de “chez soi” et de “colonie”.  
Il ne dit pas ce qu'est l'étranger,  
ni ce qu'est le propre.

Cela semble vague...  
tant qu'on n'entend pas les deux vers suivants :

“Nos fleurs réjouissent,  
et l'ombre de nos forêts,  
les assoiffés.  
Le vivificateur faillit brûler.”

“Nos fleurs” — et plus encore :  
“l'ombre de nos forêts” —

voilà le propre.

Ce sont les dons joyeux de la patrie.

La joie est l'accueil du retour,  
elle ouvre un chemin discret,  
elle accompagne celui qui revient.  
C'est elle qui conduit — comme un ange.

Les ombres protègent contre le feu étranger,  
les fleurs apaisent l'éclat excessif de la lumière étrangère.

Mais elles ne sont pas universelles —

elles sont les nôtres : les allemandes,  
elles montrent le propre,  
elles ramènent celui qui est menacé  
par la brûlure de l'exil.

Et dans ce retour,

le poète, le vivificateur,  
reconnaît enfin la joie du propre,  
la clarté apaisée du feu,  
la nécessité de revenir à la source.

Il a failli être consumé.

Il a marché jusqu'aux limites.

Mais désormais,  
le lieu de la patrie peut être retrouvé  
comme ce qui réjouit, sauve et abrite.

Le non-être-chez-soi comme loi du devenir-chez-soi

Dans ce « fragment »,  
Hölderlin énonce poétiquement et historiquement  
la loi du non-être-chez-soi  
comme la loi du devenir-chez-soi,  
pour la seule véritable histoire des Allemands.

Mais nous ne pouvons le reconnaître  
que si nous avons médité ce que Hölderlin dit dans ses hymnes,  
lorsqu'il nomme le "sacré".

Il suffit ici de rappeler la première strophe de l'hymne L'Ister, qui commence :

« Maintenant viens, feu !  
Longtemps avons-nous cherché ce qui convient... »

Mais ces vers — comme ceux des autres hymnes —  
resteraient, pour l'essentiel, obscurs dans leur vérité,  
s'ils n'étaient éclairés par certains passages de la correspondance de Hölderlin,  
où il s'exprime clairement sur le propre et l'étranger dans notre histoire.

On peut citer notamment cette phrase de sa lettre à Böhlendorff du 4 décembre 1801 :

« Rien n'est plus difficile à apprendre pour nous  
que d'user librement du national.  
Et je crois que la clarté de l'expression  
nous est aussi naturellement innée  
que le feu céleste l'était aux Grecs. »  
(GA V, 319)

Ce mot de Hölderlin exigerait à lui seul une longue méditation,  
mais retenons l'essentiel :

Le propre des Grecs, c'est le feu céleste,  
c'est-à-dire la lumière et la flamme  
qui définissent la venue et la proximité des dieux.

Mais pour s'approprier ce propre,  
ils ont dû passer par un élément étranger :  
la clarté de l'expression,  
qui, en leur étant étrangère, les a d'abord surpris,  
maîtrisés,  
et formés.

Ce n'est qu'à travers cette maîtrise étrangère,  
par le calme et la rigueur de l'expression,  
qu'ils ont pu amener le feu dans la clarté paisible d'un éclat pur.

C'est à travers l'étranger —  
cette capacité froide de maîtrise —  
que leur propre leur est devenu proprement leur.

Par la rigueur de l'expression poétique et conceptuelle,  
par l'art de la formation claire,  
les Grecs ont pu s'approcher des dieux  
dans une présence lumineusement ordonnée.

Ce fut là le bâtir grec  
sur le fondement de l'essence (ousia).

Mais leur faiblesse,  
c'était leur incapacité à se contenir  
face à l'excès du destin et de ses envois.



De leur propre feu — leur “nature” originelle —  
ils ont tiré un trop-plein de destin,  
une surcharge.

Leur grandeur fut d’avoir appris à se maîtriser,  
et ainsi d’avoir pu enfin habiter le propre.

Pour les Allemands, au contraire,  
leur “nature”, ce qui leur est originellement donné,  
c’est la clarté de l’expression,  
la capacité de former, structurer, encadrer.

Le plan, la structure, la division,  
la mise en cadre — voilà leur donné inné.

Mais cela reste étranger à leur propre  
tant qu’ils ne sont pas obligés de contenir l’incontenable,  
de former ce qui échappe à la forme.

Ce n’est que lorsqu’ils sont forcés de faire face à l’informulable,  
et de s’y tenir avec courage et rigueur,  
que leur capacité de former devient véritablement leur propre.

C’est à partir de cette vérité  
que doivent être comprises les paroles dures de Hölderlin  
à la fin de *Hyperion* (GA II, 282 sqq.).

Ce qui manque aux Allemands,  
ce qui doit donc leur venir comme l’étranger,  
c’est le feu céleste.

Ils doivent apprendre à le subir,  
pour que — dans le choc qu’il provoque —  
ils soient contraints de s’approprier leur propre pouvoir de forme.

Sinon, ils restent exposés à un danger profond :

Celui de refouler toute flamme par excès de maîtrise,  
de s'abandonner à la forme pour la forme,  
voire de prendre la forme elle-même pour le feu.

C'est pourquoi, selon Hölderlin,

« chez les Allemands, la tendance principale  
dans les modes de représentation actuels est  
de vouloir toucher juste, d'avoir de l'adresse »,

alors que ce qui leur manque — ce qui est leur faiblesse —  
c'est justement l'absence de destin, l'ἀμοιρία (amoiria),  
le manque d'assignation.

(cf. GA V, 258 – Préface à la traduction d'Antigone)

Ainsi, la loi de l'histoire d'un peuple historique dit que :

Ce qui est naturel à une humanité  
n'est vraiment sa nature  
que dans sa dimension historique.

Et donc :

Le propre naturel est ce qu'il y a de plus difficile à accomplir.

Et l'étranger devient alors indispensable,  
car il sert ce qui est le plus difficile.

La voie vers le feu

Les Allemands doivent être frappés par le feu du ciel,  
pour apprendre à user librement de leur propre.

C'est pourquoi le départ vers le Sud est nécessaire.

C'est pourquoi le Nord-Est est accueilli comme promesse poétique.

Hölderlin est celui qui a été frappé par le dieu de la lumière.

Il revient d'un voyage vers le feu,

il est le "vivificateur épuisé" (der verschmachtetete Beseeler).

Il dit la loi du devenir-chez-soi des Allemands,

mais il ne se contente pas de la connaître :

Il sait comment elle seule peut être dite,

et à qui elle se révèle.

Cette loi ne se laisse expérimenter et dire que par le poète.

Mais pourquoi cela ?

Pourquoi la loi de l'histoire —

et avec elle la loi essentielle de l'humanité allemande-occidentale —

doit-elle être dite poétiquement,

en ce moment décisif de l'histoire des Allemands ?

23. Dire l'essence de la poésie :

L'esprit poétique comme esprit du fleuve — le sacré à poétiser

Cette question, le poète lui-même l'a déjà tranchée à sa manière,

sans jamais la formuler ainsi,

mais en la répondant poétiquement.

Ce n'est que tardivement,

dans un mot parmi ses plus étranges et déconcertants,

que surgit cette réponse.

Dans le poème :

« Dans une douce clarté fleurit  
Le clocher au toit de métal... » (GA VI, 24)

Hölderlin écrit :

“Plein de mérite, pourtant poétiquement habite  
l’homme sur cette terre.”

Ce vers, d’origine obscure, n’est pas pensable  
sans l’esprit éveillé de Hölderlin.

Il renferme une restriction implicite :

L’homme — plein de mérite, certes —  
habite pourtant poétiquement.

Autrement dit :

L’homme est capable d’une multitude d’œuvres,  
il transforme la terre, la cultive, la protège,  
il fonde des arts, des techniques, des civilisations —  
mais tout cela ne touche pas le fond de son habiter.

Tout cela appartient au domaine de la culture (cultura).  
Mais la culture n’est que le résultat  
d’un habiter déjà plus profond.

Ce habiter véritable,  
ce devenir-chez-soi,  
c’est l’habitation poétique de l’homme.

Le foyer, le cœur de la maison,  
ce qui fonde la demeure,  
ne peut pas être saisi par l’action, la production, le mérite.

Habiter est en soi un devenir-chez-soi  
depuis un non-être-chez-soi,  
et cela se fonde dans le poétique.

Mais alors — d'où vient le poétique ?

Le poétique est-il une œuvre du poète ?

Ou bien est-ce que les poètes eux-mêmes sont appelés par la poésie ?

Et qu'est-ce que l'essence de la poésie ?

Qui peut la penser ?

Peut-elle être déduite des œuvres humaines ?

Il semble que oui,  
car la poésie est souvent comptée parmi les produits culturels,  
analysés esthétiquement ou historiquement.

Mais...

Est-ce bien le cas ?

Les poètes sont-ils producteurs de culture ?

Ou bien cette vision moderne de l'art et de la pensée  
est-elle elle-même une errance historique ?

Si le poétique ne relève pas des œuvres méritoires,  
s'il n'est pas l'effet de l'homme,  
mais quelque chose de plus originaire —  
comment alors l'homme peut-il l'éprouver ?

Et si l'homme occidental

a déjà depuis longtemps oublié la légende du devenir-chez-soi,  
alors il faut d'abord expérimenter à nouveau la loi de l'appropriation,  
et penser l'essence de la poésie.

Qui d'autre peut le faire,  
sinon le poète ?

C'est la poésie elle-même  
qui doit à nouveau être poétisée.

L'épreuve intérieure de l'histoire  
exige qu'il y ait un poète  
qui préfigure l'essence de la poésie.

Être ce poète-là —  
c'est le plus difficile.

Le poète comme esprit du fleuve

Le fleuve comme loi du devenir-chez-soi

Le poète allemand —  
celui qui doit apprendre à dire le feu —  
est celui qui a d'abord chanté le devenir-chez-soi dans le non-être-chez-soi.

C'est dans ce chant poétique originel,  
dans ce dire de l'essence même du poétique,  
que se manifeste ce que Hölderlin nomme : le sacré.

Ce qui est à poétiser (das Zu-Dichtende),  
ce dont la nomination poétique fonde l'essence de la poésie,  
c'est : le sacré.

C'est dans la poésie hymnique que cela s'accomplit.

C'est pourquoi, dans cette poésie,  
l'essence même du poétique est en jeu.

Et c'est uniquement pour cette raison essentielle  
que cette poésie est une poésie du fleuve.

Le fleuve est l'esprit du poétique,  
car il vit la pérégrination du non-être-chez-soi,  
tout en pensant vers la demeure de l'être-chez-soi.

Le fleuve ne peut pas oublier la source,  
car en s'écoulant, en jaillissant,  
il est lui-même constamment la source,  
il reste le lieu de son propre être.

Ce que doit dire la poésie hymnique,  
c'est le sacré —  
ce qui, au-dessus des dieux,  
détermine les dieux eux-mêmes,  
et, en tant que ce qui doit être poétisé,  
conduit l'homme historique à habiter en son être.

Ainsi, le poète se tient entre les dieux et les hommes.  
Il n'est plus simplement un homme,  
mais il n'est pas encore — et jamais — un dieu.

Le poète, vu depuis cet entre-deux,  
est un demi-dieu (Halbgott).

Quand Hölderlin poétise l'essence du poète,  
il doit penser l'essence du demi-dieu,  
car le poète du poétique est le demi-dieu.

Le poète cherche le poétique,  
dans lequel se fonde la vérité de l'habitation  
de l'homme historique.

Et cette habitation naît du devenir-chez-soi  
dans le non-être-chez-soi —  
de la pérégrination du lieu même.

Le poétique est l'esprit et l'essence des fleuves.  
Et le poète du poétique est le demi-dieu.

Tout cela, Hölderlin l'a dit —  
dans la plénitude simple de sa poésie —  
dans la plus accomplie des hymnes aux fleuves :

l'hymne « Le Rhin ».

L'axe intérieur du poème « Le Rhin »

est la dixième strophe (IV, 176), qui commence ainsi :

« Je pense aux demi-dieux à présent,  
et je dois connaître les chers,  
car souvent leur vie  
me bouleverse la poitrine qui soupire. »

Quand Hölderlin dit : « Je pense aux demi-dieux »,  
il pense au Rhin et à son esprit de fleuve.  
Et cela, au moment où il doit dire :

« Mais maintenant l'aurore se lève...  
Que le sacré soit mon mot. »  
(Wie wenn am Feiertage, IV, 151)

Comprendre que le début de la dixième strophe  
est l'axe de tout le poème  
est une clé essentielle à sa compréhension.



Hölderlin ne parle pas ici de Rousseau,  
qu'il mentionne pourtant dans la même strophe.

Quand il dit « demi-dieux »,  
il désigne les fleuves —  
et le plus noble d'entre eux : le Rhin.

Il est nommé explicitement demi-dieu  
dans le vers 31 de la onzième strophe.

Voir aussi :

Brod und Wein, strophe 5, vers 73 :

« Et l'homme les redoute,  
à peine un demi-dieu  
peut-il nommer qui ils sont. »

Ici, le demi-dieu est celui qui nomme les dieux,  
celui qui dit leur nom, en tant que poète.

Les fleuves sont des demi-dieux.  
Mais il ne s'agit pas de tous les fleuves.  
Ceux nommés poétiquement sont :

Le Rhin,

Le Danube (Die Donau),

L'Ister.

Et Hölderlin les poétise dans la diversité et l'unité de leur être.

Dans l'hymne L'Ister, le Rhin est nommé explicitement,  
tout comme dans La migration, strophe VIII :

« Bienheureuse Souabe, ma mère... »

Le pays de la haute vallée du Danube.

Ainsi, dans l'hymne au Rhin,  
le poète pense aussi à l'Ister,  
même si son nom n'est pas cité.

Le lien entre la patrie, le Rhin et le poète est clair :  
voir Le Voyageur (Der Wanderer), vers 37, 49 —  
où apparaissent le Taunus, Homburg, Francfort,  
la terre du cœur, là où le poète devient poète.

De même que le Rhin exprime l'essence des fleuves,  
l'Ister aussi poétise cette essence :

pérégrination et demeure.

C'est pourquoi, dans la seconde strophe de l'hymne Ister,  
après que l'on a dit du fleuve qu'il donne ombre et mesure  
grâce aux feuillages et aux roches,  
vient alors un vers étrange et déroutant :

« Il ne m'étonne pas qu'il [l'Ister] ait invité Hercule comme hôte,  
resplendissant au loin sous l'Olympe,  
lui qui vint chercher l'ombre  
depuis l'isthme brûlant.  
Car pleins de courage étaient-ils là-bas,  
mais à cause des esprits aussi,  
le rafraîchissement est nécessaire. »

a) La mémoire de la pérégrination en pays étranger :

Hercule, invité de l'Ister

Hercule est invité par l'Ister — comme hôte.

L'hôte (Gast) est l'étranger qui,  
dans un lieu étranger,  
devient temporairement chez lui,  
et qui apporte son propre chez-soi dans l'étranger.

Mais Hercule reste ce qu'il est —  
un étranger, venu du pays du feu —  
l'isthme brûlant.

Et l'Ister, dans son hospitalité,  
reconnaît le feu céleste qui manque aux Allemands.

Mais cette hospitalité ne signifie pas fusion.  
L'étranger reste tel qu'il est,  
et c'est ainsi seulement que peut avoir lieu un apprentissage.

Apprendre ce que doit être la vocation du poète allemand,  
tel est le sens de cette hospitalité.

Ce passage de l'hymne, où l'Ister accueille Hercule,  
renvoie à l'idée exprimée par Hölderlin :

« Colonie aime... l'esprit. »

La colonisation (Kolonie) signifie ici la présence d'un étranger  
qui ne dissout pas le propre,  
mais qui permet de l'éprouver et de l'approfondir.

Ainsi, même revenu dans la patrie,  
l'esprit continue d'aimer la colonie,  
car c'est par elle que l'apprentissage s'est produit.

Mais tout cela n'est compréhensible  
que si l'on pense d'avance le fleuve comme esprit,  
la pérégrination comme essence du poétique,  
et le demi-dieu comme le lieu du poète.

Dans le chœur de l'Antigone,  
il est devenu clair que le devenir-chez-soi  
est ce qui doit être poétisé.

C'est pourquoi nous avons parlé, ici aussi,  
de Sophocle.

On ne peut rien comprendre de l'Ister  
si l'on ne comprend le "Gast" —  
l'invité qu'il accueille : Hercule.

Et on ne peut le comprendre  
si l'on ne devine rien de la poésie de ce peuple étranger —  
la Grèce.

Mais cette poésie grecque,  
nous devons la comprendre du point de vue  
d'où elle a, au loin mais avec constance,  
appelé Hölderlin.

Peut-être cela suffit-il — un peu —  
pour faire comprendre pourquoi,  
dans une hymne à la Donau,  
un des demi-dieux grecs est évoqué.

Et pourtant, cela reste surprenant.

Mais il y a une explication simple :  
Hölderlin, en plus de Sophocle,  
a aussi traduit Pindare.

Dans la troisième ode olympique,  
traduite partiellement par Hölderlin (V,13),  
Pindare dit :

Hercule a apporté le feuillage de l'olivier à Olympie  
depuis les sources ombragées de l'Ister.

Mais ce témoignage littéraire  
n'éclaire que très peu la portée essentielle du geste,  
tant qu'on ne comprend pas le lien :

entre le devenir-chez-soi et le poétique,

entre le poète et le demi-dieu,

entre le propre et l'étranger.

Hölderlin, en écrivant que l'Ister invite Hercule,  
n'imité pas Pindare.  
Il pense autre chose.

Quelque chose de nouveau,  
que le poète grec n'avait pas à penser.

Le fait que le demi-dieu grec  
vienne aux sources ombragées de l'Ister  
signifie :

Hölderlin, en chantant sa patrie,  
n'a jamais renié la Grèce.  
Et il ne s'est pas tourné vers le christianisme.

La présence du Gast, du Greco-poète du feu céleste,  
dans la terre du poète allemand,  
manifeste que :

Même dans le lieu du propre,  
la pérégrination demeure active —  
mais transfigurée.

Le Gast, l'étranger,  
rend possible une pensée hospitalière,  
une pensée qui n'oublie pas la colonie.

S'approprier le propre ne peut se faire  
que par la confrontation et le dialogue hospitalier avec l'étranger.

Être un lieu propre,  
être une demeure du propre,  
signifie :  
pérégriner vers ce qui n'est pas immédiatement donné.

Mais cette pérégrination est aussi, toujours,  
une demeure.

Le fleuve comme esprit du poétique

Le fleuve — en particulier l'Ister —  
est à la fois :

le lieu (la patrie, l'"Ortschaft"),

et la pérégrination,  
parce qu'il est le fleuve-esprit,  
et, comme tel, il est de l'essence du demi-dieu.

Cela signifie :

Le fleuve est celui qui poétise entre les hommes et les dieux.

Ce qu'il y a à poétiser,

c'est l'habitation poétique de l'homme sur cette terre.

Mais la poésie du devenir-chez-soi

doit suivre l'essence même de ce devenir.

Et ce devenir exige un départ,

une marche vers l'étranger.

Ainsi, le fleuve-poète,

en quête de la patrie,

doit apprendre à user librement de ce qui est propre,

et pour cela,

il lui faut venir dans le propre depuis l'étranger.

Il doit, en un sens, demeurer près de sa source,

mais de telle manière que son écoulement depuis l'étranger

soit en même temps un retour.

La poésie du lieu propre

est ainsi la venue de l'errance depuis l'étranger.

L'Ister, ou le fleuve qui va presque à reculons

Comme le dit Hölderlin :

« Il semble presque aller / À reculons, et / Je pense qu'il doit venir / De l'Orient. »

L'Ister semble couler à reculons,

comme s'il ne s'éloignait jamais vraiment de sa source.

Mais ce n'est pas un simple recul.  
Il hésite, son courant ralentit,  
et cet hésitation trahit une contre-poussée secrète  
venant de l'origine.

C'est ce qui produit l'impression que,  
dans son cours supérieur — sous les rochers et la forêt de sapins —  
le Danube tourbillonne à l'envers,  
comme s'il voulait remonter vers la source.

Dans cette hésitation, le poète devine le mystère  
de l'entrelacement du propre et de l'étranger.

L'Ister va presque à reculons,  
parce qu'il reste à la source,  
bien qu'il vienne de l'Orient.

Dans son hésitation se manifeste un écoulement à double sens :  
vers l'origine et vers le lointain.  
Mais dans aucun sens, il ne s'écoule directement.

La relation à l'étranger n'est jamais une simple adoption.  
La relation au propre n'est jamais une simple affirmation de l'organique.

Le propre comme le plus lointain :

La loi de l'histoire

La loi de l'histoire est contraire à tout ce qui est simplement « organique » ou « logique  
».

L'“organique” de la nature,  
tout comme le “logique” de la raison,  
sont étrangers à l'essence historique de l'humanité.



Tout ce que nous opposons historiquement comme « organique » et « logique » n'est que la façade de l'histoire.

La véritable loi de l'histoire, c'est que :

Le propre est le plus lointain,  
et le chemin vers ce propre est le plus long et le plus difficile.

Si cette loi est oubliée,  
l'homme tombe dans l'inhistorique,  
qui n'est pas l'absence d'histoire,  
mais un écroulement catastrophique de l'histoire elle-même.

La nature est sans histoire.

Mais l'inhistorique — comme le "l'americanisme", par exemple —  
est une rupture catastrophique par rapport à l'histoire,  
un phénomène qu'aucune nature ne peut égaler.

Nous croyons souvent saisir l'histoire par son contraire,  
et nous ne voyons pas que :

Le chemin vers le propre demande une pensée longue, patiente, riche,  
une attention intérieure maximale.

De cette conscience de la difficulté  
naît chez Hölderlin le vers :

« Il semble presque aller / à reculons, et / je pense qu'il doit venir / de l'Orient. »

Et il ajoute :

« Il y aurait beaucoup à dire là-dessus... »

Ce « beaucoup à dire »  
est poétique —  
car ce qui est à dire, c'est l'essence même du poétique.

Dire cela, c'est dire ce sur quoi l'homme habite.

Ce vers — presque en prose —  
révèle tout le “métier de poète” de Hölderlin.

Et bien que ce soit l'un des plus simples,  
il contient une haute détermination poétique.

Le cours énigmatique de l'Ister

L'Ister, dans son cours supérieur,  
reste énigmatique :

ses eaux sombres stagnent,  
elles tourbillonnent vers les rives déjà quittées,  
il reste attaché à ses montagnes et à la forêt de sapins.

Hölderlin s'étonne :

« ... Et pourquoi est-il attaché / aux montagnes précisément ? »

Par contraste, le Rhin est allé “de côté”,  
il a quitté les montagnes.

Dans la troisième strophe de l'hymne Le Rhin, Hölderlin écrit :

« C'était la voix du plus noble des fleuves,  
Le Rhin librement né,  
Et autre chose espérait-il, que là-haut,  
Des frères Tessin et Rhône,

Il se sépara, et voulait voyager,  
Poussé vers l'Asie par une âme royale. »

Le Rhin aurait voulu aller vers l'Orient,  
comme le veut son origine.  
Mais il a finalement pris un autre chemin,  
en quittant les montagnes.

Dans la strophe VII :

« Mais jamais, jamais il ne l'oublie.  
Car plutôt devraient périr la demeure,  
les lois, et se changer en caricature  
le jour des hommes, que soit oublié  
l'origine, et la voix pure de la jeunesse. »

« Un tel homme » — un exceptionnel,  
entre les dieux et les hommes —  
doit rester dans l'origine,  
et y revenir toujours.

Mais ce non-oubli de l'origine  
n'exclut pas l'oubli courageux,  
nécessaire au voyage en terre étrangère.

Alors pourquoi Hölderlin demande-t-il :

« Et pourquoi est-il attaché / aux montagnes précisément ? »

N'est-ce pas que l'Ister s'éloigne lui aussi des montagnes,  
vers l'Orient ?

Oui — mais il vient de l'Orient,  
et revient presque à reculons  
vers sa source.

Il ne reste pas immobile par attachement aveugle au propre.  
Il reste près de la source  
car c'est là que l'étranger est déjà invité comme hôte.

L'Ister est ce fleuve où, dès la source,  
le dialogue du propre et de l'étranger est à l'œuvre.

#### 24. Les fleuves comme poètes

Fondateurs du poétique, sur lequel l'homme habite

Mais pourquoi cela ?

Y a-t-il une réponse poétique à cette énigme ?

Une réponse venue de l'histoire humaine ?

Des mérites de l'homme ?

Non.

Aucune analyse psychologique,  
aucun récit historique sur les types de poètes,  
aucune appréciation esthétique,  
ne permet d'accéder à ce domaine.

Ce qu'est la poésie ne peut être dit que poétiquement.  
De même que seul le penseur peut dire ce qu'est la pensée.

Seul le poète décide de la poésie.

Seul le penseur décide de la pensée.

Et ils ne décident jamais à partir d’eux-mêmes,  
mais en portant l’essence de ce qu’ils servent.

## 25. Le poète comme “signe” énigmatique

Le sacré comme feu qui l’enflamme –

Nommer les dieux – Le poète est lui-même ce signe

Les fleuves sont des demi-dieux,  
et ces demi-dieux sont les poètes —  
ceux qui portent le feu sacré.

Mais pourquoi les fleuves sont-ils nécessaires ?  
Pourquoi ne coulent-ils pas en vain ?

Hölderlin répond dès le vers 16 de l’hymne :

« Car les fleuves rendent la terre habitable. »

Cela pourrait sembler une simple constatation :

la fertilité de l’eau,  
opposée à la sécheresse du sol.

Mais ici, ce n’est pas la nature physique qui est en jeu —  
mais la nature poétique.

Les fleuves sont les poètes.

Ils rendent le sol habitable pour l’histoire.

Ils fondent le foyer — le lieu d’où naît toute demeure humaine.

Le poète ouvre l’espace-temps  
dans lequel peut surgir une appartenance au foyer,  
un devenir-chez-soi.

Mais comment cela a-t-il lieu ?

Les fleuves ne vont pas en vain.

Ils sont déterminés dans leur essence.

Et pourtant, même si cette vocation est claire,  
elle ne peut être consommée dans de simples “expériences vécues”,  
ni dans un élan obscur,  
ni “exprimée” dans des “émotions” esthétisantes.

La vocation des poètes, en tant qu’fondement de l’histoire,  
exige réflexion, écoute, questionnement poétique.

C’est pourquoi le poète demande :

« Mais comment ? »

Les fleuves doivent « être langage »

« Sie sollen nämlich / zur Sprache sein. »

Un signe est nécessaire.

Mais pas un simple symbole esthétique.

Rien n’est plus dangereux que de confondre cela avec un « symbole »  
ou un « signe » au sens de l’expression artistique ou littéraire.

Le “signe” dont parle Hölderlin n’est pas un “symbole” dans le sens superficiel.

Il est vivant, il porte un cœur, il traverse la nuit,  
et même les dieux ont besoin de lui pour se sentir proches.

Voici le vers :

« Un signe est nécessaire,  
Rien d’autre, droit et simple, pour que le cœur  
Porte en lui le soleil et la lune, inséparables,  
Et continue d’avancer, jour et nuit aussi,  
Et que les célestes se sentent réchauffés les uns les autres. »

Ce “signe” n’est pas un objet ou une métaphore,  
mais quelqu’un —  
quelqu’un entre les dieux et les hommes,  
qui porte dans son cœur soleil et lune,  
jour et nuit, l’unité des contraires.

Ce quelqu’un, ce signe vivant,  
c’est le poète.

Le signe traverse la nuit,  
non comme une lampe, mais comme ce qui connaît la nuit,  
et garde en elle la clarté de l’esprit.

Le poète est ce signe.  
Non pas représenté par les fleuves,  
mais identique à eux dans l’essence.

Le poète est le fleuve —  
le signe qui rend possible l’unité du jour et de la nuit,  
la résonance des dieux, la patrie dans l’errance.

26. Fonder l’histoire : le poète ouvre l’espace de l’attente

Les fleuves rendent la terre habitable —  
mais non au sens de la culture agricole.

Ils rendent habitable le sol où se dresse le foyer de l’histoire.  
C’est pourquoi ils sont fondateurs de l’histoire.

Mais pas en construisant l’histoire —  
plutôt en la rendant possible.

Fonder ne veut pas dire : bâtir une structure.  
Cela veut dire : ouvrir un espace de temps,  
où peut s'édifier ce qui sera le chez-soi de l'homme.

Le poète n'écrit pas l'histoire.  
Il ouvre son site,  
en y portant le feu —  
le feu du sacré, qui le consume.

Ce feu n'est pas un concept mystique.  
C'est le sacré lui-même —  
Ce devant quoi le poète se tient.

Le poète est ce feu.

Ou plutôt : il en est consumé.

Il porte les noms des dieux,  
mais ne les invente pas.

Il les nomme pour qu'ils soient nommés,  
afin que l'homme sache qu'ils existent.

Nommer les dieux, c'est faire paraître ce qui ne peut être produit.  
C'est rendre visible ce qui échappe à la simple représentation.

Le poète est celui par qui les dieux peuvent être appelés.  
Non pour "croire" en eux,  
mais pour se souvenir d'eux  
comme ceux qui font le monde habitable.

C'est pourquoi le poète :

n'exprime pas sa propre subjectivité,



ne déclare pas des vérités morales,

mais se tient dans le feu,

en tant que signe,

entre les hommes et les dieux.

Le poète ne “symbolise” pas.

Il est le symbole vivant,

celui qui porte en lui la lumière et l’ombre,

la nuit et le jour,

le nom des dieux et la demeure de l’homme.

27. Le poète comme “signe vivant”

La poésie comme fondation du lieu — Le retour depuis l’étranger

Le poète n’est pas un simple représentant d’autre chose :

il est lui-même un signe — dans l’essence.

Un signe vivant, porteur de parole et de douleur,

car la poésie est toujours fondation du devenir-chez-soi.

Quand Hölderlin écrit :

« Les fleuves doivent être langage »,

cela veut dire :

ils doivent parler, et non être de simples symboles.

Ici, le mot « langage » n’a rien d’abstrait :

il signifie la Parole — le dire poétique originel.

Ce langage n’est ni expression, ni décoration.

C’est le fondement même de ce par quoi l’homme devient chez lui.

Le poète est ce signe vivant,  
entre les dieux et les hommes,  
porteur du feu, et par là frappé de stupeur et d'aveuglement.

On comprend alors pourquoi Hölderlin, dans l'hymne Andenken,  
termine par ce vers, peut-être le plus célèbre de toute sa poésie :

« Mais ce qui demeure, les poètes le fondent. »

Et ce n'est pas un hasard si cette strophe est inscrite sur la même feuille  
que l'hymne L'Ister. Les deux poèmes forment un même noyau poétique.

Le mot "Andenken", que l'on traduit ici par "souvenir",  
ne désigne pas seulement le souvenir du passé —  
notamment du voyage en pays étranger —  
mais aussi une pensée en avant, vers le fondement à instaurer.

Penser vers le passé et vers l'avenir —  
c'est montrer, c'est indiquer.  
Le poète est alors celui qui indique,  
donc un signe.

Mais ce signe n'est pas un objet, ni un signal visuel.  
Il est ce qui rend visible l'invisible,  
et ce qui a été frappé par ce qu'il doit montrer.

Le signe est porteur d'une âme,  
dans laquelle se taisent les pensées de l'esprit,  
et où brillent les étoiles du ciel.

Le signe fait apparaître ce qu'il indique —  
parce qu'il a été lui-même touché par cela.  
Mais cette blessure, cette brûlure du feu,  
fait que le signe perd d'abord la parole.

D'où ces vers terribles, dans la version grecque de l'hymne :

« Un signe sommes-nous, dénué de sens.

Nous sommes sans douleur, et avons presque

Perdu le langage dans l'étranger. »

« Un signe sommes-nous... » —

Mais qui est ce “nous” ?

Ce n'est pas “les hommes” en général.

C'est les poètes —

Ceux à qui, dans *Wie wenn am Feiertage...*, il est dit :

« À nous revient, sous les orages de Dieu,

Ô poètes ! de rester tête nue. »

Ceux-là sont les signes vivants,

qui ont presque perdu la parole,

car ils ont été consumés par le feu,

et ont failli disparaître dans l'étranger.

Le “langage” est ici : la capacité de dire.

Et c'est cela même qui constitue le poète comme signe.

« Un signe sommes-nous » —

non pas “porteurs d'un symbole”,

mais ceux par qui passe la blessure du feu.

Le langage, dit Hölderlin, est :

« La force du mot »,

« Qui croît en dormant »,

« L'antique signe »

(Brod und Wein, v. 68 et suiv.)

Mais nous — les poètes —  
ne pouvons pas encore interpréter,  
nous ne savons pas encore montrer.

Nous sommes encore en route.  
Nous venons de l'étranger,  
et devons maintenant apprendre le propre.

Mais le feu nous a presque consumés.  
Et c'est pourquoi :

Nous ne ressentons même plus la douleur.

Or la douleur est essentielle :  
elle est le savoir du décalage,  
par lequel la distance entre dieux et hommes  
rend possible leur proximité.

Sans douleur, pas d'habitation poétique.

Le poète est celui qui porte la douleur,  
car il est le "milieu",  
ce « Zwischen » entre les dieux et les hommes,  
où se tient le demi-dieu.

Dans l'hymne Mnemosyne, Hölderlin avait donné un autre titre :

« Le Signe »

C'est donc le signe par excellence,  
non un simple symbole.

Le poète est ce signe-là —  
celui qui indique le feu.

Et dans l'hymne L'Ister, il est dit :

« Un signe est nécessaire,  
rien d'autre, simple et droit... »

Ce « rien d'autre » ne signifie pas l'absence de tout —  
mais que le poète seul est nécessaire :

« Un signe » (un poète),  
« rien d'autre, simplement et droitement. »

« Droitement » (schlecht und recht) signifie :  
être direct, clair, essentiel,  
vertical, comme une ligne juste.

Le signe ne détourne pas,  
il indique ce qui doit être dit — et rien d'autre.

Mais cette simplicité essentielle est la chose la plus difficile.

Dans l'hymne des Titans (Die Titanen, IV, 209), Hölderlin dit :

« Moi, je suis entouré  
par l'abeille, et là où le laboureur  
trace ses sillons, chantent, tournés vers la lumière,  
les oiseaux. Certains aident le ciel.  
Ceux-là, le poète les voit. »

Le poète voit ceux qui aident le ciel.  
Car même les dieux ont besoin d'aide —  
de l'aide du signe.

Le poète doit les nommer,  
leur dire leur essence.

« Un signe est nécessaire... » —  
Ce signe, ce sont les demi-dieux,  
les héros, les fleuves.

Les fleuves ne coulent pas en vain  
sur la terre sèche —  
ils doivent devenir langage.

Ainsi, le poète —  
le fleuve, le demi-dieu, le signe vivant —  
fonde le devenir-chez-soi de l'homme historique.

Et c'est pourquoi, dans l'hymne du Rhin,  
Hölderlin écrit (huitième strophe) :

« Les dieux ont assez de leur propre immortalité,  
Mais les célestes ont besoin d'une chose,  
Ce sont les héros, les hommes,  
Et les mortels. Car  
Les plus bienheureux ne sentent rien par eux-mêmes,  
Aussi faut-il — si l'on peut dire cela —  
Que dans les noms des dieux... »

27 (suite). Le poète comme "signe vivant"

Celui qui porte le sacré — Le poète est le demi-dieu

Hölderlin écrit (vers 56-62) :

« Mais un signe est nécessaire,  
Rien d'autre, simple et droit... »

Et plus loin :

« Ils ont besoin d'un autre / Qui ressent avec eux. »

Ce "autre", différent des dieux,  
doit porter la différence,  
c'est-à-dire : souffrir le non-semblable.

Cet autre, c'est le poète —  
le fleuve, le signe, le demi-dieu.

Il est celui qui ressent à la place des dieux,  
car eux-mêmes ne sentent rien par eux-mêmes.

Ils sont, dit Hölderlin :

\*\*« Sans sensation » —  
à cause de leur immortalité close sur elle-même.

Pour que les dieux se sentent entre eux,  
il faut une médiation.

Il faut un feu,  
un être qui porte en lui le sacré,  
et qui le nomme.

Et ce nommant, ce don du nom,  
ne divise pas —  
il partage sans couper,  
communique sans réduire.

Le poète est cet être :

Il ressent en leur nom,

Il porte en lui soleil et lune,

Il est le feu du sacré.

Ce n'est pas un symbole,  
mais une présence vivante,  
habitant le sacré comme feu intérieur,  
qui embrase le poète mais ne le consume pas entièrement.

Le poète est entre les dieux et les hommes,  
non comme un pont, mais comme un feu-vivant,  
qui ouvre le sentir,  
et fait que les dieux sentent entre eux.

Sans ce signe,  
les dieux ne pourraient jamais être entre eux.  
Ils seraient dispersés,  
incapables d'un lien,  
car sans le sentir, pas d'unité.

Mais avec le signe vivant,  
les dieux se sentent eux-mêmes  
— et les uns les autres.

26. La poésie comme fondation de l'escalier pour la venue des dieux

Heidegger poursuit :  
La poésie, comme fondation, construit l'escalier  
par lequel les dieux peuvent descendre.

C'est par les fleuves,  
ces signes vivants,  
que les dieux se rejoignent,  
et qu'ils peuvent établir un rapport avec les mortels.



Cette unité divine n'est pas une fusion,  
mais une unicité qui préserve chaque singularité.

Les mortels, dit Hölderlin,  
ont soif de prière —  
parce que Dieu, laissé seul, est insensé.

« Le Dieu est sans raison, si rien ne le retient. »

Ce sont donc les mortels, par leur attente,  
qui permettent aux dieux de venir.

Et c'est pourquoi :

« Ceux-là sont aussi / La joie du Plus-Haut.  
Car comment viendrait-il autrement ? »

Le poète fonde les marches  
sur lesquelles le dieu peut descendre.

Le poète construit — mais à partir du bas

Les fleuves —  
et donc les poètes —  
sont à la fois enfants du ciel et de la terre.

Ils doivent être comme la terre,  
car c'est sur elle que les escaliers doivent être bâtis.

Le poète est donc l'enfant du ciel,  
mais de nature terrestre.

Hölderlin écrit dans Le Rhin :

« Et comme Hertha verte /  
Sont-ils les enfants du ciel. »

Hertha est un nom germanique pour la Terre-Mère (Nerthus),  
divinité évoquée par Tacite, dans sa Germania, chap. 40.

Il raconte un rituel où la déesse :

visite les hommes,

provoque la paix et la suspension des armes,

puis repart,

et est lavée dans un lac par des esclaves,

lesquels sont ensuite engloutis par le lac,

pour que le mystère de la déesse reste sacré.

Ce mythe souligne que la Terre-Mère  
intervient dans les affaires humaines,  
mais reste fondamentalement cachée.

Le poète, comme enfant du ciel,  
est aussi enraciné dans la terre.

Il est le porteur du sacré,  
mais il appartient au monde des mortels.

Il est à la fois :

un constructeur de marches pour la descente du dieu,

un porteur de paix, comme Hertha,

et un gardien du mystère, voué à la disparition silencieuse.

a) « Les enfants du ciel »

Dans le vers « Et comme Hertha verte / Sont-ils les enfants du ciel »,  
qui est désigné par « ils » ?

Deux interprétations possibles :

Ce sont les dieux célestes eux-mêmes —  
alors l'image veut dire :  
les dieux sont proches de la terre,  
verdoyants, féconds, présents comme l'est la Terre-Mère.

Ce sont les fleuves —  
enfants de la Terre et du Ciel,  
demi-dieux, comme Dionysos,  
fils de Zeus (le Ciel) et Sémélé (la Terre).

Dans La Migration, Hölderlin écrit :

« L'un de leurs fils, le Rhin » —  
ce qui fait des fleuves les fils de la Terre.

Mais ici, dans L'Ister,  
ils sont appelés « enfants du ciel ».

Il faut donc les comprendre comme à la fois  
enfants du ciel et de la terre —  
comme demi-dieux.

Le poète est celui-là même :

fils du ciel,

né de la terre,

porteur du feu,

bâtisseur de marches,

signe vivant,

herbe verte du sacré.

28. L'essence du poète comme demi-dieu

Dans les vers :

« Heureuse Souabe, ma mère,  
car près du foyer de la maison  
tu habites, et tu entends à l'intérieur  
jaillir de coupes d'argent  
la source versée par des mains pures... »

Hölderlin évoque la proximité de la Terre-Mère,  
mère féconde, Hertha, dont jaillissent les sources,  
réchauffées par le soleil,  
et qui abreuvent la terre d'une eau cristalline.

Les « enfants du ciel », si on les comprend comme les fleuves,  
nés des eaux célestes par la terre,  
sont alors à la fois :

fils du ciel,

et enfants de la mère terre.

Ils sont ainsi demi-dieux.

Et en tant que tels : les poètes.

Ce que signe le fleuve, c'est :

le lien entre les dieux et les hommes,

la fondation de l'habitation humaine,

la parole poétique.

b) L'Ister et le Rhin

Après avoir nommé l'essence commune des fleuves,  
Hölderlin les distingue l'un de l'autre,  
pour laisser apparaître la pluralité énigmatique du « pur surgissement ».

Il écrit à propos de l'Ister :

« Mais celui-là me semble trop patient,  
pas assez libre, presque moqueur. »

Ce « celui-là », c'est l'Ister,  
déjà décrit plus haut comme :

« Il semble presque  
aller à reculons... »

L'Ister est trop patient,  
pas libre,  
et semble presque se moquer.

Le Rhin, à l'inverse, est :

pressé,

surgi des hauteurs,

poussé vers l'Est par sa royauté intérieure.

Le poème sur le Rhin évoque son jaillissement comme  
« une jubilation »,  
un « élan du demi-dieu ».

Dans le poème sur le Rhin (Der Rhein), on lit :

« Où est celui qui,  
pour rester libre toute sa vie,  
accomplit le vœu de son cœur,  
né heureux de saintes hauteurs,  
tel le Rhin ? »

Le Rhin surgit d'en haut,  
avec un élan libre et héroïque.

Mais l'Ister n'a pas cette naissance haute et libre.  
Il tarde,  
s'attarde,  
ne quitte pas sa source avec précipitation.

L'Ister s'attache aux montagnes,  
il réside auprès d'elles,  
trop patient,  
presque à contresens de ce qu'on attend d'un fleuve.

Dans l'hymne Mnemosyne, Hölderlin disait déjà :

« Nous sommes un signe, sans signification... »

Or ce signe, c'est aussi le poète,  
et le poète est l'Ister.

Ce flux réticent,  
presque immobile,  
presque revenant sur lui-même,  
est la marque d'un séjour poétique près de l'origine.

Cette patience n'est pas faiblesse,  
mais fidélité au lieu natal,

fidélité à l'origine —  
condition de tout habiter poétique.

Ce que fait le fleuve — l'Ister —  
nul ne le sait vraiment.  
Car il n'agit pas,  
il habite.

Le Rhin, lui, est parti de côté,  
il a quitté la mère pour se jeter à son cœur,  
mais il a été repoussé,  
et s'est perdu au loin.

Comme le dit Hölderlin (La Migration) :

« Le Rhin, l'un de ses fils,  
voulut, avec violence,  
se jeter au cœur de sa mère —  
repoussé, il disparut.  
Nul ne sait où, au loin... »

Mais l'Ister, lui, reste.  
Il est celui qui semble reculer,  
et pour cela même revient de l'étranger.

Il habite près de la source,  
car il est revenu de l'errance.  
Il est devenu chez lui en acceptant l'étrangeté.

L'Ister incarne l'accomplissement du loi du devenir-chez-soi,  
qui exige de passer par l'étranger.

Il fonde ainsi la demeure poétique de l'homme,  
car il est, en son essence même,

le poète —

celui qui doit poétiser le poète.

## 29. La vérité poétique du Rhin

La vérité poétique du poème sur le Rhin

ne peut se révéler qu'en relation avec celui sur l'Ister.

Ces deux hymnes sont opposés,

mais aussi complémentaires,

et renvoient l'un à l'autre comme contrepoints nécessaires.

Et plus encore :

Ils sont en lien originaire avec un troisième hymne : Germanien.

Mais ce lien n'est pas une addition.

Il est ordonné par une loi intérieure encore cachée.

Tant que cette loi nous demeure inconnue,

les Allemands ne peuvent pas savoir

quel est le sens poétique de leur histoire,

ni comment leur demeure est déjà fondée poétiquement.

L'hymne de l'Ister,

dans le bon regard,

offre des signes essentiels.

Mais elle s'interrompt,

comme si le poète,

arrivé à l'extrême du dicible,

ne pouvait que montrer sans dire.

Le poète est un signe,

et ce signe montre en dissimulant.



Dans Mnemosyne, Hölderlin écrit :

« Je suis affligé ;  
à peine puis-je trouver les mots perdus ;  
en disant le mot,  
je suis le signe. »

30. Conclusion – « Y a-t-il sur la terre une mesure ? »

Le poète comme demi-dieu :

entre les dieux et les hommes  
dans l'ouvert du sacré

Le poète est le fleuve,  
et le fleuve est le poète.

Tous deux sont identiques au sein de leur essence unique,  
celle d'être demi-dieu,  
placé dans l'entre-deux des dieux et des hommes.

Cet entre n'est pas un simple intervalle,  
mais l'ouvert même du sacré,  
qui dépasse dieux et hommes.

L'habitation poétique : au-delà de l'espace et du temps conventionnels

La double appartenance du poète —  
à l'enracinement et à l'errance,  
à la terre et à la quête —  
ne peut se penser à partir de nos notions habituelles d'espace et de temps.

Car l'espace et le temps que nous connaissons  
ne sont que les héritiers d'un domaine plus originel :

celui de l'Ouvert, du clair-événement,  
qui éclaire, met en présence, fait apparaître.

Les fleuves ne sont pas des symboles

Dès le début de ces notes, Heidegger avait repoussé une opinion trop facile :  
celle qui voyait dans les fleuves de Hölderlin de simples « symboles poétiques »,  
des « images », des « signes » au service d'un sens extérieur.

Maintenant le motif de ce refus devient clair :

Les fleuves ne sont pas des signes pour autre chose —  
ils sont les signes eux-mêmes,  
au sens où ils sont ce qu'ils montrent.

Ils ne représentent rien d'autre.  
Ils sont présence,  
fondement vivant,  
ouverture poétique.

Les poètes sont les fleuves,  
et les fleuves sont les poètes.

Ils fondent poétiquement l'habitation humaine sur terre.  
Ils ne symbolisent pas le sens du poète.  
Ils sont le poète —  
en tant que ceux qui rendent la terre habitable.

Le fleuve n'est pas une image géographique que l'on « interprète ensuite ».  
On ne passe pas d'abord par la géographie  
puis par la signification.

C'est à partir de l'habitation poétique  
que le fleuve peut être perçu comme tel.

Déjà, bien avant la période des hymnes,  
Hölderlin reconnaissait au fleuve une dignité céleste :

« Viens voir la joie autour de nous... » (Lettre à Diotima)  
— Le fleuve y est appelé : le frère du ciel.

Tout cela échappe à la pensée représentative ordinaire.

Il ne s'agit pas de « comprendre » le poème, mais de s'y transformer

Il ne faut pas croire que ces « remarques » suffisent à penser la vérité du poème,  
ni même à entendre le mot poétique dans son espace propre.

Cette poésie exige de nous une conversion de notre manière de penser et d'éprouver —  
une transformation qui engage l'ensemble de l'être.

Nous devons abandonner :

nos représentations dites “naturelles”  
des fleuves comme objets géographiques,

nos idées “historiques” sur les poètes ou les hommes,

notre conception “réaliste” de la réalité comme mesure absolue.

C'est le seul chemin pour entrer dans le domaine libre  
où le poétique peut se manifester.

Mais ce renoncement à la mesure géographique  
n'est pas facile.

Car alors quelle mesure adopter ?

« Y a-t-il sur terre une mesure ? »

Hölderlin pose lui-même cette question dans l'un de ses derniers et plus puissants  
poèmes :

« Y a-t-il sur terre une mesure ? » (In lieblicher Bläue...)

— Et il répond :

« Il n'y en a pas. »

Cela pourrait sonner comme une déclaration de désespoir,  
mais c'est en réalité l'annonce d'un autre ordre.

Il existe une autre manière d'être mesuré :

non par calcul, mais par souffrance,  
par ouverture,  
par habitation poétique.

Ce n'est pas en posant arbitrairement une mesure  
que celle-ci devient juste.

Une mesure ainsi imposée devient démesure,  
se désagrège en néant.

Ce n'est pas non plus en restant inconscient ou insensible  
que la mesure apparaîtra.

Mais si nous avons la force de penser,  
alors il se peut que —  
même dans un éloignement extrême,  
presque imperceptiblement —  
la vérité de la poésie  
nous atteigne, soudain.

Même le poète lui-même obéit à cette loi.

Sa propre parole n'est jamais maîtrisée.

Elle ne se possède pas.

L'hymne La migration (Die Wanderung),  
qui condense tout ce que Heidegger a développé,  
se clôt par ces vers :

« Cela devient un songe pour lui,  
si quelqu'un veut le surprendre.  
Et punit celui  
qui cherche à lui ressembler par la force.  
Il frappe souvent celui  
qui à peine venait d'y penser. »

Le poème n'est pas un objet à prendre.  
Il vient comme un éclair.  
Il fuit la volonté de maîtrise,  
et surprend celui qui était prêt à l'oublier.

#### LA PAROLE DANS LE POÈME

Une réflexion sur le poème de Georg Trakl

Réfléchir, ici, signifie d'abord : montrer un lieu.  
Cela signifie ensuite : prendre soin de ce lieu.  
Ces deux gestes — montrer le lieu et y prêter attention —  
sont les étapes préparatoires d'une réflexion.

Mais déjà, nous tentons beaucoup en nous limitant, dans ce qui suit, à ces seules étapes préparatoires.

La réflexion s'achève — selon la voie d'une pensée — dans une question.  
Elle interroge : quelle est la localité de ce lieu ?

La réflexion ne parle de Georg Trakl qu'en ce sens :  
elle méditera le lieu de son poème.

Un tel cheminement paraîtra, à notre époque,

intéressée par l'expression nue et ses aspects  
historiques, biographiques, psychanalytiques, sociologiques,  
comme unilatéral, sinon comme une impasse.

Mais ici, la réflexion s'en tient au lieu.

À l'origine, le mot Ort (lieu) signifie :

la pointe de la lance.

Tout y converge.

Le lieu est ce qui rassemble dans l'extrême.

Ce qui rassemble pénètre et traverse tout.

Le lieu, comme ce qui rassemble, appelle à soi,  
il garde ce qu'il recueille —

non pas comme un coffret fermé,  
mais de façon à le laisser rayonner, transparaître,  
et ainsi le libérer dans son essence propre.

Ce qu'il nous faut à présent réfléchir,  
c'est le lieu qui rassemble la parole poétique de Trakl,  
le lieu de son poème.

Le poème unique du poète

Tout grand poète ne compose qu'un seul poème.

La grandeur se mesure à ceci :

jusqu'où parvient-il à se confier à ce poème unique,  
au point de garder sa parole poétique purement en lui.

Le poème d'un poète reste inparlé.

Aucune de ses œuvres singulières,  
pas même l'ensemble, ne dit tout.

Pourtant, chaque œuvre parle depuis la totalité

de ce seul poème,  
et chaque fois dit cela même.

Du lieu du poème jaillit la vague,  
qui met en mouvement la parole comme poétique.  
Mais cette vague ne quitte pas le lieu du poème ;  
bien plutôt, son jaillissement fait revenir  
tout mouvement de la parole vers son origine toujours plus voilée.

Le lieu du poème abrite,  
comme source de la vague mouvante,  
l'essence cachée de ce qui, dans une approche métaphysique ou esthétique,  
pourrait apparaître d'abord comme : le rythme.

Puisque ce poème unique demeure dans l'inparlé,  
nous ne pouvons l'envisager qu'en essayant de désigner son lieu,  
en partant des paroles prononcées de ses œuvres singulières.

Mais chacune de ces œuvres exige déjà une interprétation,  
pour faire apparaître ce qui transparaît dans toute parole poétique.

On comprend alors facilement :  
toute interprétation authentique présuppose déjà  
une réflexion sur le lieu.  
C'est seulement depuis le lieu du poème  
que les œuvres poétiques rayonnent et résonnent.

Réciproquement, une telle réflexion  
nécessite un passage préliminaire  
par l'interprétation d'œuvres particulières.

Dans ce va-et-vient entre réflexion et interprétation  
demeure toute véritable conversation pensante  
avec le poème d'un poète.

La véritable conversation avec le poème est poétique

La véritable conversation avec un poème  
n'est que la poésie elle-même :  
le dialogue poétique entre poètes.

Mais il est aussi possible — et parfois nécessaire —  
d'avoir une conversation pensante avec la poésie.

Pourquoi ?

Parce que pensée et poésie entretiennent toutes deux  
un rapport privilégié — quoique différent — avec le langage.

La conversation de la pensée avec la poésie  
cherche à faire surgir l'essence du langage,  
afin que les mortels réapprennent à habiter le langage.

Ce dialogue entre la pensée et la poésie est long.

Il a à peine commencé.

Devant le poème de Trakl,  
il exige une retenue particulière.

La pensée, dans ce dialogue,  
ne peut servir le poème que de manière indirecte.  
Elle risque, souvent, de troubler la parole du poème  
plutôt que de l'aider à chanter depuis sa propre paix.

La réflexion sur le poème  
est donc une conversation pensante avec la poésie.



Elle ne présente pas une « vision du monde » du poète,  
ni ne fouille son « atelier ».

Elle ne peut en aucun cas remplacer l'écoute du poème —  
ni même la guider.

Elle peut, au mieux,  
rendre cette écoute plus questionnante,  
peut-être plus réfléchie.

Conscient de ces limites,  
nous allons tenter d'indiquer le lieu du poème inparlé,  
en partant des œuvres parlées.

Mais la question demeure :  
Lesquelles choisir ?

Chaque poème de Trakl, de manière différente mais fidèle,  
désigne le même lieu du poème unique.  
Cela atteste l'accord singulier de ses œuvres,  
qui viennent toutes d'un même ton fondamental.

Ce repérage du lieu que nous tentons ici  
devra donc se faire à partir  
d'une sélection de quelques strophes, vers et mots.

Le choix des vers que nous interprétons peut donner l'impression d'être arbitraire.  
Ce n'est pas le cas.  
Cette sélection est guidée par l'intention de saisir, presque d'un regard, le lieu du  
poème.

I

Un poème dit :

L'âme est une étrangère sur terre.

Spontanément, nous tombons ici dans une interprétation courante :

la terre serait le monde terrestre — le périssable,  
et l'âme, en revanche, l'impérissable, le surnaturel.

Depuis Platon, l'âme appartient à l'intelligible.

Si elle apparaît ici-bas, c'est par déplacement forcé.

Sur la terre, elle n'est pas à sa place.

Le corps : prison de l'âme — voire pire.

Ainsi, l'âme ne semble avoir qu'une seule option :

quitter au plus vite le monde sensible,  
lequel n'est, chez Platon, qu'un semblant d'être,  
promis à la décomposition.

Mais chose étrange !

Ce vers —

L'âme est une étrangère sur terre —

provient d'un poème intitulé « Printemps de l'âme ».

Et dans ce poème, il n'est nullement question d'une patrie céleste de l'âme immortelle.

Nous faisons alors bien de revenir à la langue du poète.

Trakl dit :

« L'âme : une étrangère. »

Il utilise ailleurs la même forme lexicale pour dire :

« un mortel »

« un obscur »

« un solitaire »

« un malade »

« un humain »

« un pâle »

« un silencieux »

Ces constructions, bien qu'elles partagent une structure,  
n'ont pas toutes le même sens.

Un « étranger », un « solitaire »,  
pourrait n'être qu'un isolé, un être à part,  
« étranger » au sens courant de non familier, dérangeant.

Mais que veut dire « étranger » au juste ?

En ancien haut-allemand,  
« fremd » (étranger) vient de « fram »,  
qui signifie : en avant vers ailleurs,  
en chemin vers quelque chose d'assigné d'avance.

L'étranger précède,  
il n'erre pas sans but,  
il cherche un lieu,  
où il puisse séjourner en tant que vagabond.

L'étranger suit un appel — à peine perceptible à lui-même —  
vers son propre lieu.

Quand Trakl écrit :

L'âme est une étrangère sur terre,  
il ne dit pas que l'âme n'appartient pas à la terre,  
mais que son chemin la mène vers elle.

Elle cherche la terre, elle ne la fuit pas.

L'âme, errante, cherche la terre pour y construire poétiquement,  
pour y habiter —  
et ainsi sauver la terre comme terre.

Ce vers ne signifie donc pas :

« L'âme est une âme... qui ne trouve pas sa place sur terre ».

Mais :

L'âme est essentiellement une étrangère sur terre —  
non par accident,  
mais par vocation.

Dès lors, une question nous presse :

Vers où est appelée l'errance de l'étrangère ?

Une strophe du poème Sebastian im Traum répond :

Oh, comme est silencieuse une marche le long du fleuve bleu,  
réfléchissant à l'oublié,  
là où, dans le feuillage vert, la grive appelait un étranger vers le couchant.

L'âme est donc appelée vers le couchant, vers le déclin.

Serait-ce la preuve qu'elle doit quitter la terre, y mettre fin à sa marche ?

Non.

On parle ici de déclin, certes.

Mais pas comme chute catastrophique  
ni décomposition.

Ce qui descend le fleuve bleu  
le fait dans la paix et le silence.

(cf. Verklärter Herbst – « Automne transfiguré »)

Mais quelle paix ? Celle du mort ?

Et quel genre de mort ?

Et quel silence ?

Trakl écrit aussi :

... L'esprituellement bleuit

la lumière au-dessus de la forêt abattue...

Ce vers suit immédiatement :

L'âme est une étrangère sur terre.

Le pas de l'étrangère

va vers la pénombre.

« Dämmern » signifie d'abord s'obscurcir,

mais aussi : naître à la lumière (aube).

La « bläue » (blancheur bleue) s'obscurcit.

Est-ce le jour qui finit, ou la nuit qui commence ?

La pénombre est équivoque.

Elle n'est pas simplement le déclin du jour,

mais aussi l'aube d'un autre commencement.

La « bläue » se lève au-dessus de la forêt abattue,

c'est-à-dire : de ce qui fut obstrué, écroulé, brisé.

Et cette montée est dite « geistlich » —

spirituelle.

Ce mot revient souvent.

Il faudra y revenir.

La pénombre est le déclin du soleil,  
mais aussi la fin de l'année — l'automne.

Ainsi, dans le poème Déclin d'été, on lit :

L'été vert est devenu si paisible,  
et résonne le pas de l'étranger  
dans la nuit d'argent.

Un gibier bleu se souvient de ses traces,  
de la douce sonorité de ses années spirituelles.

Ce « si paisible » revient sans cesse dans Trakl.  
Nous croyons que cela veut dire :  
à peine audible, mais c'est plus profond.

« Paisible » signifie : lent, glissant, effaçant.  
Le pas glisse, et l'été s'éclipse.  
L'automne arrive.

Et l'« étranger » —  
qui est-ce ?

Et de qui le gibier bleu se souvient-il ?  
Est-ce le mourant qu'il accompagne ?  
Est-ce la blancheur qui l'a touché ?

Et surtout :

Ce gibier bleu —  
tire-t-il son bleu de cette bläue qui bleuit spirituellement  
et monte dans la nuit ?

La nuit est sombre —  
mais l'obscur est ouverture.

La nuit n'est pas nécessairement obscurité.

Un poème (p. 139) l'invoque ainsi :

Ô, le doux bouquet cyan de la nuit.

La nuit : un bouquet de bleuets, et doux.

Ainsi, le « gibier bleu » (p. 104) est aussi nommé l'animal craintif,  
et la bête douce (p. 97).

Ce bouquet de bleuités rassemble, au fond de sa gerbe,  
la profondeur du sacré.

Depuis cette Bläue — le bleu —  
brille, mais en se voilant d'ombre, le sacré.

Le sacré se retire en se voilant.

Il offre sa venue, tout en se réservant dans son retrait voilé.

La clarté abritée dans l'ombre, c'est la Bläue.

« Clair » signifie à l'origine : résonant,  
comme un son qui appelle depuis l'abri du silence,  
et ainsi s'illumine.

La Bläue résonne dans sa clarté : elle carillonne.

Dans cette clarté résonante, l'obscur de la Bläue s'illumine.

Les pas de l'étranger résonnent  
à travers l'éclat argenté et tintant de la nuit.

Un autre poème (p. 104) chante :

Et dans la Bläue sacrée sonnent des pas lumineux.

Ailleurs (p. 110), il est dit de la Bläue :

... le sacré des fleurs bleues... touche le voyant.

Un autre vers (p. 85) dit :

... Un visage animal  
pétrifié par la Bläue, sa sainteté.

Le bleu n'est pas une image du sacré,  
mais la Bläue elle-même,  
par sa profondeur rassembleuse, surgissant dans le retrait,  
est le sacré.

Devant la Bläue, et par elle,  
le visage de l'animal se fige —  
il devient le visage du gibier.

Mais ce figement n'est pas mortifère.  
Dans l'arrêt, le visage animal se concentre,  
son apparence se ramasse,  
pour regarder — retenu —  
dans le miroir de la vérité (p. 85).

Regarder signifie : entrer dans le silence.

Un vers dit :

Puissant est le silence dans la pierre.

La pierre, c'est la montagne de la douleur.  
La roche recueille, dans son abri,  
le pouvoir d'apaisement —  
c'est pourquoi la douleur s'y apaise dans l'essentiel.

« Devant la Bläue, la douleur se tait. »

Le visage du gibier se retire dans la douceur face à la Bläue.



Car le doux, étymologiquement, est ce qui rassemble paisiblement.  
Il transforme la discorde, en apaisant  
ce qui, dans la sauvagerie, blesse ou brûle.

Qui est ce gibier bleu auquel le poète s'adresse,  
le priant de se souvenir de l'étranger ?  
Est-ce un animal ? Oui.  
Mais rien qu'un animal ? Certainement pas.

Il doit se souvenir.  
Son visage doit chercher... et regarder l'étranger.

Ce gibier bleu est un animal dont l'animalité  
ne réside pas seulement dans le bestial,  
mais dans ce souvenir contemplatif que le poète appelle.

Cette animalité n'est pas encore achevée,  
elle flotte dans l'indéterminé,  
elle n'a pas encore été amenée à son essence.

Cet animal — c'est l'animal pensant, le zoon logon echon,  
l'homme.

Et selon une parole de Nietzsche,  
cet être n'est pas encore déterminé.

Cela ne signifie pas que l'homme n'a pas été « constaté » comme fait.  
Il l'est bien trop.

Mais cette parole veut dire :

L'animalité de cet animal n'a pas encore été fixée,  
c'est-à-dire ramenée "chez elle",  
dans l'intimité voilée de son essence propre.

C'est à cette détermination que s'efforce la métaphysique occidentale,  
depuis Platon —  
peut-être en vain.

Peut-être l'accès au chemin (Unterwegs)  
lui est-il encore fermé.

L'animal encore non-fixé dans son essence,  
c'est l'homme actuel.

Dans le nom poétique de « gibier bleu »,  
Trakl appelle cette essence humaine,  
dont le visage — le regard en retour —  
contemple, en se souvenant des pas de l'étranger,  
la Bläue nocturne,  
et s'en trouve éclairé par le sacré.

Le nom de « gibier bleu » désigne les mortels  
qui se souviennent de l'étranger,  
et veulent avec lui cheminer vers l'intimité du propre de l'homme.

Qui sont-ils, ces voyageurs ?  
Sans doute peu nombreux, inconnus,  
si, comme toujours, l'essentiel survient dans le silence,  
rarement, et soudain.

Dans le poème Soir d'hiver (p. 126),  
Trakl nomme ces voyageurs.  
La deuxième strophe commence ainsi :

Plus d'un, sur le chemin,  
parvient à la porte, par des sentiers obscurs.

Le gibier bleu, quand et où il est,  
a abandonné la figure humaine d'hier.  
Le vieil homme se défait —  
il se décompose,  
c'est-à-dire :  
il se corrompt,  
car il a perdu son essence.

Trakl intitule un poème « Chant funèbre en sept strophes » (Siebengesang des Todes).  
Le sept : chiffre sacré.  
Ce chant chante la sainteté de la mort.

Mais la mort, ici, n'est pas simplement la fin de la vie terrestre.  
Elle est ce déclin  
où l'étranger est appelé à entrer.

L'étranger ainsi appelé est donc désigné comme :

Un mort.

Mais ce n'est pas la mort comme putréfaction,  
c'est l'abandon de la forme humaine corrompue.

La strophe avant-dernière de Siebengesang des Todes (p. 142) dit :

Ô forme corrompue de l'homme : composée de métaux froids,  
nuit et frayeurs des forêts disparues,  
et de la brûlure sauvage de l'animal ;  
calme du vent dans l'âme.

La forme corrompue de l'homme est livrée à la torture du feu et des ronces.  
Sa sauvagerie n'est pas traversée par la Bläue.  
Son âme ne repose pas dans le vent du sacré.

Elle est donc sans direction.

Et le vent lui-même — le vent de Dieu —  
reste solitaire.

Un poème où le gibier bleu est nommé,  
mais à peine dégagé des ronces,  
se termine ainsi (p. 99) :

Toujours résonne,  
contre les murs noirs,  
le vent solitaire de Dieu.

« Toujours » : tant que l'année, dans son couchant,  
reste enfermé dans l'hiver,  
et que nul ne se souvient du sentier  
qu'emprunte l'étranger aux pas résonants,  
traversant la nuit.

Cette nuit est le voile protecteur du coucher du soleil.

Le verbe grec ienai (aller),  
vient de la racine indo-européenne ier- :

l'année.

Trakl écrit :

Qu'un gibier bleu se souviene de son chemin,  
du chant de ses années spirituelles ! (p. 169)

Les années spirituelles tirent leur essence  
de la Bläue nocturne, qui crépuscule spirituellement.

Trakl écrit :

... Ô, comme est grave le visage hyacinthin du crépuscule.

(Unterwegs, p. 102)

La crépuscule spirituelle a une telle essence,  
que le poète intitule un poème :

Crépuscule spirituel (p. 137)

Là encore, le gibier apparaît — mais sombre.

Sa sauvagerie penche vers l'obscur,  
et s'incline vers la Bläue silencieuse.

Pendant ce temps, le poète lui-même  
navigue sur un nuage noir,  
au-dessus d'un étang nocturne,  
sous le ciel étoilé.

Le poème s'intitule :

Crépuscule spirituel

Silencieux, au bord du bois,  
un gibier sombre croise ;  
Sur la colline s'éteint doucement le vent du soir ;  
le chant du merle se tait ;  
les flûtes douces de l'automne  
se taisent dans les roseaux.

Le voyage du frère

Sur un nuage noir,  
Ivre de pavot,  
Tu traverses l'étang nocturne,

Le ciel étoilé.

Toujours retentit la voix lunaire de la sœur

À travers la nuit spirituelle.

(Trakl)

Ce que notre représentation ordinaire saisit comme l'« image poétique » d'un étang nocturne sous les étoiles, Heidegger le retourne :

le ciel nocturne lui-même est l'étang.

Ce que nous appelons « la nuit », au contraire, n'est qu'un reflet affadi — une image décolorée et vidée de son essence.

Chez Trakl, l'étang — et son miroir — reviennent souvent.

Ses eaux, tantôt noires, tantôt bleues, renvoient à l'humain son propre visage,  
— c'est-à-dire son contre-regard.

Dans l'étang nocturne du ciel étoilé,  
apparaît la Bläue crépusculaire de la nuit spirituelle.  
Et cette lueur est froide.

La lumière froide émane de l'éclat de la lune (selênê, en grec).  
Autour d'elle, les étoiles pâlisent et s'éteignent,  
comme le disent déjà les vers grecs antiques.

Tout devient lunaire.

L'étranger qui traverse la nuit est nommé par Trakl :

le lunaire (der Mondene, p. 134).

Et la voix lunaire de la sœur,  
retentit toujours dans la nuit spirituelle,  
et le frère l'entend quand il tente, dans son esquif encore noir,

faiblement doré par l'étranger,  
de le suivre à travers l'étang de la nuit.

Quand les mortels suivent l'« étranger »  
appelé à disparaître,  
ils s'acheminent vers l'étrangeté.  
Eux-mêmes deviennent étrangers et solitaires (cf. p. 64, 87).

Le voyage nocturne de l'âme

Dans ce voyage sur l'étang nocturne des étoiles —  
c'est-à-dire le ciel —

l'âme éprouve la terre comme terre,  
dans sa sève froide (p. 126).

L'âme glisse dans le bleu crépusculaire du soir  
de l'année spirituelle.  
Elle devient âme d'automne,  
et ainsi :

âme bleue.

Quelques strophes suffisent à indiquer le chemin du poème :  
celui de l'étranger,  
le mode de marche de ceux qui, se souvenant de lui,  
le suivent dans le déclin.

À l'heure de la fin de l'été,  
l'étranger devient automnal — et sombre.

Dans le poème « Âme d'automne », l'avant-dernière strophe chante (p. 124) :

Bientôt s'évanouissent poisson et gibier.  
Âme bleue, errance obscure,

Bientôt nous sépara de l'amour, des autres.

Le soir change sens et image.

Les voyageurs qui suivent l'étranger

se voient séparés de l'amour,

et des « autres » —

qui sont les membres de la forme corrompue de l'homme.

En allemand, ce groupe humain frappé du même coup s'appelle le Geschlecht.

Ce mot signifie à la fois :

l'espèce humaine,

les familles, tribus, lignées,

mais aussi les sexes, au double genre.

Trakl parle d'un Geschlecht en décomposition (verwesendes Geschlecht, p. 186),

et même d'un Geschlecht épouvanté (entsetztes Geschlecht, p. 162) —

exclu de son propre être.

De quoi ce Geschlecht est-il frappé, au sens de maudit ?

Le Fluch (malédiction) se dit en grec plêgê — notre mot coup, frappe, plaie.

Le malheur du Geschlecht en décomposition est la discorde des sexes,

où chaque genre sombre dans la fureur isolée d'une sauvagerie aveugle.

Ce n'est pas le double (masculin/féminin) qui est la malédiction,

mais la discorde qui brise le lien —

et pousse chaque sexe vers l'éclatement individualiste et furieux.

Ainsi déchiré et dispersé,

le Geschlecht ne peut plus retrouver le bon rythme,

le bon « coup » — Schlag.



Il ne peut retrouver l'harmonie qu'en s'ouvrant à un autre Geschlecht :

un Geschlecht étranger,  
qui suit l'étranger,  
et marche vers la douceur d'une dualité réconciliée.

Par rapport à cet étranger,  
les membres du Geschlecht déchu sont les autres (die Anderen).  
Et pourtant,

l'amour et la révérence leur restent liés.

Mais suivre l'étranger, c'est aussi s'éloigner —  
et entrer dans la nuit bleue.

L'âme errante devient alors pleinement :

âme bleue.

Mais en devenant bleue, elle est aussi séparée.

Vers quoi ?

Vers là où va celui qu'on nomme parfois, en poésie, d'un mot indicel :  
« Celui-là » (Jener).

Dans l'allemand ancien, Jener se disait ener : l'autre rive,  
« de l'autre côté du ruisseau. »

Ainsi, l'étranger est « celui-là »,  
celui séparé des autres,

celui appelé à s'éloigner.

Il est l'absent (der Abgeschiedene).

Où va celui qui porte en lui l'essence de l'étranger ?

Vers le déclin, l'Untergang.

Ce n'est pas la destruction pure,  
mais un se perdre dans la pénombre spirituelle de la Bläue.  
Une dissolution, non pas un anéantissement.

Le verbe se perdre (sich verlieren) signifie :  
se détacher lentement, s'éclipser.

Ainsi l'étranger disparaît,  
non dans, mais à travers la destruction de novembre,  
vers la pénombre spirituelle,  
vers les vêpres (Vesper) —  
c'est-à-dire le soir.

Trakl écrit (dans Helian, p. 87) :

Vers les vêpres, l'étranger se perd dans la destruction noire de novembre,  
Sous les ramures pourries, le long de murs lépreux,  
Là où jadis alla le saint frère,  
Plongé dans la douce musique à cordes de sa folie.

Le soir est le déclin du jour de l'année spirituelle.  
Il opère un changement :

Le soir change sens et image. (p. 124)

Le visible dont parlent les poètes,  
et l'invisible que cherchent les penseurs,  
reçoivent par le soir une autre forme, un autre sens.

Le soir transfigure le langage,  
et le rend apte à une autre parole,  
celle du poème et de la pensée.

Mais comment le soir opère-t-il cela ?

Parce que le soir change lui-même,  
et donc fait passer le jour vers un déclin sans finitude —  
une inclinaison préparant le départ de l'étranger,  
le commencement d'un autre chemin.

Le soir change son propre visage,  
et en cela se tient un adieu,  
à l'ordre connu des jours et des saisons.

Mais vers où conduit le soir cette errance obscure de l'âme bleue ?

Là où tout est rassemblé autrement,  
gardé pour une autre aurore.

Les vers étudiés désignent un lieu.

Quel est ce lieu ?

Comment le nommer ?

Fidèles au langage du poète,  
nous le nommons par ce que le poème rassemble :

Tout en Trakl se concentre sur l'étranger errant,  
celui qu'on nomme : le Séparé (der Abgeschiedene).

Par lui et autour de lui,  
la poésie de Trakl est accordée à un seul chant.

Ainsi, le lieu de son poème est :

l'Abgeschiedenheit — la séparation,  
le retrait silencieux.

Suivons le chemin de l'étranger — et posons la question :

Qui est le "séparé" ?

Quelle est la contrée de ses pas ?

Ses pas se perdent dans la Bläue de la nuit.

La lumière qui l'accompagne est froide.

Une poésie dédiée au séparé nomme :

Les lunaires sentiers des séparés.

Nous appelons les séparés aussi : les morts.

Mais dans quelle mort l'étranger est-il mort ?

Dans la poésie Psalm (p. 63), Trakl écrit :

Le fou est mort.

Et la strophe suivante ajoute :

On enterre l'étranger.

Dans le Siebengesang des Todes (Chant funèbre en sept strophes),

il est nommé l'étranger blanc.

La dernière strophe de Psalm dit :

Dans sa tombe, le mage blanc joue avec ses serpents.

Le mort vit dans sa tombe.

Il y vit en silence, dans une chambre retirée,

au point de jouer avec ses serpents.

Les serpents ne peuvent rien contre lui.

Ils ne sont pas étranglés, mais leur mal est métamorphosé.

Par contraste, dans la poésie Les Maudits (p. 120), on lit :

Un nid de serpents écarlates

Se dresse paresseusement dans leur sein agité.

Ainsi, le mort est le fou.

Mais ce « fou », signifie-t-il un malade mental ? — Non.

La folie (Wahnsinn) ne signifie pas l'absence de sens.

Elle vient de l'ancien haut allemand wana : être sans.

Le fou pense, mais sans le sens des autres.

Il suit un autre sens, une autre direction.

Le verbe sinnan signifie à l'origine :

voyager, tendre vers quelque chose, prendre une direction.

Et la racine indo-européenne sent, set renvoie à chemin.

Le séparé est fou — parce qu'il est en route vers un ailleurs.

C'est pourquoi sa folie peut être dite douce,  
car il pense à quelque chose de plus silencieux.

Une poésie, parlant simplement de l'étranger comme de « Celui-là », chante :

Celui-là descendit les marches de pierre du Mont des Moines,

Un sourire bleu au visage, étrangement enveloppé

Dans son enfance plus silencieuse, et mourut.

Ce poème s'intitule :

À un défunt prématuré.

Le séparé est mort dans l'aurore.

Il est le « corps délicat »,

enveloppé dans l'enfance plus silencieuse,

qui garde tout ce qui, dans la sauvagerie, brûle et consume.

Il apparaît alors comme :

La sombre figure de la fraîcheur.

La poésie intitulée Sur le Mont des Moines (p. 113) chante :

Toujours suit le voyageur la sombre figure de la fraîcheur  
Sur un pont d'os, la voix hyacinthe du jeune garçon,  
Murmurant doucement la légende oubliée de la forêt...

La sombre figure de la fraîcheur ne suit pas le voyageur,  
elle le précède.

Car c'est la voix bleue du jeune garçon  
qui rappelle l'oublié, et le ré-exprime.

Qui est ce garçon, mort dans l'aurore ?

Qui est ce garçon dont :

Le front saigne doucement  
Des légendes anciennes  
Et des sombres présages du vol des oiseaux ?

Qui est-il, celui qui a traversé le pont d'os ?

Le poète l'appelle :

Ô, depuis combien de temps es-tu mort, Elis.

Elis est l'étranger appelé dans le déclin.

Mais Elis n'est pas une figure à travers laquelle Trakl désigne lui-même.

Il est aussi distinct de Trakl que Zarathoustra l'est de Nietzsche.

Mais ces deux figures partagent ceci :

Leur essence et leur marche commencent dans le déclin.

Le déclin d'Elis conduit vers l'aurore ancienne,  
plus ancienne que le Geschlecht en putréfaction,  
plus ancienne — car plus pensante,  
plus pensante — car plus silencieuse,  
plus silencieuse — car plus apaisante.

Dans la figure du garçon Elis,  
le caractère enfantin n'est pas opposé au féminin.  
Il est l'apparition de l'enfance plus silencieuse,  
qui porte en elle la douce dualité des sexes :

le jeune homme et la "figure dorée de la jeune fille".

Elis n'est pas un mort pourrissant dans le passé,  
il est celui qui s'éloigne dans l'aurore.

L'étranger ouvre l'essence de l'homme  
vers ce commencement encore non-advenu —  
vers ce qui n'est pas encore porté à terme.

Ce non-né, das Ungeborene,  
est cette part plus paisible du mortel,  
non encore menée à l'éclosion.

Le poète l'appelle ainsi dans le poème Printemps serein :

Et le non-né veille sur sa propre paix.

Il veille sur l'enfance silencieuse,  
vers l'éveil futur du genre humain.

Ainsi repose-t-il :

Le mort prématuré vit dans la paix.

Le séparé n'est pas un défunt, mais un retiré.

Il regarde en avant, dans la Bläue de la nuit spirituelle.

Les paupières blanches qui gardent son regard  
brillent de parure nuptiale,  
promesse de la douce dualité du Geschlecht.

La myrte fleurit en silence sur les paupières blanches du mort.

Ce vers appartient au même poème que celui qui dit :

L'âme est une étrangère sur la terre.

Le « mort » est le séparé,  
l'étranger,  
le non-né.

Mais le chemin du non-né passe encore :

... par des villages sombres, des étés solitaires.

(Chant des heures, p. 101)

Son chemin longe ce qui ne l'accueille pas en hôte,  
mais déjà ne le traverse plus.

Le voyage du séparé est solitaire,  
mais c'est la solitude de l'étang nocturne et du ciel étoilé.

Le fou ne navigue pas sur un nuage noir,  
mais dans une barque dorée.

Et qu'en est-il de ce doré ?

Le poème Recoin dans la forêt répond :



Le doré, le vrai, se montre souvent à la douce folie.

Le chemin de l'étranger traverse les années spirituelles,  
dont les jours sont dirigés depuis le commencement véritable,  
et donc sont justes.

L'année de son âme est rassemblée dans ce qui est juste.

Dans le poème Elis, Trakl chante :

Ô, comme sont justes, Elis, tous tes jours.

Cet appel fait écho à l'autre :

Ô, depuis combien de temps es-tu mort, Elis.

L'aurore où est mort l'étranger abrite la justesse essentielle du non-né.

Cette aurore est un temps d'un genre propre :

le temps des années spirituelles.

Trakl a intitulé un de ses poèmes simplement :

Année.

Il commence :

Sombre silence de l'enfance.

Face à cela, l'autre enfance, plus claire —  
parce que encore plus silencieuse —  
est l'aurore dans laquelle le séparé s'est retiré.

L'enfance plus silencieuse est appelée, dans le dernier vers du poème :

le commencement.

Œil d'or de l'aurore, sombre patience de la fin.

L'aurore et la fin ne sont pas ici dans une simple opposition temporelle.

La fin — celle du Geschlecht en putréfaction — précède le commencement du Geschlecht non-né.

Et pourtant, le commencement l'a déjà dépassée, car il est l'aurore plus ancienne.

Cette frühe Frühe, cette aurore ancienne, préserve l'essence originelle du temps, encore voilée.

Elle reste inaccessible à la pensée dominante,  
tant que l'idée de temps reste marquée par l'héritage d'Aristote :  
le temps comme succession mesurable,  
durée à quantifier — mécaniquement ou dynamiquement.

Mais la véritable temporalité, selon Heidegger,  
est l'arrivée de ce qui fut (Gewesene).

Et ce Gewesene n'est pas le passé,  
mais le rassemblement de ce qui a été,  
le recueil de l'essence —  
qui précède toute venue,  
en se tenant dans ce qui fut plus ancien que toute apparition.

À la fin, correspond une patience obscure.

Elle porte ce qui est caché,  
vers sa vérité.

Elle souffre, accepte, prépare le passage vers la Bläue de la nuit spirituelle.

Au commencement, par contraste,  
correspond un regard et une pensée,  
qui resplendent d'or,  
car ils sont éclairés par l'or véritable (das Goldne, Wahre).

Ce doré se reflète dans l'étang étoilé de la nuit,  
quand Elis ouvre son cœur à cette nuit au cours de son voyage :

Un canot d'or  
Berce, Elis, ton cœur dans le ciel solitaire.

Le canot de l'étranger oscille, mais légèrement,  
non avec angoisse,  
comme celui des héritiers trop tardifs de l'aurore.  
Leur canot n'atteint pas le miroir de l'étang —  
il sombrera.

Mais où sombre-t-il ?  
Dans la ruine ? Non.  
Dans le néant vide ? Pas davantage.

La poésie Klage (Lamentation) se clôt sur ces vers :

Sœur de la mélancolie orageuse,  
Vois, un canot angoissé sombre  
Sous les étoiles,  
Devant le visage silencieux de la nuit.

Quel est ce silence étoilé de la nuit ?  
Quel est ce qu'il garde en lui ?

Il n'appartient pas seulement à la mort,  
ni même au tombeau d'Elis.  
Il appartient à la séparation (Abgeschiedenheit).

Dans cette Abgeschiedenheit se recueillent :

l'aurore de l'enfance plus silencieuse ;

la nuit bleue ;

les sentiers nocturnes de l'étranger ;

le battement d'ailes nocturne de l'âme ;

le crépuscule, comme porte du déclin.

Et cette séparation n'est pas un état passif,  
mais une puissance de rassemblement,  
qui réunit tout cela depuis toujours —  
comme présence préalablement active.

Le crépuscule, la nuit, les années de l'étranger, ses chemins,  
sont appelés par Trakl :

geistlich — spirituels.

Mais que signifie ce mot ?

Dans le langage courant, geistlich signifie :

ce qui relève du clergé, du religieux.

Trakl semble parfois y faire allusion, comme dans :

Ainsi verdissent, spirituellement,  
Les chênes au-dessus des chemins oubliés des morts.

Mais même là, dans In Hellbrunn,  
le poète ne pense pas au clergé,  
mais à la fraîcheur ancienne des morts,  
qui promet un printemps de l'âme.

Le poème intitulé Chant spirituel (Geistliches Lied) chante, de manière encore plus  
voilée :

Le mendiant, là, sur la vieille pierre,  
Semble mort dans la prière.

Doucement descend un berger de la colline,  
Et un ange chante dans le bosquet,  
Tout près, les enfants s'endorment.

Pourquoi Trakl ne dit-il pas simplement geistig (intellectuel, spirituel au sens de « mental ») ?

Parce que le mot geistig appartient à une opposition métaphysique traditionnelle :

Geistig vs Stofflich :  
esprit vs matière,  
intelligible vs sensible (noêton vs aisthêton).

Or, cette opposition est celle du Geschlecht en ruine.  
Le langage poétique de Trakl se détache de ce dualisme.

Le chemin sombre de l'âme bleue,  
le crépuscule vers la nuit,  
le pas de l'étranger  
ne peuvent pas être dits geistig.  
Ils sont geistlich — spirituels d'un autre ordre.

Mais qu'est-ce donc que le Geist, l'esprit ?

Dans Grodek, sa dernière poésie, Trakl écrit :

La flamme ardente de l'esprit.

Le Geist n'est pas ici Pneuma, souffle divin,  
ni spiritus,  
mais flamme.

La flamme embrase, écarte, met hors de soi.

Elle éclaire, mais peut aussi consumer.

Dans *Verwandlung des Bösen* (La transformation du mal), Trakl écrit :

La flamme est la sœur du plus pâle.

Le Geist est donc ce qui éclaire et brûle,  
ce qui révèle et détruit.

Le mot germanique *gheis* signifie :

être bouleversé, hors de soi, saisi d'effroi.

Le Geist ainsi compris peut être doux ou destructeur.

Le doux (*Sanfte*) garde la flamme dans une paix accueillante.

Le destructeur surgit de l'incontrôlé, se consume lui-même,  
et entraîne dans la violence déréglée.

Le mal est toujours l'affaire d'un esprit.

Ce mal, cette méchanceté, n'est pas dans la matière,  
ni même dans un esprit abstrait.

Elle est spirituelle dans un sens plus profond :  
une flamme aveuglée, un embrasement désorienté.

Mais alors, où réside la douceur ?

Qu'est-ce qui la recueille, la guide, la nourrit ?

Le Geist, en tant que flamme, est ce qui ouvre la voie,  
lance en avant,  
crée l'errance.

Trakl dit :

Le vent de l'esprit assaille le ciel et poursuit Dieu.

Le Geist est celui qui met l'âme en marche,  
la jette dans l'errance,  
vers l'inconnu, vers l'étranger.

L'âme est une étrangère sur la terre.

Mais l'âme garde aussi le Geist.  
Elle le nourrit, l'héberge.  
Car sans elle, peut-être, le Geist n'est pas Geist.

Elle le nourrit de quoi ?

De sa propre flamme :  
le rayonnement mélancolique,  
la douceur de l'âme solitaire.

La solitude ne signifie pas isolement dispersé,  
mais rassemblement vers l'Un.

L'âme, solitaire,  
porte son être vers l'Unique,  
et devient elle-même voyageuse.  
C'est en cela qu'elle se donne au Geist,  
et se charge du destin.

Prête au Geist ta flamme, ô mélancolie ardente  
(An Luzifer)

Ainsi commence un poème intitulé À Lucifer,  
c'est-à-dire : au porteur de lumière,  
celui dont la lumière projette l'ombre du mal.

La mélancolie de l'âme ne s'embrase que là où l'âme s'abandonne à son errance,  
là où elle entre dans la plus grande ouverture de son propre être errant.

Ceci advient lorsqu'elle regarde le visage de la Bläue,  
et voit ce qui en émane.

Alors, dans cette vision,  
l'âme devient :

la grande âme.

Dans le poème L'Orage, Trakl dit :

Ô douleur, toi vision enflammée  
De la grande âme !

La grandeur de l'âme se mesure à la façon dont elle peut soutenir cette vision brûlante,  
où elle trouve demeure dans la douleur.

Mais la douleur a un caractère biface :

Elle emporte dans un feu qui ravage.

Mais elle rassemble aussi dans un regard doux.

La douleur en tant que ravissement flamboyant  
projette l'âme dans la tempête qui veut atteindre Dieu,  
comme pour le capturer dans sa course céleste.

Mais le regard contemplatif ne combat pas ce ravissement,  
il ne l'éteint pas,  
il le recueille doucement,  
le plie à l'acceptation tranquille.

Ainsi la douleur accède à la douceur,  
qui en fait un guide dans le dévoilement.



Le Geist est flamme.

Il brille ardemment.

Mais ce rayonnement se fait dans le regard contemplatif.

C'est dans cette vision brûlante que toute essence trouve présence.

Cette vision brûlante, c'est la douleur même.

Quiconque pense la douleur depuis la seule sensation,  
n'en comprend pas l'essence.

Le regard brûlant fonde la grandeur de l'âme.

Le Geist donne à l'âme la douleur comme souffle vital.

L'âme qui reçoit cela devient source de vie.

Par là, tout ce qui vit participe à la douleur,  
et ne peut être pleinement vivant que dans la douleur.

Tout ce qui vit est douloureux.

Et seul ce qui est plein d'âme peut être véritablement vivant.

Par cette capacité, il devient apte à l'accord —  
le port réciproque qui lie les vivants.

C'est pourquoi tout ce qui vit est apte,  
c'est-à-dire : bon.

Mais le bon est, en vérité :

douloureusement bon.

Tout ce qui est animé est non seulement douloureusement bon,  
mais aussi véritablement tel,

car dans la douleur peut s'accomplir l'acte de dévoilement voilé,  
la vérité.

Un vers de Trakl dit :

Si douloureusement bon et véritable est ce qui vit.

On pourrait croire que ce vers effleure à peine la douleur.

Mais il annonce un chant tout entier dédié au silence de la douleur.

Encore faut-il respecter les ponctuations,  
car elles marquent le rythme du silence.

La strophe se poursuit :

Et doucement te touche une pierre ancienne :

Le « doucement » revient —  
toujours lié aux rapports essentiels.

Et le « vieux rocher » —  
il apparaît plus de trente fois chez Trakl.

Il cache la douleur,  
qui s'est pétrifiée,  
et s'est abritée dans la pierre,  
où rayonne l'ardeur silencieuse de l'aurore la plus ancienne.

Cette pierre ancienne est la douleur elle-même,  
dans la mesure où elle regarde les mortels depuis la terre.

Le deux-points à la fin du vers indique :

C'est la pierre qui parle.

C'est la douleur elle-même qui prend la parole.

Longtemps silencieuse, elle dit enfin :

« En vérité ! Je serai toujours avec vous. »

Et les errants, qui suivent le séparé à travers les feuillages,  
répondent par le vers :

Ô bouche ! qui tremble à travers les saules argentés.

Cette strophe fait écho à une autre, dans le poème À un défunt prématuré :

Et dans le jardin demeura le visage argenté de l'ami,  
Écoutant dans le feuillage ou dans la vieille pierre.

Ainsi, la strophe qui dit :

Si douloureusement bon et véritable est ce qui vit ;

Et doucement te touche une pierre ancienne :

En vérité ! Je serai toujours avec vous.

Ô bouche ! qui tremble à travers les saules argentés.

devient le chant pur de la douleur,  
qui achève le poème « Printemps serein ».

Dans ce printemps, l'aurore ancienne vibre dans la douleur voilée.

Au regard ordinaire, le fait que la douleur emporte en arrachant,  
mais porte en retenant, semble absurde.

Mais en vérité, c'est dans cette contradiction apparente  
que se cache l'essence unie de la douleur.

Elle porte le plus loin, quand elle garde au plus intime.

Ainsi, la douleur, trait fondamental de la grande âme,  
est l'écho pur de la sainteté de la Bläue.

Car la Bläue éclaire le visage de l'âme  
en se retirant dans sa propre profondeur.

Le sacré dure —  
uniquement dans son retrait.

Et c'est ce retrait qui rappelle la contemplation à la douceur.

Ce rapport secret entre douleur et Bläue  
trouve sa voix dans un autre poème : Transfiguration :

Fleur bleue,  
Qui résonne doucement dans la pierre jaunie.

La fleur bleue — ce vieux symbole romantique —  
n'est plus ici quête naïve,  
mais devient le faisceau cyané de la nuit spirituelle.

Ces mots chantent la source du poème de Trakl.

Ils clôturent, mais portent aussi la transfiguration.

Ce chant est :

Lied (chant)

Tragédie

Épopée

en un seul poème.

Trakl est seul parmi les poètes,  
car en lui, la vastitude du regard,

la profondeur de la pensée,  
et la simplicité du dire  
rayonnent ensemble — en silence.

La douleur n'est vraiment douleur  
que si elle sert la flamme du Geist.

Le dernier poème de Trakl est intitulé Grodek.  
On le loue comme un poème de guerre —  
mais il est infiniment plus, car autre.

Ses derniers vers sont :

La flamme ardente de l'esprit nourrit aujourd'hui une douleur immense : les petits-  
enfants non-nés.

Ces « petits-enfants » ne sont en aucun cas les fils non engendrés des fils tombés —  
issus du Geschlecht (lignée) en décomposition.  
Si cela seul était en cause — si seule comptait l'interruption de la génération des lignées  
passées,  
le poète devrait s'en réjouir.  
Or il pleure, dans une douleur plus fière,  
qui regarde flamboyer la paix des non-nés.

Ces non-nés sont appelés « petits-enfants »  
car ils ne peuvent être des fils,  
donc aucune descendance directe du Geschlecht ruiné.  
Entre eux et ce Geschlecht  
vit une autre génération,  
d'un autre type,  
issue d'une autre provenance essentielle,  
née de la frühe — l'aurore — des non-nés.

La « douleur immense » est le regard embrasé,  
porté vers l'aurore encore retirée de ce mort,  
au-devant de qui les esprits des morts précoces se dressèrent.

Mais qui veille sur cette douleur immense,  
afin qu'elle nourrisse la flamme ardente de l'esprit ?

Tout ce qui relève du même coup d'essence que cet esprit  
appartient à ce qui met en chemin (Unterwegs-bringende).  
Ce qui appartient à ce coup d'essence se nomme :

geistlich — spirituel.

C'est pourquoi le poète doit,  
avant tout et exclusivement,  
nommer la pénombre, la nuit, les années, comme :

geistlich.

La pénombre fait lever la Bläue de la nuit —  
elle l'embrase.

La nuit flambe comme le miroir lumineux de l'étang étoilé.

L'année s'embrase en se posant sur le chemin du couchant,  
chemin de ses levers et couchers.

Quel est donc ce Geist, cet esprit,  
dont s'éveille et que suit ce qui est « geistlich » ?

C'est l'esprit du prématurément défunt,  
ainsi nommé dans le poème À un défunt prématuré.

C'est l'esprit qui expose le mendiant du Chant spirituel  
à l'Abgeschiedenheit — la séparation recueillie,  
si bien qu'il devient, comme dit Au village :

« le pauvre qui mourut seul dans l'esprit ».

L'Abgeschiedenheit agit comme l'esprit pur.  
Elle est la lueur plus paisible de la Bläue,  
reposant en profondeur,  
qui embrase une enfance plus silencieuse dans l'or de l'aurore.

Vers cette aurore regarde le visage doré d'Elis.  
Dans ce regard réciproque, Elis veille la flamme nocturne de l'esprit de la séparation.

Ainsi, l'Abgeschiedenheit n'est :

ni l'état du défunt prématuré,

ni un espace vague d'errance.

Elle est, par son flamboiement propre,  
le Geist lui-même,  
et, comme tel, ce qui rassemble.

Ce rassemblement ramène l'essence humaine  
vers une enfance plus silencieuse,  
la garde comme coup non encore porté,  
qui marquera le futur Geschlecht.

Le rassemblement de l'Abgeschiedenheit  
préserve les non-nés,  
par-delà les vécus,  
vers une résurrection à venir  
du type humain, né de l'aurore.

Ce rassemblement, en tant que Geist du doux,  
apaise en même temps le Geist du mal.

Ce dernier atteint son extrême violence,  
quand il jaillit encore du conflit des Geschlechter,  
et transgresse même le lien fraternel.

Mais dans la simplicité paisible de l'enfance  
se cache aussi la dualité fraternelle du genre humain.

Dans l'Abgeschiedenheit,  
le Geist du mal n'est ni anéanti,  
ni relâché ou affirmé.  
Il est transformé.

Pour supporter une telle transformation,  
l'âme doit se tourner vers la grandeur de son essence.

Cette grandeur est déterminée par le Geist de l'Abgeschiedenheit.  
Celle-ci est le rassemblement par lequel  
l'essence humaine est ramenée à son enfance silencieuse,  
et celle-ci, à l'aurore d'un autre commencement.

En tant que rassemblement,  
l'Abgeschiedenheit a l'essence du lieu.

Mais en quel sens est-elle le lieu du poème,  
celui qui porte les poèmes de Trakl à la parole ?

L'Abgeschiedenheit a-t-elle en elle-même un rapport à la poésie ?  
Et même si tel est le cas,  
comment pourrait-elle accueillir une parole poétique,  
et en déterminer la venue depuis ce lieu ?



N'est-elle pas un pur silence du silence ?

Comment alors mettrait-elle en chemin le chant ?

Mais l'Abgeschiedenheit n'est pas une déréliction morte.

C'est en elle que l'étranger parcourt l'adieu au Geschlecht ancien.

Il est en marche sur un sentier.

Quel est ce sentier ?

Le poème Neige d'été le dit clairement :

Un gibier bleu se souviendrait de son sentier,

De la douce sonorité de ses années spirituelles.

Le sentier de l'étranger, c'est

la douce sonorité de ses années spirituelles.

Les pas d'Elis résonnent.

Ces pas éclairent la nuit.

Ce son s'éteint-il dans le vide ?

Le défunt prématuré est-il séparé au sens de coupé,

ou bien sélectionné, au sens de réuni dans un rassemblement plus doux,  
qui appelle en silence ?

Les 2e et 3e strophes de À un défunt prématuré nous indiquent ceci :

Il descendait les marches de pierre du Mont des Moines,

Un sourire bleu au visage, étrangement replongé

Dans son enfance plus silencieuse, et il mourut ;

Et dans le jardin demeura le visage argenté de l'ami,

Écoutant dans le feuillage ou dans la vieille pierre.

L'âme chantait la mort,  
la putréfaction verte de la chair,  
et c'était le bruissement de la forêt,  
la plaintive ferveur du gibier.

Toujours sonnaient, des tours crépusculaires, les cloches bleues du soir.

Un ami écoute l'étranger —  
en l'écoutant, il devient lui-même errant.

L'âme de l'ami écoute le mort.  
Son visage est un visage de mort.  
Il écoute en chantant la mort.

C'est pourquoi cette voix est appelée :

la voix d'oiseau du semblable à un mort  
(Le voyageur).

Cette voix répond à la mort de l'étranger,  
à sa descente dans la Bläue de la nuit.

Mais ce chant chante aussi la décomposition verte  
de ce Geschlecht dont l'étranger fut séparé.

Chanter signifie louer et garder dans la louange.

L'ami à l'écoute est l'un des bergers qui louent.

Mais son âme, qui aime écouter les contes du mage blanc,  
ne peut chanter l'étranger que si la séparation lui répond en écho,  
lorsque la douce sonorité le visite —  
comme dit Chant du soir :

Quand une douce sonorité obscure visite l'âme.

Lorsque cela arrive,  
le Geist du prématuré apparaît  
dans l'éclat de l'aurore.

Ses années spirituelles sont le temps véritable  
de l'étranger et de son ami.

Dans cette lumière,  
le nuage noir d'autrefois devient doré,  
pareil au canot doré dans lequel  
le cœur d'Elis oscille dans le ciel solitaire.

La dernière strophe de À un défunt prématuré chante :

Nuage doré et temps. Dans une chambre solitaire,  
Tu invites souvent le mort à être ton hôte,  
Marchant en douce conversation sous les ormes, le long du fleuve vert.

Au son des pas de l'étranger,  
répond l'invitation de l'ami à la conversation.

Cette parole est un chant errant le long du fleuve,  
un suivre le déclin, vers la Bläue de la nuit  
animée par le Geist du défunt.

Dans cette conversation, l'ami voit l'étranger.

Dans cette vision réciproque, il devient frère de l'étranger.

Avec lui, il erre  
et atteint le séjour plus paisible dans l'aurore.

Il peut, dans le Chant du défunt, proclamer :

Ô l'habiter dans la Bläue animée de la nuit.

Mais en chantant le Chant du défunt,  
et devenant frère,  
le frère devient tel par l'étranger.

... de sa sœur, dont « la voix lunaire résonne à travers la nuit spirituelle »,  
disent les derniers vers du poème Crépuscule spirituel.

L'Abgeschiedenheit (la séparation recueillie) est le lieu du poème,  
car la douce sonorité des pas lumineux de l'étranger  
enflamme la marche obscure de ceux qui le suivent,  
en un chant à l'écoute.

Cette marche obscure, parce qu'elle vient après,  
éclaire toutefois leur âme dans la Bläue.

L'essence de l'âme chantante devient alors rien d'autre  
qu'un regard tourné vers la Bläue de la nuit,  
qui cache l'aurore plus silencieuse.

Un instant bleu n'est plus qu'âme.  
(Enfance)

Ainsi s'accomplit l'essence de l'Abgeschiedenheit.  
Elle n'est pleinement le lieu du poème  
que lorsqu'elle rassemble à elle-même  
— comme rassemblement de l'enfance silencieuse  
et tombe de l'étranger —  
ceux qui suivent le défunt prématuré dans son déclin,  
en écoutant son pas,  
et en portant la douceur de sa voie  
dans la parole prononcée.

Ceux-là deviennent les séparés.

Leur chant est la poésie.

En quel sens ? Que signifie poétiser (Dichten) ?

Poétiser signifie : redire,

c'est-à-dire redire la douce sonorité accordée  
par l'esprit de l'Abgeschiedenheit.

Avant d'être une parole au sens de l'énoncé,  
le poétiser est d'abord une longue écoute.

L'Abgeschiedenheit précède l'écoute,  
elle l'introduit dans sa propre douceur,  
afin que cette douceur éclaire la parole  
dans laquelle elle se redira.

La froideur lunaire de la Bläue sacrée de la nuit spirituelle  
traverse et transparaît en tout regard, en toute parole.

Et cette parole devient alors redite —  
devient : poésie.

Sa parole garde le poème en tant que l'Essentiellement Non-dit.

Cette redite appelée par l'écoute devient ainsi plus pieuse,  
c'est-à-dire : plus docile au don du sentier  
que l'étranger ouvre depuis les ténèbres de l'enfance  
vers une aurore plus silencieuse et plus claire.

C'est pourquoi le poète, dans l'écoute, peut se dire à lui-même :

Plus pieusement tu connais le sens des années sombres,  
Fraîcheur et automne dans des chambres solitaires ;

Et dans la sainte Bläue retentissent des pas lumineux.

(Enfance)

L'âme qui chante l'automne et le déclin de l'année  
ne sombre pas dans la désolation.

Sa pitié est embrasée par la flamme de l'esprit de l'aurore,  
et c'est pourquoi elle est ardente :

Ô l'âme, qui chantait doucement le chant du roseau jauni ;  
Piété enflammée.

(Rêve et Obscurcissement)

L'obscurcissement ici nommé n'est pas ténèbres,  
pas plus que la folie n'est démence.

La nuit qui recouvre le frère chantant de l'étranger  
reste la nuit spirituelle de cette mort  
dans laquelle le séparé est mort dans les frissons dorés de l'aurore.

Et, en regardant ce mort,  
l'ami à l'écoute regarde vers la fraîcheur de l'enfance plus silencieuse.

Mais ce regard est séparation d'avec l'ancien Geschlecht,  
qui a oublié l'enfance plus silencieuse  
comme le commencement encore retenu,  
et n'a jamais porté l'inné.

Le poème Anif (nom d'un château d'eau près de Salzbourg) dit :

Grande est la faute du né. Hélas, ô frissons dorés  
De la mort,  
Quand l'âme rêve des fleurs plus fraîches.

Mais la séparation d'avec l'ancien Geschlecht  
n'est pas seule à retentir dans le « hélas » de la douleur.

Cette séparation est un adieu,  
appelé depuis l'Abgeschiedenheit —  
mais décrété avec discrétion.

La marche dans sa nuit est dite :

Douleur infinie.

Cela ne signifie pas une souffrance interminable.  
L'infini est libre de toute limitation finie,  
libre de tout dessèchement.

La « douleur infinie » est la douleur accomplie,  
la douleur pleine,  
arrivée à l'achèvement de son essence.

Dans cette marche à travers la nuit spirituelle —  
qui est toujours adieu à ce qui est non spirituel —  
survient enfin la simplicité du jeu inverse,  
dans lequel la douleur se révèle.

La douceur de l'esprit est appelée à la traque du Dieu,  
sa réserve au tumulte du ciel.

Le poème La Nuit dit :

Douleur infinie,  
Que tu poursuivis Dieu,  
Esprit doux,  
Soupirant dans la chute d'eau,  
Sous les pins ondulants.

Le déchirement enflammé de cette poursuite  
ne fait pas tomber la forteresse escarpée,  
ne tue pas le Dieu poursuivi,  
mais le laisse s'élever dans la contemplation des visions du ciel,  
dont la fraîcheur pure le voile.

La méditation chantante d'une telle marche  
appartient au front d'une tête marquée par la douleur accomplie.

C'est pourquoi La Nuit se conclut :

Prend d'assaut le ciel,  
Une tête pétrifiée.

Ce à quoi répond la fin du poème Le Cœur :

La forteresse escarpée.  
Ô cœur,  
Scintillant vers la fraîcheur neigeuse.

Et de façon générale,  
le triple accord des trois derniers poèmes :

Le Cœur

L'Orage

La Nuit

est tellement plongé dans l'Un et le Même  
du chant de l'Abgeschiedenheit,  
que l'interprétation actuelle du poème  
se voit confortée de les laisser résonner sans commentaire,  
dans la sonorité de leur chant.



La marche dans l'Abgeschiedenheit,  
la contemplation de l'invisible,  
et la douleur accomplie  
vont de pair.

À sa déchirure, se livre le patient.

Lui seul est capable de revenir à la plus ancienne aurore  
du Geschlecht,  
dont le destin est gardé dans un vieux livre de lignage,  
dans lequel le poète inscrit, sous le titre :

Dans un vieux livre de lignage :

Humblement s'incline devant la douleur, le patient,  
Résonant de douceur et de douce folie.  
Vois ! déjà poind le jour.

Dans cette douceur du dire,  
le poète fait briller les visions lumineuses  
dans lesquelles Dieu se dissimule  
au poursuivant fou.

C'est pourquoi ce n'est qu'« Murmuré dans l'après-midi »,  
lorsque le poète, dans le poème ainsi nommé, chante :

Le front rêve les couleurs de Dieu,  
Éprouve les ailes douces de la folie.

Le poète devient poète  
dans la mesure où il suit celui qui devint fou,  
celui qui mourut vers l'aurore,  
et qui, depuis l'Abgeschiedenheit,

par la douceur de ses pas,  
appelle à lui le frère qui le suit.

Alors, le visage de l'ami regarde dans le visage de l'étranger.

L'éclat de cet instant touche la parole de l'auditeur.

Dans ce rayonnement émouvant,  
qui vient du lieu du poème,  
vibre cette vague qui met en mouvement la parole poétique  
vers sa propre langue.

Quelle est donc la langue du poème de Trakl ?

Elle parle en répondant au chemin  
sur lequel l'étranger avance en tête.

Le sentier qu'il a emprunté s'éloigne de l'ancien Geschlecht corrompu,  
et le conduit vers le déclin dans l'aurore retenue  
du Geschlecht non encore né.

La langue du poème, qui trouve son lieu dans l'Abgeschiedenheit,  
correspond à ce retour au commencement tranquille  
de l'essence plus silencieuse de l'humanité non encore née.

La langue de ce poème parle depuis le passage.

Son chemin va :

du déclin du déchu

vers le déclin dans la Bläue crépusculaire du sacré.

La langue du poème parle depuis la traversée  
— par-dessus et à travers l'étang nocturne de la nuit spirituelle.

Elle chante le chant du retour des séparés,  
depuis la décomposition tardive  
vers l'aurore du plus silencieux.

La langue du poème de Trakl parle en chemin,  
et à travers ce cheminement rayonnant et sonore,  
se fait entendre l'harmonie des années spirituelles  
du défunt séparé.

Le Chant du séparé (ou du défunt) chante, selon les mots du poème :

Révélation et déclin,  
la beauté d'un lignage rentrant chez lui.

Parce que cette langue parle depuis le cheminement de l'Abgeschiedenheit,  
elle parle toujours à la fois :

depuis ce qu'elle quitte dans l'adieu,  
et vers ce à quoi l'adieu consent.

La langue du poème est essentiellement ambiguë,  
et cela à sa propre manière.

Nous n'entendons rien de ce que dit la poésie  
tant que nous ne l'abordons qu'avec un sens émoussé,  
réduit à une univoque intention de signification.

Crépuscule et nuit,  
déclin et mort,  
folie et gibier,  
étang et rocher,  
envol d'oiseau et canot,  
étranger et frère,

esprit et Dieu —

tout comme les mots de couleur :

bleu et vert,

blanc et noir,

rouge et argenté,

doré et sombre —

disent à chaque fois quelque chose de multiple.

« Vert » est à la fois putréfaction et épanouissement,

« Blanc » est pâleur et pureté,

« Noir » est fermeture obscure et abri ténébreux,

« Rouge » est chair pourpre et douceur rosée,

« Argenté » est la pâleur de la mort et l'éclat des étoiles,

« Or » est la splendeur du vrai et aussi :

« le rire horrible de l'or » (vers du poème 133).

Mais cette ambiguïté nommée ici n'est qu'un premier niveau,  
souvent seulement binaire.

Or, cette dualité elle-même se dispose ensuite sur une seule face,  
dont l'autre est déterminée depuis le lieu le plus intérieur du poème.

La poésie parle depuis une ambiguïté doublement ambiguë.

Mais ce multiple du dire poétique  
ne se dissout pas dans une indétermination vague.

Le ton ambigu du poème de Trakl vient d'un rassemblement,  
c'est-à-dire d'un accord,  
qui, pris en lui-même, reste indicible.

Ce multiple du dire poétique n'est pas l'imprécision du relâchement,  
mais bien la rigueur du laisser-être,  
qui s'est engagé dans le soin d'un regard juste,  
et s'y conforme.

Souvent, il est difficile de distinguer ce dire multiple et assuré,  
propre aux poèmes de Trakl,  
de celui d'autres poètes  
dont la polysémie vient d'une incertitude vague,  
parce que leur poème véritable et son lieu leur font défaut.

La rigueur unique du langage essentiellement ambigu de Trakl  
est, dans un sens supérieur, tellement univoque  
qu'elle demeure infiniment supérieure à toute exactitude technique  
du concept simplement scientifique.

Dans cette même ambiguïté de la langue,  
déterminée par le lieu du poème chez Trakl,  
parlent aussi les nombreux mots bibliques ou ecclésiastiques.

Le passage de l'ancien Geschlecht (lignée, race)  
à ce qui n'est pas encore né  
traverse ce domaine —  
et sa langue.

Que la poésie de Trakl soit ou non chrétienne,  
dans quelle mesure, en quel sens,  
de quelle façon le poète fut « chrétien » —  
que signifient ici et en général les mots :

chrétien

chrétienté

christianisme

piété chrétienne

— toutes ces questions touchent à l'essentiel.

Mais leur examen reste vide tant que le lieu du poème  
n'est pas déterminé avec soin.

De plus, cet examen exige une méditation  
pour laquelle ni les concepts de la métaphysique,  
ni ceux de la théologie ecclésiale,  
ne suffisent.

Un jugement sur le christianisme de la poésie de Trakl  
devrait avant tout méditer ses deux derniers poèmes :

Klage (Lamentation)

Grodek (nom d'un champ de bataille)

Il faudrait se demander :

Pourquoi, dans la plus extrême détresse de son dire ultime,  
le poète n'appelle-t-il pas Dieu ni le Christ,  
s'il est un chrétien si décidé ?

Pourquoi nomme-t-il « l'ombre tremblante de la sœur »,  
et la nomme-t-il comme celle qui salue ?

Pourquoi le poème ne se clôt-il pas sur la promesse d'un salut chrétien,  
mais sur le nom des « petits-enfants non-nés » ?

Pourquoi la sœur apparaît-elle aussi dans l'autre poème, Klage ?

Pourquoi l'éternité y est-elle nommée « la vague glaciale » ?

Est-ce pensé en chrétien ?

Ce n'est même pas un désespoir chrétien.

Mais que chante donc cette Lamentation (Klage) ?

Ne résonne-t-il pas, dans ce « Sœur... Vois... »,

la douce simplicité de ceux qui,

malgré la menace du plus extrême retrait du salut,

restent en marche,

vers le visage doré de l'homme ?

L'accord rigoureux de cette langue plurielle,

par laquelle le poème de Trakl parle — et se tait —

correspond à l'Abgeschiedenheit comme lieu du poème.

Prêter attention à ce lieu donne déjà à penser.

Osons-nous encore, pour finir,

interroger sur le site de ce lieu ?

### III. Le pays du soir

La dernière orientation vers l'Abgeschiedenheit comme lieu du poème

nous a été donnée dès le début de notre méditation,

par l'avant-dernière strophe du poème Âme d'automne :

Le poisson et le gibier bientôt s'évanouissent.

Âme bleue, sombre errance

Nous sépara bientôt des aimés, des autres.

Le domaine libre qui promet et accorde une demeure

est appelé dans notre langue :

la terre (ou le pays).

Le passage dans la terre de l'étranger  
s'accomplit à travers le crépuscule spirituel du soir.

D'où le dernier vers de la strophe :

Le soir change sens et image.

La terre dans laquelle s'enfonce le défunt prématuré  
est la terre de ce soir.

Le site du lieu que le poème de Trakl rassemble en lui  
est l'essence cachée de l'Abgeschiedenheit,  
et s'appelle :

Abendland — le Pays du Soir (ou l'Occident).

Cet Abendland est plus ancien,  
c'est-à-dire plus primordial,  
et donc plus prometteur que l'Occident platonico-chrétien,  
et à plus forte raison que l'Occident européen imaginé.

Car l'Abgeschiedenheit est l'origine d'une année du monde en ascension,  
non pas l'abîme d'une décadence.

Le Pays du Soir caché dans l'Abgeschiedenheit ne disparaît pas.

Il demeure —  
en attendant ses habitants,  
comme la terre du déclin dans la nuit spirituelle.

La terre du déclin est le passage vers l'aurore  
cachée en elle-même.

Pouvons-nous encore parler de hasard,  
si nous considérons que deux poèmes de Trakl  
portent explicitement le nom d'Abendland ?



L'un s'intitule Abendland,  
l'autre : Chant occidental (Abendländisches Lied).

Ce dernier chante la même chose que le Chant du séparé.

Il commence par cette exclamation penchée d'étonnement :

Ô le battement d'aile nocturne de l'âme :

Ce vers se termine par un double-point,  
qui englobe tout ce qui le suit,  
jusqu'au passage du déclin vers le lever.

Juste avant les deux derniers vers,  
se tient un second double-point,  
après quoi vient le mot simple :

Un Geschlecht (Une lignée / Un lignage)

Le mot « Ein » est souligné typographiquement,  
le seul mot ainsi marqué dans toute la poésie de Trakl.  
(Il est en capitales ou espacé, selon l'édition.)

Ce « Un Geschlecht » contient la note fondamentale  
à partir de laquelle le poème tait le mystère.

L'unité du seul Geschlecht jaillit du coup,  
qui vient de l'Abgeschiedenheit,  
de son silence plus silencieux,  
de ses dits de la forêt,  
de sa mesure et de sa loi,  
à travers les sentiers lunaires des séparés,  
réunissant la discorde des Geschlechter  
dans une dualité plus douce.

Ce « Ein » dans Ein Geschlecht ne signifie ni « un » au lieu de deux,  
ni la monotonie d'une égalité fade.

Ce mot ne désigne en rien un fait biologique,  
ni l'unicité sexuelle,  
ni l'homogénéité sexuelle.

Dans ce Ein Geschlecht accentué  
se cache ce qui unit,  
ce qui réunit depuis la Bläue rassemblante de la nuit spirituelle.

Ce mot parle depuis le poème  
qui chante la terre du soir.

Le mot « Geschlecht » (lignée, race, génération) désigne ensuite :  
les lignées, tribus, familles,  
les branches de cette humanité.

Mais le mot « Geschlecht » nomme en même temps  
partout aussi la dualité des sexes.

Le coup, qui imprime aux Geschlechter  
la simplicité d'un Un seul Geschlecht,  
et qui ainsi ramène les familles de l'humanité  
— et donc l'humanité elle-même —  
dans la douceur d'une enfance plus silencieuse,  
ce coup survient lorsqu'il laisse l'âme s'engager  
dans le chemin vers le printemps bleu.

Ce chemin, l'âme le chante en le taisant.  
Le poème Dans l'obscur commence ainsi :

L'âme tait le printemps bleu.

Le verbe tairer (schweigen) est ici employé au sens transitif.

La poésie de Trakl chante le pays du soir.

Elle n'est qu'un seul appel au surgissement de ce coup juste,  
celui qui adresse au cœur la flamme douce de l'esprit.

Dans le Chant de Kaspar Hauser, on lit :

Dieu a adressé une douce flamme à son cœur :

Ô homme !

Le verbe « a adressé » (sprach) est ici utilisé au même sens transitif  
que le « tait » mentionné plus haut,  
ou encore le « saigne » du poème Au jeune Élis,  
ou le « bruisse » dans le dernier vers du poème Au mont des moines.

La parole de Dieu est un don de parole,  
un appel à l'homme lui assignant un être plus silencieux,  
et l'appelant ainsi à correspondre  
— afin qu'il renaîsse, non dans un avenir quelconque,  
mais dans l'aurore de son être propre.

Le pays du soir recèle en lui le lever de l'aurore  
du « seul Geschlecht ».

Quelle courte vue est la nôtre,  
quand nous croyons que le chanteur du Chant occidental  
n'est que le poète du déclin !

Quelle surdité émoussée est la nôtre,  
lorsque nous citons le poème Abendland  
en nous appuyant uniquement sur sa dernière partie,

en ignorant délibérément son deuxième volet,  
et la préparation qu'offre le premier.

Dans le poème Abendland, la figure d'Élis réapparaît,  
alors que Helian et Sebastian dans le rêve  
ne sont plus mentionnés dans les tout derniers poèmes.

Les pas de l'étranger résonnent.  
Ils sont accordés à l'esprit discret de la très ancienne légende des forêts.

Dans la deuxième partie du poème Abendland,  
la dernière est déjà intériorisée :  
celle où sont nommées les « grandes villes »,  
« construites en pierre / sur la plaine ! »

Ces villes ont déjà reçu leur sort,  
un autre que celui prononcé :

« sur la colline verdoyante »,  
où résonne l'orage de printemps,  
colline à laquelle appartient une mesure juste,  
et que Trakl nomme aussi la colline du soir.

On a parlé d'une « absence d'histoire intérieure »  
chez Trakl.

Mais qu'appelle-t-on ici histoire ?  
S'il s'agit de la Histoire — c'est-à-dire du représenté passé,  
alors Trakl est sans histoire.

Sa poésie n'a pas besoin de « contenus historiques ».

Pourquoi ?

Parce que son poème, au plus haut sens, est historique,  
en tant qu'il chante le destin du coup  
qui frappe l'humanité vers son essence encore réservée,  
c'est-à-dire : la sauve.

La poésie de Trakl chante le chant de l'âme,  
celle qui, « étrangère sur terre »,  
parcourt d'abord la terre  
comme la patrie plus silencieuse  
du Geschlecht revenant chez lui.

Est-ce là une romantique rêverie,  
rejetée à l'écart du monde technico-économique  
de l'existence de masse moderne ?

Ou bien —  
est-ce la connaissance lucide du "fou",  
celui qui voit et médite autre chose  
que les reporters de l'actualité,  
lesquels se consomment dans l'historique du présent,  
et dont l'avenir prévisible  
n'est jamais que la simple prolongation du présent,  
un avenir sans arrivée d'un destin,  
sans événement qui engage enfin l'homme dans son être propre ?

L'âme, « un étranger »,  
le poète la voit envoyée sur un sentier  
qui ne mène pas au déclin,  
mais bien au passage.

Ce passage s'incline devant la mort puissante,  
celle que le défunt de l'aurore a précédée en mourant.

C'est vers lui que meurt le frère —  
le frère chantant.

En mourant le premier,  
l'ami veille dans la nuit spirituelle  
des années d'Abgeschiedenheit,  
suivant l'étranger.

Son chant est celui :

D'un merle captif.

Ainsi nomme Trakl un poème dédié à Ludwig von Ficker.

Le merle est l'oiseau  
qui appela Élis vers le passage.

Le merle captif est la voix oiselière du semblable à un mort.  
Il est captif dans la solitude des pas d'or,  
qui accompagnent la traversée du canot doré,  
où le cœur d'Élis traverse l'étang étoilé de la nuit bleue,  
et montre ainsi le chemin de l'âme vers son essence.

L'âme est un étranger sur terre.

L'âme chemine vers la terre du soir,  
traversée par l'esprit de l'Abgeschiedenheit,  
et, conformément à lui, spirituelle.

Toutes formules sont dangereuses.  
Elles forcent ce qui est dit  
dans l'extériorité de l'opinion rapide,  
et risquent de gâcher la méditation.

Mais elles peuvent aussi être une aide,  
du moins une impulsion,  
un appui pour une pensée endurente.

Sous cette réserve, nous pouvons dire —  
de manière formulée :

Une méditation sur sa poésie  
nous montre Georg Trakl  
comme le poète du pays du soir encore caché.

L'âme est un étranger sur terre.

Ce vers se trouve dans le poème  
« Printemps de l'âme » (Frühling der Seele).

Le vers qui introduit les dernières strophes est :

Mort puissante et flamme chantante dans le cœur.

Puis vient l'élévation du chant,  
en pur écho harmonieux  
des années spirituelles  
traversées par l'étranger,  
que suit le frère,  
lequel commence à habiter le pays du soir :

Plus sombrement les eaux entourent les beaux jeux des poissons.

Heure de la douleur, vision silencieuse du soleil ;

L'âme est un étranger sur terre. La Bläue spirituelle s'assombrit sur la forêt abattue

Et une sombre cloche sonne longuement dans le village ; escorte pacifiée.

Le myrte fleurit en silence sur les paupières blanches du mort.

Doucement les eaux résonnent dans l'après-midi déclinant,  
Et la sauvagerie verdoie plus sombre au bord de l'eau, joie dans le vent rosé ;  
Le chant doux du frère sur la colline du soir.

#### LA PAROLE

L'homme parle.  
Nous parlons à l'état de veille et dans le rêve.  
Nous parlons en permanence :  
même lorsque nous ne prononçons aucun mot,  
mais que nous écoutons ou lisons ;  
même lorsque nous n'écoutons ni ne lisons véritablement,  
mais que nous travaillons ou que nous sommes livrés à l'oisiveté.  
Nous parlons toujours, d'une manière ou d'une autre.  
Nous parlons parce que parler nous est naturel.  
Il ne provient pas d'un vouloir particulier.

On dit que l'homme a naturellement le langage.  
La doctrine veut que, par opposition aux plantes et aux animaux,  
l'homme soit l'être vivant capable de langage.  
Ce jugement ne signifie pas seulement que l'homme possède,  
parmi d'autres facultés, celle de parler.  
Il veut dire :  
ce n'est que le langage qui rend l'homme capable d'être  
l'être vivant qu'il est en tant qu'homme.

C'est en tant qu'être parlant que l'homme est homme.  
Wilhelm von Humboldt l'a formulé ainsi.  
Mais il nous reste à méditer ce que cela signifie :  
l'homme.



Dans tous les cas, le langage appartient à la proximité la plus immédiate de l'essence de l'homme.

Partout, le langage se manifeste.

Il ne peut donc surprendre que l'homme,  
dès qu'il réfléchit sur ce qui est,  
rencontre aussi très vite le langage,  
et cherche à le déterminer  
d'un point de vue fondamental,  
en fonction de ce qui se montre de lui.

La réflexion cherche à se faire une idée  
de ce qu'est le langage en général.

Ce qui vaut en général pour chaque chose,  
on l'appelle l'essence.

Se représenter l'essentiel en général,  
voilà ce que l'on considère communément  
comme le trait fondamental de la pensée.

Penser le langage, c'est donc — selon cette manière de voir —  
donner une définition de son essence,  
et distinguer celle-ci correctement d'autres conceptions.  
Telle semble être aussi l'intention de ce discours.

Mais le titre de ce discours n'est pas :  
« De l'essence du langage ».

Il est simplement :  
La parole (Die Sprache).

Nous disons « simplement »,  
et pourtant ce titre semble plus ambitieux encore,  
comme si nous n'avions pas la modestie

de discuter quelques points sur le langage,  
mais prétendions en dire la totalité.

Et pourtant, parler du langage est peut-être pire encore  
qu'écrire sur le silence.

Nous ne voulons pas agresser la parole,  
ni l'assujettir à des représentations déjà figées.  
Nous ne voulons pas réduire l'essence du langage  
à un concept,  
de manière à disposer d'une définition commode  
qui apaiserait toutes les questions.

Penser la parole ne signifie pas tant l'expliquer,  
que nous amener à l'endroit de son essence :  
le rassemblement dans l'événement (Versammlung in das Ereignis).

Nous aimerions penser la parole elle-même,  
et elle seule.

La parole elle-même est : la parole, et rien d'autre.  
La parole elle-même est la parole.

L'entendement formé à la logique,  
qui calcule tout, et se montre souvent suffisant,  
juge cette phrase comme une tautologie vide.  
Dire deux fois la même chose :  
La parole est la parole —  
comment cela pourrait-il nous faire avancer ?

Mais nous ne cherchons pas à avancer.  
Nous cherchons d'abord à rejoindre  
le lieu où nous nous trouvons déjà.

C'est pourquoi nous méditons :  
Qu'en est-il de la parole elle-même ?  
Et nous demandons :  
Comment la parole « est »-elle en tant que parole ?  
Nous répondons :  
La parole parle.

Est-ce là une réponse sérieuse ?  
Peut-être bien —  
à condition que nous comprenions ce que signifie :  
parler.

Penser la parole exige donc que nous nous engagions  
dans le parler de la parole,  
afin de prendre demeure dans son parler,  
et non dans le nôtre.

Ce n'est qu'ainsi que nous parvenons dans ce domaine  
où il peut arriver — ou échouer —  
que le langage nous accorde son essence.

Nous laissons à la parole le soin de parler.

Nous ne voulons ni fonder le langage  
à partir de quelque chose d'autre que lui-même,  
ni expliquer quoi que ce soit par lui.

Le 10 août 1784, Hamann écrivait à Herder  
(Œuvres de Hamann, éd. Roth, t. VII, p. 151 s.) :

« Même si j'étais aussi éloquent que Démosthène,  
je ne pourrais que répéter trois fois un seul mot :

La raison est langage — λόγος.

C'est à cet os de moelle que je ronge,  
et je finirai par en mourir.

Cela demeure pour moi obscur et insondable,  
j'attends encore un ange de l'Apocalypse,  
porteur d'une clé pour cet abîme. »

Pour Hamann, cet abîme,  
c'est que la raison est langage.

Il revient au langage  
en tentant de comprendre ce qu'est la raison.

Mais son regard tombe dans la profondeur d'un abîme.

Cet abîme tient-il seulement au fait que la raison  
repose sur le langage —  
ou bien le langage est-il lui-même cet abîme ?

Nous parlons d'abîme  
là où le sol se dérobe,  
et où il nous manque un fond,  
dans la mesure où nous cherchons un fondement,  
dans l'espoir d'en trouver un.

Cependant, nous ne demandons pas ici ce qu'est la raison,  
mais nous réfléchissons immédiatement sur la parole,  
en prenant comme fil conducteur cette étrange phrase :

La parole est la parole.

La phrase : La parole est la parole  
ne nous mène pas vers autre chose à partir de quoi la parole serait fondée.  
Elle ne dit pas non plus si la parole serait elle-même un fondement pour autre chose.

Ce que dit cette phrase nous fait flotter au-dessus d'un abîme,  
aussi longtemps que nous tenons bon dans ce qu'elle dit.

La parole est : parole.

La parole parle.

Si nous nous laissons tomber dans l'abîme nommé par cette phrase,  
nous ne chutons pas dans le vide.

Nous tombons vers le haut.

La hauteur de cette élévation ouvre une profondeur.

Toutes deux mesurent un lieu,  
où nous aimerions devenir familiers,  
afin d'y trouver demeure pour l'essence de l'homme.

Réfléchir à la parole signifie :

parvenir, d'une certaine manière, au parler de la parole,  
de telle sorte qu'il se manifeste comme ce qui accorde à l'essence des mortels un  
séjour.

Mais qu'est-ce que parler ?

L'opinion courante affirme :

parler est l'usage des organes de phonation et d'audition.

Parler serait l'expression sonore et la communication d'états affectifs humains,  
lesquels sont guidés par des pensées.

Cette conception implique trois idées tenues pour acquises :

Parler = expression.

La conception de la parole comme extériorisation est la plus répandue.

Elle présuppose déjà l'idée d'un intérieur qui se manifeste.

Lorsqu'on pense la parole comme expression,

on la considère extérieure,  
même quand on la rapporte à un intérieur.

Parler = activité humaine.

On dira donc : l'homme parle, et chaque homme parle une langue.

D'où l'objection :

nous ne pouvons pas dire : la parole parle,

car cela reviendrait à dire :

la parole engendre l'homme.

L'homme serait alors une promesse (Versprechen) de la parole.

Parler = représentation du réel et de l'irréel.

L'acte d'exprimer est vu comme une mise en image,

une représentation figurative et conceptuelle de ce qui est ou pourrait être.

Or, on sait depuis longtemps que ces traits ne suffisent pas  
à cerner l'essence de la parole.

Même lorsque l'on donne à l'expression

une place plus large parmi les activités humaines,

parmi les processus par lesquels l'homme se fabrique lui-même,

on ne cerne pas encore la propre essence de la parole.

D'autres au contraire insistent :

la parole est d'origine divine.

Selon le début de l'Évangile de Jean :

Au commencement était le Verbe.

On tente donc de libérer la question de l'origine du langage  
des chaînes d'une explication logico-rationnelle.

On cherche aussi à dépasser

les limites des descriptions purement logiques du langage.

À la place d'une définition uniquement conceptuelle,  
on met en avant le caractère imagé ou symbolique du langage.

Ainsi, on fait appel à :

la biologie,

l'anthropologie philosophique,

la sociologie,

la psychopathologie,

la théologie,

la poétique,

pour décrire et expliquer plus largement les phénomènes langagiers.

Mais ces approches font toutes appel d'avance  
à la conception traditionnelle du langage,  
celle qui domine depuis toujours.

Ainsi, elles figent une orientation déjà préétablie,  
et renforcent une idée globale du langage  
qui se confond avec ses effets apparents.

Résultat :

La conception grammaticale, logique, philosophique et linguistique du langage  
est restée la même depuis deux mille cinq cents ans,  
malgré la multiplication des recherches et découvertes.

On pourrait presque y voir la preuve d'une vérité inébranlable  
des représentations traditionnelles.

Personne n'osera rejeter l'idée que la parole soit :

une expression sonore d'émotions intérieures,  
une activité humaine,  
une mise en forme figurée et conceptuelle du monde.

Tout cela est « juste » —  
au sens où cela correspond  
à ce que l'observation des phénomènes langagiers peut toujours relever.

Mais nous réfléchissons trop peu à ce rôle étrange de ces conceptions justes.

Elles dominent tous les champs scientifiques,  
s'ancrent dans une vieille tradition,  
mais négligent totalement la forme la plus ancienne de l'essence du langage.

Malgré leur ancienneté et leur intelligibilité,  
elles ne nous conduisent jamais à la parole comme parole.

La parole parle.

Qu'en est-il de ce parler ?

Où le trouvons-nous ?

Le plus sûrement : dans le parlé (im Gesprochenen).

Dans le « parlé », le parler s'accomplit.

Le parlé ne met pas fin au parler.

Il le recèle,

il rassemble la manière dont il dure,

ainsi que ce qui dure de lui —

sa durée, son essence.

Mais la plupart du temps,  
nous rencontrons le parlé  
seulement comme ce qui subsiste d'un parler passé.



Si donc nous voulons chercher le parler de la parole dans le parlé,  
nous ferons bien de ne pas choisir au hasard n'importe quel parlé,  
mais d'en trouver un pur.

Le parlé pur est celui où l'accomplissement du parler,  
qui appartient au parlé,  
est lui-même un commencement.

Le parlé pur est le poème.

Nous devons laisser cette affirmation à l'état brut,  
jusqu'à ce qu'il nous soit possible  
d'entendre du parlé pur dans un poème.

Mais quel poème peut nous parler ainsi ?

Le choix nous reste ouvert —  
mais il n'est pas arbitraire.

Il est guidé par ce que l'essence du langage nous a déjà accordé,  
si nous réfléchissons au parler de la parole.

Ce lien nous oriente vers un poème  
qui, plus que d'autres,  
peut nous aider dans les premiers pas  
vers l'expérience de cette cohérence essentielle.

Nous écoutons le parlé.

Le poème s'intitule :

Un soir d'hiver (Ein Winterabend)

Georg Trakl

Quand la neige tombe aux fenêtres,  
Longue la cloche du soir résonne,  
À beaucoup la table est préparée  
Et la maison en bon ordre tenue.

Plusieurs, en marche errante,  
Viennent au portail par des sentiers sombres.  
L'arbre de la grâce fleurit en or  
Du frais suc de la terre.

Voyageur, entre en silence ;  
La douleur a pétrifié le seuil.  
Là resplendissent, en clarté pure,  
Sur la table : pain et vin.

Les deux derniers vers de la deuxième strophe  
et toute la troisième ont, dans la version originale (lettre à Karl Kraus, 13 décembre  
1913) :

Sa blessure pleine de grâces  
Soigne la douce force de l'amour.

Ô ! Pure peine humaine.  
Lui qui, muet, a lutté avec les anges,  
Saisit, vaincu par la sainte douleur,  
En silence, le pain et le vin de Dieu.

Le poème est de Georg Trakl.  
Mais que ce soit lui le poète importe peu ici,  
comme dans tout poème véritablement accompli.

Le poème s'efface de son auteur ;  
il renonce à son nom.

Le poème est composé de trois strophes.

Mètre et rimes peuvent être décrits par les schémas de la métrique.

Son contenu est compréhensible.

Aucun mot n'est obscur en soi.

Certains vers peuvent surprendre,

comme ceux-ci :

L'arbre de la grâce fleurit en or

Du frais suc de la terre.

Ou encore :

La douleur a pétrifié le seuil.

Les vers que nous avons soulignés précédemment

présentent une beauté singulière dans les images qu'ils utilisent.

Cette beauté renforce l'attrait du poème

et confirme la perfection esthétique de l'œuvre d'art.

Le poème décrit un soir d'hiver.

La première strophe montre ce qui se passe dehors :

la neige tombe, la cloche du soir retentit.

Ce dehors touche l'intérieur de l'habitation humaine.

La neige tombe aux fenêtres,

la cloche résonne dans chaque maison.

À l'intérieur, tout est bien ordonné,

la table est dressée.

La deuxième strophe introduit un contraste :

Opposés aux nombreux habitués de la maison,

certains errent sans lieu sur des chemins obscurs.

Mais ces voies inquiétantes  
conduisent parfois au portail de la maison accueillante —  
même si cette dernière n'est pas présentée directement.  
À la place, le poème nomme l'arbre de la grâce.

La troisième strophe appelle le voyageur  
à entrer du dehors obscur vers la clarté intérieure.

Des maisons nombreuses,  
et des tables du repas quotidien,  
est né le temple de Dieu  
et la table d'autel.

On pourrait analyser plus précisément  
le contenu du poème,  
et définir plus strictement sa forme —  
mais on resterait alors enfermé dans une conception de la langue  
dominante depuis des millénaires.

Selon cette conception, la parole est :  
  
expression des états intérieurs de l'âme humaine,  
guidée par sa vision du monde.

Peut-on briser l'envoûtement de cette représentation ?  
Et pourquoi faudrait-il le faire ?

Parce que la parole, dans son essence,  
n'est ni expression,  
ni une simple activité de l'homme.

La parole parle.

Nous cherchons le parler de la parole dans le poème.

Ce que nous cherchons se trouve donc  
dans le poétique du parlé.

Le poème s'intitule « Un soir d'hiver ».

On pourrait s'attendre à ce qu'il décrive un soir d'hiver réel.

Mais il ne présente pas un soir particulier d'un lieu ou d'un temps donné.

Il ne s'agit pas de copier le réel,  
ni de faire semblant de le faire exister.

Certes, dira-t-on, tout le monde sait qu'un poème est une invention.

Même lorsqu'il décrit,  
le poète imagine un possible,  
et cette image forme l'objet du poème.

Ce que le poème exprime est alors considéré comme :

L'expression de l'imagination poétique.

Le parlé du poème est ainsi compris comme :

Ce que le poète a dit en lui-même,  
et qu'il a exprimé.

Mais alors : la langue du poème serait un simple moyen d'expression.

Or cela s'oppose à l'affirmation :

La parole parle  
— si du moins parler n'est pas synonyme d'exprimer.

Même si nous comprenons le parlé du poème  
comme issu de l'acte poétique,  
il continue à nous apparaître comme pure expression.

Pourquoi ne pas accepter ce fait ?

Parce que ce qui est juste dans cette représentation de la langue ne suffit pas à en fonder l'essence.

Mais comment mesurer cette insuffisance ?

Faut-il déjà être lié à une autre mesure pour pouvoir en juger ?

Oui.

Et cette autre mesure parle dans l'énoncé :

La parole parle.

Jusqu'ici, cette phrase devait simplement écarter l'habitude figée de toujours penser le parler comme expression.

Le poème de Trakl a été choisi parce qu'il semble,  
d'une manière inexplicée mais profonde,  
nous offrir quelques indications fertiles pour penser le langage.

La parole parle.

Cela signifie aussi, et d'abord :

La parole parle.

Mais :

La parole ? Et non l'homme ?

Oserions-nous nier que l'homme est l'être qui parle ?

Non, bien sûr.

Et nous ne nions pas non plus  
que les phénomènes langagiers  
puissent être expliqués comme expressions.

Mais nous demandons :

En quel sens l'homme parle-t-il ?

Qu'est-ce que parler ?

« Quand la neige tombe aux fenêtres / Longue la cloche du soir résonne »

Ce parler nomme la neige

qui tombe silencieusement à la tombée du jour,

alors que sonne la cloche du soir.

En ce moment suspendu,

tout ce qui dure semble durer plus longtemps.

C'est pourquoi la cloche sonne longuement.

Ce parler nomme la temporalité du soir d'hiver.

Mais qu'est-ce que ce nommer ?

Est-ce simplement coller des mots sur des choses ?

Non.

Le nommer n'attribue pas des titres,

ne colle pas des mots —

il appelle dans le mot.

Le nommer appelle.

Et l'appel rapproche ce qu'il nomme.

Mais ce rapprochement ne fait pas venir la chose ici,

dans la simple proximité physique.

L'appel rapproche,

mais il laisse la chose dans sa distance propre,

dans son absence même,

et pourtant dans une proximité essentielle.

Il appelle dans la proximité,  
mais ne retire pas la chose de sa distance.

Le parler du poème appelle ainsi  
la neige et le son de la cloche  
dans leur présence proprement poétique —  
non dans notre présent immédiat.

Alors, quels sont ces vers ?

« À beaucoup la table est préparée / Et la maison en bon ordre tenue. »

Ils semblent constater un fait,  
comme des phrases affirmatives.  
Mais en vérité, ils appellent,  
et placent les choses dans un certain mode de présence,  
tenue hors de l'immédiateté.

Le poème appelle les choses,  
les fait venir —  
non pas dans le monde présent,  
mais dans une proximité recueillie,  
où elles deviennent choses,  
et appellent les mortels à elles.

La neige tombe —  
elle place les humains sous le ciel assombri.

La cloche du soir les place  
devant le divin.

La maison et la table les relient à la terre.



Les choses nommées rassemblent —  
et ce qu'elles rassemblent, ce sont les quatre :

Ciel,

Terre,

Divins,

Mortels.

Ces quatre forment une unité originaire :  
le Quadriparti (das Geviert).

Les choses rassemblent les quatre en les laissant demeurer auprès d'elles.  
Ce rassembler est ce que les choses font en tant que choses.

C'est cela le monde :

Le séjour des quatre en leur unité.

En nommant les choses,  
le poème les appelle dans leur être-chose,  
et fait apparaître le monde.

Dans le mot « chose »,  
l'allemand ancien dit :

b(e)rn, bären : porter, enfanter.  
D'où : Gebären (accoucher) et Gebärde (geste).

Les choses, en tant que choses, mettent le monde au monde.

La première strophe appelle les choses  
dans leur être-chose,  
et appelle les mortels à elles.

Les choses approchent les humains  
en portant le monde avec elles.

La deuxième strophe parle autrement :

« Certains, errants... »

Elle appelle certains mortels,  
non pas tous, ni les nombreux,  
mais certains seulement —  
ceux qui marchent sur des sentiers sombres.

Ces mortels sont ceux qui peuvent faire de la mort  
un chemin,  
et dans la mort,  
la plus haute dissimulation de l'être se rassemble.

Ceux qui sont « en errance » doivent traverser maison et table  
par l'obscurité de leurs sentiers,  
non seulement — et même pas d'abord — pour eux-mêmes,  
mais pour les nombreux ;  
car ceux-là croient qu'ils sont déjà déterminés par les choses  
dès lors qu'ils s'installent dans des maisons  
et s'assoient à des tables —  
ils s'imaginent ainsi avoir atteint le séjour véritable.

La deuxième strophe commence en appelant certains mortels.  
Bien que les mortels appartiennent au Quadriparti du monde  
— avec les divins, la terre et le ciel —  
les deux premiers vers de cette strophe ne convoquent pas encore le monde en tant  
que tel,  
mais nomment, à la manière de la première strophe,  
les choses : le portail, les sentiers obscurs.

Ce n'est qu'avec les deux autres vers que le monde est directement appelé :

Golden blüht der Baum der Gnaden

Aus der Erde kühlem Saft

(L'arbre de la grâce fleurit en or / Du frais suc de la terre.)

L'arbre s'enracine solidement dans la terre.

Ainsi prospère-t-il jusqu'à une floraison

qui s'ouvre à la bénédiction du ciel.

La montée de l'arbre est appelée.

Elle traverse tout à la fois :

l'ivresse de l'épanouissement,

et la sobriété des sucs nourriciers.

La croissance retenue de la terre

et le don du ciel vont ensemble.

Le poème nomme l'arbre de la grâce.

Sa floraison précieuse abrite un fruit inespéré :

le sacré salvateur,

qui est bienveillant aux mortels.

Dans cet arbre d'or en fleur,

agissent ensemble :

la Terre,

le Ciel,

les Divins,

les Mortels.

Leur unité commune, c'est : le Monde.

Le mot « monde » ici  
n'est plus utilisé au sens métaphysique.

Il ne désigne ni :

un univers sécularisé de nature et d'histoire,

ni une création théologique (mundus),

ni même l'ensemble de ce qui est présent (kosmos).

Les troisième et quatrième vers de la strophe  
appellent donc l'arbre de la grâce,  
mais surtout :  
ils appellent le monde lui-même.

Ils convoquent le Quadriparti du monde,  
et appellent le monde vers les choses.

Ces vers commencent par le mot « Golden » (doré).

Pour mieux entendre ce qui est ici appelé,  
Heidegger nous invite à nous rappeler un poème de Pindare (Isthmique V),  
où l'or est nommé :

períphasis pantôn  
(ce qui entoure tout, ce qui illumine tout l'étant).

Le rayonnement de l'or enveloppe l'étant  
dans l'ouvert de sa manifestation.

Comme l'appel qui nomme les choses,  
appelle vers elles et depuis elles,

ainsi la parole qui nomme le monde  
fait venir en elle et vers elle :

Elle confie le monde aux choses,  
et en même temps,  
abrite les choses dans la lumière du monde.

Le monde accorde l'essence aux choses.

Les choses manifestent le monde.

Le monde accorde les choses.

Le parler des deux premières strophes parle en ce qu'il appelle :

les choses à venir au monde,

le monde à venir vers les choses.

Ces deux façons d'appeler sont distinctes,  
mais pas séparées.

Elles ne sont pas simplement juxtaposées non plus.

Monde et chose ne sont pas côte à côte.

Ils se pénètrent mutuellement.

En ce faisant, les deux traversent un centre commun :  
dans ce centre, ils sont unis,  
et cette unité est intime.

Le centre des deux, le milieu,  
est cette intimité.

Notre langue appelle cela :

le Zwischen — l'Entre,  
que le latin nomme inter,  
et que l'allemand ancien reflète par « unter ».

L'intimité du monde et de la chose  
réside dans la différence du milieu,  
dans ce qu'on appelle ici le Sous-différend (Unter-Schied).

Heidegger redonne ici au mot « Unter-Schied »  
un sens totalement nouveau,  
le soustrayant à son usage habituel.

Il ne désigne pas :

un genre abstrait de distinctions,  
ni une relation déterminable entre choses.

Le Sous-différend n'est ni une distinction,  
ni une relation.

Il est l'événement même  
qui fait advenir choses et monde à leur essence,  
en les portant l'un vers l'autre.

Il n'est pas une médiation extérieure,  
mais le milieu originaire,  
qui porte et soutient leur union.

Il porte les choses dans leur manière de « chosifier »,  
et porte le monde dans sa manière de « mondifier ».

C'est lui — ce Unter-Schied — qui porte en avant leur rencontre.  
Il n'est ni conséquence, ni abstraction.

Il ouvre une dimension dans laquelle chose et monde  
se mesurent et s'accordent dans leur être.

Le parler — l'appel du poème —  
appelle d'abord ce différend.

Revenons aux trois strophes du poème :

La première strophe :

appelle les choses à venir,  
qui manifestent le monde.

La deuxième strophe :

appelle le monde à venir,  
qui accorde les choses.

La troisième strophe :

appelle le milieu même :  
le différend intime.

C'est pourquoi elle commence par ce vers puissant :

Wanderer tritt still herein  
(Voyageur, entre en silence.)

Mais où ?

Le vers ne le dit pas.

Il appelle simplement le voyageur dans la Stille — le silence recueilli.

Ce silence garde le portail.

Et aussitôt est prononcé un vers saisissant :

Schmerz versteinerte die Schwelle

(La douleur a pétrifié le seuil.)

Ce vers solitaire, étrange,

parle à lui seul dans tout le parlé du poème.

Il nomme la douleur.

Mais quelle douleur ?

Le vers ne précise rien.

Il dit seulement :

Schmerz...

Où, et en quel sens, la douleur est-elle ici appelée ?

Le mot « pétrifié »

est le seul dans tout le poème

à être conjugué au passé.

Mais ce n'est pas un passé révolu.

Ce passé dit :

quelque chose a déjà été,

et demeure.

Le seuil : c'est la poutre fondamentale

qui porte l'ensemble du portail.

Il soutient le milieu

où l'extérieur et l'intérieur se traversent.

Le seuil porte l'entre-deux,

il soutient ce qui entre et sort.



Il doit être inflexible,  
durable —  
pour que le différend du milieu puisse tenir.

La dureté du seuil,  
vient de ce que :

Schmerz versteinerte die Schwelle  
(La douleur l'a pétrifiée.)

Mais cette pétrification n'est pas figement.  
La douleur ne se fige pas,  
elle demeure comme douleur,  
et ainsi soutient le seuil.

Qu'est-ce que la douleur ?

La douleur déchire.  
Elle est fêlure — le Riss.  
Mais elle ne brise pas en morceaux.

Elle sépare,  
mais en rassemblant.  
Elle trace, comme un schéma d'architecture,  
la ligne où le monde et la chose  
sont distincts et unis.

La douleur est ce qui unit en séparant.  
Elle est la jointure de la fêlure :

la Fuge du Riss.

Elle porte le seuil,  
le milieu différencié.

La douleur est le différend lui-même —  
le Unter-Schied.

Le vers « La douleur a pétrifié le seuil »  
appelle le différend,  
sans le penser explicitement,  
ni le nommer.

Il appelle le milieu recueilli  
où monde et chose se traversent dans leur intimité.

La douleur a pétrifié le seuil.

Oui, la douleur —  
mais il ne faut pas la comprendre anthropologiquement,  
comme simple sensation affective ou sensiblerie.

Et de même,  
l'intimité ne doit pas être réduite à un état psychologique,  
où se tapit une quelconque sensibilité.

La douleur a pétrifié le seuil.

Cela veut dire :  
la douleur a disposé le seuil pour qu'il porte.  
Elle l'a inséré dans son rôle porteur.

Le Sous-différend (Unter-Schied)  
est déjà à l'œuvre comme ce qui a été,  
depuis quoi l'affrontement entre monde et chose peut advenir.

« Là brille, dans une clarté pure / Sur la table, le pain et le vin. »

Mais où brille cette clarté pure ?  
Sur le seuil, dans le déploiement de la douleur.

Le Riss (fêlure) du Sous-différend  
laisse briller cette clarté —  
son articulation lumineuse distingue  
la dissipation du monde dans son propre.

Le Riss du Sous-différend  
retire au monde sa pleine possession,  
en le faisant monder,  
c'est-à-dire : donner lieu aux choses.

Ainsi, dans cette clarté dorée du monde,  
le pain et le vin accèdent à leur propre éclat.

Ces grandes choses nommées  
resplendissent dans la simplicité de leur être-chose.

Le pain et le vin :

fruits du Ciel et de la Terre,  
  
offerts par les Divins aux Mortels.

Ils rassemblent les quatre en eux,  
à partir de la simplicité du Quadriparti (Geviert).

Les choses ainsi appelées —  
le pain et le vin —  
sont simples,  
parce que leur geste est pleinement comblé par la faveur du monde.

Ces choses ont leur suffisance en ceci :  
elles laissent séjourner près d'elles le Quadriparti du monde.

La clarté pure du monde  
et l'éclat simple des choses

mesurent ensemble leur entre-deux :  
le Sous-différend.

La troisième strophe appelle monde et choses  
dans le centre de leur intimité.

La jointure de cette rencontre, c'est la douleur.

Cette strophe rassemble pour la première fois  
le fait d'appeler les choses  
et celui d'appeler le monde.

Elle appelle depuis la simplicité d'un appel intime,  
celui qui appelle le Sous-différend sans jamais le nommer.

Cet appel originaire —  
qui fait venir le monde et la chose dans leur intimité —  
est le véritable appel,  
le Heissen.

Et ce Heissen est l'essence du parler.

Dans ce qui est dit dans le poème,  
le parler est à l'œuvre.

C'est le parler de la parole.

La parole parle.

Elle parle en appelant,  
en faisant venir dans l'entre-deux du Sous-différend  
ce qui est appelé :  
le monde-chose et la chose-monde.

Ce qui est ainsi appelé,  
est ordonné à paraître à partir du Sous-différend.

Nous retrouvons ici un ancien sens du mot « ordonner »,  
comme dans la phrase biblique :

« Remets ton chemin au Seigneur ».

Le Heissen de la parole  
confie ce qu'elle appelle au commandement du Sous-différend.

Le Sous-différend permet au faire-chose de la chose  
de reposer dans le mondifier du monde.

Il retire la chose dans le repos du Quadriparti,  
mais sans lui enlever quoi que ce soit.

Il l'élève dans ce qu'elle est :  
qu'elle séjourne en monde.

Abriter dans le repos,  
c'est le silence (Stillen).

Le Sous-différend fait taire la chose en tant que chose dans le monde.

Mais ce faire-taire ne se produit que si,  
en même temps,  
le Quadriparti accomplit le geste de la chose,  
en sorte que le silence accorde à la chose  
de suffire à faire séjourner le monde.

Le Sous-différend fait taire de deux manières :

Il laisse les choses reposer dans la faveur du monde.

Il laisse le monde se satisfaire dans les choses.

Dans ce double faire-taire du Sous-différend  
se produit : la Stille — le silence recueilli.

Mais qu'est-ce que la Stille ?

Ce n'est pas seulement l'absence de bruit.  
Ce n'est pas simplement ce qui n'émet pas de son.

Ce silencieux n'est ni l'opposé,  
ni la simple réduction du sonore.

Il n'est que la face cachée du véritable repos.  
Il dépend du repos véritable,  
et ce repos est ce qui fait taire.

Pensé rigoureusement,  
le repos est plus mobile que tout mouvement,  
plus actif que toute agitation.

Le Sous-différend fait taire de deux manières à la fois :

Il fait taire les choses dans leur être-chose.

Il fait taire le monde dans son être-monde.

Ainsi faites taire,  
choses et monde ne s'éloignent jamais du Sous-différend.

Au contraire,  
ils le préservent dans ce faire-taire,  
en tant qu'il est le silence même.

En faisant taire choses et monde dans leur propre,  
le Sous-différend les appelle dans l'intimité.

Le Sous-différend est ce qui appelle.

Il rassemble les deux — monde et chose —  
en les appelant dans la fêlure qu'il est lui-même.

Cet appel rassembleur est un sonnement :  
c'est ce que Heidegger appelle ici le Geläut.

Dans ce Geläut,  
il ne s'agit pas simplement de provoquer un son,  
ou de répandre une vibration.

Quand le Sous-différend rassemble monde et chose  
dans la simplicité douloureuse de l'intimité,  
il les appelle à leur essence.

Le Sous-différend est le commandement originaire,  
le Geheiß,  
d'où tout appel tire sa propre possibilité,  
et à quoi tout appel doit obéir.

Ce Geheiß rassemble déjà tous les appels en lui.

Cet appel rassemblé,  
qui recueille en appelant,  
est le Geläut — le carillon.

L'appel du Sous-différend  
est le double faire-taire.

Le Geheiß, comme appel rassemblant,  
est le Geläut du silence.

La parole parle  
comme le carillon du silence.

Le silence fait taire,  
en portant monde et chose dans leur essence.

Ce porter, dans le mode du faire-taire,  
est l'événement du Sous-différend.

La parole, en tant que carillon du silence,  
est — en tant que le Sous-différend qui advient —  
l'être-même de la parole.

La parole advient comme le Sous-différend qui se donne  
pour monde et chose.

Ce carillon du silence n'est pas humain.

Mais l'humain, en son essence, est langagier.

Ce mot « langagier » signifie ici :

Issu de l'advenir de la parole.

Ainsi, l'être de l'homme est porté  
dans son propre par la parole,  
et demeure abandonné à son essence,  
au carillon du silence.

Mais cela ne se produit  
que parce que l'essence de la parole —  
le carillon du silence —  
a besoin du parler des mortels,  
pour pouvoir résonner à leur oreille.

Ce n'est que parce que les mortels appartiennent au carillon du silence  
qu'ils peuvent, à leur manière, parler.



Ce parler mortel est un appel nommant,  
un faire-venir de monde et chose  
à partir de la simplicité du Sous-différend.

Ce qui est purement appelé dans le parler mortel  
est ce qui est parlé dans le poème.

La véritable poésie  
n'est jamais une forme élevée du langage quotidien.

Bien plutôt,  
le langage quotidien est un poème oublié,  
usé par l'oubli,  
où presque plus rien n'appelle.

Le contraire du poème pur n'est pas la prose.

La prose véritable n'est jamais « prosaïque ».

Elle est aussi poétique que la poésie —  
et, pour cela même, aussi rare.

Le Sous-différend, en tant qu'il est ainsi appelé, parle lui-même :  
c'est ce que Heidegger nomme l'Ent-sprechen (le répondre-parler).

Le parler des mortels doit, tout d'abord, avoir entendu l'injonction  
— le Geheiß —  
qui est la Stille du Sous-différend,  
appelant monde et choses dans la fêlure de son unité simple.

Chaque mot du parler mortel  
parle depuis cette écoute,  
et comme cette écoute.

Les mortels parlent, en tant qu'ils entendent.

Ils s'ouvrent à l'appel du Geheiß,  
à l'appel silencieux du Sous-différend,  
même s'ils ne le connaissent pas.

L'écoute puise dans l'appel du Sous-différend  
ce qu'elle met en mot sonore.

Ce parler entendant et prélevant  
est l'Ent-sprechen,  
le répondre-parler.

Et parce que le parler mortel  
puise ce qu'il dit dans l'appel du Sous-différend,  
il a déjà répondu à sa manière.

Le répondre-parler (Entsprechen)  
est une double attitude :

une écoute qui prélève,

une réponse qui consent.

Les mortels parlent,  
en ce qu'ils répondent à la parole  
d'une double manière :

en prenant (entnehmend) et en répondant (entgegnend).

Le mot des mortels parle,  
en ce qu'il correspond,  
dans un sens multiple,  
à ce qui parle dans la parole.

Toute véritable écoute  
retient son propre dire.

Car écouter,  
c'est se tenir dans l'écoute essentielle,  
par laquelle on demeure confié au carillon du silence.

Tout répondre-parler est accordé  
à cette retenue qui retient en elle-même.

C'est pourquoi cette retenue  
doit être prête à l'écoute,  
disponible à accueillir l'appel du Sous-différend.

Mais cette retenue doit aussi :

anticiper,  
devancer l'écoute du carillon du silence,  
et ainsi devancer l'appel lui-même.

Heidegger nomme cela :

Zuvorkommen in der Zurückhaltung  
(devancer dans la retenue)

Il s'agit de ce que, dans d'autres textes, il appelle :  
le pas en arrière (Schritt zurück) —  
le geste fondateur de toute pensée véritable.

Cette anticipation dans la retenue  
détermine la manière dont les mortels répondent au Sous-différend.

C'est de cette manière que les mortels  
habitent dans le parler de la parole.

La parole parle.  
Son parler appelle le Sous-différend,

qui confie monde et choses  
à la simplicité de leur intimité.

La parole parle.

L'homme parle,  
en tant qu'il répond à la parole.

Ce répondre, c'est l'écoute.

Elle écoute, en ce qu'elle entend l'appel du carillon du silence.

Il ne s'agit pas ici  
d'énoncer une nouvelle théorie sur le langage.

Tout repose sur ceci :

apprendre à habiter dans le parler de la parole.

Cela exige un examen constant,  
afin de déterminer si,  
et dans quelle mesure,  
nous sommes capables de ce qui est propre au répondre-parler :  
devancer dans la retenue.

Car :

L'homme ne parle que s'il répond à la parole.

La parole parle.

Son parler parle pour nous dans ce qui est dit :

EIN WINTERABEND

(Un soir d'hiver)

— Friedrich Hölderlin

Quand la neige tombe à la fenêtre,  
longuement sonne la cloche du soir,  
pour beaucoup la table est dressée,  
et la maison bien ordonnée.

Tel ou tel, sur les sentiers errants,  
arrive au portail, par des chemins obscurs.

Doré fleurit l'arbre de la grâce  
du suc frais de la terre.

Voyageur, entre en silence ;  
la douleur a pétrifié le seuil.

Alors resplendit, dans une clarté pure,  
sur la table, pain et vin.

## LE CHEMIN VERS LA PAROLE

Pourquoi « Le chemin vers la parole » et non pas « Un chemin parmi d'autres » ?

Ce discours tente de :

Faire remarquer ce qu'il y a de propre à la parole,

de le nommer –

appeler à l'interrogation ce qui est le plus discret.

(Note) : Le discret – ce qui passe inaperçu – est ici un retrait, dont la richesse gît dans l'absence même de manifestation.

Nous commençons par une parole de Novalis.

Elle figure dans un texte intitulé Monologue.

Ce titre indique déjà le mystère de la parole :

Elle ne parle qu'à elle seule et avec elle seule.

Une phrase du texte dit ceci :

« Le propre de la langue, que seule elle se soucie d'elle-même,  
personne ne le sait. »

Si l'on voulait réduire ce qui suit à une série d'assertions sur la parole,  
on n'aurait qu'une chaîne d'affirmations non démontrées,  
et scientifiquement indémontrables.

Mais si, au contraire,  
nous faisons l'expérience du chemin vers la parole  
à partir de ce qui se passe en cours de route,  
alors peut surgir une intuition  
où la parole nous apparaît étrangement familière,  
et où notre relation à elle se manifeste  
comme la relation même.

Le mot « relation » signifie ici :  
le lieu où s'accordent usage et événement.

« Le chemin vers la parole » — cela sonne comme si la parole  
était loin de nous, quelque part,  
et qu'il nous faudrait prendre un chemin pour l'atteindre.

Mais faut-il vraiment un chemin vers la parole ?

D'après une vieille tradition,  
nous sommes précisément les êtres capables de parler,  
et avons donc déjà le langage.

La capacité de parler n'est pas simplement une faculté parmi d'autres.

Elle est ce qui constitue l'homme comme homme.

Cette distinction essentielle contient le tracé de son essence.

L'homme ne serait pas homme  
s'il lui était refusé de parler sans cesse,  
depuis toutes les directions,

en toutes variations,  
et le plus souvent sous forme muette,  
dans un simple « il y a ».

Dans la mesure où la parole rend cela possible,  
l'essence humaine repose dans la parole.

Nous sommes donc avant toute chose dans la parole,  
et auprès de la parole.

Un chemin vers elle paraît inutile.

Mais ce chemin serait aussi impossible,  
si, en effet, nous étions déjà là où il doit conduire.

Or, sommes-nous vraiment là ?

Sommes-nous tellement dans la parole,  
que nous en expérimentons l'essence,  
et que nous la pensons comme parole,  
en écoutant ce qui lui est propre,  
et en entendant ce que cela veut dire ?

Résidons-nous sans y penser  
dans la proximité de la parole ?

Ou bien...

Le chemin vers la parole est-il en vérité  
le plus lointain qui se puisse concevoir ?

Le plus lointain —  
et de surcroît semé d'obstacles,  
qui viennent de la parole elle-même,



dès que nous voulons l'interroger sans détour,  
et suivre son propre fil ?

Nous tentons ici quelque chose d'étrange,  
que l'on pourrait énoncer ainsi :

Faire venir la parole à la parole comme parole.

Cela sonne comme une formule.

Mais cette formule peut nous servir de fil conducteur  
sur le chemin vers la parole.

Elle utilise trois fois le mot « parole »,  
chaque fois en un sens différent,  
et pourtant identique.

C'est cela, le propre de la parole :  
ce qui tient ensemble ce qui est distinct,  
parce qu'il provient d'un même —  
là où réside le propre de la parole.

Mais cette formule indique aussi un entrelacs de relations,  
dans lequel nous sommes déjà pris.

L'entreprise d'un chemin vers la parole  
est insérée dans un parler  
qui cherche justement à laisser paraître la parole,  
pour la présenter comme parole,  
et exprimer ce qui est présenté —  
ce qui témoigne en même temps  
que la parole nous a déjà pris dans son parler.

Cet entrelacs, indiqué par la formule du chemin,  
désigne le champ prédéterminé  
où doivent nécessairement se tenir :

cette suite de conférences,

toute linguistique,

toute théorie du langage,

toute philosophie du langage,

toute tentative de penser le langage.

Un enchevêtrement s'impose, rétrécit et empêche  
une vision directe à travers ce qui est noué ensemble.

Mais en même temps, cet enchevêtrement que désigne  
la formule du chemin est la chose propre à la parole.

C'est pourquoi nous ne devons pas détourner les yeux  
de cet enchevêtrement, même s'il semble  
tout embrouiller en un nœud inextricable.

Au contraire, la formule doit nous presser à penser,  
non pour dissiper l'enchevêtrement,  
mais pour le délier d'une façon telle  
qu'il laisse entrevoir ce que Heidegger appelle :

le libre appartenir-ensemble des relations désignées par la formule.

Peut-être cet enchevêtrement est-il traversé par un lien,  
qui libère la parole dans ce qui lui est propre,  
d'une façon toujours étrangement déroutante.

Il s'agit de faire l'expérience de ce lien libérant,  
dans l'enchevêtrement de la parole elle-même.

Lors d'un exposé intitulé La langue comme information,  
il fut question de cet retour sur soi de la parole.  
Ce rapport circulaire fut nommé un cercle,  
non pas évitable, mais incontournable et porteur de sens.

Ce cercle est un cas particulier de cet enchevêtrement.  
Il a un sens, car le mode de sa circularité  
est déterminé par la parole elle-même,  
selon un mouvement interne qui lui est propre.

La nature et l'amplitude de ce mouvement,  
nous souhaitons les éprouver à partir de la parole,  
en nous laissant prendre dans son enchevêtrement.

Comment cela pourrait-il réussir ?

En suivant inlassablement  
ce que montre la formule du chemin :

Faire venir la parole comme parole à la parole.

Plus la parole nous devient elle-même visible  
dans ce qu'elle a de propre,  
plus ce chemin vers elle devient signifiant pour elle-même,  
et plus la formule du chemin se transforme :  
elle cesse d'être une formule,  
et devient une résonance silencieuse,  
où se laisse entendre quelque chose de l'essence de la parole.

I.

La parole — nous entendons ici : le parler.  
Nous le connaissons comme notre activité,  
et nous avons confiance dans notre capacité à parler.

Et pourtant, ce n'est pas un bien sûr et certain.  
Il arrive à l'homme d'être privé de parole  
— par la stupeur ou la terreur.

Il ne parle plus, il se tait.

Quelqu'un perd l'usage de la parole dans un accident.  
Il ne parle plus.  
Mais il ne se tait pas non plus.  
Il devient muet.

Parler, c'est produire des sons articulés,  
soit qu'on les émette — en parlant,  
soit qu'on s'en abstienne — en se taisant,  
soit qu'on en soit incapable — en devenant muet.

Le parler implique une vocalisation articulée,  
produite par les organes de la parole :

la bouche,

les lèvres,

« l'enclos des dents »,

la langue,

la gorge.

Le fait que la parole ait été, depuis l'Antiquité,  
considérée à partir de ces aspects physiques,

se confirme dans les noms mêmes que les langues européennes  
se sont donnés à elles-mêmes :

glossa,

lingua,

langue,

language.

La langue, c'est l'organe – la langue, la bouche –  
c'est l'idiome.

Aristote dit, au début d'un traité  
intitulé plus tard De l'interprétation (Peri hermeneias) :

« Ce qui est dans l'émission vocale  
est le signe de ce qui affecte l'âme,  
et l'écrit est le signe de l'oral.

De même que les lettres ne sont pas les mêmes pour tous,  
ni les sons,  
les affects de l'âme sont les mêmes pour tous,  
et ce dont ils sont les images (les choses)  
sont également les mêmes. »

Cette traduction reste approximative.

Mais elle nous permet de saisir ceci :

Les sons expriment les affections de l'âme,

Les lettres écrites expriment les sons,

Les affections sont communes à tous les humains,

Et ces affections renvoient à des choses également communes.

La traduction moderne comprend les termes :

sêmeia (signe),

symbola (rassemblement),

homoiômata (ressemblance),

dans le sens du montrer —

faire apparaître, laisser paraître quelque chose,

enraciné dans le dévoilement (alètheia, vérité).

Mais cette lecture oublie de distinguer

les différents modes de montrer que le texte énonce.

Ce passage d'Aristote offre une expression sobre et limpide

du bâtiment conceptuel classique,

où la parole est conçue comme parler,

et le parler, comme expression articulée d'un vécu intérieur,

transcrit en lettres et en sons.

Ce bâtiment repose sur la structure du montrer —

une structure qui rend perceptible,

et offre à l'écoute ce qui est à comprendre et traiter.

Mais, bientôt, cette structure

— qui était d'abord un lien vivant entre le signe et la chose —

sera réduite à une convention abstraite

entre un signe et un désigné.

Dans la grande époque grecque,

le signe était formé par le montrer.

Mais avec l'hellénisme tardif (les Stoïciens),

le signe devient instrument de désignation,  
c'est-à-dire de renvoi dirigé d'un objet à un autre.

Le désigner cesse alors d'être montrer  
au sens de faire paraître.

Ce changement du signe montrant  
au signe désignant provient  
d'un changement dans l'essence de la vérité.

Et ce changement s'enracine dans l'oubli du clair-obscur,  
dans la dissimulation de la clairière,  
dans l'abandon du séjour dans l'apparaître.

Depuis la Grèce, l'étant est pensé comme présent.  
Et la parole, en tant qu'activité humaine particulière,  
est alors rattachée au présent,  
et conçue comme enchaînement de sons porteurs de sens.

Cette conception s'est perpétuée dans l'histoire occidentale  
— avec toutes ses variations —  
comme le modèle dominant de la pensée du langage.

Elle trouve son sommet dans la pensée linguistique de Wilhelm von Humboldt,  
notamment dans l'introduction à son grand ouvrage  
sur la langue kawi de Java :

De la diversité de la structure des langues humaines  
et de son influence sur le développement de l'esprit humain (1836).

Cette œuvre influencera durablement  
toute la linguistique et philosophie du langage postérieures,  
explicitement ou non, jusqu'à aujourd'hui.

Wilhelm von Humboldt a dit :

« La parole, dans son essence véritable,  
est quelque chose de perpétuellement et constamment éphémère.  
Même sa conservation par l'écriture  
n'est jamais qu'une préservation momifiée,  
exigeant à nouveau qu'on cherche à la revivifier par une parole vivante. »

« Elle-même n'est pas une œuvre (Ergon), mais une activité (Energieia).  
Sa véritable définition ne peut être que génétique :  
elle est l'effort éternellement recommencé de l'esprit  
pour rendre le son articulé capable d'exprimer la pensée. »

Cela, Humboldt l'appelle la définition véritable du parler.  
Et au sens vrai et essentiel, on ne peut considérer comme « langue »  
que la totalité de ce parler.

Heidegger commente :

Humboldt dit que l'essence du langage réside dans le parler.  
Mais est-ce déjà dire ce qu'est la parole comme telle ?  
Fait-il venir le parler comme parole à la parole ?

Nous laissons la question ouverte, mais soulignons ceci :

Humboldt conçoit la parole comme une activité de l'esprit.  
Il s'agit donc de suivre ce qu'est la parole  
depuis ce qu'elle manifeste comme activité, c'est-à-dire son essence.

Mais alors, cette essence est rapportée à autre chose qu'à elle-même :  
à l'esprit, au sujet humain, à la faculté d'expression.



La parole n'est donc pas interrogée à partir d'elle-même,  
mais subordonnée à un principe supérieur,  
à un autre domaine de sens.

Mais Heidegger insiste :

Cette dépendance n'est pas à rejeter,  
elle doit simplement être reconnue pour ce qu'elle est.

Il demande alors :

Quelle est cette activité de l'esprit que Humboldt vise ?

Il répond par un autre passage, où Humboldt écrit :

« Il ne faut pas voir la langue comme un produit figé,  
mais comme une production vivante.

Moins en tant que moyen de désignation ou de communication,  
et davantage dans son origine,  
qui est étroitement tissée à l'activité intérieure de l'esprit,  
et dans son influence réciproque sur celle-ci. »

→ Ce lien étroit et réciproque entre :

l'activité intérieure de l'esprit,

et l'origine de la langue,

manifeste une structure de tissage, une co-appartenance dynamique.

Humboldt nomme cela la forme intérieure du langage,  
difficile à déterminer, mais que l'on peut approcher  
en se demandant :

Qu'est-ce que parler, comme expression de la pensée,  
lorsqu'on le pense depuis sa source intérieure ?

Un autre passage fondamental (Humboldt, § 20) :

« Lorsque l'âme éprouve réellement  
que le langage n'est pas seulement un moyen de compréhension,  
mais un monde véritable,  
que l'esprit doit ériger entre lui et les choses,  
alors elle est sur le bon chemin  
pour trouver toujours plus en elle-même et y verser davantage. »

Ici, « monde » signifie :

la vue d'ensemble que l'esprit forme entre lui-même et ce qui est.

Le langage devient alors le lieu d'émergence d'un monde,  
produit par la force expressive de l'esprit.

Mais ce monde est formé par le Sujet,  
et cette force est définie, chez Humboldt,  
à partir de la philosophie de Leibniz,  
comme :

« vis activa primitiva » — la force primitive active.

La parole devient donc l'expression d'une vision du monde,  
élaborée à partir de la subjectivité humaine.

Ainsi, le chemin vers la parole chez Humboldt  
ne part pas de la parole elle-même,  
mais du projet de décrire le développement historique de l'humanité,  
dans sa totalité et son individualité,  
à travers ses langues.

C'est pourquoi la parole est pour lui une clé d'accès  
au développement de l'esprit humain.

Ce développement est conçu comme :

un travail du sujet,

s'exprimant dans diverses formes,

dont le langage est la plus expressive.

Et cette conception repose sur une métaphysique de la subjectivité,

dominée par le schème sujet–objet,

hérité de Leibniz et de l'idéalisme allemand.

Le langage, dit Humboldt, est *Energeia* – une activité.

Mais cette activité est comprise non pas à la grecque,

mais à la manière moderne-subjective,

comme la mise en œuvre d'une force intérieure du sujet.

Ainsi, le langage devient un moyen :

Pour exprimer,

Pour représenter,

Pour structurer le monde,

En fonction d'un sujet pensant et parlant.

Mais Heidegger conclut ici :

Tout cela ne fait pas encore venir la parole à la parole.

II.

Si nous suivons la parole comme parole,

nous devons abandonner les représentations dominantes

comme :

énergie,

activité,

travail,

puissance de l'esprit,

vision du monde,

expression.

Car ces concepts imposent à la parole une structure étrangère,  
en la ramenant à autre chose qu'elle-même.

Ils permettent de comprendre la parole  
comme un cas particulier de ces catégories générales,  
mais non pas de la penser comme parole.

En la ramenant à autre chose,  
on fuit la parole,  
au lieu d'entrer dans son propre domaine.

Heidegger veut donc suivre un chemin :

Où la parole n'est plus saisie à partir d'autre chose,  
mais laissée être à partir de son propre apparaître.

Il précise :

Dans l'« essence » du langage,  
le langage est bien saisi,  
mais par autre chose que lui-même.

Si au contraire on ne se rapporte qu'à la parole comme parole,  
alors elle exige autre chose :

- Un laisser-être,
- Une écoute,
- Un chemin qui ne déroge pas ce qui vient.

Nous avons énoncé jusqu'ici plusieurs éléments constitutifs du langage.

Mais il y a une différence entre :

les rassembler,

et regarder vers ce qui unit en soi ce qui appartient ensemble.

Ce rassembleur n'est pas simplement un trait commun.

C'est ce qui donne au langage l'unité propre à son essence.

Le chemin vers la parole tente désormais de suivre de plus près  
le fil directeur que nomme la formule :

Faire venir la parole comme parole à la parole.

Il s'agit de se rapprocher de ce qui est propre au langage.

Et là encore, la parole nous apparaît d'abord comme notre propre parler.

Nous observons maintenant ce qui, toujours déjà,  
et selon une même mesure, participe au parler —  
que cela soit remarqué ou non.

Le parler suppose des parlants —  
mais pas seulement comme cause d'un effet.  
Les parlants ont leur présence dans le parler.

Où cela ?

Là où ils parlent —  
c'est-à-dire vers ce dont ils parlent,  
auprès de ce qui les concerne toujours déjà.

Cela inclut les autres humains,  
les choses,  
tout ce qui conditionne ou détermine ceux-là et celles-ci.

Tout cela est interpellé de façons multiples :  
comme appelé,  
nommé,  
traversé par la parole,  
lorsque les parlants parlent ensemble —  
les uns aux autres,  
les uns avec les autres,  
chacun avec lui-même.

Mais ce qui est dit reste multiple :

Parfois, ce n'est que l'énoncé proféré,  
qui disparaît aussitôt ou est conservé d'une manière ou d'une autre.

Ce qui est dit peut avoir été dit dans le passé,  
mais aussi avoir été adressé aux humains il y a longtemps,  
comme ce qui leur a été assigné dans le destin de l'Être.

Le dit provient, de multiples façons,  
de ce qui n'a pas été dit :

soit ce qui n'a pas encore été dit,

soit ce qui doit rester tu,  
parce qu'il est retenu au seuil du parler.

Ainsi, ce qui a été dit semble souvent séparé du parler et des parlants,  
comme s'il ne leur appartenait pas.

Et pourtant, c'est bien à travers cela  
que le parler offre aux parlants  
quelque chose à quoi ils doivent se rapporter,  
et dans quoi, toujours,  
le non-dit les tient en suspens.

L'essence du langage (Sprachwesen) montre ainsi une multiplicité de relations.

Celles-ci ont été énumérées,  
mais pas simplement alignées.

En les parcourant, c'est-à-dire en comptant originellement  
(sans encore calculer avec des nombres),  
il s'est manifesté un appartenance réciproque.

Ce compter est un raconter,  
qui regarde vers ce qui unit,  
mais ne peut encore le faire apparaître clairement.

Cette incapacité du regard pensant à atteindre  
l'unité unifiante de l'essence du langage  
vient de loin,  
et pour cette raison, elle est restée sans nom.

Les noms traditionnels que nous donnons à ce qu'on appelle « langage »  
désignent toujours celui-ci selon un aspect seulement,  
permis par ce que laisse entrevoir l'essence du langage.

Le nom propre de cette unité recherchée de l'essence du langage sera :

l'architecture — der Aufriss.

Ce nom nous enjoint de mieux voir ce qui est propre au langage.

Le mot Riss vient du verbe ritzen (inciser, rayer, tracer).

Souvent, nous n'en connaissons que le sens appauvri,  
comme dans l'expression :

« une fissure dans le mur ».

Mais dans certains dialectes, ouvrir et retourner un champ,  
c'est encore dire tirer des sillons — Furchen ziehen.

Cela signifie ouvrir la terre pour y semer et y faire croître.

Le Aufriss est alors l'ensemble des traits d'un dessin,  
qui traverse ce qui est ouvert,  
l'espace libre de la langue.

Le Aufriss est le dessin de l'essence du langage :

une structure de montrer,  
où les parlants, leur parler,  
le dit et son non-dit,  
s'assemblent à partir de ce qui a été assigné (le Zugesprochene).

Mais ce plan de l'essence du langage  
reste caché, même dans sa forme la plus schématique,  
tant que nous ne prêtons pas attention à ce que signifie déjà parler et dire.

Certes, parler, c'est faire entendre.

On peut aussi le considérer comme une activité humaine.

Les deux sont des conceptions justes.

Mais ici, nous ne nous y arrêtons pas.

Cela sans oublier que depuis longtemps,  
ce qui fait le son de la langue  
attend qu'on lui donne sa véritable détermination.



Car les explications phonatoires ou acoustiques,  
ne perçoivent pas l'origine du son dans la résonance du silence,  
et encore moins, la détermination essentielle du son par cette origine.

Alors, comment avons-nous pensé jusqu'ici le parler et le dit,  
dans le bref récit que nous avons tenté de l'essence du langage ?

Ils se montrent comme ce par quoi et en quoi quelque chose  
vient à la parole — c'est-à-dire à l'apparaître —  
en tant que quelque chose de dit.

Dire (sagen) et parler (sprechen) ne sont pas la même chose.  
Quelqu'un peut parler sans fin — et tout reste insignifiant.  
Quelqu'un d'autre peut se taire — et dire beaucoup.

Mais alors, que signifie dire (sagen) ?

Pour l'apprendre, nous devons nous en tenir à ce que notre langue  
nous engage elle-même à penser à travers ce mot.

« Sagen » signifie : montrer, faire paraître, faire voir et entendre.

Nous disons là quelque chose de tout à fait familier,  
et pourtant à peine médité dans sa portée.

Parler l'un à l'autre :  
c'est se dire quelque chose,  
se montrer mutuellement quelque chose,  
se fier réciproquement à ce qui est montré.

Parler ensemble :  
c'est dire ensemble quelque chose,  
se montrer mutuellement ce que la chose dite fait apparaître,  
ce qu'elle laisse venir à la lumière.

Le non-dit (Ungesprochene) n'est pas seulement  
ce qui manque de manifestation sonore,  
mais ce qui est encore non-dit, non-montré,  
non parvenu à l'apparaître.

Ce qui doit rester non-dit demeure dans l'in-montrable,  
dans le retrait,  
et devient secret.

Le dit assigné (Zugesprochene) parle comme parole de l'assignation,  
et n'a même pas besoin d'être audible.

Le parler, en tant que dire, appartient à l'architecture (Aufriss)  
de l'essence du langage,  
traversée par les façons de dire et les choses dites,  
dans lesquelles le présent et l'absent

s'annoncent, se promettent ou se refusent,  
se montrent ou se retirent.

Ce qui est constant dans cette architecture,  
c'est la multiformité du dire,  
de diverses provenances.

Par égard à ces relations du dire,  
nous appelons désormais l'essence du langage dans son ensemble :

la Sage (die Sage),  
et nous reconnaissons que l'unité de ces relations  
reste encore à entrevoir.

Aujourd'hui, nous employons le mot Sage (légende, mythe)  
souvent dans un sens dépréciatif :

comme une simple rumeur,  
non garantie, donc invraisemblable.

Mais ce n'est pas dans ce sens qu'il faut l'entendre ici —  
ni même dans le sens élevé de mythologie des dieux et des héros.

Peut-être plutôt comme dans cette expression de Georg Trakl :

« La vénérable légende de la source bleue » ?

Dans l'usage le plus ancien,  
le mot Sage signifie le fait de dire en tant que montrer.

Pour désigner cette Sage,  
comme fondement de l'essence du langage,  
nous utilisons un vieux mot disparu, bien attesté :

die Zeige (la Montrée).

Le pronom démonstratif en vieil allemand était traduit par :

« Zeige wörtlin » — petit mot montrant.

Jean Paul (le romancier) appelait les phénomènes de la nature :

« le doigt indicateur de l'esprit ».

L'essence du langage est la Sage comme Zeige.

Et ce montrer ne repose pas sur des signes,  
mais tous les signes proviennent d'un montrer,  
dans le champ de visibilité duquel ils peuvent être signes.

Même quand le montrer s'accomplit par notre dire,  
il est précédé par un se-montrer —  
un laisser-apparaître.

Ce n'est qu'en pensant notre dire sous cet angle  
que nous pourrions saisir ce qui fonde le parler.

Nous croyons connaître le parler comme :

l'émission articulée du son,

par les organes de la parole.

Mais le parler est en même temps un écouter.

On oppose généralement :

l'un parle, l'autre écoute.

Mais en vérité...

III. Du parler comme écoute — de la Sage à l'Événement

Écouter n'accompagne pas simplement le parler, tel qu'il se déploie dans la  
conversation.

Le fait de parler et d'écouter simultanément signifie plus.

Le parler, en tant que dire (Sagen), est par lui-même une écoute.

C'est l'écoute de la langue que nous parlons.

Ainsi, le parler n'est pas seulement accompagné d'écoute —  
il est d'abord écoute.

Cette écoute de la langue précède même — de façon inaperçue —  
toute autre forme d'écoute.

Nous ne parlons pas seulement la langue,  
nous parlons à partir d'elle.

Et nous ne le pouvons que parce que nous avons toujours déjà écouté la langue.

Mais que faisons-nous quand nous écoutons la langue ?

Nous entendons le parler de la langue.

Mais la langue parle-t-elle elle-même ?

Comment le pourrait-elle,

si elle n'est pas dotée d'organes pour parler ?

Et pourtant — la langue parle.

Elle accomplit d'abord et essentiellement l'essence du parler :  
le dire (Sagen).

La langue parle en disant, c'est-à-dire en montrant.

Son dire jaillit de la Sage déjà dite et encore non dite,  
qui traverse l'architecture de l'essence du langage.

La langue parle en tant que Zeige — le montrant —  
s'étendant vers toutes les régions de la présence,  
et laissant, depuis chacune d'elles,  
apparaître ou se retirer ce qui est présent.

Nous écoutons donc la langue  
en nous laissant dire sa Sage.

Quelle que soit la forme que prenne notre écoute,  
chaque fois que nous entendons quelque chose,  
il y a là un laisser-se-dire,  
qui contient déjà toute perception et toute représentation.

Dans le parler comme écoute de la langue,  
nous répétons la Sage entendue.

Nous laissons venir sa voix sans son,  
et appelons le son déjà retenu pour lui donner venue.

Désormais, dans l'architecture de l'essence du langage,  
une ligne pourrait se dessiner plus clairement,  
à travers laquelle nous voyons comment le parler, en tant que langue,  
est ramené dans son propre domaine —  
et ainsi la langue parle.

Si le parler, comme écoute de la langue,  
se laisse dire la Sage,  
alors ce laisser-dire ne peut advenir  
qu'en tant que notre propre essence est engagée dans la Sage.

Nous ne pouvons l'entendre que parce que nous lui appartenons.  
Seuls ceux qui lui appartiennent reçoivent d'elle l'écoute de la langue —  
et donc la possibilité du parler.

Dans la Sage, ce don demeure.  
Elle nous laisse accéder à la capacité de parler.  
L'essence du langage repose ainsi dans la Sage comme donatrice.

Mais la Sage elle-même ?  
Est-elle séparée de notre parler,  
comme s'il fallait jeter un pont pour l'atteindre ?

Ou bien la Sage est-elle ce fleuve de silence,  
qui relie lui-même ses rives —  
le dire et notre redire —  
en les formant tous deux ?

Nos représentations habituelles du langage  
ont peine à atteindre cet espace.

Et ne courons-nous pas le risque,  
en tentant de penser à partir de la Sage

l'essence du langage,  
de le hausser jusqu'à une essence fantastique et indépendante,  
que nous ne trouvons nulle part,  
tant que nous réfléchissons à la langue sobrement et fidèlement ?

Le langage demeure, sans conteste,  
lié au parler humain.

Mais de quelle nature est ce lien ?

D'où vient-il ?

Comment agit-il ?

Le langage a besoin du parler humain,  
et n'est pourtant pas le simple produit de notre activité parlante.

Sur quoi repose donc l'essence du langage ?

Peut-être cherchons-nous en vain un fondement,  
parce que nous manquons ce qui donne fondement  
— et ce, dans un sens non causal.

Et si la Sage elle-même était le fondement reposant,  
qui accorde la quiétude de l'appartenance  
à ce qui constitue la trame de l'essence du langage ?

Mais avant d'explorer cette idée,  
revenons au chemin vers la langue.

On avait suggéré :

Plus la langue apparaîtrait en tant que telle,  
plus le chemin vers elle se transforme.

Jusqu'ici, ce chemin avait la forme d'une marche,  
guidant notre réflexion vers la langue  
à travers l'étrange enchevêtrement nommé par la formule du chemin.

Nous sommes partis du parler, avec Humboldt,  
puis avons tenté de représenter l'essence du langage,  
ensuite de raconter ce qui appartient à son architecture,  
jusqu'à parvenir à la Sage.

Par cette explication narrative de l'essence du langage comme Sage,  
le chemin vers la langue semble avoir atteint son but.

La réflexion aurait donc accompli ce chemin.  
Cela est vrai, tant que l'on pense que le chemin  
est le trajet d'une pensée qui médite sur la langue.

Mais en vérité, la réflexion n'est encore que devant  
le chemin recherché vers la langue —  
elle n'en a à peine trouvé la trace.

Car dans l'essence du langage, quelque chose est apparu,  
qui dit :

Dans la langue en tant que Sage, il réside quelque chose comme un chemin.

Qu'est-ce qu'un chemin ?

Un chemin laisse parvenir.

Et c'est la Sage qui nous laisse parvenir à parler la langue,  
dans la mesure où nous l'écoutons.

Le chemin vers le parler réside dans la langue elle-même.  
Le chemin vers la langue, au sens du parler comme dire,  
c'est la langue en tant que Sage.

Le propre de la langue se dissimule ainsi dans le chemin,  
par lequel la Sage conduit ceux qui l'écoutent  
jusqu'à la langue.



Mais nous ne pouvons être ceux qui écoutent  
qu'en tant que nous appartenons à la Sage.

Ce laisser-parvenir, ce chemin vers le parler,  
vient donc d'un laisser-appartenir à la Sage.

Et ce laisser-appartenir recèle ce qu'il y a de plus propre  
dans l'essence du chemin vers la langue.

Mais comment la Sage œuvre-t-elle  
pour rendre possible ce laisser-appartenir ?

Peut-être cela se manifeste-t-il  
si nous prêtons attention avec plus d'insistance  
à ce que l'éclaircissement précédent a révélé.

La Sage est un montrer.  
Dans tout ce qui nous interpelle,  
ce qui nous atteint en tant que dit,  
ce qui nous adresse une parole,  
ce qui, comme non dit, nous attend,  
et aussi dans le parler que nous accomplissons,  
agit ce montrer  
qui laisse paraître le présent  
et disparaître l'absent.

La Sage n'est pas simplement l'expression ultérieure  
du phénomène.

Au contraire :

Tout paraître et disparaître repose dans la Sage montrante.

Elle libère ce qui est présent dans son propre apparaître,  
elle délie ce qui est absent dans son retrait.

La Sage traverse et module  
le clair espace de la clairière,  
là où tout paraître afflue,  
là où tout disparaître s'efface,  
et où chaque présence et absence  
doit se montrer et se dire.

La Sage est la réunion de tout montrer,  
dans sa diversité interne,  
et elle laisse chaque chose montrée rester auprès d'elle-même.

D'où vient ce montrer ?  
La question est précipitée.  
Il suffit d'observer ce qui s'anime dans le montrer,  
ce qui met en mouvement.

Pas besoin de longues recherches.  
Il suffit d'un regard soudain,  
inoubliable,  
toujours neuf,  
vers ce qui nous est familier,  
et que pourtant nous ne connaissons pas vraiment,  
ni ne cherchons à reconnaître selon son propre droit.

Ce familier méconnu,  
ce qui anime tout montrer de la Sage,  
est pour toute présence et absence  
la précocité de l'aube  
— celle qui rend possible la venue du jour et de la nuit.

Ce qui est le plus ancien et le plus précoce à la fois.

Nous ne pouvons que le nommer,  
car il n'admet aucune explication :  
c'est le lieu d'origine de tous les lieux,  
et l'espace-jeu du temps.

Nous l'appelons par un mot ancien :

Le mouvoir du montrer de la Sage,  
c'est l'appropriation — das Eignen.

Elle porte au propre ce qui est présent ou absent,  
en les laissant se montrer eux-mêmes selon leur propre manière.

Ce mouvoir appropriant,  
qui anime le montrer de la Sage comme Zeige,  
nous l'appelons :

l'Événement — das Ereignen.

Il apporte la clairière libre,  
où ce qui est présent peut s'advenir,  
et ce qui est absent se retirer,  
tout en gardant sa propre façon d'être.

Ce que l'Événement apporte à travers la Sage,  
n'est jamais l'effet d'une cause,  
ni la conséquence d'un fondement.

Le mouvoir appropriant,  
l'Événement,  
est plus donateur que tout produire, faire ou fonder.

L'Événement (Ereignis) — tel qu'il apparaît dans le montrer de la Sage —  
ne peut être conçu ni comme un événement historique,  
ni comme un fait quelconque.

Il ne peut être représenté, seulement éprouvé —  
dans le montrer de la Sage —  
comme ce qui donne en accordant (das Gewährende).

Il n'existe rien d'autre dont on pourrait le déduire,  
rien à quoi il serait subordonné,  
rien d'où il pourrait être expliqué.

L'Événement n'est pas un résultat —  
mais il est la donation elle-même,  
dont le donner seul rend possible un « il y a »,  
dont l'être lui-même a besoin,  
pour accéder à son propre.

L'Événement rassemble la structure de la Sage,  
et la déploie en un tissage de montrances multiples.

L'Événement est ce qu'il y a de plus discret dans le discret,  
le plus simple du simple,  
le plus proche du proche,  
et pourtant le plus lointain du lointain,  
où nous, les mortels, séjournons toute notre vie.

Ce qui règne dans la Sage — l'Événement —  
nous ne pouvons le nommer qu'en disant :

« Cela — l'Événement — échoit » (es eignet).

En disant cela, nous parlons dans notre langue déjà parlée.  
Des vers de Goethe nous viennent à l'esprit,

où il utilise le verbe s'échoir (sich eignen),  
même si ce n'est pas dans le sens que Heidegger en donne.

Goethe écrit :

« Entouré de superstitions, tôt et tard :  
Il s'échoit, il se manifeste, il avertit. »

— (Faust, seconde partie, acte V : « Minuit »)

Et ailleurs :

« Même si tant est nommé,  
Ce que l'on craint, ce que l'on désire,  
Ce n'est que parce qu'il s'échoit au remerciement,  
Que la vie vaut d'être vécue. »

— (Au grand-duc Charles-Auguste pour le Nouvel An 1828)

L'Événement accorde aux mortels le séjour dans leur essence,  
afin qu'ils soient capables de parler,  
c'est-à-dire : de dire (sagen).

Si l'on comprend par « loi » (Gesetz)  
la rassembleuse de ce qui laisse chacun apparaître dans son propre,  
alors l'Événement est la plus simple et douce des lois —  
plus douce encore que celle que Stifter nommait « la douce loi ».

Mais l'Événement n'est pas une loi au sens d'une norme qui plane au-dessus de nous,  
ni une ordonnance qui règle un processus.

L'Événement est « loi » au sens où  
il rassemble les mortels dans leur essence,  
dans le propre de leur être,  
et les y maintient.

Parce que le montrer de la Sage est un approprier (Eignen),  
la possibilité même d'écouter la Sage,  
d'appartenir à elle,  
repose dans l'Événement.

Penser cela exigerait de comprendre à fond  
l'essence des mortels  
et, bien plus encore,  
l'Événement lui-même —  
ce que Heidegger laisse ici en suspens.

L'Événement, en son regard qui approprie l'essence humaine,  
approprie les mortels,  
en les destinant à ce qui, dans la Sage, leur adresse un dire  
depuis ce qui est caché.

Cette appropriation des humains comme êtres auditeurs dans la Sage  
a pour caractère propre de :

Les libérer dans leur propre,

Mais uniquement pour que, comme ceux qui disent,

Ils répondent à la Sage depuis leur propre —

Par le retentir du mot (Lauten des Wortes).

Ce dire en réponse des mortels,  
est la réponse même :  
le dire qui écoute en répondant.

Chaque mot prononcé est déjà une réponse :  
un contre-dire qui écoute en disant.

L'appropriation des mortels dans la Sage  
libère l'être humain dans l'usage (Brauch)  
par lequel il est mandaté  
à amener la Sage muette au retentissement du langage.

L'Événement, dans cette appropriation usante,  
laisse la Sage parvenir au parler.

Le chemin vers le langage appartient à la Sage venue de l'Événement.  
C'est dans ce chemin, qui appartient à l'essence du langage,  
que se dissimule le propre de la parole.

Le chemin lui-même est échoant (ereignend).

Heidegger évoque ici un mot dialectal :

En dialecte alémanique-souabe,  
« tracer un chemin » dans un champ enneigé se dit :  
« wëgen » —  
un verbe transitif qui signifie :  
former un chemin, en le maintenant disponible.

Dès lors, le verbe « bewegen » (mouvoir, mettre en mouvement)  
ne signifie plus simplement :

Transporter quelque chose sur un chemin déjà là,  
mais :

Produire d'abord le chemin,  
le rendre possible,  
et ainsi être ce chemin lui-même.

L'Événement approprie l'homme dans l'usage pour lui-même.  
Ce montrer comme appropriation  
fait de l'Événement la mise en mouvement (Bewegung) de la Sage vers le langage.

Cette mise en mouvement apporte la langue (comme essence),  
en tant que Sage, vers la langue (comme retentissement).

La formule :

« Amener la langue comme langue à la langue »

ne désigne donc plus seulement  
le trajet de notre pensée vers le langage.

Le chemin vers la parole s'est transformé.  
Il s'est déplacé hors de notre activité,  
dans l'essence du langage advenu par l'Événement.

Mais cette transformation n'est pas un simple déplacement récent.  
En vérité, le chemin vers la parole  
a toujours déjà son seul lieu dans l'essence même du langage.

Cela signifie :

le chemin initialement pensé n'est pas devenu caduc,  
mais devient nécessaire et possible  
par le véritable chemin :  
la mise en mouvement appropriée issue de l'Événement.

Parce que l'essence du langage, comme Sage qui montre,  
repose dans l'Événement,  
lequel nous abandonne à l'écoute libre,  
c'est cette mise en mouvement de la Sage vers le parler  
qui ouvre les sentiers pour méditer le véritable chemin vers le langage.

La formule :

« Amener la langue comme langue à la langue »



n'est plus seulement une indication pour notre pensée,  
mais exprime la forme même,  
le tissage dans lequel  
l'essence du langage issue de l'Événement  
se met en mouvement.

Si on l'écoute sans attention,  
on n'y entend qu'un enchevêtrement dialectique,  
et on croit qu'il faut des astuces conceptuelles pour le dénouer.

Mais un tel procédé manque l'essentiel.

Ce qu'on croit être une confusion compliquée,  
se révèle, vu depuis le mouvement de l'Événement,  
comme une libération :  
celle qui permet à ce qui est montré dans la Sage  
de venir à l'éclaircie du parler.

Le mouvement appropriant (ereignete Bewegung) est ce qui donne lieu à la parole.  
Il délie la Sage pour qu'elle parvienne à parler.  
Elle lui tient le chemin libre sur lequel le parler, en tant qu'écoute,  
reçoit de la Sage ce qui doit être dit à chaque fois,  
et élève ce reçu dans le mot sonore.

Le mouvement de la Sage vers le langage  
est le lien déliant qui relie en appropriant (er-eignet).

Ainsi déliée dans son propre libre,  
la langue peut désormais se soucier uniquement d'elle-même.  
Cela pourrait sembler une affirmation solipsiste.  
Mais la langue ne se replie pas sur elle-même dans un égoïsme oublieux de tout.

En tant que Sage, l'essence du langage est le montrer appropriant,  
qui précisément se détourne de soi,  
pour libérer ce qui est montré dans le propre de son apparaître.

La langue qui parle en disant,  
se soucie que notre parler, à l'écoute de l'indicible,  
corresponde à ce que la Sage a dit.

Ainsi, même le silence,  
souvent présenté comme l'origine du parler,  
est déjà un répondre.

Ce silence répond au retentissement silencieux du silence  
de la Sage qui montre dans l'événement.

La Sage, qui repose dans l'Événement en tant que montrer,  
est la manière la plus propre de l'Événement.

L'Événement est ce qui dit (sagend).

En conséquence, la langue parle selon la manière  
dont l'Événement se révèle ou se dérobe.

Une pensée qui suit l'Événement  
ne peut encore que le pressentir.

Et pourtant, elle l'expérimente déjà dans l'essence de la technique moderne,  
nommée de ce nom encore étrange : le Gestell (dispositif d'arraisonement).

Le Gestell met l'homme en demeure,  
le sommant d'organiser tout ce qui est présent  
comme réserve technique disponible.

De ce fait, le Gestell agit selon la manière de l'Événement,  
mais en le masquant,

puisque tout ordre technique est assigné à la pensée calculante,  
et parle donc le langage du Gestell.

Le parler est sommé de correspondre en toutes directions  
à cette disponibilité technique de l'étant.

Le parler ainsi assigné devient Information.

Il s'informe sur lui-même

afin de garantir ses processus à travers les théories de l'information.

Le Gestell, essence omniprésente de la technique moderne,  
s'attribue une langue formalisée,  
un mode d'avis par lequel l'homme est enfermé dans l'essence technico-calculante,  
et renonce peu à peu à la "langue naturelle".

Même lorsque la théorie de l'information admet que  
le langage formalisé doit sans cesse revenir au langage naturel,  
pour exprimer la Sage du stock technique,  
ce n'est, pour elle, qu'un stade provisoire.

En effet, la langue naturelle, ici évoquée,  
est déjà considérée comme une langue en attente de formalisation,  
et non comme porteuse d'un commencement originel.

La formalisation, la calculabilité du dire,  
est à la fois objectif et norme.

Ce que la théorie de l'information accepte comme « naturel »  
n'est pas compris à partir de la nature première du langage,  
la phýsis grecque,  
elle-même enracinée dans l'Événement,  
d'où la Sage tire son cours.

Pour la théorie de l'information,  
le « naturel » signifie seulement un manque de formalisation.

Mais même si, sur un long chemin,  
on en venait à reconnaître que l'essence du langage  
ne saurait être réduite au formalisme,  
et qu'il fallait dire : la langue naturelle est celle qu'on ne peut formaliser,  
cela resterait une définition négative,  
par opposition à la formalisation.

Mais que se passerait-il si :

cette langue naturelle, reléguée au rang de résidu encombrant,  
tirait au contraire son essence de la Sage ?

si la Sage dépassait déjà ce que la technique détruit,  
depuis l'inappropriable de l'Événement ?

si l'Événement — nul ne sait quand, ni comment —  
devenait regard fulgurant,  
dont l'éclair frapperait ce qui est et ce qu'on tient pour l'étant ?

si, par son retour, l'Événement soustrayait tout étant à sa seule disponibilité,  
pour le ramener dans son propre ?

Chaque langue humaine est advenue dans la Sage,  
et donc, à différents degrés de proximité à l'Événement,  
est une langue authentique.

Car chaque langue véritable a été assignée à l'homme  
par le mouvement de la Sage,  
et en cela, elle est don, donatrice, "advenue" par adresse".

Il n'existe pas de langue naturelle  
au sens où elle serait le produit d'une nature humaine sans destin.

Toute langue est historique,  
même là où l'homme ne connaît pas l'histoire au sens moderne européen.

Même la langue dite « informationnelle »  
n'est pas la langue en soi,  
mais marquée par l'histoire,  
en l'occurrence celle de notre époque,  
qui n'inaugure rien,  
mais achève ce que la modernité avait amorcé.

Dans l'origine événementielle du mot —  
c'est-à-dire du parler humain issu de la Sage —  
repose ce qu'il y a de plus propre à la langue.

Rappelons en guise de conclusion  
le mot de Novalis évoqué au début :

« Ce qu'il y a de propre à la langue, c'est qu'elle ne se soucie que d'elle-même — et nul  
ne le sait. »

Novalis entendait ce « propre » comme le caractère distinctif.  
Mais en expérimentant l'essence du langage comme Sage,  
dont le montrer repose dans l'Événement,  
le propre (Eigentümliche) se rapproche de l'appropriation (Eignung)  
et de l'Événement (Ereignis).

Ce propre reçoit de là sa détermination originelle (Ur-kundliche),  
dont il ne nous appartient pas ici d'examiner la teneur.

Le propre issu de l'Événement se laisse encore moins connaître  
que le particulier de la langue,  
car connaître signifierait : voir dans l'ensemble son essence.

Or, nous ne pouvons embrasser du regard l'essence du langage,  
car nous n'en sortons jamais :  
nous n'appartenons qu'à la Sage,  
et nous ne pouvons que la redire.

Le caractère monologique de l'essence du langage  
réside dans l'architecture de la Sage,  
qui ne coïncide pas avec le monologue idéalisant de Novalis,  
car celui-ci pense encore la langue à partir de la subjectivité.

Et pourtant, le langage est monologue.  
Cela dit une chose double :

Le langage seul parle véritablement.

Et il parle solitairement (einsam).

Mais n'est pas seul (allein), celui qui est einsam.  
Ce dernier n'est pas séparé,  
mais porte en lui le manque de lien —  
ce qui rappelle le lien le plus fort.

Einsam vient du gothique sama,  
du grec haîma (même sang, commun).

Être einsam signifie :  
être le même dans l'unité de ce qui appartient l'un à l'autre.

La Sage qui montre met le langage en mouvement vers le parler humain.  
Mais la Sage a besoin du retentissement dans le mot.

L'homme ne peut parler que s'il appartient à la Sage,  
et l'écoute,  
pour pouvoir redire, dans un mot, ce qui est dit.

Ce besoin et cette redite reposent dans un manque,  
qui n'est ni défaut, ni négativité,  
mais une ouverture essentielle.

Parce que nous, les humains,  
pour être ceux que nous sommes,  
sommes insérés dans l'essence du langage,  
nous ne pouvons jamais nous en extraire  
pour le contempler d'un autre point de vue.

Nous ne pouvons savoir l'essence du langage  
que dans la mesure où elle-même nous regarde,  
et où nous y sommes appropriés (vereignet).

Ce qui manque à la langue —  
ce qu'on pourrait prendre pour un manque de savoir  
par rapport aux concepts transmis, issus de la connaissance comme représentation —  
n'est en réalité aucune carence,  
mais un privilège,  
grâce auquel nous sommes privilégiés d'appartenir à un domaine éminent :  
celui dans lequel nous,  
les appelés à parler la langue,  
les usagers du langage,  
séjournons en tant que mortels.

La Sage, ce qui lui est propre,  
ne peut être capturée dans une assertion.  
Elle exige de nous que nous faisons silence

sur le mouvement événementiel dans l'essence du langage —  
sans pour autant parler du silence.

La Sage, qui repose dans l'Événement,  
est en tant que montrer  
la manière la plus propre de l'Événement.  
Cela peut sembler une formule abstraite,  
mais si nous n'entendons qu'elle,  
elle ne dit pas encore ce qu'il faut penser.

La Sage est la manière dont parle l'Événement —  
et ce mot manière ne signifie pas ici « modalité » ou « genre »,  
mais mélos, chant,  
ce qui dit en chantant.

Car la Sage événementielle fait paraître ce qui est présent  
depuis son propre,  
c'est-à-dire là où il appartient comme présent.

Elle loue — c'est-à-dire, elle le laisse accéder à son essence propre.

Hölderlin chante, au début de la huitième strophe de La Célébration de la Paix :

Beaucoup a depuis le matin,  
Depuis que nous sommes un dialogue et nous écoutons l'un l'autre,  
Éprouvé l'homme ; mais bientôt nous sommes chant.

La langue a été appelée « la demeure de l'être »  
(cf. la Lettre sur l'humanisme, 1947).

Elle est la garde de la présence,  
en tant que la manifestation de cette présence  
demeure confiée au montrer événementiel de la Sage.



La langue est la maison de l'être,  
parce qu'elle est, en tant que Sage,  
la manière propre de l'Événement.

Penser l'essence du langage,  
lui redire ce qui lui appartient,  
exige un changement de la langue —  
changement que nous ne pouvons ni forcer ni inventer.

Ce changement ne se produit pas  
par la formation de nouveaux mots ou tournures.

Il touche à notre relation au langage.  
Et cette relation se détermine selon le destin —  
à savoir si, et comment,  
nous sommes retenus dans l'Événement  
par le langage en tant qu'Origine attestante (Ur-Kunde),  
c'est-à-dire la Sage.

Car l'Événement est, en tant qu'appropriant, retenant, re-contenant,  
la relation de toutes les relations.

C'est pourquoi notre dire,  
en tant que réponse,  
demeure toujours relationnel.

Mais ce rapport — Verhältnis —  
n'est plus pensé comme simple relation entre sujets et objets,  
mais comme un mode de l'Événement.

Notre rapport à la langue se détermine selon la manière  
dont nous, en tant qu'usagers appelés,  
appartenons à l'Événement.

Peut-être pouvons-nous préparer un peu ce changement de notre relation au langage.

Il se pourrait que naisse en nous l'expérience :

Tout penser méditatif est poésie.

Toute poésie est pensée.

Les deux appartiennent l'un à l'autre,

depuis ce dire (Sagen),

qui s'est déjà adressé à ce qui n'est pas dit,

parce qu'il est la pensée en tant que gratitude (Dank).