

**Métaphore — Catharsis — Aufhebung**

Pierre Gravel

Volume 7, Number 2, octobre 1980

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/203136ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/203136ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Société de philosophie du Québec

ISSN

0316-2923 (print)

1492-1391 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Gravel, P. (1980). Métaphore — Catharsis — Aufhebung. *Philosophiques*, 7(2), 133–159. <https://doi.org/10.7202/203136ar>

## MÉTAPHORE — CATHARSIS — AUFHEBUNG\*

(pour Charles Segal)

par Pierre Gravel

Ce texte aurait un but : montrer comment une certaine théorie hölderlinienne de la tragédie, telle du moins que celle-ci peut être extraite des *Remarques*, de certains des fragments de la période de Hombourg, mais également de la lettre célèbre à Boehlendorf<sup>1</sup>, peut nous ramener au plus près d'une équivocité fondamentale qui régit, domine et possède encore la théorie aristotélicienne de la tragédie. Aristote et Hölderlin auraient en quelque sorte été au même : la forme étrange et difficile de cette question que la tragédie ne cesse de relancer à la pensée qui s'y attaque. Pour jouer d'une métaphore tragique : la forme difficile et étrange d'une blessure que la théorie ne peut arriver ni à refermer ni à enserrer et qui, par-delà les siècles et, en ce qui *nous* concerne, l'absence de véritables tragédies, demeure ouverte et lancinante comme une plaie — ce qu'elle fut aussi pour Artaud. Aristote avait tenté la circonscription et la constitution du « genre » tragique, Hölderlin tentera d'en réouvrir la question. En termes plus anachroniquement historiques, nous tenterons de demander comment il faut *traduire* le texte de la *Poétique* pour engendrer quelques-unes des questions que peut nous adresser Hölderlin à l'occasion de la possibilité de la Tragédie.

---

\* Une première version de ce texte a été présentée lors du Colloque international de Strasbourg sur le Genre, organisé, en juillet 1979, par MM. Lacoue-Labarthe et Nancy.

1. Du 4 décembre 1801. Pour les principaux textes consultés sur le romantisme allemand, cf. P. Szondi, *Poésie et Poétique de l'Idéalisme Allemand*, Paris, Minuit, 1975 ; Ph. Lacoue-Labarthe et J.L. Nancy, *L'Absolu Littéraire*, Paris, Seuil, 1979, et Ph. Lacoue-Labarthe, *La Césure du Spéculatif*, in *L'Antigone de Sophocle*, Paris, Christian Bourgeois, 1978.

## - I -

Ouvrant les célèbres *Remarques sur Oedipe*, nous ne pouvons manquer, en effet, d'être étonnés d'y trouver un passage dans lequel la tragédie, contre toute attente, est définie comme équilibre, et, qui plus est, comme équilibre statique. Dans une tragédie réussie, pour parler comme Aristote, nous aurait ainsi été donné à voir, à entendre ou à lire que rien, littéralement, ne s'est passé. Une tragédie serait la mise en scène du rien, l'auto-annihilation d'un foisonnement de contraires, le temps réglé d'une attente vide. Contre toute idée d'un passage, d'une conquête, d'une épreuve ou d'un moment, d'une signification dans un procès, la tragédie, paradoxalement, nous ramènerait à quelque chose comme un point zéro ou un temps d'arrêt. Et pour reprendre certains termes des fragments de Hombourg<sup>2</sup>, la force de la tragédie serait fonction de la faiblesse de ce qui y est joué, à la limite même, le signe en serait tout à fait insignifiant. Voici ce texte :

Le *transport* tragique est à la vérité proprement vide ; il est le moins pourvu de liaisons. — Par là, dans la consécution rythmique des représentations, où s'expose le *transport*, ce que l'on nomme dans la mesure des syllabes la césure, la pure parole, la suspension antirythmique, devient nécessaire pour rencontrer comme arrachement le changement et l'échange des représentations à un tel sommet qu'alors ce ne soit plus le changement des représentations mais la représentation elle-même qui apparaisse<sup>3</sup>.

Le texte que nous venons de citer se trouve au tout début des *Remarques*, soit aussitôt après la description de la tâche à laquelle Hölderlin entend alors se vouer : poser le principe d'une « mécanique » de la poésie, une « mécanique » qui puisse permettre que la « démarche propre » de la poésie « puisse être calculée et enseignée, et qu'une fois apprise, elle puisse toujours à nouveau être répétée en toute sécurité dans la pratique<sup>4</sup> ». Voilà également certes ce qui, contre les idées

2. Sur lesquels nous reviendrons.

3. Hölderlin, *Oeuvres*, Pléiade, p. 952.

4. *Ibid.*, p. 951.

courantes à propos du romantisme<sup>5</sup>, ne pourra à nouveau manquer d'étonner : le romantisme (hölderlinien) s'y définit d'abord par une exigence de rigueur méthodique, et cela, en vue d'assurer la pure possibilité d'une répétition<sup>6</sup>. La « mécanique », on le sait, sera fondée et articulée sur ce que Hölderlin appelle le « calcul du statut de l'œuvre », lequel calcul, pour la tragédie, donne une « règle sûre », celle d'un « équilibre » plutôt que d'une « pure consécution ». Aussi, et aussitôt après notre texte, cet équilibre est-il rigoureusement défini :

Par là, la consécution du calcul, c'est-à-dire le rythme est divisé et, en ses deux parties, il se rapporte de telle sorte à lui-même que les deux parties, à égalité de poids, font apparition<sup>7</sup>.

Soulignons, ici, l'exigence du « faire apparition » et l'indication de ce qui doit apparaître : les deux parties, « à égalité de poids ». Le texte précédent précisait que c'était ainsi seulement que la représentation elle-même pouvait apparaître. Le passage est donc clair : dans une tragédie, et il s'agit uniquement d'*Oedipe* et d'*Antigone*, nous avons un type de transport dont les deux caractéristiques principales sont qu'il est « vide » et le « moins pourvu de liaisons ». Cela sera nécessaire, pour compléter la phrase que nous avons précédemment fragmentée, s'il est possible de rencontrer comme « arrachement » le « changement et l'échange des représentations à un tel sommet qu'alors ce ne soit plus le changement des représentations, mais *la représentation elle-même qui*

5. Il est remarquable de voir que la plupart des vues actuelles sur le romantisme sont (encore) dominées par les thèses de Hegel. En ce sens, le travail de MM. Lacoue-Labarthe et Nancy sur les sources du romantisme allemand, *l'Absolu Littéraire*, demeure tout à fait neuf et prometteur.

6. Michel Serres, dans un article déjà ancien (1961), avait défini la pensée romantique, en opposition à la pensée classique, par un changement d'orientation dans l'ordre de la référence. Alors que cette dernière se définissait par sa référence à l'ordre, à la notion d'ordre, à son « idée », la pensée romantique variera à ceci que la référence sera puisée à même le contenu du sens (cf. *Hermès* 1, p. 22). Et, à la recherche de la vérité des classiques, se substituera le développement d'une technique d'analyse : le *symbolisme*. Une thèse analogue sera reprise récemment par Todorov — cf. *Théories du Symbole*, Paris, Seuil, 1977 ; cf. également *Poétique* 38, p. 131 sq. Nous aimerions montrer ici et souligner que si Hölderlin est romantique, ce qui n'est pas évident, ce romantisme se définit tout au contraire par une exigence de rigueur et de calcul méthodique. Et à cet égard, les phrases introductives des *Remarques* sont tout à fait comparables aux *Principes* de Descartes.

7. *Oeuvres, ibid.*, p. 952.

*apparaîsse* ». Cette thèse, dans son étrangeté, — car la représentation, en effet, loin d'être renvoyée à un autre qui en serait la détermination, n'y est renvoyée qu'à elle-même au terme et comme terme de son propre arrachement, — cette thèse, donc, dans une parenté certaine à une position kantienne sur laquelle il faudra revenir<sup>8</sup>, appelle la position de quelques remarques. Qu'en est-il, en effet, de cette absence de liaisons qui peut au mieux faire apparaître la représentation elle-même ? Qu'en est-il également de cet étrange statut de la représentation qui doit elle-même faire apparition ?

La principale remarque, d'où découlent un certain nombre de conséquences, tient à ceci que le type de « transport » qui est éminemment ou particulièrement mis en œuvre dans la tragédie, peut être immédiatement connoté de deux notions techniques avec lesquelles il a des affinités certaines : la notion de *métaphore*, tout d'abord, qui est littéralement un tel transport, celle de *catharsis*, ensuite, qui est *d'un* tel transport. Deux notions, on le sait, qui sont techniquement élaborées par Aristote, à l'occasion de la circonscription de ce genre qu'est la tragédie. Première conséquence formelle : pour Aristote comme pour Hölderlin, la catharsis, comme mouvement d'expulsion, serait fonction précise du type de transport, retournement et annihilation ; les fragments de Hombourg parleront même d'une « catastrophe idéale »<sup>9</sup>, qui est opérée par la métaphore, ou dont la métaphore est l'opération. Chez Aristote, nous avons un jeu analogue, la catharsis est opérée ou mieux lorsqu'il y a ces deux mouvements de retournement que sont péripétie et reconnaissance. La tragédie n'étant dans les deux cas que (de) ce type de transport.

C'est la thèse que nous tenterons de développer en montrant comment la théorie hölderlinienne de la césure, ou celle de l'équilibre de l'échange en un point de suspension, peut permettre de réouvrir la question de l'interprétation de la

8. Le Kant de la (re)découverte de la puissance de l'apparaître, le Kant, donc, de l'Esthétique transcendantale. La fidélité hölderlinienne est ici claire : « On a, humainement parlant, à propos de n'importe quoi, à prendre avant tout en vue ceci que c'est quelque chose de connaissable par l'intermédiaire (moyen) de son apparition » (*ibid.*, p. 951).

9. *Ibid.*, p. 639. Catastrophe signifie littéralement : renversement.

tragédie depuis la forme même en laquelle Aristote l'avait laissée ouverte. La question restante, et qui restera, sera de demander comment il peut se faire, paradoxalement, qu'une expulsion maximale, catharsis ou purification<sup>10</sup>, puisse être au mieux accomplie par une structure qui est essentiellement construite sur une loi d'équilibre, et, qui plus est, d'un équilibre statique. Un dynamisme maximal pourrait naître de l'équilibre formel le plus statique.

Cette remarque, sur laquelle nous reviendrons, a donc pour effet de ramener la tâche de Hölderlin au niveau du travail que, dans la *Poétique*, Aristote s'était déjà prescrit : faire de la tragédie quelque chose comme un « genre », doté de propriétés caractéristiques qui permettraient de distinguer la tragédie de l'épopée principalement, mais aussi de la comédie. Cela est nécessaire, remarque Aristote, « car est demeuré sans nom jusqu'à nos jours l'art qui imite par le langage seul, prose ou vers, vers mélangés ou vers tous du même genre<sup>11</sup> ». La *Poétique* se présente donc comme la topique articulée qui entend répondre de cet *anônumos* premier qui la commande et la suscite. Mouvement analogue chez Hölderlin, mais avec une différence fondamentale : s'il ne s'agit plus de répondre au vide laissé par l'absence d'un « terme commun » qui s'appliquerait aux différentes constructions littéraires<sup>12</sup>, il s'agit, par cette « mécanique » de la poésie, de répondre au vide laissé (chez nous) par l'absence d'une véritable tragédie dont, par contraste, mais pour nous au plus près du danger, l'élément grec peut encore être la question. Volonté de délimitation et de circonscription chez Aristote, l'élément délimitant et circonscrivant ne relevant pas en principe et par essence du délimité et du circonscrit ; volonté de réouverture chez Hölderlin, et paradoxalement, désir de répétition :

Le défaut de la poésie moderne est surtout du côté de l'école et du métier ; il lui manque en effet que sa démarche propre puisse être calculée et enseignée, et qu'une fois apprise, elle puisse être répétée en toute sécurité dans la pratique<sup>13</sup>.

10. Puisque c'est en ce sens, on le sait, que, dans les *Remarques*, Hölderlin entend la catharsis.

11. *Poétique*, 1447b, il s'agit, pour l'*anônumos*, d'une conjecture de Bernays qui a depuis été confirmée.

12. Ces constructions englobent, on le sait, les « dialogues socratiques ».

13. Hölderlin, *Oeuvres*, p. 951.

Et le danger dont nous parlions, ou, plutôt, l'être au plus près du danger, — car la question n'est pas celle d'une appropriation, mais celle, toute différente, d'un apprentissage, et, à la limite, d'un apprentissage illimité<sup>14</sup> sur fond d'une distance qui ne cesse de s'accroître et, dirions-nous, de se matérialiser, — ce danger était déjà cerné dans la lettre célèbre à Boehlendorf :

Ce qui nous est propre doit tout aussi bien être appris que ce qui est étranger. C'est pourquoi les Grecs nous sont indispensables. Seulement, nous ne pourrions pas les rejoindre précisément dans ce qui nous est propre, national, parce que, encore une fois, le *libre* usage de ce qui est *propre* est ce qu'il y a de plus difficile<sup>15</sup>.

Peut-être se peut-il, nous tenterons du moins de le montrer, que toute l'analyse d'*Antigone* que Hölderlin propose dans les *Remarques*, texte qui est de trois ans postérieur à la lettre, soit fondée sur l'infinie distance qui naît de la proximité même et sur l'impossibilité de s'appuyer sur cette proximité pour cerner ce qui nous est proche. Or, ce double mouvement de rapprochement et de fuite, de fuite dans le rapprochement même, ce double mouvement qui serait la forme rythmique du contraste n'est pas sans rapport, nous y insisterons, avec ce qui peut encore se donner à penser à travers ces deux notions aristotéliennes d'*Éléos* et de *Phobos* dont la tragédie est censée opérer la catharsis.

\* \* \*

Cette communauté dans le travail, ou la tâche, entre Hölderlin et Aristote, nous paraît importante puisqu'elle sous-entend que le poétique, au sens où nous qualifierons ainsi le travail de Hölderlin, n'est pas un autre de ce que l'on appelle trop rapidement la pensée rationnelle, mais que c'est tout différemment au sein même de cette rationalité, ce qui veut également dire : contre elle tout à la fois, qu'elle a tout son sens, c'est-à-dire à nouveau : le maximum de ses effets de sens.

14. Ce qu'a très bien vu Szondi dans *Poésie et Poétique de l'idéalisme allemand*, cf. p. 237 sq.

15. *Oeuvres*, *ibid.*, p. 1003 sq.

La remarque est également importante en un autre sens, puisqu'elle sous-entend cette fois que si la *Poétique* peut se présenter comme « le » genre de ces différents genres dont elle entreprend la circonscription, — et il n'est plus à montrer que comme ce genre très précisément elle relève de ce dont elle est le genre<sup>16</sup>, — le poétique, dans son exigence même de calcul méthodique, de formulation de règles, de préceptes et de lois, joue au niveau de ce qu'il faudrait peut-être appeler un désir de re-génération, niveau où peut être remise en question la possibilité même de la dé-limitation. Puisque, comme le rappellera Hölderlin, si les Grecs ont excellé dans le pouvoir de « se saisir, soi, parce que cela constituait leur faible », « la tendance principale dans les modes de représentation de notre temps est de pouvoir rencontrer quelque chose, savoir y correspondre vu que la vacance de partage, le *dusmoron* est notre faible<sup>17</sup> » ; ce n'est pas au niveau d'une frontière que la question de la tragédie se joue, mais tout différemment, à celui de l'éclatement et du débordement de toute frontière, ce qui peut également être celui de leur redoublement et de leur répétition.

\* \* \*

Un dernier aspect de cette remarque mérite d'être mis en relief : c'est au niveau du travail de la métaphore que, dans un fragment des années de Hombourg, Hölderlin distingue le poème tragique du poème épique et du poème lyrique :

Le poème lyrique, idéal selon l'apparence, est naïf par sa signification. C'est une métaphore continue d'un sentiment unique.

Le poème épique, naïf selon l'apparence, est héroïque par sa signification. C'est la métaphore de grandes volontés.

Le poème tragique, héroïque selon l'apparence, est idéal par sa signification. C'est la métaphore d'une intuition intellectuelle<sup>18</sup>.

16. Cf. Derrida, *La Mythologie blanche*, in *Marges de la Philosophie*.

17. *Oeuvres, ibid.*, p. 963-964.

18. *Oeuvres, ibid.*, p. 632.



On peut suivre le procès : métaphores d'un sentiment unique, de grandes volontés, d'une intuition intellectuelle, sur fond d'un double changement quant au niveau et au statut de l'apparence et de la signification, quant au niveau de la signification qui est fonction du statut de l'apparence<sup>19</sup>. Si le poème tragique, qui est héroïque selon l'apparence<sup>20</sup>, est idéal par sa signification, c'est parce qu'il est la métaphore d'une intuition intellectuelle, c'est-à-dire, dans les termes du fragment, qu'il est fruit, produit et marque même de la séparabilité, et, ajouterions-nous, de la séparabilité infinie. Et c'est déjà, dès l'époque de Hombourg, le transport vide, le moins pourvu de liaisons, qu'articuleront les *Remarques*.

Lorsque l'intuition intellectuelle est plus subjective et que la séparation procède plutôt des parties centrales, comme dans *Antigone*, le style est lyrique. Lorsque la séparation procède plutôt des parties subordonnées et qu'elle est d'ordre objectif, le style est épique ; quand la séparation procède de la séparabilité suprême de Zeus, comme dans *Oedipe*, alors le style est tragique<sup>21</sup>.

On peut de nouveau suivre le procès : la séparation procède des parties centrales, des parties subordonnées, de la *séparabilité suprême* ; c'est là la marque même du style tragique. Manque pourtant au fragment, pour articuler cette séparabilité, la théorie de la césure.

- II -

Soit donc cette théorie de la césure, qui, dans les deux cas, porte sur *Oedipe* et sur *Antigone*. La fonction de la césure, son trait le plus fondamental, est de couper les pièces de manière à ce que deux parties, à égalité de poids, fassent apparition, et de manière également à ce qu'avec ce contrebalancement la structure même de la représentation apparaisse, et apparaisse comme arrachée. Dans les deux cas, ce moment

19. Szondi a parfaitement raison de souligner que ce qui est naïf selon l'apparence n'est pas naïf en apparence : c'est toute la question du rapport à Kant qui est ici en jeu.

20. La notion de héros, comme nous tenterons de le montrer plus bas, acquiert ainsi un statut tout à fait particulier qui la rapproche d'ailleurs du statut de l'individualité chez Nietzsche.

21. *Oeuvres, ibid.*, p. 636.

de la césure, de la pure parole, de la suspension antirythmique, correspond à la parole de Tirésias. Regardons-y d'un peu plus près. Conférons Hölderlin et Sophocle, Hölderlin traduisant Sophocle.

Dans le premier cas, Oedipe, ayant tout pris sur lui, dans une immédiate et savante confusion du politique et de la question de son origine, dans les termes de Hölderlin, ayant interprété « ombrageusement au particulier » une « injonction générale<sup>22</sup> », devra faire l'épreuve d'une double disjonction, d'un double renversement. Loin d'être le protecteur de la Cité devant la peste qui s'abat sur elle, il se découvrira en être la cause, mieux, il sera manifestement découvert et révélé devant tous comme en ayant été la cause. Et bien loin d'avoir fui la prescription de l'oracle qui lui assignait de confondre être, origine et position, lui, dont l'unique désir était de coïncider avec le lieu de la réponse à ses questions, il découvrira au terme de cette quête qui l'a conduit à Thèbes, le seul, en ce lieu, pour qui l'origine pouvait coïncider avec la pureté la plus absolue d'un commencement, qu'il était effectivement l'auteur du meurtre de Laios et qu'il a fécondé le sein même de l'Ancien d'où il était lui-même sorti. La confusion est complète : il n'a jamais été celui qu'il croyait être, il n'a jamais cru ce qu'il était. La totalité de son expérience peut se résumer en un retour à l'unique vérité de l'errance. Contre toute installation.

Cette double disjonction — la coïncidence avec le lieu du pouvoir *est* l'origine de la peste qui s'abat sur Thèbes ; la coïncidence avec le lieu de la réponse à la question de son origine *est* son aveuglement — cette double disjonction dans le sein du tout et dans le sein du particulier, — dans le sein du tout comme déchirure ultime du particulier, et dans le sein du particulier comme éloignement, perte, et tout à la fois faire apparaître du tout comme infiniment distant, — a, chez Hölderlin, une formule, celle de l'insoutenable :

L'insoutenable, comment le dieu-et-l'homme s'accouple, et comment, toute limite abolie, la puissance panique de la nature et le tréfonds de l'homme deviennent Un dans la fureur

22. *Ibid.*, p. 954.

se conçoit par ceci que le devenir-un illimité se purifie par une séparation illimitée<sup>23</sup>.

Cette formule, que nous tenterons d'interroger plus bas, devient tout à fait remarquable lorsqu'on la compare à un passage de l'*Oedipe* de Sophocle, qu'elle éclaire singulièrement :

C'est Apollon, Apollon, mes amis, de ce mal, mon mal, le trait (*télos*), de cette souffrance mienne qui n'est que mienne / Quant à la main qui s'est élancée, ce n'est que la mienne, malheureux<sup>24</sup>.

La formule de Hölderlin nous paraît tout à fait remarquable en ceci à tout le moins que le rapport de l'humain et du divin n'y est plus pensé sous la figure du rapport de deux êtres posés. La différence dût-elle être celle d'une séparation infinie entre deux éléments donnés comme toujours déjà séparés, mais comme arrachement, gain et position du sens de l'un, ce qui est tout aussi bien celui de son absence, ou de l'infinité tangible de sa distance, sur le fond de la disjonction complète de l'autre. Au moment où toute l'action d'Oedipe faut, se manifeste le nom, et le nom seul de ce qui a failli, Apollon. Apollon se manifeste ainsi au terme et comme terme (*télos*) d'un ensemble d'actions qui se sont renversées, il se manifeste comme la marque ou le trait le plus fondamental (*télos*) de ce renversement. Il est le terme de ce mouvement catastrophique.

On peut reprendre les formules du début des *Remarques* : la césure était nécessaire pour rencontrer comme arrachement le changement et l'échange des représentations à un tel *sommet* qu'alors ce ne soit plus le changement des représentations mais la représentation elle-même qui apparaisse — telle est la figure d'Apollon ; on peut reprendre les termes du fragment de Hombourg : *Oedipe-Roi*, qui est héroïque selon l'apparence, est idéale par sa signification parce qu'elle est la métaphore d'une séparation illimitée, une séparation qui s'est *transportée* du sein même de l'être d'Oedipe en ce qu'il était quête de l'origine à la position d'Apollon comme infiniment séparé, celui dont l'être est fonction de l'infinité de la distance même, cette infinité de la distance étant à son tour fonction de l'infinité de la

23. *Ibid.*, p. 957.

24. *Oedipe-Roi*, v. 1329 sq.

déchirure, ou de la disjonction, d'Oedipe. En termes aristotéliens, dans le cas d'Oedipe, il y a coïncidence parfaite de deux mouvements de retournement ou de revirement (*métabolè*), celui de la reconnaissance et celui de la péripétie.

\* \* \*

Chez Hölderlin toutefois, il convient de remarquer que ce moment de la césure, qui coïncide avec la parole de Tirésias, détermine le changement du *rythme* de la représentation. Ce qui intéresse Hölderlin en ce sens est moins ce qui arrive à l'être d'Oedipe — il ne s'agit pas d'une analyse symbolique — que la manière suivant laquelle, à l'occasion de la parole prophétique, s'altère, se transforme et se précipite le rythme de la représentation, c'est-à-dire comment s'opère le renversement qui prépare au contre-balancement qui assure l'équilibre de la représentation. Nul doute pourtant, comme nous tenterons de le rendre manifeste plus bas, qu'Oedipe étant le sujet de cette transformation, le transport (vide) de l'accélération et de l'emportement du rythme à la question de son être, cette question qu'il ne cesse de relancer à tous<sup>25</sup>, est possible. C'est ce que nous avons tenté ici.

\* \* \*

Autre trait tout à fait remarquable de cette formule de l'insoutenable : ce transport de la séparation illimitée est pensé par Hölderlin comme une « purification » illimitée, c'est-à-dire : comme catharsis. C'est le devenir-un illimité (qui) se purifie par une séparation illimitée, la catharsis étant le *passage* du devenir-un illimité à la séparation illimitée. En d'autres termes, mais moins autres qu'il ne le pourra paraître : le rapprochement du plus proche est retournement et manifestation de la distance même, le passage catastrophique de l'un à l'autre et la double mise en abîme s'y joue étant la formule de la tragédie. Suivant une autre pente, on pourrait dire que le

25. Et que lui rappellera cruellement Tirésias dès le début de son premier entretien avec Oedipe.

devenir un étant impossible, c'est cette impossibilité même, mais comme déchirure salutaire de l'un, qui nous est montrée.

\* \* \*

Passage analogue dans *Antigone*, à une différence près qui commande l'analyse : alors qu'*Oedipe* est une tragédie monologique dans laquelle l'un se joue tout à la fois contre tous et contre le tout, d'où le transport interne et le retournement catastrophique de la séparation, *Antigone* est une tragédie dialogique. D'où la figure double de l'opposition et la duplicité du retournement. Et, à la différence d'une analyse contemporaine comme celle de Hegel, par exemple, où la figure de l'opposition est celle d'une scission au sein de l'idée même de la loi, comme essence de l'universel<sup>26</sup>, chez Hölderlin, la forme de l'opposition doit être rigoureusement équilibrée, elle est celle du balancement et du contre-balancement, elle doit être rendue irrésorbable. Le rythme de la représentation est que la représentation bat inlassablement sur elle-même :

La forme rationnelle qui se développe ici tragiquement est politique, et plus précisément républicaine, parce qu'entre Créon et Antigone, entre le formel et le contre-formel, c'est à l'excès que l'équilibre est maintenu à égalité<sup>27</sup>.

Quant à la figure du retournement, elle a un statut analogue à celui que nous trouvons chez Oedipe, à une différence près : bien loin que le retournement d'Oedipe soit (de) la manifestation d'Apollon, comme infinité même de la distance, elle-même fonction de la déchirure ou de la séparabilité, chez *Antigone*, sans aucun « gain », le retournement est manifestation de la tangibilité et de la présence même de la mort :

La présence du tragique repose (. . .) sur le fait (. . .) que l'*infinie* possession par l'esprit, en se séparant salutairement, se saisit d'elle-même *infiniment*, c'est-à-dire en des oppositions, dans la conscience qui supprime (*aufhebt*) la conscience, et que le Dieu est présent dans la figure de la mort<sup>28</sup>.

26. Cf., plus particulièrement, *Esthétique et Phénoménologie*.

27. *Oeuvres, ibid.*, p. 966.

28. *Ibid.*, p. 963.

On s'est souvent interrogé sur l'étrangeté de la motivation qui pouvait pousser Antigone vivante à épouser l'orbe de la mort ; la « remarque » de Hölderlin, appuyée d'ailleurs en cela d'une analogie avec la situation d'Oedipe, permet une interprétation. Tout de même, en effet, que le sens des actions d'Oedipe pouvait aller d'un désir, bien exprimé, de faire toute la lumière sur l'étrangeté de la coïncidence qui liait entre elles la question de sa provenance et l'origine de la peste qui s'était abattue sur Thèbes, jusqu'à l'affirmation d'être conduit, aveuglé de sa propre main, dans ce qui était l'élément tangible de son désir, chez *Antigone*, de manière analogue, on ira de l'impossibilité d'un partage donnée initialement — elle qui est née du sens d'un partage, son lot sera de ne rien pouvoir partager — jusqu'à l'acceptation d'être enfermée vivante dans une caverne. Dans les deux cas, on va de la *métaphore* de ce qui devait être le terme d'un désir jusqu'à la plongée dans l'élément de son *symbole*. Apollon et la figure de la mort ont ainsi une même valeur structurale et symbolique, symbolique parce que structurale : ce sur fond de quoi s'opère, et vient ainsi à la manifestation, un renversement catastrophique. La mort, sans résurrection, est la réalité de la suppression. Contre Hegel, Hölderlin affirmerait déjà que l'*Aufhebung* n'est pas la mort supprimée parce que traversée.

\* \* \*

Ce moment de la césure, pour Hölderlin, le moment du pli ou la marque de la séparation et l'altération profonde du rythme de la représentation, correspond, dans les deux cas, à l'intervention de Tirésias. Et dans les deux cas, il est possible de se pencher sur le jeu de Tirésias pour entrevoir ce qui s'y joue : la possibilité d'une répétition accusatrice. Tout le jeu de Tirésias, en effet, et dans *Oedipe* et dans *Antigone*, va consister dans le fait de reprendre trait pour trait et mot pour mot les injonctions d'Oedipe et de Créon de manière à en manifester l'excès, cette manifestation étant la préparation immédiate aux deux retournements qui seront produits et l'altération même du rythme de la représentation : aveuglement, perte du soi et reconnaissance œdipienne de l'avoir-été-retourné ; confusion

de Créon, excès de la *Nomos* même contre la figure tangible et affirmée de la mort, balancement et contre-balancement.

\* \* \*

Dans *Oedipe-Roi*, à la suite de l'intervention de Tirésias, ce que Hölderlin remarque en effet, — et il importe de le souligner, car cela définira ce que les fragments de Hombourg appelleront le *ton* de la pièce, c'est-à-dire le *passage* de ce qui est « héroïque selon l'apparence » à ce qui est « idéal selon la signification », qui, dans les *Remarques*, deviendra le changement dans le rythme ou la consécution, — c'est la *volonté*, et la volonté comme folie qui s'empare alors d'Oedipe :

La lutte désespérée pour revenir à soi, l'effort abaissant et presque impudique pour être maître de soi, la recherche extravagante et fiévreuse d'une conscience<sup>29</sup>.

Nous sommes ici aux antipodes de Hegel en particulier et de la pensée moderne en général pour qui la possibilité même de la tragédie est fonction immédiate de la possibilité de quelque chose comme une conscience<sup>30</sup> — d'un pouvoir, pour le sujet, de s'autodéterminer, le tragique jouant principalement de ce qui tient en échec, empêche ou redouble cette détermination, la reportant, par exemple, sur le terrain de la loi, de la morale ou de la liberté<sup>31</sup>. Pour Hölderlin, ce qui apparaît et se manifeste comme possibilité d'une conscience n'est qu'un aspect de l'emportement d'Oedipe ; la « volonté désespérée » de cette conscience est ce qui prépare au mieux le retournement définitif, cet « effort abaissant et presque impudique » est la réponse œdipienne à la provocation de

29. *Ibid.*, p. 955.

30. Que l'individu puisse se mettre en position de « sujet », tel est le principe qui régit l'interprétation hégélienne de la tragédie. Cette thèse permet à la fois de dire de l'individu qu'il est le « centre » de la représentation tragique (cf. *Esthétique*, la Poésie, t. II, p. 324) et qu'il n'est que l'« organe vivant » de l'opposition et/ou de la fin qui se joue à travers lui (*Ibid.*, p. 326). Cela tient, on le sait, à ce que la substance peut et doit, elle aussi, être sujet.

31. À moins que, comme chez Schelling, l'on y vit une preuve ou une manifestation, au deuxième degré ou à la deuxième puissance, de la liberté : « Ce fut une *grande* idée que d'admettre que l'homme consente à accepter un châtement même pour un crime *inévitable*, afin de manifester ainsi sa liberté par la perte même de sa liberté et de sombrer par une déclaration des droits de la volonté libre ». Cf. *la Césure du Spéculatif*, p. 197.

Tirésias, elle-même simple accusation de l'injonction générale d'Oedipe « interprétée ombrageusement au particulier ». Et l'ensemble des propos d'Oedipe, à la suite de l'intervention de Tirésias, apparaîtra ainsi à Hölderlin sous le jour de la démente simple : « Pour finir, dans les propos, règne surtout la quête démente d'une conscience<sup>32</sup>. » C'est la première fois, à notre connaissance, que, dans notre modernité, le principe d'individualité, fermement éclaté, est mis au cœur de la tragédie. Est tragique ce qui, héroïque selon l'apparence, est idéal par sa signification.

Les *Remarques*, on le voit, ne diffèrent pas fondamentalement du *Fragment* : la signification vise le transport (vide) d'une séparation illimitée, elle-même fonction d'un devenir-un illimité. La « métaphore d'une intuition intellectuelle » est bien ce qui procède de la « séparabilité suprême ».

\* \* \*

Or, chez Sophocle, précision qu'il convient d'apporter pour mesurer la *distance* dont joue Hölderlin, cet éclatement de l'être d'Oedipe est isomorphe à la confusion générale qui se manifeste dans la figure (politique) de la peste : Oedipe en est à la fois l'agent, le porteur et le produit. Alors, en effet qu'au début la peste éclate dans les moissons qui n'arrivent pas plus à terme que les femmes ne peuvent enfanter<sup>33</sup>, pour ceux qui se refuseront à exécuter ses ordres, Oedipe demandera aux dieux « de ne pas laisser la moisson sortir de leur sol, de ne pas laisser d'enfants naître de leurs femmes, mais de les faire tous périr du mal dont nous mourons, si ce n'est pire encore<sup>34</sup> ». Et au moment de l'aveuglement, ce qui s'écoulera de ses orbes lacérés, « ce ne sera pas un suintement de gouttes rouges, mais une noire averse de grêle et de sang, inondant son visage . . .<sup>35</sup> ». Bref, hémorragie et grêle confondues, ce qui rend stériles femmes et terres. Sophocle ne joue publiquement que de la répétition.

\* \* \*

32. *Ibid.*, p. 956.

33. *Oedipe-Roi*, v. 22 sq.

34. *Ibid.*, v. 269 sq.

35. *Ibid.*, v. 1278 sq.



Jeu analogue dans *Antigone*. Alors que Créon ordonne que le cadavre de Polynice soit la proie des oiseaux et des chiens, Tirésias ne lira que de mauvais présages dans les entrailles des oiseaux qu'il examinera. La cause en est simple : « ils sont trop repus de la graisse sanglante du héros massacre<sup>36</sup>. » Et sa prophétie ne fera que répéter ce que le geste de Créon avait déjà assuré. La double vue du devin sera vue doublée et multipliée : « Et voici déjà la haine bouleversant toutes les villes qui auront vu leurs guerriers déchirés n'obtenir d'autres tombes que des chiens ou des fauves ou quelque oiseau ailé qui aura ensuite été porter cette odeur sacrilège jusqu'au foyer de leur cité<sup>37</sup>. » S'il fallait ainsi coiffer Sophocle d'un titre général, on pourrait ainsi parler d'une répétition symbolique et de la prolifération. Or Hölderlin, dans la traduction qu'il propose du passage que nous venons de citer<sup>38</sup>, introduit une différence significative qui peut servir à introduire à l'interprétation proposée, dans les *Remarques*, d'*Antigone*. Alors, en effet, que chez Sophocle, le geste de Créon, dans l'interprétation de Tirésias, a pour effet strict d'annoncer la prolifération de ce que l'ordre de Créon devait contenir : toutes les villes, par la grâce du vol désordonné de quelques oiseaux, se lèveront contre Thèbes, chez Hölderlin, le mouvement, au lieu d'être centrifuge, est centripète ; c'est de l'intérieur que la Cité se trouve retournée : « Dans la discorde toute cité doit sombrer . . . quand de son aile un oiseau porte jusqu'au foyer consacré de la ville une puanteur sacrilège<sup>39</sup>. » La traduction de Hölderlin est donc ainsi une véritable tra-duction : elle marque et inscrit une différence, elle se marque et s'inscrit d'une différence qu'il convient d'interroger, différence qui est elle-même re-marquée dans les *Remarques* et qui en constitue peut-être le ressort.

Car alors, en effet, que l'interprétation d'*Oedipe* montre bien comment le rythme et le ton de la pièce s'altèrent et s'emporent à la suite de l'intervention de Tirésias, l'interprétation d'*Antigone*, tout au contraire, après le rappel de la théorie de la césure, n'en fait aucune mention et ne s'y rapporte

36. *Antigone*, v. 1020-22.

37. *Antigone*, v. 1080 sq.

38. Que nous citons dans la traduction donnée par Ph. Lacoue-Labarthe.

39. Cf. Hölderlin, *l'Antigone de Sophocle*, t.c., p. 123.

pas. Tout se passant apparemment comme si le moment de la césure était absent de l'analyse qui entendait pourtant le promouvoir. Toute la discussion de Hölderlin, suivant en cela un autre aspect de la théorie de l'équilibre qui la rapproche d'ailleurs de l'analyse de Hegel, porte plutôt sur la manière suivant laquelle « l'informe s'enflamme au contact de ce qui est trop formel<sup>40</sup> », et sur la manière suivant laquelle tous les personnages « se dressent les uns contre les autres, comme des *personnages au sens restreint*, c'est-à-dire *représentatifs* — qu'ils prennent une forme spécifique<sup>41</sup> ». À nouveau est « personnage au sens restreint » ce qui pour Hegel est le principe même qui régit l'interprétation de la tragédie.

\* \* \*

Cette différence dans le traitement des deux pièces, cette différence déjà marquée par une différence dans la traduction qui est loin d'être un simple contresens, a, nous semble-t-il, une fonction : celle de montrer comment le type d'opposition qui se fait jeu et jour dans *Antigone*, — opposition principale du *Théos* et de l'*Anti-Théos* et par là figure du délaissement (du détournement catégorique), — ne peut aucunement être un précédent pour nous aider à comprendre le type de *notre* délaissement, ne peut aucunement nous permettre d'approcher ce qui nous serait le plus propre, sinon le plus proche, et cela, dans la figure même de la proximité ou de la fascination<sup>42</sup>. D'où, au cœur même de l'interprétation d'*Antigone*, la proposition sur le caractère « hespérique » de *notre* poésie :

Notre poésie doit être hespérique, en sorte que ses sujets soient choisis d'après notre vue du monde et que ses représentations soient de chez nous ; les représentations grecques s'en distinguent en ceci que leur tendance principale est de pouvoir se saisir, soi, parce que cela constituait leur faible, alors qu'en revanche, la tendance principale dans les modes de représentation de notre temps est de pouvoir rencontrer quelque chose, savoir y correspondre, vu que la vacance du partage, le *dusmonon*, est notre faible<sup>43</sup>.

40. *Oeuvres*, p. 965.

41. *Ibid.*, p. 966.

42. Cf. Lacoue-Labarthe, *la Césure du Spéculatif*, p. 2 sq.

43. *Oeuvres, ibid.*, p. 963-964.

Le faible des Grecs : pouvoir se saisir ; notre faible, par contraste, est de pouvoir rencontrer quelque chose. Ce qui nous caractérise est donc la « vacance du partage » ; or, *paradoxalement*, si Antigone a « le sens d'un savoir ferme, né d'un partage divin<sup>44</sup> », son partage, proprement impensable, — mais on sait que Sophocle excelle à représenter la marche de l'entendement sous l'impensable<sup>45</sup>, — tient principalement à ceci qu'elle est devenue « pareille à un désert<sup>46</sup> ». Et Hölderlin d'ajouter : « la conscience à son apogée se compare alors toujours à des objets qui n'ont pas de conscience mais qui accueillent, *dans leur partage*, la forme de la conscience. Un tel objet, voilà ce qu'est un pays devenu désert<sup>47</sup>. » Ce pays devenu désert, cette qualification du « lot » d'Antigone, c'est également la figure de l'Anti-*Théos* qui en est une manifestation : « ce qui caractérise l'Anti-*Théos*, où quelqu'un, au sens de Dieu lui-même, se comporte *contre* Dieu, et reconnaît hors statut l'esprit du Plus-Haut<sup>48</sup>. »

Le paradoxe est donc à son comble : le partage d'Antigone, dont le lot, seule, déserte et vacante, est de ne rien pouvoir partager, ne peut servir en rien pour approcher la vacance du partage qui nous caractérise. Ce paradoxe aurait un sens : a été transporté au niveau de l'analyse de la tragédie, et posé comme sa condition, ce que la tragédie (sophocléenne) transporte inlassablement : un maximum d'écart dans une absence de liaisons et dans une absence de solution. Des métaphores sans relèves possibles, autres du moins que celles de leur répétition et de leur aveu.

Il n'aurait donc pas été question, chez Hölderlin, de « sortir » de la représentation ; il aurait été question, tout différemment et tout au contraire, de la rabattre inépuissamment sur elle-même pour qu'elle avoue les écarts dont elle joue. La tragédie jouant de la distance et de l'écart, son interprétation ou sa théorie ne peuvent que maximaliser un certain nombre d'entre eux pour les amener à quelque chose

44. *Ibid.*, p. 965. Cette phrase qui, dans les *Remarques*, définit la « présence du tragique », et pour le Grec et pour l'Hespérique, vaut éminemment pour Antigone.

45. *Oeuvres, ibid.*, p. 960.

46. *Ibid.*, p. 961.

47. *Ibid.*, p. 961.

48. *Ibid.*, p. 962.

comme un degré zéro. De la représentation. Ni conquête, ni moment, ni victoire, l'équilibre à l'excès. Des métaphores sans relève, voilà ce qui peut assurer la catharsis.

- III -

L'interprétation de Hölderlin, disions-nous, peut permettre de réouvrir la question de l'interprétation de la tragédie depuis le lieu et la position en lesquels Aristote, dans la *Poétique*, l'avait tout à la fois déterminée et laissée ouverte, construite sur une équivoque fondamentale. De manière plus précise, l'interprétation de Hölderlin peut permettre de revenir sur la structure de la tragédie dégagee par Aristote et de mettre en question le privilège littéralement exorbitant qui a été accordé à l'un des éléments de cette structure par une solide tradition qui, déjà illustrée chez Racine, sera théoriquement développée, conquise et articulée chez Hegel. Nous pensons ici particulièrement à la catégorie de l'« *èthos* », du « héros » ou du « caractère », et à la surévaluation qui est faite du fameux chapitre 13 pour l'interprétation d'ensemble de la théorie de la tragédie qui est proposée par Aristote.

Dans le chapitre 6, après la définition célèbre de la tragédie comme catharsis des *pathèmatai* de pitié et de crainte, catharsis qui est étrangement opérée par leur production et, dirions-nous, leur excession (*pérainô* : achever, accomplir, mener à terme — pousser jusqu'au bout, s'étendre jusqu'à, pénétrer jusqu'à), Aristote revient sur les six parties qu'il a mises en œuvre dans cette définition pour en aborder le principe d'une hiérarchisation :

Puisque ce sont des personnages en action (*prattontès*) qui font l'imitation (*mimèsin*), nécessairement on peut considérer comme partie de la tragédie l'ordonnance du spectacle ; puis, il y a le chant et la « lexis » ; car tels sont bien les moyens employés pour faire l'imitation (*mimèsin*). J'appelle « lexis » le seul assemblage des vers (*tèn tòn mètrôn sunthésin*) ; quant à chant, le mot a un sens parfaitement clair. Comme, d'autre part, il s'agit de l'imitation d'une action (*praxéôs esti mimésis*) et que celle-ci suppose des personnages agissant (*prattetai de upo tinôn prattontôn*), lesquels sont nécessairement tels ou tels (*poious tinas*

*einai*) selon le caractère ou selon la pensée (*kata te to êthos kai tèn diánoian*) — car c'est en tenant compte de ces différences que nous qualifions les actions —, il y a deux causes naturelles aux actions, à savoir la pensée et le caractère (*dianoian kai êthos*), et ce sont les actions qui toujours nous font réussir ou échouer. C'est le *muthos* qui est l'imitation de l'action, car j'appelle ici *muthos* l'assemblage des actions accomplies (*tèn sunthésin tòn pragmatôn*) ; j'appelle *êthos* ce qui nous fait dire des personnages que nous voyons qu'ils sont de telle ou telle qualité (*poious tinas*) ; j'entends par pensée (*dianoia*) tout ce que les personnages disent pour démontrer quelque chose ou déclarer ce qu'ils décident (1449b, 31-1450a, 7).

Plus loin, on le sait, et dans le cas précis de la tragédie, la pensée (*dianoia*), loin d'être en cause déterminante de l'action, comme le passage précédent pouvait le donner à penser, sera définie comme un effet, ou plutôt, et plus rigoureusement, comme une fonction de la parole : « que serait l'œuvre ou la fonction (*ergon*) du parlant, demandera en effet Aristote, si sa pensée était manifeste et ne résultait pas de son langage ? » (1456b, 7-8). Que la tragédie soit vue, lue ou entendue, puisque l'effet, on le sait, est le même, je n'accède donc à la catégorie de la pensée qu'à travers les paroles.

Si l'on excepte les trois premières catégories de ces définitions, soit celles de l'ordonnance du spectacle (*opsêds kosmos*), du chant (*mélopoia*) et de la « lexis », le « genre » tragique apparaît principalement comme un mode de composition particulier des trois dernières. La tragédie est donc un mélange de *muthos*, d'*êthos* et de *dianoia*, trois notions techniques dont les relations seront plus bas rigoureusement articulées. Un terme commun les réunit, qui passe mal dans la traduction, ou plutôt que la langue fait passer comme séparé, la notion d'action. Ce sont en effet des « personnages en action » (*prattontès*) qui font l'imitation, l'imitation d'une action suppose des « personnages agissant », enfin le *muthos*, la fable des classiques, est ce qui qualifie l'imitation globale des actions. Tout comme la « lexis » est composition ou assemblage (*sunthésis*) de vers, le *muthos* est composition ou assemblage d'actions (*sunthésis tòn pragmatôn*).

Dans la structure de la tragédie telle qu'elle commence de se dégager, les deux notions d'*êthos* et de *dianoia* jouissent d'un

statut particulier, puisqu'elles sont toutes deux fonction de l'application stricte de la catégorie du *poion*, du *qualis* sur l'action, et ce n'est que par après, ou en fonction de cette application, qu'elles sont déclarées être « causes » (*aitia*) des actions. On peut suivre le procès : la tragédie est l'imitation d'une action, une action suppose quelque agissant, lequel est tel ou tel selon l'*èthos* ou selon la *dianoia* ; *èthos* et *dianoia* sont donc « causes » des actions, mais, ajoute aussitôt Aristote, « ce sont les actions qui toujours nous font réussir ou échouer », bout de phrase, ajout *in terminis*, apparemment peu inquiétant, sur lequel nous reviendrons.

Car, si nous jouons immédiatement de la surdétermination qui est apportée par le concept de « cause » (*aitia*), nous avons en place tous les éléments pour engendrer la théorie racinienne de la tragédie, et, à quelques modifications près, nous ajouterions : à une catharsis supplémentaire, la théorie hégélienne de la tragédie. Il suffit alors de répondre de cette surdétermination et d'interpréter l'action (tragique) à partir de ces deux notions et de ce que peut permettre de penser le jeu de leur combinatoire. Ainsi, chez Racine, l'action est-elle fonction stricte du caractère ou des mœurs<sup>49</sup> ; ainsi, chez Hegel, l'action est-elle fonction du caractère, à cette différence près que le caractère est le personnage pour autant qu'il se fixe un but ou une fin<sup>50</sup>, le « tragique » naissant, pour Hegel, d'une double opposition produite par cette finalité même de l'action, opposition à la fois externe et interne. D'une part, en effet, toute action qui se propose une fin ne peut que susciter

49. Racine, *Oeuvres Complètes*, l'Intégrale, Seuil, p. 587. « La tragédie est l'imitation d'une action. Or toute action suppose des gens qui agissent, et les gens qui agissent ont nécessairement un caractère, c'est-à-dire des mœurs et des inclinations qui les font agir : car ce sont les mœurs et l'inclination, c'est-à-dire la disposition de l'esprit, qui rendent les actions telles ou telles ; et par conséquent les mœurs et le sentiment, ou la disposition de l'esprit, sont les deux principes des actions. Ajoutez que c'est par ces deux choses que tous les hommes viennent ou ne viennent pas à bout de leurs desseins et de ce qu'ils souhaitent. »

50. « Ce n'est pas l'individualité qui défile devant nous avec toutes les particularités épiquement nationales, mais le caractère dans ses rapports avec une fin déterminée, avec son action poursuivie en vue de cette fin » (*La Poésie* II, p. 326). Plus bas, p. 352, la référence racinienne à Aristote se fait explicite : « Aussi Aristote dit-il avec raison que l'action tragique a deux sources (*aitia duo*), la réflexion et le caractère (*dianoia kai èthos*), mais le rôle principal revient au but (*tèlos*), et les individus n'agissent pas pour révéler leurs caractères, mais ceux-ci se manifestent à l'occasion de l'action, ils sont impliqués par elle » (*ibid.*, p. 352).

devant elle une autre action qui se propose une autre fin, et c'est le heurt, face à face, de finalités opposées, e.g. Antigone et Créon ; d'autre part, toute finalité subjective proposée ne peut valoir en soi et pour soi que dans la mesure où, pour parler comme Descartes, elle acquiert de la « réalité objective », et c'est cette fois l'opposition interne, morale, substantielle et essentielle<sup>51</sup>, celle qui atteint l'*idée* même de la loi. *Antigone* est ainsi une pièce privilégiée, puisque les deux types d'opposition y sont à leur comble. Mais dans les deux cas, ceux de Racine et de Hegel, et structurellement, le type de pensée est le même : l'action n'est pensable qu'à partir et en fonction d'un même : ce que peut permettre d'en penser la stabilité d'un caractère ou la volonté d'un devenir soi du soi.

Or, ce passage d'Aristote que nous venons de citer, passage qui, *malgré les apparences*, laisse relativement *neutre* la notion de héros (*èthos*), qui ne la définit, du moins, qu'en fonction de l'application sur l'action (tragique) de la catégorie du *poion* ou du *qualis*, est immédiatement suivi d'un autre texte dans lequel cette même notion est carrément déclassée au profit d'une théorie du renversement :

La plus importante de ces parties est l'assemblage des actions accomplies, car la tragédie imite *non pas des hommes*, mais une action et la vie, le bonheur et l'infortune *sont dans l'action* et la fin de la vie est une certaine manière d'agir, non une manière d'être (ou *poiotès*) ; c'est en raison de leur *èthos* que les hommes sont tels ou tel, mais c'est en raison de leurs actions qu'ils sont heureux ou le contraire. Donc, les personnages n'agissent pas pour imiter les caractères, mais ils reçoivent leurs caractères par surcroît et en raison de leurs actions (*alla ta èthè sumpérilambanousi dia tas praxeis*) ; de sorte que les actions et le *muthos* sont la fin (*télos*) de la tragédie, et c'est la fin qui, en toutes choses est le principal (1450a, 15-23).

Et Aristote ajoute, désignant ainsi comme un contresens une interprétation de la tragédie qui serait fondée sur la mise en scène de caractères :

En outre, si on met à la file des tirades qui reflètent un caractère, si bien réussies qu'elles soient sous le rapport de la « lexis » et de la pensée, on n'effectuera pas ce qui est l'œuvre

51. Hegel, *La Poésie II, ibid.*, p. 327.

ou la fonction (*ergon*) de la tragédie, mais on l'effectuera bien davantage avec une tragédie inférieure sous ces rapports mais ayant *muthos*, composition d'Actions. Ajoutons que dans une tragédie la force principale d'entraînement (*psuchagôgei*) est dans les parties du *muthos*, je veux dire dans les péripéties et les reconnaissances (1450a, 29-34).

Péripéties et reconnaissances, on le sait, seront toutes deux définies comme des revirements ou des retournements (*métabolè*), dans l'ordre ou la direction des actions pour la péripétie, du non-savoir au savoir pour la reconnaissance.

\* \* \*

Répetons : la tragédie n'est pas d'abord ou d'emblée une mise en scène d'êtres, moins que toute autre forme de représentation elle ne peut se prêter à une construction psychologique, voire à une interprétation symbolique ; seule une théorie du passage, et du passage comme renversement, ou retournement, peut en rendre compte. L'application de la catégorie du *poion*, du *qualis* à l'action tragique, et, par voie de conséquence, la mise en valeur des deux notions d'*èthos* et de *dianoia* qui apparaissent ainsi sous le jour de causes (*aitia*), voilà qui nous ferait manquer l'essentiel : ces revirements qui sont seuls capables de susciter au mieux pitié et crainte, *Éléos* et *Phobos*, pour en opérer la « catharsis ». Mieux et de manière plus précise : pitié et crainte qui sont suscitées par la tragédie pour être effacées par elle ne relèvent pas d'un processus d'identification aux êtres qui sont représentés ; ces deux passions sont uniquement fonction d'un certain nombre d'actions qui se retournent en leur contraire et se renversent.

\* \* \*

Dans les termes du Fragment de Hombourg, la tragédie, qui est héroïque *selon l'apparence*, est idéale par sa signification, elle est la *métaphore* d'une intuition intellectuelle ; fruit, produit, ou marque d'une séparation illimitée, elle est passage vide ou transport de l'un des termes de la séparation à l'autre, engendrement de l'un comme infiniment distant de la disjonction de l'autre. Ou encore : c'est en fonction de la séparation



illimitée qu'apparaît, selon l'apparence, la catégorie du héros. On le voit, nous sommes au plus près de ce que peut permettre de penser la théorie aristotélicienne de la tragédie : d'une action qui se renverse sur le double plan de sa direction et de sa compréhension, je peux susciter *Éléos* et *Phobos* et en opérer la catharsis. La catharsis est (d')une métaphore sans relève.

\* \* \*

Or, pour poursuivre cette comparaison avec Hölderlin, pour insister davantage sur l'élément ou la matérialité de la comparaison, il faudrait maintenant pouvoir comprendre, en termes aristotéliciens, comment un « devenir-un illimité se purifie par une séparation illimitée », un devenir-un dont la catharsis est (d')une séparation illimitée. Soit donc, chez Aristote, ces deux passions, pitié et crainte, qui, suscitées, amplifiées et poussées à la limite (*perainousa*) par la tragédie, sont par là expulsées.

Ces deux notions, en effet, qui sont au cœur de la définition aristotélicienne de la tragédie, ne sont pourtant pas véritablement définies dans la *Poétique*. Elles sont mentionnées à l'occasion du fameux chapitre 13 dans lequel Aristote se demande ce qu'il faut viser ou éviter dans la composition du *muthos*, de l'assemblage des actions accomplies, pour que la tragédie puisse produire au mieux l'effet qui lui est propre. L'aspect le plus intéressant de cette définition, et qui est carrément occulté par la traduction, est que pitié et crainte ne portent pas sur des êtres, qu'elles ne sont donc pas fonction d'un processus d'identification, mais qu'elles portent, différemment, sur des *relations*, qu'elles sont, plus précisément, fonction de processus de rapprochements, d'appropriation et de désappropriation. Pitié et crainte, en conformité d'ailleurs en cela avec une thèse qui précédait, sont ainsi l'effet, le choc en retour ou la fonction d'actions qui se renversent. « La pitié, écrit ainsi Aristote, porte sur l'*an-axion*, l'in-digne ou l'im-mérité, l'in-attendu, ce qui se produit contre toute attente, la crainte porte sur le semblable, l'*omoion* » (1453a, 5-6). La traduction de ce passage est carrément trompeuse et littéralement détournante, puisqu'elle fait porter pitié et crainte sur

des êtres, sur ceux, plus précisément, qui en sont les « sujets » : « la pitié, écrit ainsi le traducteur, a pour objet l'homme qui ne mérite pas son malheur, la crainte, l'homme semblable à nous. » On voit ainsi l'économie qui est réalisée : le théâtre est une affaire d'identification et de brassage d'émotions à l'occasion de cette identification que l'on peut alors très bien ramener à des processus d'incantation rituels ou magiques, des phénomènes de « possession », c'est-à-dire de dépossession du soi. Or, Aristote avait bien dit précédemment que la force d'entraînement (*psuchagôgei*) dont jouait la tragédie était fonction principalement de ces retournements que sont péripéties et reconnaissances, retournements dans le sens ou la direction des actions et retournements du non-savoir au savoir ; le chapitre 13, pour sa part, *comme s'il s'agissait toujours de déjouer les pièges de l'identification*, d'un symbolisme « humain trop humain », le chapitre 13, donc, ajoutera que ces retournements ne sont pas fonction de ce que nous appelons un « caractère », une qualité toute particulière inscrite au cœur du héros comme son trait le plus fondamental ou la marque la plus sûre de sa grandeur d'âme, mais qu'ils sont fonction, tout différemment, d'une « erreur » qu'il aurait commise, d'une « malchance » qu'il aurait rencontrée, d'un coup du hasard (*hamartia*), une maldonne, ou, pour reprendre un beau mot de La Boétie, une « malencontre ». Et qui plus est : lorsqu'en ce même chapitre il sera question du « héros », de ce personnage auquel nous pourrions nous identifier pour que la tragédie effectuée sur nous, à travers cette identification, sa fonction apaisante, Aristote insiste, lui, sur sa *neutralité* et son caractère intermédiaire, nous ajouterions, au sens propre : in-signifiant. « C'est le cas, ajoute-t-il, de l'homme qui, sans être éminemment vertueux et juste, tombe dans le malheur, non à raison de sa méchanceté ou de sa perversité, mais à la suite de l'une ou l'autre erreur (*hamartia*) qu'il a commise et qui est de ceux qui sont situés dans un haut degré de renommée (*en mégala doxè*) et de prospérité » (1453a, 7-11). Un homme sans qualité, donc, ou dont les qualités n'importent pas pour qu'il soit dans une situation tragique, auquel il arrive d'être héroïque selon l'apparence. *En mégala doxè*.

Si la *Poétique* n'en dit pas plus sur les notions de pitié et de crainte, se contentant de la mise en place des éléments qui pourront permettre une analyse structurale de la tragédie, — et il faudra attendre Hölderlin pour qu'à cette structure s'ajoute l'élément du calcul, — la *Rhétorique* nous donne deux définitions rigoureuses et précises, deux définitions qui portent sur l'*excès* de la représentation du proche, excès qui se retourne immédiatement en son contraire et s'inscrit alors comme effet de fuite ; le moment du retournement étant celui du *passage* de l'apparaître pur à sa reprise fantasmatique. Si la pitié est, en effet, « un genre de douleur excité par l'apparition (*epi phainoméno*) d'un mal douloureux ou mortel qui se produit ou frappe contre toute attente (*ton anaxion tunkhanein*), un mal dont on peut penser qu'il peut nous atteindre, ou l'un de nos proches, et lorsqu'il paraît proche » (1385b), la crainte est, pour sa part, « une douleur ou un trouble qui provient de l'appréhension (*ek phantasias*) d'un mal douloureux ou mortel sur le point de se produire ; car les hommes ne craignent pas tous les maux, par exemple de devenir injuste ou d'esprit lent, mais seulement ceux qui impliquent une grande douleur et lorsqu'ils paraissent n'être pas éloignés mais à portée de la main (*sunengus*), car les hommes ne craignent pas ce qui est trop éloigné ; tous savent qu'ils vont mourir, mais comme la mort n'est pas à portée de la main, ils lui sont indifférents » (1381a).

\* \* \*

Répetons : la seule différence qui est prononcée entre pitié et crainte est celle du *passage* de l'apparaître pur (*epi phainoméno*) d'un mal qui menace le proche (nous, un proche et lorsqu'il est proche) à sa reprise fantasmatique (*ek phantasias*) lorsque le mal est sur le point de se produire. Pitié et crainte sont ainsi deux termes qui marquent les deux moments ultimes d'un double mouvement de rapprochement, et non d'identification, et de distanciation, ces deux moments qui sont suscités au mieux lorsqu'ils sont poussés à leur terme par ces revirements que sont péripéties et reconnaissances. Comment un devenir-un illimité, demandions-nous, peut-il se purifier par une séparation illimitée ? En termes aristotéli-

ciens, comment ne pas voir qu'il s'agit là de la question du passage, et celle de son annihilation, d'*Éléos* et de *Phobos* suscités, poussés à leur terme, et par là effacés ? Ce décalage de l'inscription et de l'effacement, de l'inscription de l'effacement, étant la tragédie elle-même : catharsis et métaphore, catharsis de métaphores, sans aucune relève possible. Une différence toutefois demeure, et qui est de taille : d'Aristote à Hölderlin, nous serions passés de *pathèmatai*, d'affections qui peuvent interdire à l'âme de maintenir un libre rapport avec ce qui est, — et nul doute que pour Aristote l'expulsion métaphorique tragique puisse permettre un tel retour, — à l'impossibilité pour l'âme d'avoir la stature calme d'une quelconque figure. D'où l'importance de la tragédie grecque comme forme ultime, mais pour nous sous la figure de l'opposition et du contraste, du détournement catégorique. Et le choix de Sophocle ne serait pas anecdotique : le plus rigoureusement moderne des trois tragiques permettrait d'illustrer l'impératif catégorique hölderlinien : « Place-toi par *libre choix* en opposition harmonique avec une sphère extérieure, de même que tu es dans toi-même en opposition *harmonique*, par nature, mais de façon non-(re)-connaissable tant que tu demeures dans toi-même. »

Nous parlions d'une équivoque que la théorie hölderlinienne permettait de réouvrir : elle est celle d'une force d'entraînement qui, contre les pièges de l'identification, se manifeste par les revirements d'action ; cette force d'entraînement se manifeste dans, par et à travers ce que Hölderlin appelle les changements de rythme ou de ton. Il faudra attendre Nietzsche pour que *cela* devienne l'esprit de la musique. La forme extrême de la séduction sans identification.

Département de philosophie  
Université de Montréal