

## LA TÂCHE DU TRADUCTEUR : DE W. BENJAMIN À HÖLDERLIN

Kathrin H. Rosenfield  
UFRGS

Une des plus graves menaces de l'art, de la littérature – et de la traduction littéraire – est, paradoxalement, la diffusion de l'art et de la littérature. Ce n'est, sans doute, pas un hasard que plusieurs langues latines appellent cette forme de communication culturelle de «vulgarisation», terme dont les connotations signalent l'estompement des qualités propres de l'œuvre. La quantification de la «culture», son «accroissement» comporte toujours le danger des habitudes culturelles mortes et de la perte de la sensibilité vive par rapport à l'abîme qui sépare le langage quotidien du langage artistique, le parler de tous les jours du chant qui instaure et fonde la possibilité de toute communication.

Les audaces expressionnistes, la fragmentation, les entorses infligées à la langue conventionnelle étaient, à l'époque de Benjamin encore, des opérations inédites, qui provoquaient un *vrai* choc sur le lecteur et qui, du côté des artistes, correspondaient à la sensation vive de l'irruption de quelque chose d'innommable, émouvant ou inquiétant (ungeheuer) qui se fait présent dans la rupture. Un ami expressionniste de Musil prévoyait, néanmoins, que cette puissance allait rapidement se dissiper : «Nous, nous en sommes bouleversés, nous n'en revenons pas (uns vergeht Hören und Sehen), mais il y aura un temps où tout cela [les audaces expressionnistes] sera mangé à grandes cuillerées». En ce sens, il est de grande importance, pour la critique actuelle, de ne pas faire le simple éloge de la

‘fragmentation’, de l’abîme, du non-sens et de l’innommable, mais de voir quel est le rapport entre l’innommable (la dimension autre qui résiste à la traduction) et ce qui peut être nommé, la dimension familière, communicative, accessible à la connaissance. Cette dernière est d’autant plus importante que nous sommes humains ; c’est-à-dire, nous sommes des intelligences finies qui n’ont pas de maîtrise sur cette autre dimension et nous pouvons donc seulement la deviner ou l’entrevoir comme l’aura ou la différence de ce qui est au-delà de tout phénomène langagier concret. Si on prétend sentir le moment de rupture qu’une œuvre ou un acte de langage inflige à la communication régulière ou conventionnelle, si on veut effectivement entrevoir l’abîme ou l’innommable, il faut aussi rester attentif à ce qui est banal, conventionnel, historiquement donné.

Afin de ne pas donner à mon propos l’air d’une réflexion ésotérique ou érudite valable seulement pour certains auteurs «classiques», j’introduirai mon problème en donnant la parole à Clarice Lispector, qui fait de son personnage Lucrecia du roman *A Cidade Sitiada*, l’emblème de cette menace qui guette à la fois le corps vif du personnage, celui de la cité São Geraldo ainsi que le corps du texte littéraire. Avec les chevaux, dont la force est indispensable pour la construction, Lucrecia est l’emblème de la «fonction archaïque» des fondateurs, mais aussi de l’abîme qui sépare leur mode d’être et leur langage – pur événement – de ceux des habitants de la ville/culture fondée, des ‘clubs’ et des ‘associations’ qui fournissent le tissu concret d’une société donnée. Cette distance incommensurable, indépassable, est posée, dès les premières pages du roman, à travers l’incompréhension qui sépare les jeunes filles du «club», les «associées» de Lucrecia, qui n’arrive pas à s’en faire comprendre :

[...ela] já encontrou as sócias dando-se tanta liberdade espiritual que não sabiam mais o que ser. De tanto se exteriorizar haviam terminado como as flores cantadas, tomando um sentido que ultrapassava a existência de cada uma, agitando-se como as

ruas já inquietas de S. Geraldo. Tinha enfim formado o tipo de pessoa adequada a viver naquele tempo num subúrbio.

Déjà [elle] rencontra les associées se donnant tant de liberté spirituelle qu'elles ne savaient plus quoi être. À force de tellement s'extérioriser, elles ont fini comme les fleurs chantées, prenant un sens qui dépasse l'existence de chacune, s'agitant dans les rues de São Geraldo. Enfin se produisit un type de personne adéquat pour vivre en ce temps dans une banlieue (un quartier suburbain) (Lispector, 1998, 22).

Lucrecia, dont les affinités avec les chevaux symbolisent la force archaïque sans laquelle tout effort civilisateur resterait impuissant, est totalement étrangère et incomprise par les jeunes filles intégrées et éduquées dans cette culture, au point qu'elles sont moins des être vivants que des «associées» (moças-sócias), figures englouties dans des conventions culturelles comme les vieilles métaphores – les «fleurs chantées» – dont le merveilleux se perd avec l'habitude. Elles ne sont plus (c'est-à-dire qu'elles ne sont plus seulement ce que l'intuition immédiate peut nous faire sentir de l'être vrai et plein, dont l'émergence interrompt l'habitude). Ainsi, elles ne sont plus que des «personnes» déchues à un état inférieur – suburbain –, dont le langage est comme les rues : vaine agitation communicative qui rejette l'être (humain) toujours plus loin du centre (de la vraie cité et de l'être).

Je n'insisterai pas sur un commentaire de ce roman. Il suffit ici de signaler le pathos – discret mais clair – qui entoure le thème secrètement benjaminien de la «capitale du siècle». *A Cidade Sitiada* semble développer et ironiser le fameux «Paris, capitale du XIXème siècle», la capitale bourgeoise s'étant métamorphosée en «São Geraldo, métropole suburbaine» – c'est-à-dire : sous-urbaine et sous-humaine du XXème siècle. Il est bien connu que Lucrecia est, en partie, l'alter ego de l'auteur Clarice, qui y a enfoui quelque chose de son rapport ambiguë avec la simple communication (la

séduction de la facilité de communiquer mécaniquement aussi bien que la difficulté d'accepter les limites étroites de cette convention répétitive). Lucrecia Neves est l'événement pur de quelque chose qui est sur le point de se donner – en dehors des considérations, des fins et des buts – en tant que «grâce» (féminine-et-divine) entièrement gratuite et donc inconciliable avec les intentions <sup>1</sup> des hommes (mâles et humains) qu'elle rencontre réellement. Même en tant qu'épouse, Lucrecia Corrêa – LC invertit les initiales de Clarice Lispector CL – est en permanence ce geste d'une présence sur le point de se donner (ou de se refuser) d'une manière insensée. Comme son auteur, LC surgit comme le propre geste créateur : elle est tout entière ce geste qui saisit «quelque chose» d'étrange, une «chose» qui vient d'ailleurs et qui ne nous appartient pas, corps physique-mystique comportant toujours le danger de pouvoir nous manquer, de rester absent, de nous rejeter dans le vide et dans l'insignifiance.

Ce n'est donc pas un lien thématique qui rattache Clarice Lispector à W. Benjamin, mais toute sa conception de l'art, de l'étrangeté fondatrice de l'art qu'on ne peut réduire qu'au prix de l'habitude, de l'affaissement (volontaire) dans la communication banale, qui ne fait que «trafiquer» des contenus, des thèmes, des «fleurs chantées» dont le sens vif s'est depuis longtemps éteint. Voilà ce qui est essentiel aussi pour la traduction, qui ne peut pas se réduire à la transposition de contenus compréhensibles. Si la ferme détermination des contenus (et le maintien de cette détermination compréhensible et communicative) a son importance dans la tâche du traducteur de poésie, elle doit cette importance à un but qui se trouve au-delà ou en-avant de la communication : car il s'agit de saisir l'essence de l'œuvre, du geste créateur qui cherchait à faire sentir l'abîme entre l'être (le corps du langage ou du monde) et le signe. Ce qui est en jeu, c'est la puissance d'une écriture qui capte l'absence douloureuse de l'être dans la réverbération des signifiants.

Dans son célèbre essai «La Tâche du Traducteur», W. Benjamin (1980, 9-21) traite précisément ce problème, quand il parle du nécessaire décalage entre l'original et la traduction, posant comme insurmontable l'écart entre l'auteur et le traducteur, l'original et la

traduction. La traduction ne doit pas aspirer à remplacer l'original, mais elle doit être transparente<sup>2</sup> grâce à sa littéralité qui porte un «ton émotionnel»<sup>3</sup> et ainsi laisse entrevoir l'écart irrécupérable. C'est ainsi que la traduction transpose, à un autre niveau, l'écart entre l'intention de l'auteur (l'intention de combler l'abîme entre la langue quotidienne et la langue pure<sup>4</sup>) et son œuvre. La traduction – secondaire par rapport au geste créateur – réalisée, comme une variation musicale, ce qui reste incommunicable dans l'original, elle réfléchit sur l'écart et ainsi rend sensible cette dimension indicible de la «langue pure» (reine Sprache) qui anime tout effort créateur, mais qui ne s'achève jamais : l'idée d'une totalité qui englobe et fait se rejoindre toutes les différentes manières de dire.

Cet écart élimine, d'emblée, la revendication d'une seule traduction définitive. Or, ces remarques benjaminienne concernent les conditions de possibilité et les limites de tout acte de langage, l'écart entre la totalité idéale et les réalisations particulières du langage, qui se situent à deux niveaux différents. Benjamin n'invite pas à traduire de manière subjective et arbitraire, ni à prôner des «recréations» qui méconnaissent le fait que même la «poésie pure» part toujours d'une langue donnée et contient donc les éléments déterminés par des pratiques signifiantes historiques. Par conséquent, il ne s'agit pas de méconnaître ce qu'il y a de communicable dans la poésie – les contenus déterminés par le contexte qui relèvent de la connaissance historique. Comme Hölderlin, Benjamin sait que la précision historique, l'érudition et la sensibilité philologique ne nuisent jamais à la créativité du traducteur. Au contraire, c'est le souci de la fidélité historique qui est à l'origine d'une réflexion à deux volets sur ce que signifie traduire.

D'abord, l'exigence impérieuse de l'équivalent parfait rejette le traducteur dans l'expérience de l'échec, qui correspond à l'incommensurabilité de principe entre toute réalisation particulière et la langue vraie, entre les divers actes de langage et le langage conçu comme un tout. Le deuxième moment du travail de traduction

est donc celui – plus ardu – de recréer un «équivalent» dans lequel se fait présent aussi bien l’analogie que l’écart insurmontable par rapport à l’original. Cette capacité présuppose, au-delà du talent, un regard sûr qui sait distinguer la dimension empirique (les données qui peuvent être connues et expliquées, malgré des différences historiques parfois énormes) et la dimension «vivante» ou «idéale» de l’œuvre. Benjamin connaissait bien la position de Hölderlin-traducteur, qui parle du «sens vivant» : il savait donc qu’il s’agit de distinguer les contenus positifs et «calculables» de la poésie de ce qui reste «incalculable». Le sens vivant est le rapport qui lie les éléments déterminés à une «connexion infinie» - à une dimension que Benjamin appelle la «langue vraie» (*wahre Sprache*)<sup>5</sup>, qui ne peut pas être connue, mais qu’on devine dans la transparence, par delà de ce qui est dit, entre les lignes<sup>6</sup>. À ce niveau là, la fidélité aux éléments déterminés est insuffisante; il s’agit de recréer le «parfum», la «réverbération» impondérable qui fait entrevoir le rapport de ce qui est familier à l’autre dimension – la vérité, l’essence l’être. Il faut donc abandonner l’illusion d’un équivalent qui ressemblerait à l’original comme un œuf à l’autre et accepter que cette dimension ne puisse être l’objet que d’une approximation infinie, d’un effort toujours à refaire.

Benjamin reprend cette idée en disant que la traduction fait sentir que ce qui est «symbolisé» (*das Symbolisierte*) ne se présente pas dans «ce que symbolise» (*das Symbolisierende*), mais qu’il est dans «le devenir des langues elles-mêmes»<sup>7</sup> – et donc dans les efforts renouvelés des traducteurs successifs. C’est ce double effort qui rendra possible un accès plus différencié au texte du passé qui, à son tour, éclairera ou fera apparaître comme étranges la pensée et les pratiques culturelles dans lesquelles vit le traducteur, tout en assurant la perception que les deux sont parties complémentaires d’un grand ensemble «définitif et ultime» (*letztes, endgültiges und entscheidendes Stadium aller Sprachfügung*), dont les «fragments» s’articulent et se composent harmonieusement<sup>8</sup>.

De Clarice Lispector à W. Benjamin et à Hölderlin, on rebrousse

le chemin d'une réflexion sur l'art et le langage qui s'inscrit – non sans altérations – dans la pensée de Kant. Celui-ci distingue l'être en soi et les objets connus à travers les formes de l'entendement (concept et intuition sensible). Or, malgré l'abîme insurmontable que Kant introduit entre l'objet connu et la chose en elle-même, Kant admet que l'être existentiel – inaccessible à la connaissance – s'ouvre seulement à l'intuition (Kant, 1968, B 272). Hölderlin, à son tour, pousse plus loin cette observation de Kant, en établissant entre la réalité (de l'être) et la possibilité un rapport analogue à celui qui existe entre la conscience immédiate (qui fournit l'intuition directe de l'être) et la conscience médiatisée par les concepts<sup>9</sup>. L'être ne peut être saisi que par l'intuition intellectuelle – concept - limite qui tient compte d'un mode d'appréhension ou de savoir suspendu entre la matérialité et l'intelligibilité<sup>10</sup>. L'esprit n'est donc pas entièrement autonome, mais il plonge dans l'être qui englobe et soutient la conscience et par rapport auquel cette conscience est impuissante. Prolongeant la tradition de l'idéalisme et du romantisme allemand, Benjamin situe sa réflexion dans l'interface de ce qui est historiquement accessible et ainsi s'offre à la connaissance et à la critique, et ce qui relève d'une idée ou, comme dirait Hölderlin, d'une intuition intellectuelle restant inaccessible à l'entendement et à la connaissance.

Dans le domaine de la connaissance historique, le tissu des valeurs est déterminé par l'ensemble des pratiques signifiantes manifestes et – dans le cas du poète – aussi par des pratiques virtuelles, des possibilités signifiantes qui ne sont pas nécessairement réalisées dans les pratiques courantes d'une époque ou d'une société donnée. La liberté du poète et du traducteur est donc tenue dans des limites très étroites que l'œil inexpérimenté méconnaît souvent – tout en méconnaissant en même temps l'achèvement proprement poétique, qui consiste à dépasser au sein même des pratiques d'une langue donnée, les conventions qui figent le sens dans l'usage quotidienne ou conceptuelle. Hölderlin a, le premier, clairement posé le problème de cette duplicité du travail poétique, qui reçoit dans celui du traducteur un complément qui transforme «l'intention

naïve, première, intuitive» en une intuition «dérivée, ultime et qui prend la forme de l'idée»<sup>11</sup>. La création du poète et du traducteur comporte toujours un côté empirique et presque scientifique, même si la créativité reste essentiellement tournée vers un au-delà, prête à s'abandonner à l'indicible d'un savoir qui peut être deviné, jamais connue. Le travail (du traducteur) poétique exige donc toujours un équilibre sur le fil du rasoir entre ce qui est admissible pour les conventions données par des pratiques et des normes et les opérations signifiantes basées selon un point de vue supérieur, sur ce que Hölderlin appellerait la «connexion plus intime» qui garantit la cohérence des parties dans l'ensemble.

Les textes théoriques de Hölderlin, ses traductions de Sophocle et les commentaires du traducteur ne cherchent pas à justifier des traductions «libres» ou arbitraires. Il est temps de montrer que Hölderlin n'introduit pas arbitrairement des rapports anachroniques et qu'il ne force pas de manière unilatérale des facettes sémantiques qu'il aurait choisies et privilégiées au hasard ou bien selon son «génie» personnel. Il faut admettre que nous ne possédons pas, jusqu'à ce jour, une analyse d'ensemble des grandes traductions de Hölderlin – une analyse qui dépasse la démonstration ponctuelle de la pertinence d'un vers ou d'un petit passage isolé. Mais il est indéniable, néanmoins, que la «liberté» créatrice de la traduction hölderlinienne s'est imposée une rigueur extrême par rapport aux principes de compositions qui régissent l'équilibre de l'ensemble de la tragédie sophocléenne. Il s'agit donc de montrer que le poète allemand prenait le plus grand soin de traduire aussi fidèlement que possible : non pas selon un génie tout à fait personnel et arbitraire – infligeant une 'fragmentation' subjective au texte du grand tragique – mais en respectant l'équilibre très complexe du texte d'origine, la texture d'idées, de sensations et d'expériences déterminées par un contexte historique dans lequel s'insèrent les compositions de Sophocle<sup>12</sup>.

### La «Parole Frappante» et le «Calcul» de la «Logique Poétique»

Il est bien connu que la version de Hölderlin a choqué les grands maîtres de son époque – d’une époque qui a cumulé d’une manière extraordinaire les connaissances historiques sur la Grèce, créant ainsi l’illusion d’une empathie immédiate entre les anciens et les modernes. Hölderlin est un des premiers et rares amants de la culture grecque qui a senti que la connaissance n’abolit pas nécessairement la distance. Au contraire, elle est même susceptible d’abolir tout accès à ce qui est essentiel et caractéristique pour une culture donnée : le sentiment vif d’une étrangeté irréductible qui sépare les connaissances culturelles de l’intuition spontanée : d’une intelligence non apprise qui fonde et sous-tend les opérations de l’entendement. Plus que ses contemporains, il réfléchit sur la différence entre, d’un côté, le système de nos connaissances, et de l’autre, la cohérence logique qui est à l’œuvre dans les phénomènes originaires, dans les manifestations les plus archaïques de l’imagination et de la pensée, ainsi que sur le rapport que ces intuitions maintiennent avec l’hypothèse d’un ordre du monde ou de la nature qui échappe à notre emprise rationnelle. Hölderlin voue donc sa vie et son travail à l’exploration d’une zone limite de la pensée, au «limbe» où l’entendement fait face à l’indicible duquel il se sent obscurément dépendre et surgir, à l’inexplicable du Tout qui l’enveloppe et – éventuellement – risque de l’engloutir.

C’est ce domaine non maîtrisable que vise la «parole frappante» (das treffende Wort) : la récupération *in extremis* des connexions plus profondes qui brisent la vision superficielle des phénomènes linguistiques et empiriques, faisant apparaître l’essence ou l’être des choses. On doit à W. Binder l’expression «parole frappante» et l’analyse de sa fonction dans l’œuvre de Hölderlin (Binder, 1992, 134)<sup>13</sup>. Mais il faut signaler tout de suite que Binder, qui fait l’éloge du génie du poète, méconnaît en grande partie à quel point les intuitions du traducteur sont historiquement pertinentes et fidèles à l’esprit de Sophocle. En effet, les intuitions holderliniennes rejoignent

une conception très ancienne de la poésie – celle des penseurs-poètes antérieurs à Socrate – selon laquelle la parole poétique excède les connaissances empiriques et conceptuelles. Hölderlin compare les connaissances à des planètes enregistrées sur nos plans astronomiques et dont on connaît les orbites et les lois de leurs mouvements – jusqu’à la découverte de nouveaux rapports non encore appréhendés<sup>14</sup> – car la connaissance scientifique n’exclut pas un autre type de savoir : le savoir qu’il y a des «choses» qui échappent à la connaissance déterminée. Selon Hölderlin, le mode d’intellection poétique est partie intégrante de cet autre savoir qui saisit avec une rapidité inouïe – avant même que l’entendement ait le temps de comprendre – des connexions complexes qui lient entre elles une multiplicité d’éléments et leurs relations déterminées selon des lois diverses : le sens esthétique saisit donc des ensembles très complexes où un nombre considérable de variables se conjugue et renforce, multipliant de manière extraordinaire – et calculable seulement dans des équations très complexes – la diversité de leurs rapports.

Pour donner la mesure de la transcendance du mode de représentation poétique qui s’approche de la vision du monde par le héros (et le poète), Hölderlin utilise une métaphore astronomique et cosmique : le poète saisit (sans proprement les connaître) les connexions infinies qui rattachent (au-delà de la connaissance humaine) «la trajectoire excentrique» (die exzentrische Bahn) du héros à l’ensemble des mouvements réguliers qui animent le cosmos. En d’autres termes, l’esprit poétique a un accès intuitif à ce qui est calculable seulement pour une intelligence autre qu’humaine; il saisit (sans la connaître) la probabilité de relations qui restent – pour la connaissance empirique de l’homme – totalement improbables.

Cette conception hölderlinienne de l’intelligence poétique s’éloigne néanmoins d’un idéalisme platonicien, dans la mesure où elle accentue le contrecoup de la perspicacité excentrique du poète.

Comme l’audace qui rejette le héros sur une «trajectoire excentrique» (sur une voie dont l’entendement humain ne peut pas expliquer la

règle), la pénétration du regard poétique, dans la «connexion plus infinie» et impossible à connaître, lui donne la juste mesure de son être-déséparé. Comme le héros, le poète n'accède pas à une maîtrise triomphante de l'absolu, mais à l'expérience de l'incommensurabilité du signe par rapport à ce qu'il a intuitivement vu et à ce qu'il voudrait signifier. La conception hölderlinienne du signe repose donc sur une vive expérience poétique, esthétique et émotionnelle dont le pivot est la sensation de l'instabilité du signifiant et des connaissances. Cette perspective ayant été mise en valeur par la linguistique moderne et la psychanalyse, Hölderlin a été redécouvert grâce à l'expérience lyrique de poètes comme Eliot et Mallarmé, Pound et Celan, sans parler des liens bien connus qui se sont établis avec les débats philosophiques du siècle dernier sur la métaphysique, l'ontologie et la dialectique.

Dans les traductions de Sophocle, le recours à la «parole frappante» semble donc viser le but de dépasser le cadre de lecture déterminé par un ensemble de connaissances historiques établies – par un consensus «classisant» ou autre –, afin de pénétrer jusqu'à l'essentiel du langage poétique et, aussi, à l'essentiel de la poésie de Sophocle. Les recherches des dernières décennies sur la poétologie hölderlinienne ont montré que le poète ne s'intéressait pas tout à fait, comme ses contemporains, à la poésie grecque, qu'il ne cherchait pas à déduire l'identité de son époque de ce qu'on imaginait être le légat grandiose de la cité classique. Dans le contre-courant de son époque, il en a saisi l'étrangeté et il accorde à celle-ci une place privilégiée en imprimant à ses traductions de Pindare et de Sophocle des codifications et des *Verfremdungen* programmées<sup>15</sup> qui exigent du lecteur qu'il réfléchisse sur les processus historiquement déterminés de la constitution du sens. Ces déviations du consensus philologique ou historique sont tout sauf arbitraires. Hölderlin les conçoit comme un «calcul», comme une «logique poétique» qui pénètre dans les rapports poétiques du texte grec comme s'il s'agissait d'une immense équation mathématique dont on s'approche en la dépliant en un vaste réseau d'équations

mineures qui – à défaut d’une solution immédiate de l’énigme – font apparaître des résultats partiels. Cette approche, qui respecte le caractère énigmatique de la complexité de l’ensemble, préfère les rapports obscurs mais essentiels à la détermination unilatérale et ponctuelle du sens qui ferme la signification sur une unité signifiante trop étroite (un vers, une scène) à l’exclusion des rapports complexes que celle-ci maintient avec les autres. Ainsi, Hölderlin s’éloigne des clichés relatifs à la «noblesse» du héros tragique ou à l’«élévation» et à la «clarté» d’esprit» de l’âge classique, dévoilant pour la première fois les dissonances vives, la multiplicité chatoyante de tons et de nuances, les harmonies inattendues qui articulent la cohésion de l’action tragique.

En ce sens, on peut se demander si on a vraiment saisi la «parole frappante» de Hölderlin tant qu’on maintient le verdict que le poète n’aurait pas saisi ce qui est essentiel pour Sophocle. Cette position paradoxale est celle de W. Binder, à qui nous devons les belles pages sur l’envergure de la «parole frappante», mais qui expose en deux phrases courtes son jugement lapidaire selon lequel l’*Antigone* de Hölderlin ne passerait d’une interprétation trop subjective de Sophocle :

Hölderlin legt Bezüge des sophokleischen Textes frei, die zwar gemeint sind, das heisst in seinen Augen gemeint sind, aber leicht überlesen werden, weil sie sich in gängige Vokabeln der poetischen Sprache kleiden (Binder, 1992, 139)<sup>16</sup>.

Ainsi Binder arrive à la conclusion :

Hölderlin’s Antigone-Deutung ist ein geistiger Entwurf ersten Ranges, aber mit Sophokles hat sie verhältnismässig wenig zu tun. (Binder, 1992, 160)<sup>17</sup>.

Ce verdict ne touche pas seulement à la traduction de Sophocle. Si on accepte l’opinion de Binder, on perd de vue ce qui est essentiel

dans la traduction (sa double structure fidèle et libre par rapport à l'original) et le principe qui soutient le travail du penseur et du traducteur. Le postulat de Binder devient ainsi ruineux pour toute la pensée de Hölderlin. Celle-ci s'efforce de pénétrer dans des connexions essentielles qui peuvent fournir un cadre englobant toutes les formes d'expression historiques et tous les modes de représentations particuliers. Malgré la profonde transformation de sa conception tardive du langage et de la nature<sup>18</sup>, Hölderlin ne doute jamais de ce que la tâche du poète – comme de l'homme qui se veut humain – est précisément l'articulation de ce rapport entravé à l'innommable qui le rejette sur le signifiant très concret. À la fin des *Observations sur Antigone*, Hölderlin situe le travail poétique très clairement dans un contexte historique donné, en affirmant que Sophocle met en scène

Schicksaal seiner Zeit und Form seines Vaterlandes. Man kann wohl idealisieren, z. B. den besten Moment wählen, aber die vaterländischen Vorstellungsarten<sup>19</sup> dürfen, wenigstens der Unterordnung nach, vom Dichter, der die Welt im verringerten Maasstab darstellt, nicht verändert werden (Hölderlin, 1988, 421)<sup>20</sup>.

Hölderlin affirme encore que «l'esprit des Etats et du monde» ne peut «être saisi que de manière gauche»<sup>21</sup> par le poète. La «gaucherie», le rapport tordu, est donc la marque même de l'insuffisance irrémédiable de tous nos modes de représentation (de tous les systèmes de connaissance et de tous les imaginaires historiquement instaurés) en même temps que la preuve matérielle de l'effort de correspondre à un idéal hors de notre atteinte. Le langage humain maintient un rapport «gauche» avec l'innommable de l'«esprit». C'est pourquoi le poète doit faire reconnaître cette insuffisance congénitale comme l'essence même de l'être humain, tout en affirmant, néanmoins les échos résiduels d'un autre type de savoir – d'un esprit que le poète «devine» obscurément et qu'il fait sentir dans l'équilibre de ses représentations. La comparaison de

deux «modes de représentation» distincts devient pour Hölderlin le procédé idéal qui nous présente l'équivalence de deux formes imaginaires historiquement distinctes. Hölderlin cherche donc à montrer que les modernes ne sont pas supérieurs aux anciens (ni vice versa), qu'aucune culture n'a un rapport plus développé (moins «gauche») avec l'Esprit. La question qui se pose ne se situe pas par rapport à l'absolu (dont tous nos modes de représentations sont irrémédiablement exclus), mais uniquement par rapport à notre capacité d'appréhender et de calculer les différences entre les formes historiques. Dans le cas de la poésie tragique, il s'agit donc d'appréhender les caractéristiques techniques qui distinguent notre imaginaire et notre pensée du mode de représentation de Sophocle, tout en soulignant les figures exactes à travers lesquelles celui-ci décrit le rapport de l'homme fini (de son entendement limité) à la puissance illimitée des dieux.

Il n'y a donc aucun doute que Hölderlin cherchait dans l'étrangeté de la tragédie de Sophocle une forme autre, mais historiquement déterminée, qui servirait de repère – de «solution partielle» – dans la détermination de l'identité culturelle de son propre univers et de sa propre époque. Celle-ci aurait, selon lui, tout à gagner si elle se demandait en quoi ses propres formes de pensée différaient de celles des anciens. Il semble donc évident que Hölderlin visait à traduire avec la plus grande fidélité et avec une «vivacité accrue» le monde propre de Sophocle. L'incompréhension de ses contemporains par rapport à l'effort esthétique qu'il jugeait nécessaire pour saisir la multiplicité de rapports poétiques (au lieu de comprendre de manière limitée certains aspects d'un ensemble) s'est manifestée dans ses odes de l'époque de Francfort, car même les amis intimes de Hölderlin n'ont pas compris l'organisation «fragmentée» et ouverte. Celle-ci invite le lecteur à un effort de calcul permettant d'entrer dans le mouvement rythmique des représentations – effort d'imagination et de pensée qui à lui seul comblerait les lacunes entre les fragments, restituant ainsi au fragment «gauche» la sensation vive d'un organisme vivant<sup>22</sup>. Dans le cas des traductions

de Sophocle, le refus de ce genre d'effort spirituel, le consensus par rapport à des stéréotypes très figés, l'illusion culturelle qui voyait dans la Grèce ancienne un «patrimoine» de valeurs pour toujours à la disposition du monde moderne, ont complètement occulté le problème posé par Hölderlin. Son intuition de l'étrangeté de la Grèce et sa conscience du fait que notre entrée dans cet univers est très difficile et très indirecte ont certainement augmenté l'incompréhension préalable qui s'est alors déchargée dans une dérision féroce devant les «aberrations» hölderliniennes.

Ce jugement exprime le consensus d'une époque. En ce sens, il ne suffit pas de dire qu'il est erroné, mais que cette erreur a eu des conséquences tragiques pour Hölderlin. Car celui-ci espérait que ses traductions seraient un jour mises en scène à Weimar même, et il croyait donc sincèrement pouvoir révéler aux maîtres olympiens de la scène culturelle, à Schiller et à Goethe, une percée plus vive et précise dans l'esprit de Sophocle, dont la différence pourrait nous aider à «saisir et à sentir» l'esprit de notre propre temps (AA, 3, fin). Il s'agit donc de racheter au moins le « projet spirituel » de Hölderlin – rachat que dépend entièrement de notre capacité de montrer concrètement en quoi sa traduction est fidèle à l'original – malgré et par les altérations éclatantes.

À titre d'exemple, voyons à quel point Hölderlin rend fidèlement les nuances d'une disposition de l'esprit héroïque que le texte grec saisit par une série de variantes que d'autres traducteurs aplatissent en utilisant invariablement un même terme ayant une connotation peut être trop moralisante (l'«orgueil»). C'est donc grâce à une simplification douteuse que le concept «orgueil» a été identifié comme l'essence de l'«esprit héroïque», du «défi», de l'«humeur inflexible», de l'hybris du héros, alors que Hölderlin suit les sinueuses approches du texte original. La littéralité rend sa traduction plus difficile et énigmatique – celle-ci devient «dure», ironiquement à cause de la virtuosité du traducteur, évitant des adaptations aux jugements moraux modernes. Là où la traduction de Paul Mazon emploie uniformément les termes «orgueil», «les orgueilleux», le

texte grec et la traduction de Hölderlin déploient diverses nuances de ce mouvement d'âme, des composés qui renvoient à des choses, des mouvements et des attitudes très concrètes dans l'espace :

- vers BL 130, Mazon traduit par «orgueil» le terme grec *hyperopsiais*, que Hölderlin rend plus littéralement par *eitles Hinaussehen* : regarder vainement au-delà/au dehors, vaines perspectives, futiles attentes, regarder vers de présomptueux horizons (H 133)
- l' «orgueil» que Mazon introduit au vers BL 605, en grec *hyperbasia*, est traduit en allemand, par *Übertreiben* : mener au-delà de la limite, exagérer (H 627)
- l' «orgueil» du vers BL 1115, *agalma*, littéralement «statue sacrée», «ornement», est traduit par *Stolz*, fierté (H 1163)
- les «orgueilleux» du vers BL 1351, *hyperauchon*, littéralement «haute nuque», apparaît comme «hautes épaules» (H 1400)<sup>23</sup>.

Hölderlin montre les détails, le mélange d'espoirs et d'élangs, de postures, gestes et attitudes qui composent l'esprit héroïque. Il indique les subtiles petites entrées dans un univers très concret, dont l'anthropologie a montré que les réalités palpables tendent à nous échapper, parce que nos idées et nos concepts sont trop différents, nos jugements sont trop abstraits pour tenir compte d'une réalité aussi étrangère à la nôtre.

Il ne faut donc pas ignorer les altérations hölderliniennes du lexique et de la syntaxe ni la disposition déviante des unités strophiques de l'original, mais il ne faut pas non plus juger et interpréter chacune de ces altérations indépendamment de l'ensemble. Au contraire, il est absolument essentiel d'admettre les commentaires des différents éditeurs et commentateurs qui ont démontré par quels moyens la traduction de Hölderlin «obtient 'son' ordre en abandonnant les structures extérieures de Sophocle»<sup>24</sup>. La comparaison avec l'original met en évidence sa «réécriture poétique» et une «prééminence du principe du contenu sur celui de la forme et vraisemblablement aussi une prééminence du domaine

affectif sur le rationnel». M. Lossau, tout en précisant les remarques de Beissner et de Binder sur l'intensification de la «parole frappante», s'abstient d'expliciter le verdict de Binder, signalant sobrement «le processus d'intensification du volume» (massierende Konzentration) de certains thèmes, comme celui de la souffrance de Thèbes. Grâce à ces procédés très évidents «l'élément du formidable devient redondant» et la tragédie reçoit une tension dramatique qu'une longue tradition d'exégèse a ignorée (ou éliminée ?) des traductions consacrées.

Or, la démonstration philologique ne peut pas supprimer une question que Hölderlin nous pose et à laquelle il s'agit de répondre : la forme rationnelle que la tradition attribue à Sophocle est-elle réellement l'essentiel de sa tragédie ? Les lectures «équilibrées» du drame classique, rendent-elle compte aujourd'hui de ce qui constitue la vertu principale du tragique – la clarté d'une forme dont l'équilibre contient, après tout, d'étranges pulsations archaïques, la sauvagerie redoutable que Hölderlin appelle l'élément «oriental»<sup>25</sup> ? Ou bien, le goût moderne du «classique» n'est-il qu'une convention, une plate habitude dans laquelle se confondent l'asthénie émotionnelle et la paresse intellectuelle ? Car il faut admettre que Hölderlin altère l'original délibérément et qu'il justifie théoriquement la nécessité d'une altération de la forme. Cette altération est le mode d'accès à l'essence de la poésie (à son «contenu») qui se perd avec la fraîcheur rapidement fanée des métaphores, avec les conventions 'culturelles' et l'habitude qui nous rend indifférents à l'impulsion créatrice qui est à l'origine de l'œuvre. Même si le poète s'en prend toujours d'une manière «gauche» à sa tâche de communiquer l'incommunicable, il cherche néanmoins – ici en tant que traducteur – à saisir l'enchevêtrement très complexe des éléments signifiants dont les significations résonnent sur plusieurs niveaux superposés, dans une simultanéité que l'entendement n'arrive pas à analyser selon les critères de détermination exigés par la pensée discursive. Tenant compte de cette limitation de la pensée conceptuelle, Kant avait déjà réservé

un statut spécifique à l' «idée esthétique». Celle-ci exige et suscite une certaine qualité de l'écoute (ou, peut-être, une écoute qualitative, plutôt que quantitative), qui retient les résonances de l'ensemble plus que la valeur déterminée des parties. Il faut donc se demander si on a suffisamment écouté toutes les résonances que la «parole frappante» de Hölderlin produit dans les traductions de Sophocle, si on a déjà saisi le «rythme» de l'ensemble de son étrange traduction dont le poète affirme qu'elle récupère quelque chose de la vie même du grand tragique. Il s'agit donc d'abord de considérer moins certaines altérations isolées que les relations qui s'établissent entre un ensemble plus large de modifications qui se font écho entre les parties dialoguées et les Chœurs.

### **Hölderlin – Précurseur des Approches Anthropologiques Modernes de la Tragédie**

Malgré les nombreuses confrontations entre «Hölderlin et Sophocle», une analyse de ce genre a seulement été amorcée<sup>26</sup>. La difficulté d'un tel projet se doit en partie au fait que l'interprétation de l'*Antigone* de Sophocle a, elle aussi, évolué de manière surprenante pendant les deux derniers siècles. Les travaux de K. Reinhardt et de Schadewaldt, qui ont visiblement été influencés par les traductions hölderliniennes, maintiennent, néanmoins, une grande pudeur philologique par rapport aux solutions osées du poète admiré, ce qui a, sans doute, augmenté les réserves par rapport à la vision de Hölderlin. Mais quand on pense aux hommages qu'une historienne aussi expérimentée que Nicole Loraux fait à l'infinie densité de la «grammaire imaginaire» de Sophocle, et dont elle souligne qu'elle a été mise en valeur progressivement par les approches de ses grands interprètes – parmi lesquels Hölderlin –, on retourne, par un autre biais, au point de vue de W. Benjamin et de Hölderlin. Un nouvel effort d'investigation est d'autant plus indiqué que les analyses philologiques très poussées comme celle

de N. Loraux n'apportent pas une simple augmentation quantitative des connaissances sur cette tragédie, mais semblent souvent obliger à admettre une modification qualitative d'une interprétation précédente. Ainsi, N. Loraux mentionne explicitement que sa dernière analyse des rapports philologiques entre les composés en *autos* et *hautos* l'a obligée de changer son appréciation par rapport à la mort d'Antigone et qu'elle «revient aujourd'hui sur des prises de position [siennes], qui faisaient la part belle à Créon ; je n'y crois plus du tout»<sup>27</sup>.

L'art de Sophocle recompose les données linguistiques et symboliques de son époque, sa «ruse poétique» augmente les possibilités philologiques attestées dans les documents et les usages courants. On peut donc se demander si les étrangetés que Hölderlin a introduites dans sa traduction ne sont pas de bons guides qui pourraient faire mieux comprendre le réseau langagier et imaginaire de l'âge classique. On sait que Hölderlin a été entre les premiers traducteurs qui ont saisi l'importance de la formule *bakcheuôn epepnei*, qui qualifie le mode d'approche – «bacchique» – des guerriers qui s'entre-déchirent dans la guerre de Thèbes. Cette formule – qui manque encore aujourd'hui dans la plupart des traductions – a été incorporée par Schadewaldt (qui traduit «bakchisch schwärmend»). En France, la suggestion holderlinienne de l'extase bachique a été accueillie beaucoup plus tard. Dans l'édition de «poche» aux Belles Lettres on trouve depuis 1997 une note de N. Loraux signalant l'«expression osée» du Chœur, sans que le texte de la traduction de Paul Mazon, utilisée dans cette édition, en soit changé. Seule la traduction de J. et M. Bollack (1999) introduit ce «détail» important dans la traduction même du texte.

Winnington-Ingram, un des premiers hellénistes qui ait fait un effort pour redresser l'image d'un Sophocle clair et rationnel, attribue à K. Reinhardt la responsabilité de cette vision épurée du grand tragique. Reinhardt nous présente, en effet, un Sophocle qui aurait banni de la scène toute représentation d'*enthousiasmes* – thèse

qui a fait autorité depuis<sup>28</sup>. Ceci est d'autant plus curieux qu'on sait combien Reinhardt estimait la poésie et les traductions hölderliniennes. Or, Hölderlin organise sa lecture de ce chant entièrement autour de l'extase bachique qui se déploie dans une cascade d'images de l'*enthousiasmes* inspiré par Héphaïstos, Ares et Dionysos – la folie sacrée fait basculer l'agression guerrière dirigée (Étéocle contre Polynice) en une espèce de transe bachique dans laquelle les opposés se confondent comme s'ils maintenaient des rapports de réciprocité interchangeable. L'étrange version hölderlinienne transforme ainsi le récit de la guerre (dans le premier chant d'entrée du Chœur) en une description de la possession extatique des guerriers. Toute la *parodos* devient une scène d'auto-phagie de la «gueule aux sept portes» (Thèbes)<sup>29</sup>, récitée sur le mode de l'enthousiasme lyrique qui s'approche de l'atmosphère des poèmes mythiques ou théogoniques plus anciens. La vision étonnante du basculement de l'opposition des frères en réciprocité qui confond et abolit les identités respectives, est diamétralement opposée à l'interprétation de Sophocles qui souligne sa pensée «rationnelle» - rationalité dont Winnington-Ingram a montré (à la suite de Dodds et de l'anthropologie historique française) les zones d'ombre. Dans son chapitre «Sophocles and the irrational», Winnington-Ingram signale l'ironie du dernier hymne, l'invocation de Dionysos purificateur : cet appel (exalté et angoissé) est, en effet, immédiatement suivi du récit de la «violence pathologique» (la tentative de parricide et le suicide d'Hémon), ce qui renverse, après-coup, l'apparence du chant «joyeux», faisant apparaître l'annonce d'une atroce compensation exigée par ce dieu de la folie sanglante et dilacérante.

La critique des trente dernières années (en particulier, Ch. Segal et Winnington-Ingram à la suite des recherches anthropologiques de Dodds, Vernant, Vidal Naquet et Détiéne) rejoint ainsi, par d'autres voies, la vision inquiétante et ambiguë qui distingue la traduction hölderlinienne. Celle-ci a élaboré, deux siècles avant les lectures actuelles, les échos thématiques et le renversement

des valeurs s'établissant entre le premier et le dernier chant du Chœur : au début, Bacchus est appelé comme guide des célébrations pacifiques de Thèbes et il apparaît comme un sauveur joyeusement invoqué. A la fin, au contraire, tout lecteur sent que ce sauveur est un dieu violent qui exige un tribut sauvage avant de rétablir l'ordre harmonieux de la cité qui sollicite sa protection. C'est ce renversement qui s'annonce, dès le début, dans les petits signes que Sophocle (et son traducteur Hölderlin) ont dissimulés dans la texture poétique. L'adjectif «bachique» des guerriers «ivres d'amour» (H 135 ss.) évoque déjà la nature ambiguë de la possession divine à laquelle ont succombé Étéocle et Polynice. Confirmant (sans en avoir l'intention) la lecture hölderlinienne, Winnington-Ingram s'oppose au consensus des grands exégètes (par exemple, Jebb) auxquels il reproche d'avoir négligé le réseau de correspondances entre les chants et les scènes dialoguées. Il remarque, comme Hölderlin, que les métaphores et les thèmes changent de sens quand on les insère dans l'ensemble de l'œuvre (Hölderlin dirait : dans le «rythme des représentations successives»). Pour une relecture, qui projette l'un sur l'autre le début et la fin du drame, «toute la phrase [apparemment joyeuse, *Thebas elelichthôn Bakchios archoi*] prend un tour sinistre», observe Winnington-Ingram, (Winnington-Ingram, 1980, 116) en insistant sur l'importance de l'après-coup.

L'interprétation de Hölderlin récupère ce mouvement basculant, la ruse poétique de Sophocle, dès le début du drame, dans le prologue et la *parodos*. En respectant les ambiguïtés syntaxiques et lexicales de ce chant, en conservant l'atmosphère inspirée Hölderlin lui restitue sa «logique poétique» - la logique que Sophocle y a inscrit. Il saisit l'ombre inquiétante et formidable dans la structure même du premier chant «joyeux», qui associe intimement la purification prometteuse au gâchis d'une violence paroxystique. La lecture hölderlinienne appuie les remarques de Winnington-Ingram et de Goheen<sup>30</sup>, selon lesquelles la purification «a lieu à travers un véritable procès de rétribution et de gaspillage tragique» (Winnington-Ingram, 1980, 115, Goheen, 1951, 43)<sup>31</sup>. Les accents moins

«classiques» et plus «pessimistes» qui projettent ainsi des contrastes sombres et douloureux sur l'apparence «joyeuse» soulignée par Jebb dans son interprétation de la parodos et de l'exodos, s'intègrent parfaitement dans la vision des analyses philologiques, mythologiques et historiques récentes<sup>32</sup>. Hölderlin mérite sans doute l'éloge qu'un des grands historiens anglo-saxons de notre siècle dirige à son collègue allemand W. Burkert : «Il y a une inquiétante étrangeté qui émane de sa présentation apollinienne d'objets dionysiaques, de sa sobre considération scientifique des dangers les plus atroces» (Glenn Most, 1990, 11).

### Notes

1. Ibid., p. 18 : «Die wahre übersetzung ist durchscheinend, sie verdeckt nicht das Original, ... sondern lässt die reine Sprache, wie verstärkt durch ihr eigenes Medium, nur um so voller aufs Original fallen».
2. Ibid., p. 17 : «Man pflegt dies in der Formel auszudrücken, dass die Worte einen Gefühlston mit sich führen».
3. Benjamin parle de «l'intention naïve, première, visible-intuitive» (naive, erste, anschauliche Intention), loc. cit. 16.
4. Ibid., p. 16 : «Denn das grosse Motiv einer Integration der vielen Sprachen zu einer wahren erfüllt [in der Übersetzung] seine Arbeit».
5. Pour le «deviner» (ahnen) de ce qui échappe au calcul, cf. aussi F. Hölderlin, *Anmerkungen zum Oedipus et Anmerkungen zur Antigönä* (Hölderlin, 1988).
6. Ibid., 19 : «Symbolisierendes nur in den endlichen Gebilden der Sprachen; Symbolisiertes aber im Werden der Sprachen selbst».

7. Ibid., p.14 : «Eine andere als zeitliche und vorläufige Lösung dieser Fremdheit ... bleibt den Menschen versagt».

8. Il prolonge ainsi une idée de Jacobi, selon lequel la capacité d'émettre des jugements, la possibilité de construire des propositions prédicatives qui mettent en rapport un sujet et un prédicat, découle de la puissance synthétique de la particule copulative (être) qui «dérive d'une manière obscure de l'être dans son identité totale et indivise». Cité d'après l'essai de Manfred Frank, «Hölderlins philosophische Grundlagen», in : *Hölderlin und die Moderne*, Tübingen, Attempto, 1995, p. 177.

9. M. Frank, loc. cit., p. 193 cite une idée analogue chez Kant : «Kant hatte gelegentlich erwogen, ob das intelligible Substrat der «denkenden Natur nicht als 'Materie' (KrV B 417 f., Anm.) oder wenigstens als gründend in einem Prinzip, das gleichermassen Ursache der 'Materie' wie des 'Subjekt[s] der Gedanken' wäre, gedacht werden könne (A 358)».

10. Benjamin, loc. cit, p. 16 : «die abgeleitete, letzte, ideenhafte Intention».

11. Nous avons publiés une série d'articles exposant l'imbrication de l'interprétation et de la traduction hölderliniennes. Cf. entre autres, Rosenfield, Kathrin. "Getting into Sophocles' mind through Hölderlin's *Antigone*", *New Literary History*, University of Virginia, vol. 30, winter 1999, no. 1, pp. 107 – 127. "O estatuto teórico do sentido estético. Sobre o projeto de 'educação estética' de Hölderlin", *Analítica*, Rio de Janeiro, Julho 1999. "Hölderlin e os ardis filosóficos da poesia", *Revista de Filosofia Política – Nova Série*, n.º. 3, LPM, Porto Alegre, setembro 1998, pp. 81 - 95. "Sófocles e a lógica da beleza", primeira versão : *Novos Estudos CEBRAP*, no. 48, São Paulo, julho de 1997, pp. 143 – 160 ; segunda versão aumentada : *Revista Latinoamericana de Filosofia*, vol. XXIII, n.º. 2, primavera 1997.

12. Ces considérations recourent d'un autre point de vu et sans rapport explicite certains aspects de la réception heideggerienne de Hölderlin. Nous mentionnons ce rapport virtuel seulement parce qu'il pourrait être déterminant pour l'opinion de Binder selon lequel la version hölderlinienne ne correspond pas aux structures imaginaires de Sophocle, même si sa « parole frappante pénètre jusqu'aux «formes élémentaires de l'être» (Grundformen des Seins, B 134).

13. Sur les métaphores scientifiques comme «la trajectoire excentrique» dans la terminologie de Kant, Kepler et Hölderlin, cf. U. Gaier, 1993, p. 102.

14. Cf. les essais de Albrecht Seifert et de Michael Franz in : Jamme, Ch. Et Pöggeler, 1988, pp. 143 et 177.

15. Hölderlin met en évidence dans le texte de Sophocle des relations envisagées, c'est à dire, envisagées à ses yeux, mais que le lecteur pourrait facilement perdre de vue, parce qu'elles se revêtent du vocabulaire courant du langage poétique. (Binder, 1992, 139 s.)

16. L'interprétation de l' *Antigone* par Hölderlin est un projet spirituel de premier rang, mais elle n'a que très peu à voir avec Sophocle. (B 160)

17. Le langage devient incommensurable par rapport à ce qui peut être connu à travers le signifiant, tandis que la nature est perçu comme immensité hostile à et menaçante pour ce qui est proprement humain ; cf. les chapitres de Anke Bennholdt-Thomsen «Dissonanzen in der späten Naturauffassung Hölderlins», et de S. Peters et M. J. Schäfer, «Selbstopfer und Repräsentation», HJB no. 30, Tübingen 1996-1997, pp. 15 – 41 et 282 – 307.

18. «patriotique», *vaterländisch*, signifie ce qui se réfère au contexte historique propre et familier à celui qui parle ou écoute, écrit ou traduit.

19. «le destin de son temps et la forme de sa patrie. Même si on peut idéaliser [...], les modes de représentation patriotiques ne doivent pas être modifiés, du moins en ce qui concerne leur ordre/hiéarchie interne, par le poète qui présente le monde à une échelle réduite».

20. Ibid., «aus linkischen Gesichtspunkt».

21. Cf. U. Gaier, *Hölderlin*, 326 ss. «Die Frankfurter Kurzoden als Fragmente». Gaier montre que les éditeurs (Schiller comme Niethammer), n'ayant pas saisi les subtiles constellations dans la complexité de leurs responsions internes, ont démembré les ensembles.

22. Le sigle BL réfère à l' *Antigone*, Sophocle, 1997, la sigle H à la traduction de Hölderlin, 1977.

23. Manfred Lossau, HJB 1996-7, 265.

24. M. Lossau semble douter, lui aussi, que l'élément oriental de Hölderlin puisse réellement être attribué à Sophocle : « Cette tendance ['massierende Konzentration'] semble bien correspondre à l'élément 'oriental' que Hölderlin suppose, en la comprenant à sa manière, à la poésie de Sophocle et qu'on trouve aussi dans sa propre poésie. Videant doctiores ». (ibid. 265)

25. Cf. les commentaires de F. Beissner, K. Reinhardt, W. Schadewaldt, W. Binder, H. Turk et M. Lossau et B. Böschstein insistent sur le caractère nécessairement partiel des investigations qui « élaborent, prolongent et précisent, sans pouvoir donner une vision synthétique » du rapport entre Hölderlin et Sophocle.

26. Cf. N. Loraux, loc. cit., p. 137, souligne que la « question [du suicide d'Antigone, dont Sophocle ne mentionne ni le sang, ni la main qui fait retour actif du soi sur soi] invite à revenir sur ce que, dans le genre tragique, est dit de la pendaison, cette modalité féminine du mourir [...] ».

27. Cf. K. Reinhardt, *Sophokles*, 86 ; Winnington-Ingram, 110, attribue à l'autorité de Reinhardt le fait que les « scholars » ont depuis survalorisé la dimension rationnelle de Sophocle, en soulignant de manière unilatérale le rôle de Zeus et d'Athéna dans les différentes pièces, sans parler de divinités comme Ares, Aphrodite et Dionysos.

28. Dans cette perspective, l'étrange formule dans le dernier hymne en l'honneur de Dionysos – « Tu habites à Thèbes ... près des cloisons, où le souffle est guetté par la gueule du dragon » - n'est pas une interpolation totalement libre. Jochen Schmidt a d'ailleurs signalé son rapport avec le vers H 121, la mention de la « gueule aux sept portes ». (FHA, II, 1456).

29. L'analyse de la version hōlderlinienne de la *parodos* montrera que le poète allemand a très clairement vu aussi dans quelle mesure Sophocle se distancie de la présentation aeschylienne de la guerre de Thèbes. Dans la traduction de Hölderlin il n'est plus possible d'associer au seul Capanée l'adjectif « purphoros » et la formule « Zeus les précipite ... du haut des escaliers/tours quand ils entonnent le chant de la victoire ». La traduction hōlderlinienne de « purphoros » avec « ivre d'amour » associe les guerriers fulgurés par Zeus avec Sémélé. Celle-ci aussi devient victime de la foudre divine, parce qu'elle était « ivre d'amour » pour Zeus. Fulgurée par son amant dans une union amoureuse brûlante du feu céleste, elle donne néanmoins à Thèbes son puissant protecteur, Dionysos. Le « gâchis » et les processus de rétribution tragique signalés par Goethe et Winnington-Ingram jouent donc un rôle important dans tous les cycles mythiques de Thèbes.

30. Cf. surtout N. Loraux, 1980 et Jean-Pierre Darmon 1980. Dans l'*Antigone* (Sophocle, 1997), N. Loraux signale les inépuisables ambiguïtés du tissu linguistique qui ne présentent pas seulement des difficultés au lecteur en dehors du drame, mais qui rendent difficile aussi l'interprétation d'un énoncé apparemment univoque pour les personnages à l'intérieur de l'action dramatique (121). Elle résume ces glissements incontrôlables de l'intention élocutrice dans le mot-clef de la «ruse sophocléenne» - un terme qui met en valeur l'art incomparable de la construction poétique. Celle-ci rend visible ou sensible le basculement des rapports d'opposition en réflexivité et en réciprocité – le «processus de réversibilité à l'infini» qui a lieu à deux niveaux. D'un côté, au niveau de l'histoire représentée, en tant que rapport malheureux des thébains autochtones, dont les liens de sang basculent toujours dans un lien «sanglant» - le parricide et le fratricide (122). De l'autre, au niveau de la représentation, où le signifiant ne représente jamais (seulement) un signifié. Hölderlin a très bien senti cette fragilité du rapport entre signifiant et signifié et on peut partir de l'hypothèse qu'il en a tenu compte en augmentant le nombre de rapports signifiants possibles – ce qui augmente aussi l'ambiguïté et l'obscurité de sa version (Cf. «Die Bedeutung der Tragödien», où Hölderlin explicite l'insignifiance du signifiant par rapport à l'absolu. L'incommensurable se manifestant précisément dans un «fading» du signe apparent.

## Bibliographie

BENJAMIN, Walter, *Die Aufgabe des Übersetzers*, in : *Gesammelte Schriften*, Frankfurt am Main, 1980, IV, 1, 9 – 21.

BINDER, Wolfgang. *Hölderlin und Sophokles*, Tübingen (Turm-Vorträge), 1992.

BÖSCHENSTEIN, Bernhard, «Gott und Mensch» in : *Hölderlin und die Moderne. Eine Bestandaufnahme*, ed. Kurz, G., Lawitschka, V., Werheimer J., Tübingen, Attempto, 1995, pp. 224 ss..

BURKERT, Walter, *Wilder Ursprung. Opferritual und Mythos bei den Griechen*. Berlin, Wagenbach, 1990.

DARMON, Jean Pierre. «Structures de la parenté», *Dictionnaire des mythologies*, 2 vols., Paris, Flammarion, 1981.

GAIER, Ulrich, *Hölderlin*, Tübingen, A. Franke, 1993.

GOHEEN, R. *The Imagery of Sophocles' Antigone*, Princeton UP, 1951.

FRANK, Manfred, «Hölderlins philosophische Grundlagen», in : *Hölderlin und die Moderne*, Tübingen, Attempto, 1995, p. 177.

HÖLDERLIN, Friedrich, *Antigona*, in : *Sämtliche Werke*, "Frankfurter Hölderlin Ausgabe", (D. E. Sattler, ed.), vol. 16, Stroemfeld/Roter Stern, 1988.

HÖLDERLIN-JAHRBUCH (= sigle HJB) no. 30, Tübingen 1996-1997.

JAMME, Ch. Et Pöggeler, O., *Jenseits des Idealismus. Hölderlins letzte Homburger Jahre*, (sigle JI), Bonn, Bouvier Verlag, 1988.

KANT, Immanuel, *Kritik der Urteilskraft*. Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1968.

LORAUX, Nicole, "Cité grecque", *Dictionnaire des mythologies*, I, Paris, 19981, pp. 203-209.

MOST, Glenn, «Vorwort», cf. Burkert, 1990.

SOPHOCLE, *Antigone*, Paris, Les Belles Lettres, 1997 (trad. Paul Mazon, préface et postface de Nicole Loraux)

WINNINGTON-INGRAM, R.P., *Sophocles - an Interpretation*, Cambridge UP, 1980.