

Roman et philosophie: l'*Hypérion* de Hölderlin

On s'est beaucoup interrogé au sujet du rapport que peut entretenir la philosophie avec la poésie et la littérature en général, et on sait que les plus profondes interprétations que l'on peut donner d'un poème ou d'un roman ne peuvent pas toujours éviter de les réduire à une suite de pures significations. Il nous faut donc reconnaître d'entrée de jeu qu'il y a un *abîme* entre la pure présence du poème ou celle du monde auquel nous introduit le roman et les tentatives vaines des exégètes et des philosophes pour exprimer le sens de ces œuvres sous la forme d'un ensemble de concepts. Mais ce souci louable, de refuser tout impérialisme de la philosophie sur le roman, ne doit cependant pas conduire à une radicale méconnaissance de la pensée qui s'exprime sous forme littéraire et de cette véritable "philosophie" qui est produite par le roman ou le poème lui-même et non pas élaborée à partir des intentions de l'auteur ou de l'interprétation des exégètes. Loin donc de vouloir mettre en connexion externe, dans l'analyse schématique que je voudrais proposer ici de l'*Hypérion* de Hölderlin, les idées philosophiques de son auteur et la forme narrative sous laquelle il les exprime dans cette première œuvre, je voudrais au contraire m'efforcer de montrer en quoi le roman a pu d'abord paraître à Hölderlin comme une solution au problème philosophique qui était le sien : celui de l'expression de cette totalité vivante qui englobe en soi à la fois la nature et l'art et qu'il caractérise au moyen d'une formule empruntée, à travers Platon, à Héraclite, celle de la *hen diapheron heauto*, de l'Un différent de lui-même. C'est en effet d'abord le roman, puis la tragédie, puis enfin la forme lyrique, qui vont successivement constituer pour Hölderlin la solution au problème de la figuration d'une identité qui inclut, et non pas exclut, la différence et la

* Université de Nice Sophia Antipolis

scission. Que la pensée puisse et doive emprunter, pour tenter de donner une image, un *Bild* authentique de la réalité, d'autres moyens que le pur concept, c'est là la conviction qui anime ce penseur-poète qu'est Hölderlin et qui le rapproche des premiers romantiques et de leur projet de réunification de la poésie et de la philosophie. Il s'agit en effet pour Hölderlin, comme pour les frères Schlegel, de mettre fin, en réhabilitant l'imagination, à l'antique querelle, évoquée par Platon, qui oppose les philosophes aux poètes. C'est donc par rapport au geste platonicien d'exclusion de la poésie qu'il faut d'abord situer la figure holderlinienne.

On sait que pour Platon, la philosophie commence à partir du moment où l'on cesse de raconter des histoires¹. Il fait en effet allusion, au livre X de la République, à la *palaia diaphora*, à l'antique désunion entre la philosophie et la poésie², montrant ainsi que sa condamnation d'Homère n'est que l'aboutissement d'une longue série d'attaques menées déjà par les présocratiques contre les dieux "trop humains" dont il a fait don aux Grecs. Mais on oublie trop souvent que, contre la critique sophistique de la croyance aux récits mythiques, Platon se fait parfois le défenseur de la tradition et ne refuse pas toute vérité au mythe, comme le montre bien le début du *Phèdre*³, et qu'en outre sa condamnation de la poésie vise essentiellement la poésie imitative et non la poésie narrative.

Il y a narration en effet lorsque le poète parle en première personne de ce qui s'est passé, et imitation lorsqu'il endosse le rôle d'un personnage. La pièce de théâtre est tout entière imitative, alors que dans l'épopée seuls le sont les passages en style direct. C'est uniquement dans l'imitation, la *mimesis*, que Platon voit un art de la tromperie, un art d'illusionniste, car alors le poète se cache et perd son unité par le fait qu'il s'identifie aux multiples personnages dont il parle⁴. Le danger de l'imitation, qui atteint sa culmination dans la tragédie, spectacle qui incite les spectateurs à s'identifier à des personnages différents, voire opposés comme le sont par exemple Créon et Antigone, est donc celui de l'identification à l'autre et de la perte d'unité, alors que le récit, la structure narrative, qui règne sans partage sur la poésie lyrique et commande encore l'épopée, repose sur la distinction entre le narrateur et l'histoire narrée et préserve la cohérence d'ensemble des divers épisodes d'une même histoire.

1 Cf. Platon, *Sophiste*, 242 c.

2 Platon, *République*, 607 b.

3 Platon, *Phèdre*, 229 c sq.

4 Platon, *République*, 393 a.

C'est donc lorsque l'image se fait passer pour la réalité qu'il y a pour Platon imitation, et non lorsqu'il y a récit, c'est-à-dire fiction explicite, ce qui explique qu'il ait pu lui-même, maintes fois dans ses dialogues, faire appel à des mythes ou à des allégories.

Cette importance dévolue à l'élément proprement narratif ne sera pas désavouée par Aristote dans sa *Poétique*, bien qu'il se fasse une tout autre idée de la *mimesis* que Platon. L'imitation chez Aristote n'est en effet plus comprise comme une simple reproduction, car il n'y a *mimesis* que s'il y a action, *praxis*, et c'est la construction du *mythos*, du récit de l'action qui constitue à proprement parler cette imitation qu'est la poésie dans chacun de ses trois modes, épique, tragique et lyrique. La tragédie est ainsi imitation d'action et non d'hommes, et les caractères des personnages ne doivent être définis qu'à partir de l'intrigue elle-même. On pourrait donc dire que si chez Platon la *mimesis* est condamnée parce qu'elle est la reproduction trompeuse d'un être, elle se voit réhabilitée chez Aristote en tant qu'elle est l'invention d'un modèle d'action. Le poète ne dit pas en effet ce qui a eu lieu, mais ce qui peut se produire suivant la vraisemblance ou la nécessité. Il s'agit donc essentiellement pour lui de représenter dans une intrigue le déroulement *intelligible* des faits. C'est ce qui explique que pour Aristote la poésie soit plus philosophique que l'histoire, qui en reste à l'événementiel, au contingent, car elle a ainsi la capacité d'atteindre à l'essence même des choses⁵. Ce qui est donc gagné, avec la *Poétique* d'Aristote, c'est un nouveau concept d'image, non plus *idolique*, parce qu'identifié, comme c'est le cas chez Platon, à la reproduction trompeuse d'un original préexistant, mais que j'aimerais nommer *iconique*, puisqu'une telle image est la présentation authentique d'un processus, la manifestation d'un être qui ne peut plus être opposé à son apparaître. La *mimesis* aristotélicienne ne signifie donc plus le moindre être de la copie, de ce que l'allemand nomme avec justesse *Nachbild*, par rapport à l'original, à l'*Urbild*, mais elle a la puissance anticipatrice d'un modèle, d'un *Vorbild*. On comprend mieux à partir de là que, lorsque Aristote affirme dans la *Physique* que l'art "imite" la nature ou "exécute ce que la nature est impuissante à effectuer"⁶, il faille comprendre qu'il ne s'agit pas là de deux affirmations différentes, mais de l'expression d'un seul et même processus: imiter la nature, ce n'est pas en reproduire une image affaiblie, mais l'achever, l'accomplir, la porter au paraître en la sortant de la réserve dont laquelle elle se complait. C'est ce caractère essentiellement

5 Aristote, *Poétique*, 1451 b.

6 Aristote, *Physique* B 8, 109 a.

processuel et non “substantiel” de la nature qui a trouvé sa première formulation dans le fragment d’Héraclite qui dit énigmatiquement que “la nature aime à se cacher”, *physis kruptesthai philei*. Ce qui commence donc à se faire jour avec la *Poétique* d’Aristote, quand on la lit à la lumière de sa *Physique*, c’est l’appartenance de la poésie à une autre sorte d’imagination que l’imagination simplement reproductrice.

Il faut pourtant attendre Kant et l’idéalisme allemand pour que l’imagination se voit réhabilitée comme faculté proprement productrice. Dans la première édition de la *Critique de la raison pure*, Kant reconnaît en effet à l’imagination pure le rôle capital de médiatrice entre l’entendement et la sensibilité, et voit en elle une “faculté fondamentale de l’âme humaine, servant *a priori* de principe à toute connaissance”⁷. Imaginer au sens transcendantal, c’est-à-dire en tant que cela constitue la condition de possibilité de tout rapport aux phénomènes, ne consiste pas à former telle ou telle image concrète, mais à ouvrir le champ de toute visibilité. Il en est de même de l’imagination dont il est question dans la troisième *Critique*, qui est à la source de l’œuvre d’art et qu’incarne le génie, dont l’essence est le pouvoir de représenter des idées esthétiques, à savoir des représentations de l’imagination, qui, bien qu’aucun concept ne leur soit adéquat, n’en donnent pas moins beaucoup à penser⁸. La faculté qui entre ici en jeu est bien cette imagination productive qui a le pouvoir de donner une forme sensible à l’intelligible et qui se situe au-dessus de l’entendement, lequel s’avère impuissant à exprimer par des concepts toute la richesse que lui fournit une imagination véritablement libre à l’égard de tout être préexistant.

Cette réhabilitation de l’imagination va encore être menée plus loin par Schiller, qui dans ses *Kalliasbriefe*, reprend la théorie kantienne du génie, par laquelle le Beau échappait à la subjectivité pour apparaître comme un pur don de la nature. Il s’agit en effet pour Schiller de mettre l’accent sur l’objectivité sensible du Beau, par opposition au caractère purement subjectif que Kant lui reconnaît, et donc non seulement de rendre ainsi le beau à la nature, mais aussi de montrer que c’est dans et par l’art que la nature se révèle. Allant plus loin que Kant, Schiller opère ainsi la réconciliation de la sensibilité et de la rationalité, de la vérité et de l’art. Le Beau n’est ni objectif au sens où il serait le corrélat du concept de l’entendement, ni subjectif au sens où il ne renverrait qu’à l’accord de nos facultés, il est l’être lui-même dont l’apparition en image n’est pas un faux semblant, mais l’acte même de la vie se produisant librement.

7 E. Kant, *Critique de la raison pure*, Paris, Gallimard, 1980, p. 730 (A 124).

8 Cf. E. Kant, *Critique de la faculté de juger*, Paris, Vrin, 1974, § 49 : “Des facultés de l’esprit, qui constituent le génie”.

C'est donc chez Schiller, pour lequel on sait qu'il ressentait une admiration passionnée, que Hölderlin a trouvé l'idée maîtresse qui est la sienne, celle qui le conduit à voir dans la *Bildung*, dans la formation d'image, un processus à la fois ontologique et humain. La nature, le maître-mot de Hölderlin, qui lui vient certes de Rousseau, lequel demeure pour lui une figure essentielle, n'est pourtant pas seulement pour lui, comme pour ce dernier, le nom de ce qui s'oppose à la civilisation, mais celui de la totalité elle-même, du processus tout entier de différenciation qui est à l'œuvre dans l'univers et qui inclut en lui l'être humain et ses productions. C'est cette unité intime de la nature et de l'art qui constitue indubitablement l'intuition fondamentale de Hölderlin, et c'est cette intuition qui va le conduire à adopter successivement, pour l'exprimer, des voies poétiques différentes : le roman d'abord, avec *Hypérion*, la tragédie ensuite, avec *La mort d'Empédocle*, pièce qu'il ne parviendra pas à achever, la poésie lyrique enfin, dans la dernière période de sa vie consciente, celle des élégies et des grands hymnes. C'est donc d'abord au mode narratif que Hölderlin a recours, pour exprimer ce que l'on pourrait nommer sa «philosophie de l'histoire», une philosophie de l'histoire qu'il partage d'ailleurs avec Kant et Schiller, et qui est celle de l'opposition dialectique de la nature et de l'art et de leur réunification finale.

Hypérion ou l'ermite de Grèce (tel est le titre complet du roman) appartient en effet, au moins en apparence, au genre du roman d'éducation, au *Bildungsroman*. Il conte l'histoire de la formation du héros, du développement de sa personnalité, de son enfance au sein de la nature, de son éducation sous la conduite d'un maître, de l'expérience qu'il fait successivement de l'amitié et de l'amour, puis de la perte de l'une et de l'autre, et finalement de son acceptation de la finitude et de la mort et du choix d'une «vie d'ermite». L'histoire se situe dans la Grèce moderne et son thème fondamental est la recherche d'un chemin permettant de retrouver l'unité perdue avec la nature dont la Grèce antique est le symbole, par contraste avec les temps modernes, où l'être humain fait l'expérience fondamentale de la séparation avec la nature et de la perte du divin. C'est ce thème fondamental qui est exprimé par Hölderlin lui-même dans un projet de préface qu'il n'a finalement pas publié, — précisément sans doute parce qu'elle aurait pu donner l'impression que le roman lui-même n'était que la traduction en termes littéraires d'un ensemble d'idées philosophiques — projet dans lequel il affirme à la fois que l'homme moderne a rompu avec la nature et que le but de toutes ses aspirations est de s'unir à elle en un tout infini. Il y a là une reprise des idées que Schiller a exposées dans ses essais esthétiques, mais qui avaient déjà été exprimées par

Kant lui-même dans ses *Conjectures sur les débuts de l'histoire humaine*, dans lesquelles il expliquait, en se fondant sur les idées de Rousseau, que l'histoire demeure le lieu du conflit entre les dispositions naturelles de l'homme et les progrès de la civilisation, «jusqu'au moment où l'art, atteignant sa perfection, devienne de nouveau nature»⁹. Schiller lui-même distingue trois étapes dans le déroulement de l'histoire humaine¹⁰. La première étape, grecque, est celle de l'harmonie entre nature et culture. La seconde, celle de la modernité, est celle où l'art conquérant sa liberté, se retourne contre la nature et brise les liens qui l'attachent au tout. Il y a entre ces deux étapes l'antithèse de la réalité à l'idéal, puisque si les Anciens sont en accord implicite avec la nature, les modernes au contraire sont à la recherche de la nature perdue et font donc d'elle un idéal. La troisième étape est celle du retour de l'art accompli à la nature et de la réconciliation de la sensibilité et de la raison, de la nécessité et de la liberté. Il y a ainsi une logique de l'histoire: la nature doit être anéantie par son contraire, l'art, afin de se retrouver elle-même dans une plus grande plénitude dans la synthèse idéale de la nature et de l'art qui constitue l'accomplissement total de l'essence de l'homme en tant qu'être à la fois réceptif et spontané, naturel et libre, tel que Kant l'a défini. On voit qu'avec une telle théorie de l'histoire, Schiller tente, à la même époque que Fichte avec sa *Wissenschaftslehre*, d'ouvrir l'ère du postkantisme et de réconcilier ce qui a été opposé dans le dualisme kantien de la nature et de la liberté.

La première ébauche d'*Hypérion*, que Hölderlin publie en novembre 1794 dans *Thalia*, la revue de Schiller, reprend l'idée schillérienne d'une opposition entre nature et culture, laquelle constitue le fondement de ce qu'il nomme «l'orbite excentrique» de l'homme, à savoir le chemin que celui-ci doit parcourir et qui le conduit de l'état d'«extrême simplicité» où l'accord entre l'homme et la nature se fait sans qu'il y soit pour rien, à l'état d'«extrême culture», où cet accord est l'œuvre de l'homme lui-même¹¹. Mais l'accomplissement de cette union supérieure avec soi-même, de cette hyperculture qui ferait retour à l'harmonie parfaite de l'état de nature initial présente de grandes difficultés et ne peut s'effectuer que selon une série d'étapes déterminées. Or dans cette première ébauche du roman, le héros est tout entier habité par la nostalgie de cet état d'harmonie qu'est l'enfance, équivalent, à l'échelle individuelle, à l'état

9 E. Kant, *La philosophie de l'histoire*, Paris, Aubier Montaigne, 1947, p. 164.

10 Voir à ce sujet les pages consacrées à Schiller dans J. Taminioux, *La nostalgie de la Grèce à l'aube de l'idéalisme allemand, Kant et les Grecs dans l'itinéraire de Hölderlin et de Hegel*, Nijhoff, The Hague, 1967, p. 87 sq.

11 Hölderlin, *Œuvres*, Paris, Gallimard, 1967, p. 113.

de "simplicité" où se trouve l'humanité antique. C'est cette nostalgie du paradis perdu qui rend intolérable la vie dans la finitude qui est le sort de celui qui ne se sent plus en unité avec la nature. C'est pourquoi l'apparition de Mélite, qui incarne l'esprit de la beauté, a le sens pour Hypérior d'une délivrance de cette mort qu'est la finitude. Mais cette apparition soudaine de l'absolu au sein de la vie finie lui demeure extérieure et constitue ainsi l'apparence d'une fausse totalité et d'une fausse infinité, lesquelles ne peuvent devenir le partage d'un être fini qui tente en vain de s'unir à elles. C'est pourquoi la révélation de l'existence de cette "créature céleste" qu'est Mélite est immédiatement suivie de la conscience douloureuse d'en être irrémédiablement séparé. L'apparition sans médiation de l'absolu suscite à la fois amour et terreur et il s'agit alors pour le héros d'assumer aussi bien l'attraction que la répulsion qu'elle engendre immédiatement, afin d'atteindre à cet état d'accomplissement parfait où l'harmonie peut être recouvrée. La première ébauche du roman n'en dit guère plus et s'achève sur le départ de la bien-aimée, qui a pour le héros le sens d'un arrêt de mort et est à l'origine de sa décision de se retrancher du monde des vivants.

Dans la version définitive du roman, le but poursuivi par Hypérior demeure la réunion finale avec la nature, mais cela n'exige plus l'expérience immédiate de l'absolu, lequel ne prend plus la forme de l'apparition d'une beauté idéale. C'est en effet avec la notion d'idéal, présente à la fois chez Schiller et Fichte, dont Hölderlin a suivi avec passion les cours à Léna pendant l'hiver 1794-95, qu'il rompt alors, en s'éloignant de manière décisive du subjectivisme postkantien auquel il avait d'abord adhéré. Dans une autre courte ébauche du roman, qu'on désigne sous le nom de «La version métrique» parce qu'elle est écrite en vers¹², et qui date de la même période, Hölderlin procède à ce que l'on peut à bon droit nommer une autocritique, soulignant que son adhésion au subjectivisme l'avait alors poussé à vouloir dominer la nature au lieu d'accepter "l'aide qu'elle apporte aux grandes entreprises de la culture". Mais ce qui permet à Hölderlin de sortir définitivement d'un subjectivisme aveugle au caractère sensible de la beauté, c'est la théorie platonicienne de l'amour, telle qu'elle est exposée dans le *Banquet*, dialogue auquel Hölderlin fait allusion dans "La version métrique" en soulignant que c'est parce qu'Eros est né à la fois de Pauvreté et d'Abondance que la beauté ne peut se révéler que dans la

12 Cf. F. Hölderlin, *Sämtliche Werke, Band 10, Vorstufen zum Hyperion*, Luchterhand, Darmstadt und Neuwied, 1984, p. 70 sq. Je suis ici l'analyse des différentes versions du roman à laquelle procède J. Taminioux dans son beau livre, déjà cité plus haut, *La nostalgie de la Grèce à l'aube de l'idéalisme allemand*, p. 131 sq.

finitude. L'amour tel que le comprend Platon n'est en effet, explique Hölderlin, ni trop bestial, ni trop divin, précisément parce qu'il parvient à unir les tendances qui en nous sont en conflit. L'amour est ici considéré à la lumière de ce passage du *Banquet*¹³, où Platon paraphrase le fragment 51 d'Héraclite qui parle de l' *on diapheron heauto*, de l'un qui diffère de lui-même, comme l'harmonie de l'arc et de la lyre, formule que Hölderlin citera à nouveau à la fin du premier volume d'*Hypérion*, dans son grand discours sur les Athéniens¹⁴. La beauté et l'amour sont donc essentiellement liés, et ni l'un ni l'autre ne trouve son objet dans un monde idéal, mais au contraire dans ce monde-ci, où ils préservent en eux une tension — cette harmonie qu'Héraclite nommait *palintropos* — entre l'aspiration à l'éternité et l'affection pour le fini. Le point de vue subjectiviste ou idéaliste a ainsi été remplacé par un point de vue objectiviste ou ontologique.¹⁵

C'est la raison pour laquelle, à la fin de la préface qu'il projetait pour *Hypérion*, Hölderlin demande pardon à Platon : "Je crois qu'à la fin nous nous écrierons tous : Saint Platon, pardonne-nous ! Nous avons gravement péché contre toi!"¹⁵. "Saint Platon" n'est pas ici considéré comme l'inventeur de la théorie des deux mondes, de l'opposition du réel et de l'idéal, mais vu plutôt dans la lumière héraclitéenne de l'harmonie des opposés. L'expérience de la beauté ne renvoie nullement à un idéal qui serait au-delà du monde, mais au contraire à la présence actuelle d'une beauté qui trouve le lieu de son déploiement dans le sensible. C'est en effet ainsi que Hölderlin décrit l'apparition de celle qu'il nomme alors non plus Melite, mais en référence au *Banquet* de Platon, Diotima : "Je l'aurai vue une fois, unique chose que cherchait mon âme, et la perfection que nous situons au-delà des astres. que nous repoussons à la fin des temps, je l'ai sentie présente. Le bien suprême était là, dans le cercle des choses et de la nature humaine"¹⁶.

C'est à partir de là que l'on peut comprendre l'épigraphe d'*Hypérion*, extraite de la longue épitaphe d'Ignace de Loyola — à laquelle d'ailleurs Hölderlin a probablement emprunté le terme d'«orbite» — qui s'énonce : *Non coerceri maximo, contineri minimo, divinum est*, «ne pas être limité par le plus grand, et n'en tenir pas moins dans les limites du plus petit, est divin». Ce qui est divin, c'est en effet que «le plus grand puisse se révéler dans le moindre», comme l'explique Hölderlin dans une autre ébauche de son roman intitulée «La

13 Platon, *Banquet*, 187 a.

14 Hölderlin, *Œuvres*, op. cit., p. 205.

15 *Ibid.*, p. 1350.

16 *Ibid.* p. 177.

jeunesse d'Hypérion», dans laquelle s'exprime déjà la même idée d'une présence, sous l'aspect de la beauté, de l'infini dans le fini¹⁷. Ainsi la beauté n'est pas cette unité qui exclut la différence et qui semble se situer au-delà du fini, mais elle est au contraire l'expression même de la vraie totalité, de celle qui inclut le fini, qui supporte la différence et la scission, et ne peut se manifester qu'à travers elles.

Le principe qui commande donc la version définitive du roman, c'est celle d'une révélation de la beauté du sensible qui ne peut être que progressive — à l'opposé de celle d'une beauté «céleste» qui se donne de manière immédiate et sous la forme de la séparation douloureuse entre la réalité et l'idéal. C'est ici que s'impose le mode narratif, et qu'Hypérion peut prendre la forme de ce roman d'éducation qui est déjà devenu à la fin du XVIIIe siècle un genre littéraire à part entière, et dont on sait qu'il formera la matrice de la première grande œuvre signée de Hegel, cette «*Odyssée de l'esprit*» qui semble la reprise, en régime philosophique, du genre ancien de l'*epos*. Il faudrait pourtant souligner tout ce qu'apporte de nouveau, par rapport à ce modèle littéraire, le roman de Hölderlin¹⁸. Tout d'abord une tonalité plus lyrique que proprement épique, du fait que ce n'est pas la simple succession des événements qui forme l'essentiel du roman, mais bien plutôt leur retentissement dans l'âme du héros ; mais aussi et surtout le fait que le caractère de celui-ci, étant étroitement dépendant des événements du monde et de la signification qu'ils revêtent pour lui, se modifie et se développe avec eux, de sorte que le psychique et le cosmique ne sont plus guère séparés. Dans le roman d'édification du XVIIIe siècle, dont le modèle est probablement d'origine anglaise¹⁹, l'éducation du héros demeure linéaire et quantitative, son caractère peut certes s'affirmer et s'enrichir, mais non se transformer — il est au contraire mis à l'épreuve de multiples événements, qui ne doivent justement pas le changer. C'est aussi le cas du roman de chevalerie, dont la figure emblématique est celle de Don Quichotte, qui demeure justement toujours le même en dépit des aléas. Il n'y a proprement "roman d'éducation" qu'à partir du moment où l'éducation, la *Bildung*, est comprise comme une véritable "formation" du caractère — ce qui est le cas de cette longue lignée de romans allemands qui, de l'*Agathon* de Wieland, premier du genre, paru en 1767, conduira jusqu'aux *Années*

17 F. Hölderlin, *Sämtliche Werke, Band 10, Vorstufen zum Hyperion*, op. cit., p. 120 sq.

18 Voir à ce sujet la longue analyse que P. Kondylis consacre à *Hypérion* et dont je reprends ici les grandes lignes dans *Die Entstehung der Dialektik*, Klett-Cotta, Stuttgart, 1979, p. 340 sq.

19 Il faut sans doute ici l'imputer à Henry Fielding, l'auteur de *L'histoire de Tom Jones* (1749), qui fut, avec Samuel Richardson, le fondateur du roman anglais moderne.

d'apprentissage de *Wilhelm Meister* de Goethe, paru en 1829, dans lequel on a voulu voir le modèle de la *Phénoménologie de l'esprit*²⁰. C'est donc la *Bildung* elle-même, bien comprise, qui requiert la forme narrative, laquelle est le mieux appropriée à l'expression d'une totalité qui ne peut être expérimentée que dans ses figures successives et selon des stades déterminés de son développement. La forme du roman est ainsi donnée : c'est celle de la *réflexion*, accentuée par la forme épistolaire du roman, qui permet de ne pas suivre strictement le cours linéaire des événements et favorise le point de vue rétrospectif sur lequel est construit l'ensemble du récit, chaque étape n'étant pas seulement traversée, mais à la fois dépassée et conservée, selon ce mouvement d'*Aufhebung* qui est celui de l'*Er-innerung*, de l'intériorisation mémorisante, qui sera également celui de la *Phénoménologie de l'esprit*. La structure du roman résulte donc de la progression d'ensemble que constitue la succession des étapes : dans le premier livre sont décrites les étapes qui mènent à l'amour (première partie) et tout ce qui se manifeste à ce niveau de l'amour (deuxième partie) ; dans le second livre, sont décrites, dans la première partie, à la fois l'indigence de l'amour et de l'idéal moral, la seconde et dernière partie constituant une réflexion récapitulative de l'ensemble du processus.

Dès le début du roman, dans la deuxième lettre d'Hypérion à Bellarmin, le principe fondamental de la progression est énoncé : celui du retour au tout de la nature par un «radieux oubli de soi»²¹. Ce "tout de la nature" n'est pas la nature empirique, mais une nature divinisée, dont le cœur est dieu lui-même, un dieu qu'il ne s'agit plus désormais de penser comme le créateur, puisque ce monde-ci, explique Hypérion, n'est pas assez pauvre pour nous obliger à chercher un dieu hors de lui²². La présence de la nature accompagne en effet toutes les étapes du développement du héros, car l'absolu, comme le dira plus tard Hegel, est "depuis le début près de nous"²³, et peut prendre des figures sensibles et finies avant de se révéler en tant que tel. Le point culminant de la pensée est en effet l'élimination de la dualité. C'est ce que suggère l'exergue qui ouvre le second volume, et qui est une citation de l'*Œdipe à Colone* de Sophocle : "Le meilleur est de n'être pas né ; mais pour ce qui est apparu, ce qu'il y a de mieux ensuite, c'est de retourner aussitôt que possible là d'où il est

20 Un des traducteurs français de la *Phénoménologie de l'esprit* (Paris, Gallimard, 1991), Jean-Pierre Lefebvre, va même, dans l'avant-propos à sa traduction, jusqu'à la qualifier de "grand roman d'apprentissage philosophique".

21 Hölderlin, *Œuvres*, op. cit., p. 117.

22 *Ibid.*, p. 140.

23 G.W. F. Hegel, *La phénoménologie de l'esprit*, Paris, Aubier, 1939, Introduction, p. 65.

venu"²⁴. Avec la naissance et la conscience commencent la séparation et la douleur, et cette dernière ne peut s'apaiser que par le retour à l'unité.

On peut donc à partir de là décrire schématiquement le déroulement de ce processus d'ensemble. A l'enfance qui représente l'unité spontanée, immédiate avec le monde, succède, au moment où disparaît la spontanéité et l'équilibre qu'elle opérait entre les forces du sujet et le monde, le stade de l'éducation et la rencontre d'Adamas, auprès duquel Hypérion s'initie à la culture antique, sans cependant négliger la contemplation de la nature. Cette étape éducative qui se caractérise par l'instauration d'un nouvel équilibre entre le moi et le monde sous la forme réfléchie de la relation sujet-objet, s'achève par le départ d'Adamas et la nécessité pour Hypérion de prendre congé des héros grecs, de la «splendeur terrible de l'Antiquité» pour se tourner vers le monde présent²⁵. Une nouvelle étape commence alors, celle du voyage et du contact avec de nouveaux groupes humains. Hypérion y fait l'expérience de l'impossibilité de la communication avec ses contemporains et s'éloigne donc peu à peu de la masse avant de rencontrer enfin l'amitié en la personne d'Alabanda. L'amitié se développe entre eux à cause d'un destin commun — Alabanda a été dès sa première jeunesse chassé de chez lui "par le destin et la barbarie humaine" — et d'un accord sur les mêmes principes. Ce qui les sépare pourtant, c'est le rapport au politique : Alabanda veut éliminer ceux qui s'opposent à l'idéal de la beauté²⁶ et exige pour cela un Etat fort et la violence. Hypérion au contraire se retourne contre l'Etat et lui oppose la "nouvelle Eglise" et le réveil du sens du divin²⁷, ce qui lui vaut d'être traité de *Schwärmer*, d'exalté, par Alabanda. C'est à ce moment que surgissent les amis d'Alabanda dont le comportement et les paroles rendent manifeste le caractère incompatible des conceptions de la liberté que se font respectivement Alabanda et Hypérion, lequel se refuse à prendre part à leur conjuration.

C'est la fin de la troisième étape, celle de l'amitié, et l'expérience que fait alors Hypérion est à nouveau celle de la séparation : le monde à nouveau perd son unité, le destin apparaît à nouveau comme une puissance étrangère et le sentiment du néant étouffe à nouveau son âme. Le début de la quatrième étape, celle de l'amour, dont l'amitié n'était qu'un masque, est marqué par une nouvelle redécouverte de la nature à travers la rencontre de Diotima. Car Diotima est l'incarnation de l'unité avec la nature, elle est, comme nous l'avons

24 Sophocle, *Œdipe à Colone*, v. 1223 sq.

25 Hölderlin, *Œuvres*, op. cit., p. 146.

26 *Ibid.*, p. 156.

27 *Ibid.*, p. 159.

déjà vu, le présence même de l'infini dans le fini. Hölderlin accomplit ici sa rupture avec Fichte, il est le premier, avant Hegel, à exposer la thèse selon laquelle l'idéal n'est que l'idée dans la finitude et non l'infinité du devoir-être vers lequel tend selon Fichte tout l'effort de la raison. L'idée acquiert un visage, elle devient visible, elle s'incarne dans le monde.

C'est ce qui est exposé dans toute la dernière partie de ce premier volume, qui culmine dans le grand discours d'Hypérion sur les Athéniens, dans lequel il explique que seule la Grèce est parvenue à entretenir une relation harmonieuse avec le sensible et l'extériorité tout autant qu'avec l'intelligible et l'intériorité. Hölderlin oppose à cet égard, comme Winckelmann, les Grecs à la fois aux Egyptiens qui ignorent le Tout et la beauté et se sont soumis à la domination d'une «puissance voilée» qui demeure «une terrible énigme» et aux hommes du Nord, aux Allemands, qui, trop repliés sur eux-mêmes, ne peuvent pas non plus s'ouvrir à l'expérience de la beauté et ont pour seuls maîtres la raison et l'entendements purs²⁸.

C'est donc à cette étape, qui est celle de l'amour, qu'Hypérion acquiert la véritable compréhension de la structure de la réalité. On pourrait donc penser que, du point de vue théorique, le roman trouve ici son achèvement. Mais il ne s'agit précisément là que d'un achèvement théorique, et la théorie demeure en elle-même une forme de scission. Or le véritable amour ne peut être trouvé dans un monde encore soumis à la scission, et la véritable unité ne peut rien laisser hors d'elle, elle doit être par définition omni-englobante. Il faut donc pour cela qu'Hypérion fasse l'expérience d'une unité effective, et non seulement «théorique». Il nous faut donc bien comprendre, à ce point, que l'expérience de la séparation et de la scission est en réalité un pas fait en direction de l'unité et non pas un recul devant elle. Car il n'est pas possible de revenir à la Grèce antique : c'est là le sens de l'échec de la guerre entreprise pour la libération de la Grèce à laquelle Hypérion prend part aux côtés de son ami Alabanda. Une relation harmonieuse avec le Tout ne peut pas être obtenue par la violence, mais elle ne peut pas non plus demeurer l'objet d'une attitude purement nostalgique. Elle peut seulement être accomplie dans l'assomption et l'endurance de la séparation.

Le ton a donc changé : alors que le premier volume d'Hypérion se terminait sur l'appel à une future union dans la beauté entre l'homme et la nature qui renouerait avec «l'antique alliance»²⁹, l'accent est mis à la fin du deuxième

²⁸ *Ibid.*, p. 204.

²⁹ *Ibid.*, p. 211.

volume sur la différence, la souffrance et la séparation. Il a fallu beaucoup de temps, et nombre d'étapes, pour qu'Hypérion finisse par comprendre que la "sainte" nature elle-même contient en soi la souffrance et la différence et que la réunion avec elle exige la traversée de la mort et la perte de l'aimée. Il n'en demeure pas moins que l'accent final du roman porte à nouveau davantage sur l'unité que sur la différence au sein du processus global de la vie: "Les dissonances du monde sont comme les querelles des amants. La réconciliation (*Versöhnung*) habite la dispute et tout ce qui a été séparé se rassemble. Les artères qui partent du cœur y reviennent : tout n'est qu'une seule vie, brûlante, éternelle"³⁰.

Nous arrivons donc ici, avec la décision que prend alors Hypérion de mener dorénavant une vie d'ermite, au terme de l'«orbite excentrique» qu'il a suivie depuis sa naissance, au terme de cette «réflexion absolue» qui constitue le thème théorique commun que Hölderlin partage avec ses grands contemporains, Fichte, Schelling et Hegel. Mais les tout derniers mots du roman : «Ainsi pensai-je. J'en dirais plus une autre fois» ne constituent pourtant pas une conclusion et peuvent laisser penser que la question de la totalité n'a pas encore ici, dans la forme romanesque, trouvé sa solution définitive, et que la scission n'a peut-être pas encore été suffisamment éprouvée. C'est la raison pour laquelle Hölderlin abandonnera la forme romanesque et tentera ensuite, quoiqu'en vain, d'écrire une tragédie moderne, avant de se tourner finalement vers la forme lyrique, seule susceptible peut-être de porter au langage cette endurance de la finitude qui constitue le destin propre aux modernes.

Il n'en demeure cependant pas moins qu'*Hypérion* aura eu, pour Hölderlin lui-même, mais à son insu, le sens d'une préfiguration de ce que le sort lui réservait. Il y a certes une dimension hautement symbolique du roman qui se concentre dans la symbolique des noms, laquelle exige un déchiffrement et une interprétation susceptibles de nous faire accéder à la structure profonde de l'œuvre. Wolfgang Binder a ainsi montré, dans une remarque étude, dédiée d'ailleurs à Heidegger³¹, toute l'importance de cette symbolique, qui nous permet par exemple de voir dans Hypérion lui-même non seulement le Titan, fils d'Ouranos et de Gaïa, dont parle Hésiode, mais aussi celui qui va au-delà (*hyper-îôn*), qui transcende et sert alors, tout comme le poète, de médiateur, et dans Bellarmin, son correspondant, nommé certes ainsi à partir d'un cardinal du XVIIe siècle que Hölderlin connaissait de par ses études de théologie au

30 *Ibid.*, p. 273.

31 W. Binder, "Hölderlins Namenssymbolik", in *Hölderlin-Jahrbuch*, 12, 1961-1962, pp. 95-205.

Séminaire de Tübingen, le Bel Allemand, (en référence au nom du héros germain Arminius³²), incarnation même de celui qui, comme Hypérion, vit en ermite au milieu de ces Allemands que Hölderlin, comme plus tard Nietzsche, a si cruellement critiqués précisément parce qu'ils ont perdu tout sens de la beauté.

Mais, à côté de la dimension symbolique de l'œuvre, il y a sa dimension préfiguratrice, celle par laquelle la fiction rejoint inexplicablement la vie. Ce projet de roman, forgé dès 1792, pendant les années passées au séminaire, a occupé Hölderlin pendant sept ans. Ce n'est qu'après la rencontre de la véritable Diotima, Suzanne Gontard, en 1796, que le premier volume a vu son achèvement, après plusieurs ébauches différentes, dont sept au moins ont été conservées. Et l'histoire que contenait le second volume, paru en 1799, soit trois ans avant la mort de Suzanne Gontard, auquel il était secrètement dédié³³, ce fut précisément celle qui allait être celle de Hölderlin, destiné comme son héros à cette vie d'ermite qu'il mena, trente-cinq ans durant et jusqu'à sa mort survenue en 1843, dans la fameuse *Hölderlinsturm* de Tübingen.

32 Il s'agit d'Arminius, chef germain qui triompha des Romains en l'an 9 de notre ère, qui devint à l'époque moderne le symbole de la grandeur allemande perdue.

33 En novembre 1799, Hölderlin envoie à Suzanne Gontard un exemplaire de ce second volume avec la dédicace suivante : "A qui d'autre qu'à toi".