



<http://www.horlieu-editions.com>  
[contact@horlieu-editions.com](mailto:contact@horlieu-editions.com)

Georges Leyenberger

## **Les voix de l'art**

Conférence prononcée à Horlieu (Lyon) le 4 avril 1996

Les œuvres figurant sur ce site peuvent être consultées et reproduites à l'exclusion de toute exploitation commerciale. La reproduction devra obligatoirement mentionner l'auteur, le nom du site ou de l'éditeur et la référence électronique du document.

Document accessible à l'adresse suivante:  
[horlieu-editions.com/brochures/leyenberger-les-voix-de-l-art.pdf](http://horlieu-editions.com/brochures/leyenberger-les-voix-de-l-art.pdf)  
© Georges Leyenberger

Conférence prononcée à Horlieu (Lyon) le 4 avril 1996

Georges Leyenberger

Les voix de l'art

« *Brûlant est le royaume. Car il y a manque  
En chant, qui détache l'esprit.* »  
( *Les Titans* )

« *Heiss ist der Reichtum. Denn es fehlet  
An Gesang, der löset den Geist* »  
( *Die Titanen* )

Ces deux vers disent la situation de la poésie au sein de notre temps – le manque ou le défaut.

L'effet le plus frappant provient de la césure qui se situe au milieu du premier vers. La césure est l'effet majeur de l'écriture holderlinienne, à partir de 1801, de ce qu'on appelle communément les grands hymnes, qu'ils soient achevés ou esquissés comme *Les Titans*. Elle affirme la radicalité de l'opposition entre deux situations, la plénitude ou le royaume d'un côté, le manque ou le défaut de l'autre. Il n'y a aucune relation logique, chronologique ou syntaxique entre la plénitude et le manque : le manque surgit violemment, sans aucune médiation, entièrement porté par l'élément parataxique *denn*. La césure et les éléments parataxiques constituent la spécificité de l'écriture poétique et la séparent de l'écriture philosophique qui, depuis Hegel, met en relief les oppositions pour les résoudre. L'opposition entre la plénitude et le manque est tellement abrupte qu'elle interdit la prévision de toute réconciliation dialectique. Aussi vaudrait-il mieux abandonner le terme d'opposition pour introduire celui d'*apposition*.

L'apposition des deux termes étrangers creuse le deuxième, le manque. Tel est le premier effet de l'écriture holderlinienne : le manque n'est plus réductible à un deuxième terme qui nierait le premier et qui serait en attente d'une autre négation, la négation réconciliatrice. En passant de la logique à la chronologie ou à l'histoire, on commence à comprendre que l'apposition creuse le manque de notre époque en l'écartant de toute référence à la plénitude qui caractérisait l'époque grecque, et interdit toutes les démarches ambiguës -la nostalgie, le retour, le recommencement...

On comprend, dès lors, pourquoi Holderlin ne se contente pas de dire que notre temps est caractérisé par le manque d'un objet, le chant ou la poésie, objet qui aurait été là chez les Grecs et qui ne le serait plus pour nous. Cela nous reconduirait à la logique spéculative.

C'est là que l'écriture de Hölderlin produit son deuxième effet, l'effet le plus décisif : la détermination directe et pleine du manque est interrompue par la deuxième césure qui sépare le premier et le deuxième vers ; la fin du premier vers nous expose, un temps, à un pur manque sans objet – « il y a manque » – et permet à Holderlin d'introduire au commencement du deuxième vers une

nouvelle approche du manque, un autre manque, un manque plus indirect. Le manque est déplacé au sein du chant.

Mais ce n'est pas tout. Il y a un troisième et dernier effet : on finit par apprendre que ce qui manque dans le chant n'est pas une qualité, le chant manquant de ceci ou de cela, de sentimentalité ou d'authenticité, de passion ou de simplicité, de rapport aux éléments ou d'idéalité, d'observations concrètes ou d'élévation spirituelle. Une fois de plus, l'écriture holderlinienne interrompt une détermination trop philosophique : le chant ne manque pas d'esprit, que ce soit au sens hégélien de *Geist* ou au sens romantique de *Witz* ; il ne doit pas se lier à quelque chose qui lui manque, gagner l'esprit qui lui manquerait, mais se détacher ou se délier.

J'interromps la lecture de ces deux vers sans nouer tous les liens. Elle nous donne un premier exemple de ce qu'est l'écriture de Hölderlin. Le mot grec *paradeigma* (paradigme) qui signifie exemple, est plus clair encore. Le paradigme n'est pas un modèle, contrairement à la compréhension philosophique commune que nous en avons le plus souvent. Il est à la fois moins et plus que cela, et je ne peux m'empêcher de penser aux vers de P. Celan, le poète qui a été le plus fidèle à l'écriture de Hölderlin – « tout est moins, que / cela est, / tout est plus<sup>1</sup> » : le paradigme est moins, parce qu'il n'est qu'un indice, et il est plus parce qu'il exige autre chose qu'une simple répétition, une copie ou une reproduction – une *fidélité* qui prolonge ce qui est montré. Le paradigme est un indice exigeant ; il exige que nous nous tenions à *côté* (para) de ce qui est *indiqué* (*deigma*) pour y répondre et le prolonger.

Si j'attache une telle importance à l'écriture de Hölderlin c'est parce qu'elle montre la situation de l'art de notre temps et trace une exigence, la fidélité. L'écriture, qu'elle soit poétique, littéraire ou philosophique, problème plus difficile à aborder, n'est possible que si elle est fidèle à la situation de l'art, si elle la reconnaît, la prend en charge et répond d'elle. S'il y a une responsabilité de celui qui écrit, elle tient entièrement à cette fidélité, entendu que toute trahison, par ignorance ou par précipitation, annule immédiatement l'acte d'écrire, même si elle n'annule pas les divers bénéfices qui peuvent, le cas échéant, en provenir.

Le temps n'est sans doute plus aux engagements politiques directs de la philosophie et de la littérature, engagements dont Sartre a été le paradigme souvent réduit, mais cela ne veut pas dire que le philosophe et le poète peuvent se détourner, qu'ils sont libres de toute responsabilité politique. Au contraire, la responsabilité est plus lourde, et nous avons à trouver de nouveaux chemins pour l'exprimer, la faire entendre.

Notre engagement consiste à exprimer fidèlement la situation de l'art qui nous a été donnée en gage, afin qu'une autre parole soit possible.

### **La situation de l'art**

Les deux vers des *Titans* exposent la situation de l'art : l'art doit être détaché, il doit se déployer à partir d'une séparation, d'une extériorité ou d'un dehors. D'un *hors lieu*, votre expérience le nomme de façon exemplaire.

Cependant, le détachement n'est jamais gagné ; le dehors ne peut jamais être posé, fixé, puisque la position du dehors nous obligerait à chercher un autre dehors, le dehors du dehors qui vient d'être posé.

C'est ainsi qu'il faut percevoir le lieu du chant que nous indique Hölderlin : le chant est un dehors ; il est un détachement par l'écriture qui ne peut jamais poser une fin, un point final.

Il reste à savoir de quoi le chant doit se détacher.

Les deux vers le disent nettement. Il y a un triple détachement : détachement de la plénitude, détachement d'une certaine vision du manque, détachement de l'esprit ou de la philosophie.

1. *Détachement de la plénitude.* La césure au milieu du vers sépare notre temps du temps de la plénitude, du temps du royaume et de sa chaleur. La plénitude appartient à la Grèce en tant qu'elle est le royaume de la présence du divin et de l'art. Il faudrait montrer comment s'articulent les deux dimensions du royaume qui constituent à proprement parler ce que Hegel nomme *Kunst-Religion* : la proximité entre Hegel et Hölderlin est totale sur ce point ; les deux, les trois avec Schelling, pensent que les Grecs sont « le peuple de l'art » dans la mesure où l'art supporte la présence divine. La fin de l'art grec et le « dépeuplement du ciel » sont une seule et même chose puisque l'art est l'unique mode de manifestation ou de phénoménalisation du divin. L'accord est total, sauf sur un point essentiel : pour Hölderlin, la fin de l'art grec est la fin de la plénitude divine en tant que fin de toute manifestation du divin ; nulle autre manifestation ne viendra suppléer la fin de la manifestation artistique, voire la relever ou la dépasser ; l'époque qui commence après le « naufrage » de la Grèce, époque que Hölderlin ne qualifie jamais de chrétienne, il faut le souligner, est l'époque de la « fuite » ou du « détournement catégorique » du divin. C'est pourquoi Hölderlin considère le divin dans sa position moderne, position au-delà (meta) et non à côté (para) des hommes, comme une quasi-absence : « Certes, les dieux vivent, / Mais par-delà la tête, là-haut, en un autre monde. / Là ils opèrent sans fin et semblent peu estimer, / Que nous vivons, tant les Célestes nous préservent. » (*Pain et vin*, cinquième version).

Le détachement de la plénitude a une conséquence majeure : l'impossibilité d'imiter l'art grec ; ce qui signifie immédiatement l'obligation de penser et de mettre en œuvre un autre art, une autre voix de l'art. Le pluriel de l'expression *les voix de l'art* donne à entendre qu'une voix a eu lieu et qu'une deuxième voix, absolument autre, doit s'élever. L'exigence de la philosophie est de la penser et celle de la poésie de la mettre en œuvre en évitant deux écueils, la nostalgie et le recommencement. Précisément, le grand travail philosophique de Hölderlin, notamment dans les lettres à Bohlendorff et dans les *Remarques sur Sophocle*, aura consisté à détruire le schème de l'imitation en pensant une séparation radicale entre la Grèce et la Modernité.

2. *Détachement du manque.* La deuxième césure nous détache de la détermination substantielle du manque et des tendances nostalgiques qui en proviennent. Le manque n'est pas notre propre, ce qui serait au fond assez rassurant : Hölderlin ne dit pas qu'il n'y a plus de chant pour la modernité, en regrettant l'époque grecque du chant, mais il affirme un défaut ou une faute au sein du chant lui-même. Et de plus, comme nous le savons, ce défaut n'est rien d'autre que le détachement. Ainsi, c'est parce que le manque de notre temps est le détachement que nous ne pouvons pas nous attacher à ce manque. La modernité doit se détacher de toute tentative d'appropriation du manque afin de ne pas rater le manque. On ne peut jamais s'installer dans le manque pour justement ne manquer de rien. Il y a là un risque majeur que Hölderlin voit très tôt : que la modernité prenne acte de sa différence par rapport à la Grèce sans chercher un nouveau chant ; qu'elle entérine simplement le manque de chant en se courbant un peu plus sur la désolation ; qu'elle s'attache tellement au manque, à la détresse et au désœuvrement qu'elle ne les voit plus comme un défaut. Le détachement du manque est la condition pour qu'il y ait encore du manque, et pour qu'un autre chant puisse avoir lieu, hors lieu, juste à côté du lieu désolé.

3. *Détachement de l'esprit*. Le détachement de l'esprit signifie que le manque ne peut pas être relevé par l'esprit ou par la philosophie, ultime manière de se défaire du manque. Hölderlin s'écarte de l'esprit hégélien qui, je le dis très rapidement pour l'instant, pense la modernité comme le temps du concept qui vient après le temps grec de l'art pour le relever. Pour Hölderlin, la fin de l'art ne peut pas être l'accomplissement de l'esprit. Il faut détacher le chant de l'esprit pour le tenir à l'écart de l'accomplissement philosophique qui est son autre mort, et lui donner une autre chance.

La plénitude, l'installation dans le manque et la relève philosophique sont les trois morts de l'art. En se pensant et en s'écrivant, l'art doit produire un triple détachement ; il doit affronter trois fois le dehors sans jamais le poser. Telle est la situation exigüe de l'art.

Tout se passe comme si la modernité, loin de manquer de quelque chose, de la chose nommée *art*, avait trop de choses. En un mot, qu'elle ne manquait de rien si ce n'est du manque lui-même. Ce qui manque n'est pas de l'ordre de l'ajout, ni même du supplément, mais de la soustraction, du détachement, de la déliaison.

Assurément, cette vision de la modernité comme manque du manque, défaut du défaut, et non comme manque à satisfaire, peut être étendue de la poésie à d'autres champs : le champ de la parole, de la pensée, du politique, de l'économie et du désir. Parole, travail et désir sont excessifs, visent au comblement et manquent de manque.

Hölderlin ne pense pas que notre temps est le temps d'un manque qui pourrait être relevé. Mais il ne pense pas davantage que notre temps est le temps *du* manque, qu'il y a un manque absolu, figure négative de l'absolu, que l'absence ou le défaut est notre propre.

Ce qui manque n'est rien d'autre que le détachement.

Toutefois, le détachement ne peut pas être posé ; il ne peut qu'être *transposé* par une écriture. C'est en cela que l'écriture de Holderlin est exemplaire : elle dit, sans jamais la transformer en objet, la situation exigüe de l'art, et du même coup, commence à produire une autre voix de l'art en donnant une voix au manque.

La question la plus célèbre de Hölderlin – « *à quoi bon des poètes en temps de manque ?* » – peut être entendue maintenant : alors que tout semble indiquer que le manque est tout à fait substantiel, le propre de notre temps, on peut entendre que le poète, la voix de l'art, est là pour nous détacher de ce manque sans pour autant nous conduire à une nouvelle illusion de plénitude. Sans quoi, s'il n'y avait qu'un manque absolu et fermé sur lui-même, la question *wozu* ne ferait pas même question. Et le poète resterait sans voix. A quoi bon, en effet, se poser la question si la réponse est déjà donnée dans la certitude du manque à laquelle on ne voudrait surtout pas renoncer ou manquer ?

### **L'exigence d'une fidélité et les impasses de la trahison**

Pour répondre à la deuxième question, la question de la fidélité, il est nécessaire de prendre la mesure des infidélités ou des trahisons qui annulent l'art de notre temps. Je partirai d'un autre exemple, l'esquisse intitulée *Le Vatican*.

« Garder (préservé – bewahren) dieu pur et avec discernement (Unterscheidung),  
Cela nous est confié (vertrauet),  
Afin de ne pas, parce qu'à cela

Beaucoup est suspendu, à l'expiation, à un manque (à un défaut – über einem Fehler)  
Du signe  
Elever le tribunal de dieu (Gottes Gericht entsteht). »

Ce poème est un poème de la fidélité, fidélité à ce qui « nous est confié ». La même règle vaut ici : la fidélité ne peut pas être posée ; elle est commandée par l'écriture ; elle est l'exigence de l'écriture. De plus, la fidélité ne peut avoir lieu qu'en se détachant des trahisons. Le jeu de la césure est à son comble précisément parce qu'il faut se détacher des impasses de la trahison.

1. *Première impasse : l'abandon pur et simple du dieu.*

Hölderlin souligne que la fuite n'est pas une fin pure et simple, mais exige un geste, un travail ou un soin : la garde. Il faut garder la fuite des dieux. La préserver de l'oubli, de l'ignorance ou de l'arrogance du savoir de la modernité qui n'est qu'une forme grave de l'ignorance. Le détachement n'est pas l'oubli pur et simple. Il y a une fidélité, une mémoire dans le détachement : c'est par la mémoire de l'autre temps qu'on peut savoir avec précision que ce temps n'est plus le nôtre, qu'on peut être fidèle à la séparation. Le détachement signifie à la fois séparation et mémoire de ce dont on est séparé.

Deux exemples. Le premier est poétique : dans les poèmes tardifs, l'emploi de la négation n'est jamais de l'ordre d'une opposition à dépasser, mais nettement plus irréductible. L'irréductibilité est encore plus marquée lorsque la négation intervient au début d'une strophe ou, comme dans *Germanie*<sup>2</sup>, au début du poème :

« Pas eux (Nicht sie), les Bienheureux, qui apparaissent,  
Les figures des dieux dans l'antique pays,  
Je n'ai plus le droit oui de les appeler... »

Les césures, les éléments parataxiques et les négations détruisent ou délient l'ordre logico-grammatical. La déliaison est la preuve et la mémoire vivantes du détachement du divin, de la séparation entre l'époque de la plénitude et l'époque du défaut. On peut le dire négativement avec Nietzsche qui est d'une proximité à Hölderlin, à ce jour, non-interrogée : « Je crains que nous ne puissions nous débarrasser de dieu, parce que nous croyons encore à la grammaire... » (*Crépuscule des idoles*, La « raison » dans la philosophie, 5).

C'est à cette séparation que l'écriture doit être fidèle. La séparation est notre lot, elle nous est donnée, confiée, et l'écriture est ce qui prend en charge ce qui nous est confié ; elle est le seul indice de notre fidélité, de la fidélité paradoxale à l'infidélité, comme le souligne Hölderlin dans l'autre exemple, plus philosophique, que je voudrais donner : « ... que le cours du monde n'ait pas de lacune, et que la mémoire de ceux du ciel ne s'efface pas (ausgeht), se communique (mitteilt) dans la figure tout oubliée de l'infidélité... » (*Remarques sur Œdipe*).

L'écriture est un travail qui « préserve » ou « garde » (*bewahren*) ce qui est confié à notre époque, sa « vérité » (*Wahrheit*), la séparation.

Ce travail exemplaire d'écriture et de pensée est nommé dans le poème par les mots *rein* et *Unterscheidung* qu'on peut traduire par *discernement*, *séparation* ou *différence*. L'écriture ou la voix de l'art, lorsqu'elle est fidèle, c'est-à-dire césurée – je rappelle que la césure est justement nommée « la pure parole (*das reine Wort*) » (*Remarques sur Œdipe*) – maintient la différence, la séparation du dieu, et permet de discerner ce qu'est notre époque. S'il fallait une dernière

preuve, on la trouverait dans la suite du poème : tout est suspendu à l'écriture, à la parole ou à la voix, parce que tout est suspendu au signe. Si l'on manque au signe, on manque aussi à la fidélité, à la séparation du dieu. C'est pourquoi Hölderlin écrit : « *Beaucoup est suspendu, à l'expiation, à un manque / Du signe.* »

## 2. Deuxième impasse : le manque du signe.

Le manque ou le défaut du signe provient d'une séparation qui n'est pas expiée jusqu'au bout, c'est-à-dire jusqu'au détachement. Ne supportant pas l'expiation et sa culpabilité, on tente de combler la séparation, de revenir en arrière, de retourner à la plénitude. C'est la mauvaise voix de l'art – la mauvaise écriture, la mauvaise poésie, sans parler de la littérature ou de la philosophie – qui tente par tous les moyens de s'échapper de la séparation qui nous est confiée. En revenant aux Grecs, en les imitant à tout prix. Le défaut ou le manque majeur du signe provient d'une expiation inachevée ou d'un manque d'endurance, de tenue. D'où l'insistance holderlinienne sur la tenue, et sur la fermeté. Pensons aux vers de *Patmos* : « ... mais le père aime, / Celui qui commande tout, / Le plus, que soit pris soin / De la lettre ferme... ».

C'est à partir du moment où Hölderlin comprend que les Grecs sont « inimitables » que son écriture se transforme : passage d'une écriture nostalgique, d'une écriture de la perte, de la déploration et de la recherche du retour, à une écriture déliée, une écriture endurant la séparation. C'est dans ce passage que se joue l'écart poétique entre les *deux voix de l'art* : la voix nostalgique et réconciliatrice – *Hypérion* et les deux premières versions de *La mort d'Empédocle* – et la voix plus ferme de l'interruption et de la césure, voix qui commence à se faire entendre dans les hymnes après 1801 et dans les traductions de Sophocle. Passage de l'art comme *évocation* à l'art comme *dévocation*, d'un art qui promet à un art qui se détache de toute promesse, de tout messianisme.

Mais il ne faut pas oublier que le passage poétique a été préparé par le deuil philosophique de la conciliation et l'approfondissement de la différence. La différence qui était déjà radicale dans les écrits de Hombourg, et plus radicale sans doute que les modèles dialectiques connus, se creuse jusqu'à faire le deuil de toute conciliation. Elle va au bout de l'expiation et devient différence pure. Elle endure le manque ou la détresse sans chercher à fuir le manque, ou à s'y installer. Elle n'y manque pas. Elle ne manque pas au signe de notre temps.

Sans faire allusion à l'installation aveugle et insolente dans le manque, installation qui, à bien des égards, caractérise notre époque, on peut manquer au manque de deux manières : en revenant en arrière ou en présupposant une réconciliation à venir. La tenue ferme de la séparation, dans la lettre ou l'écriture, interrompt ces deux illusions.

Dans la troisième version de *Mnémosyne*, Hölderlin écrit :

« *Mais ni en avant ni en arrière nous ne voulons  
Regarder. Nous laisser balancer, comme  
Sur la barque oscillante de la mer.* »

Nous sommes dans la séparation. La métaphore de la mer, métaphore vide, n'est plus là pour dire d'une manière grecque une *Odyssée*, un cheminement qui nous ramènerait à une nouvelle terre. La phrase de Hölderlin est claire : on est sur la mer sans regarder d'où l'on vient, ni où l'on va, sans regretter la terre qu'on quitte ni tendre à une nouvelle terre.

Là encore, on peut évoquer le mot de Nietzsche qui se trouve dans l'aphorisme précédant l'affirmation de la mort de dieu : « Nous avons quitté la terre (*Land*), nous nous sommes embar-

qués ! Nous avons coupé les ponts – bien plus, nous avons rompu avec la terre ! » (*Gai savoir*, 124).

3. *Troisième impasse : le tribunal ou le jugement de dieu.*

La séparation implique aussi l'impossibilité de toute décision quant au divin. De tout jugement décidant du retour des dieux, de leur venue à plus ou moins longue échéance. Mais l'impossibilité concerne aussi l'absence : on ne peut pas affirmer l'absence, au sens où l'on serait acquitté, libre de tout rapport au divin ; cela reviendrait à faire de la détresse et du manque des dieux un propre ou une vérité. Il n'y a pas d'affirmation décidée, sûre et rassurante concernant le divin, que ce soit dans le sens de la venue ou dans celui de l'affirmation de l'athéisme.

Il n'y a pas de tribunal du divin : ni dans le sens où le devenir humain serait décidé par un tribunal tenu par les dieux, position grecque qui est devenue intenable, ni dans le sens où l'homme pourrait tenir un tribunal pour juger l'histoire ou le temps, décider du retour ou non des dieux, position plus moderne. Les deux sens du génitif sont interrompus : il n'y a ni tribunal des dieux, ni tribunal des hommes.

Il faut commencer à prendre la mesure de ce qui sépare la pensée hölderlinienne des époques du tribunal hégélien de l'histoire mondiale, et de ce qui la rapproche, peut-être, de la conception nietzschéenne la plus pointue, l'innocence du devenir.

Autrement dit, la venue et la non-venue sont suspendues. La venue du dieu, dont on ne sait même pas s'il peut encore nous sauver (Heidegger), est suspendue. Elle est indécidable. La non-venue aussi.

C'est la tenue de l'indécidable, le fait de ne pas décider, trancher ou couper (toujours) trop précipitamment, qui nous éloigne de la culpabilité et nous rapporte à une certaine innocence (*Unschuld*). Plus important encore : l'indécidable n'est jamais décrété par Hölderlin, il n'est jamais posé comme une ultime vérité, mais se déploie dans l'écriture. C'est l'écriture qui nous éloigne de la tentation d'élever des tribunaux et qui préserve l'indécidable, c'est-à-dire une certaine chance ou un certain malheur.

Dans la plupart des derniers hymnes, la venue est retenue fermement et l'indécidable « bien montré » (*Patmos*).

Un seul exemple, particulièrement saisissant :

« Une fois, entre le jour et la nuit,  
Une vérité doit apparaître.  
Transcris-la trois fois,  
Mais inexprimée aussi, telle qu'elle est là,  
Innocente (*Unschuldige*), elle doit rester. »  
(*Germanie*)

Transcrire trois fois. On pense au travail de réécriture de Hölderlin. Aux multiples versions des grands hymnes de Hölderlin. La multiplicité nous détache de la version définitive, de la décision de la fin. Dans l'acte d'écrire, répondre à l'exigence de fidélité, c'est se tenir à l'écart des trois impasses, ce, sans tomber dans le piège d'une écriture vraie. La multiplicité est ce qui protège l'innocence de la vérité ; et elle commence au nombre trois, lorsque l'écrivain a abandonné l'unité et la dualité trop dialectiques...

Il reste à penser une dernière chose : en quoi la voix est-elle le point crucial de l'art disjoignant les dernières trahisons et les premières fidélités ?

### **Après l'accomplissement et l'extinction : l'autre voix de l'art**

Bien avant d'affirmer l'art comme « passé », dans *Les leçons sur l'esthétique*, Hegel a cherché à faire entrer la voix de l'art dans la présence à soi de l'esprit. *La philosophie de Iéna* inaugure cette recherche qui, il faut le noter, rompt avec une position de jeunesse où l'art était valorisé d'une manière plus affirmative.

Il faut remarquer que l'art musical est, à l'époque d'Iéna, l'art le plus élevé ; c'est à lui qu'il revient d'intérioriser l'art en un « pur entendre » de l'esprit. C'est parce que l'art musical est « privé de figure » (*La philosophie de l'esprit*, 1805) qu'il est le commencement de l'intériorisation de l'esprit qui cherche à s'entendre lui-même.

Face à cela, Hölderlin ne cesse, à la même époque, de réaffirmer la nécessité du chant. C'est dans cette perspective qu'il écrit à la fin de la deuxième lettre à Bohlendorff : « je pense que nous ne commenterons plus les poètes du passé jusqu'à notre temps, mais que l'art du chant en général va prendre un autre caractère... ».

Nous sommes confrontés à deux voix de l'art absolument différentes : dans un cas, l'art musical annonce la suppression de l'art et l'accomplissement philosophique de l'esprit, et dans l'autre cas, le chant est le lieu d'une altérité radicale et la chance d'un « autre caractère » de l'art ; dans un cas, l'art musical est le commencement du « passé » de l'art, dans l'autre cas, le chant est le lieu d'une rupture avec le passé et la possibilité d'un avenir.

On comprend, du coup, pourquoi l'autre voix de l'art doit se détacher de l'esprit : le chant doit se détacher de l'esprit afin de se séparer de l'accomplissement philosophique qui relègue l'art dans un passé, et gagner une autre possibilité ; l'autre possibilité de l'art va être un autre caractère du chant dans la mesure où le chant (du passé jusqu'à notre temps) mène précisément à la suppression de l'art et à l'accomplissement philosophique de l'esprit. Tout se tient.

Il ne reste qu'à ajouter ceci : l'autre voix de l'art, l'autre art du chant, n'est rien d'autre que la voix. En se détachant de l'esprit, c'est-à-dire de la quête du sens, le chant peut faire entendre, pour la première fois, *sa voix*.

L'autre voix de l'art n'est donc rien d'autre qu'un autre art de la voix. Le privilège de la voix qui semble reconduire Hölderlin à la philosophie, à Hegel, est pensé autrement : la voix n'est plus l'intériorisation qui conduit au sens religieux et à l'esprit philosophique, mais le résultat du détachement des manifestations religieuses et philosophiques de l'esprit.

Le chant devient une pure voix, une voix qui n'est plus au service du sens ; il n'est plus abordé selon le privilège aristotélicien du mot et de l'énoncé comme « voix composée signifiante » (*Poétique*, chapitre 20).

Lorsque Hölderlin écrit au début de la deuxième version de Mnémosyne – « Un signe sommes-nous, délié du sens (*deutungslos*) » – il dit que nous sommes une pure voix. Un signe délié du sens, c'est exactement ce qu'Aristote nomme *voix* (phônè). Hölderlin le sait mieux qu'aucun autre. L'autre possibilité de l'art n'est donc rien d'autre que l'émergence de la voix qui a sans cesse été recouverte par la dimension du sens.

La deuxième voix de l'art doit donc être entendue comme *voix* de l'art : le chant est une pure composition des voix, une composition qui n'est plus au service d'un sens. Mais pour composer

ainsi, il faut à chaque fois interrompre le sens, détacher l'esprit, délier le propre.

Une dernière précision est nécessaire : la pure voix n'est plus de l'ordre de la présence à soi ; elle échappe au soupçon derrjdjen. Aussi ne peut-on plus opposer, du moins dans ce cas, voix et écriture : un même rythme parcourt l'une et l'autre. L'interruption au sein du vers n'est rien d'autre que le silence de la voix : c'est pour cela que la césure est définie comme « la pure parole », c'est-à-dire comme l'origine silencieuse de la voix.

Nous pouvons alors comprendre que l'art est cette voix étrange qui ne recouvre pas son origine, le silence. En étant à l'écoute de son origine silencieuse, le chant résiste à la tentation discursive ; il résiste à la fois au bruit et au silence trop lourds, aux deux faces obscures de l'esprit contemporain.

La voix de l'art ne s'éteindra pas, à une seule condition : qu'elle garde en elle la mémoire du silence sans jamais s'y livrer. Nous sommes face à la loi de l'autre art du chant ; elle est énoncée dans *Fête de paix* :

« Loi du destin est ceci, que tous éprouvent,  
Que, lorsque le silence tourne (*kehrt*), une parole aussi est. »

Le plus remarquable dans la confrontation indirecte de Hegel et de Hölderlin, entre 1802 et 1805, confrontation unique dans l'histoire de l'art et de la pensée, me semble-t-il, c'est la proximité. Il ne faudrait pas se tromper : la confrontation des deux voix suppose une proximité inouïe. Et c'est pour cela qu'elle est sérieuse.

Il est nécessaire de remarquer que Hegel, comme Hölderlin, met en scène le détachement. Il faudrait analyser longuement la fin de la *religion de l'art* : pour Hegel, la fin de l'art a lieu lorsque les fruits sont détachés de l'arbre, c'est-à-dire lorsque les œuvres sont détachées de l'animation religieuse.

La seule différence entre Hegel et Hölderlin, mais elle est de taille, c'est que le « même » détachement, détachement du divin et détachement du sens, est une autre naissance<sup>3</sup> pour Hölderlin. Plus que d'une opposition, il s'agit d'une continuation : pour Holderlin, le chemin de l'art commence là où il finit pour Hegel ; ce que Hegel prend pour des mots morts, les pures voix, Hölderlin le considère précisément comme l'autre chance de l'art.

De plus, s'il a manqué à Hegel de penser une autre possibilité pour l'art, ce n'est pas sans regret. La fin de l'art a sans doute été son regret philosophique majeur, car elle nous plonge dans une vie « triste », une vie sans « dimanche » : « toute notre culture est devenue telle qu'elle est dominée tout entière par la règle générale, par la loi. [...] Schiller a dit à ce sujet les paroles qu'il fallait : tous comptent pour un ; triste est le pouvoir qu'exerce sur eux le concept » (*Esthétique*). Pour être tout à fait juste, il faut ajouter que ce regret et cette tristesse, soulignés par Hegel, signifient aussi que Hegel continue à être fasciné par l'art, par-delà le décret philosophique de sa mort, et notamment par le chant.

Nous sommes, comme vous l'entendez, très proches du dernier récit de Kafka – *Joséphine la cantatrice ou le peuple des souris*.

Le récit de Kafka dit la lente extinction du chant de Joséphine, la fin de la dernière voix de l'art et l'effet politico-économique qui en provient. Il se situe au creux de la confrontation entre les deux voix de l'art.

Le motif essentiel de l'extinction de la voix est bien entendu un motif hégélien, que ce soit à

l'insu de Kafka ou non ; de même que la vie strictement laborieuse, la grisaille du travail qui en découle, l'époque sans vie, l'époque du pur souci. La proximité à Hegel est d'autant plus grande que le chant de Joséphine s'éteint aussi par intériorisation et souvenir, *Erinnerung*.

Mais le texte de Kafka est, à d'autres égards, plus proche des motifs hölderliniens : la fidélité de l'art à ce que le souci des hommes est devenu, l'instauration d'un autre art, d'un art éloigné de toute religion de l'art, de toute sacralisation. La métaphore animale, le peuple des souris, montre une humanité sans sacré, simplement affairée et laborieuse, humanité du faire et du savoir-faire ou de la *tekhnè*, pour ne pas dire simplement utilitaire, servile, prise totalement par le souci. Il y aurait beaucoup à dire à propos du *souci* comme motif essentiel de la pensée moderne, notamment allemande, de la fable d'Hygin à Heidegger : je voudrais seulement souligner que la description kafkaïenne du souci correspond à ce que Schiller nomme dans *Les Brigands* les « soucis d'abeilles » et les « affaires de souris » des hommes, et aussi à la description que le jeune Hölderlin donne de ses contemporains : «... farouche et désespérée et glacée par / Le souci, la vie des misérables s'écoule toujours. » (*La paix*)

Kafka donc, entre Hegel et Hölderlin : le récit de Kafka occupe une position exemplaire parce qu'il tente de quitter l'art du passé pour instaurer un autre art, plus fidèle au souci de notre temps, et que cet autre art n'arrivant pas à se déployer, il ne reste que le souvenir de l'art antique et l'enfermement dans le succession des heures et des jours,

Le récit met en relief la tension entre la fin de l'art et l'autre art, la difficulté de penser et de mettre en œuvre une autre voix de l'art. On y distingue trois temps :

1. *L'arrachement à l'art classique*. Proximité à Hölderlin : il faut une autre voix que la voix sacrée et enthousiaste de l'art ; le chant doit être plus fidèle au souci moderne, au temps sans sourire des souris. Kafka écrit : « aussi une certaine lassitude, un certain découragement ont-ils laissé à cause de cela de larges traces dans la nature pourtant opiniâtre et confiante de notre peuple. C'est de cela aussi que procède notre absence de sens musical (*Unmusikalität*) ; nous sommes trop vieux pour la musique ; ses émotions et ses élans ne conviennent pas à la pesanteur de notre tempérament ; nous l'écartons d'un geste las » (trad. Claude David). L'autre voix, plus proche du souci, est le sifflement, une sorte de pure voix des souris, une voix sans intention signifiante, détachée de l'esprit comme chez Hölderlin : « nous nous sommes rabattus sur le sifflement (*Pfeifen*) ; un petit sifflement par-ci, par-là, voilà ce qui est juste pour nous. » Juste un sifflement, l'art est d'une sobriété extrême, et la sobriété va peut-être plus loin ici que ce que Hölderlin a pu penser comme exigence de la modernité. Peut-être trop loin. Juste une voix, cela suffit, et surtout pas une voix juste, c'est-à-dire pleine d'esprit. Comme le dit si bien Godard à propos de l'image : « pas une image juste, juste une image ». Kafka insiste sur cet art infiniment sobre en excluant toutes les autres formes, trop anciennes, de voix : « qui sait s'il n'y a pas des talents musicaux parmi nous ; mais, s'il y en avait, le caractère de nos compatriotes les étoufferait avant même qu'ils aient pu s'épanouir. »

2. *L'échec de l'instauration de l'autre art*. Joséphine réussit à maintenir son art comme « néant de voix (*Nichts an Stimme*) » jusqu'au jour où son chant devient infidèle. Son chant devient infidèle, non parce que Joséphine veut être exemptée de tous les soucis du travail, mais parce que cette exemption éloigne le chant du travail. Le chant se détache du souci quotidien ; inexorablement, la voix veut être reconnue comme art. La voix de Joséphine veut être reconnue comme une

voix de l'art ; c'est le début de la fin de Joséphine, le début de la fin de l'autre art, de l'autre voix. L'autre voix est reprise par la sacralisation, et très précisément par l'art sacré qui touche à sa fin ; l'autre art est repris par l'art classique, par sa fin. Joséphine a failli par manque de mesure. Elle a voulu que son art du rien soit aussi sacré que l'art classique qui appartenait à la religion de l'art. Elle a trahi son art qui est un art de la faim – *Hungerkunst*, mot que l'on peut forger à partir du titre général qui relie les quatre récits de Kafka, *Ein Hungerkünstler* – ou un art du manque, et justement pas un art sacré, célébré. La faute de Joséphine est le manque du manque, la non-endurance du manque, la tentative précipitée de sortir de son monde.

3. *L'extinction de la voix et le repli dans le souvenir*. C'est le triomphe de la fin de l'art, triomphe de Hegel si l'on veut, un triomphe qui signifie la fin de toutes les voix de l'art, de la voix musicale classique et de l'autre voix. Fin absolue, il ne reste que le souvenir de l'art. Et l'enfermement dans la tristesse et le regret, l'autre face du souci.

Il reste une question : peut-on vivre dans le souvenir, dans l'intériorisation de l'art ? Le souvenir suffit-il à la vie d'un peuple ? Est-il moins réel que l'œuvre elle-même ?

Kafka pose la question, il la confie à notre temps sans donner de réponse : « Son sifflement réel était-il notablement plus fort et plus vivant que n'en sera le souvenir ? » Et il ajoute une deuxième question, décisive, qui n'est pas traduite par A. Vialatte : « Était-il même, du temps de sa vie, plus qu'un simple souvenir ? » On voit que la question est de savoir si en perdant l'art au profit du souvenir, des innombrables images médiatisées, nous perdons quelque chose. Hegel affirme que non. Nous n'avons plus besoin des œuvres, dans la mesure où elles sont devenues des images qui sont à la disposition de la pensée : « l'esprit, dont le regard se porte plus loin, se détourne de cette objectivité, pour rentrer en lui-même » (*Esthétique, L'idée du Beau*).

Kafka suggère ceci : « Dans sa sagesse, le peuple n'a-t-il pas situé le chant de Joséphine si haut, afin que précisément de cette façon il ne pouvait être perdu ? »

La question est posée : avec l'extinction de la dernière voix, perdons-nous quelque chose ? Perdons-nous l'autre voix de l'art ? Et en perdant cela, perdons-nous quelque chose ?

C'est peut-être là que Hölderlin est à l'écart, malgré la proximité.

Ecart par rapport à Hegel, à l'accomplissement du souvenir de l'art dans le libre déploiement de l'esprit. Ecart par rapport à Kafka, c'est-à-dire par rapport au geste encore trop hégélien consistant à préserver le souvenir, à faire du souvenir la manifestation ultime de l'art.

Nous avons atteint le point le plus difficile, le point qui reste largement indécidable : le souvenir, et précisément lorsqu'il n'est pas une promesse philosophique (c'est ce qui sépare Kafka de Hegel), le pur souvenir doit-il être protégé pour que nous ne soyons pas engloutis dans la perte et la totalisation du souci, ou au contraire, faut-il perdre le souvenir, protéger la perte et l'endurer afin qu'un autre art, loin de l'ancienne voix et de son souvenir, puisse advenir ?

Hölderlin donne à entendre que la fin de l'art est une perte réelle, qu'il est nécessaire d'endurer le manque et la perte sans se protéger. Pour ce faire, il faut faire le deuil du souvenir qui, d'une manière philosophique ou trop nostalgique, nous enferme dans le passé de l'art et nous interdit d'essayer de produire un autre art. L'endurance de la perte commence par le deuil de l'art du passé et du souvenir qui en reste ; et elle est la seule possibilité, sans promesse, d'un autre art. C'est dans cette perspective que Hölderlin cherche à rompre radicalement avec l'art du passé, avec le souvenir trop insistant qui traverse le commentaire des œuvres du passé : « ... nous ne commenterons plus... ».

L'annulation de la perte serait l'enfermement définitif dans le souci, dans un souci tellement puissant que notre temps passerait du souvenir nostalgique à son effacement progressif. Ce serait le temps d'un bonheur total, et le mot total doit aussi être entendu dans un sens politique. Que ce bonheur réalisé par l'accomplissement de l'histoire moderne mène à la jouissance totale, nous commençons à le craindre. De même que nous commençons à craindre que la communication totale de la parole, l'effacement du silence et la transparence des signes annulent toutes les voix qui produisent la communauté.

Si Hegel nous montre l'accomplissement de la voix de l'art dans le sens philosophique, et si Kafka nous met en face de l'extinction de la voix de l'art comme plongée dans le souci, dans une parole purement communicative, le sifflement (qu'il soit celui de l'animal ou de la machine), Hölderlin tente d'ouvrir un double écart.

Sans présupposer la moindre hiérarchie, il faut essayer de penser que la grandeur de Hegel est de proposer une fin de la voix de l'art comme accomplissement du souvenir dans l'esprit. La grandeur de Kafka, et n'oublions pas que *Joséphine* est son testament littéraire, est de nous montrer la puissance ultime du souvenir. Et en même temps, rompant avec l'accomplissement hégélien, sa pauvreté et son insuffisance. L'enjeu du texte de Kafka n'est pas de dramatiser la fin de l'art, l'extinction de la dernière voix, mais d'épuiser le souvenir. Et si Kafka ne nous montre pas une autre possibilité, c'est qu'il a fallu d'abord montrer ce qu'est un monde qui s'épuise dans le souvenir.

Après cela, mais avant les autres, Hölderlin nous indique la possibilité d'une autre voix, d'une voix venant après la fin de l'art, après l'épuisement du souvenir et après l'endurance du manque. Mais cette autre voix n'est pas là. Elle manque encore. Par un travail inouï, l'écriture tente une fois, deux fois, trois fois, et plus encore, de dire ce manque, de le transporter librement vers le désir d'une autre voix.

La modernité arrivera-t-elle à entendre et à porter plus loin une voix aussi fragile? Parviendrat-elle à donner une autre voix à l'art, à faire entendre une autre voix de l'art? Face au discours trop lourd de sens, mais aussi face au souci trop totalisant, et je ne parle même pas du retour nostalgique, l'art peut-il encore trouver un site, un dehors, à partir duquel une voix fidèle pourrait se détacher, sans manquer au manque, une voix de plus en plus libérée du souvenir, des trahisons et des culpabilités, et donc de plus en plus désirable?

« Je veux distraire un bien de la faute,  
Lorsque je chanterai d'autres encore.  
Jamais je n'atteins, comme je le désire,  
La mesure. Mais un dieu sait,  
Quand viendra, ce que je désire, le meilleur. »  
(*L'unique*, première version)

### Notes

1. «Alles ist weniger, als / es ist, / alles ist mehr.» (Cello-Einsatz. in *Strette*)
2. N'oublions pas le début des *Titans*: «Nicht ist es aber / Die Zeit.»
3. L'autre naissance est évidemment autre chose qu'une simple renaissance. Elle n'est ni un simple commencement ni un renversement, c'est-à-dire un accomplissement poétique de la philosophie.