

VIE IMPERSONNELLE ET INDIVIDUATION TRAGIQUE. DELEUZE, NIETZSCHE, HÖLDERLIN.

Par Jean-Christophe Goddard (univ. de Poitiers)

Il faut lire les deux très belles pages que Deleuze consacre à la correspondance entre Jacques Rivière et Antonin Artaud dans *Différence et répétition*¹. Deleuze y formule un réquisit archaïque, peut-être essentiel, de l'entreprise philosophique : celui d'une pensée qu'il dit « génitale », d'une pensée créatrice parce qu'acéphale, d'une pensée forcée de penser, impulsive, compulsive, impersonnelle et neutre, sans image, qui se confondrait avec la plus grande puissance. Une pensée à engendrer dans la pensée.

Car la philosophie partage avec l'art une autre exigence que celle de la représentation. Elle ne cherche nullement à protéger du chaos par l'image réglée d'un monde objectif, mais n'envisage de vaincre le chaos qu'après avoir plongé en lui et préalablement défait tout rapport représentationnel au réel. Cette « possibilité de la pensée », révélée dans l'abolition de l'image, définit en propre, pour Deleuze, *la schizophrénie*. « Formation d'une désorganisation progressive et créatrice »², la schizophrénie est pour le philosophe méthode. Essentiellement parce qu'elle fait le départ entre le spatial et le vital entre les deux « pôles » d'un mouvement pendulaire d'oscillation qui agite en profondeur la vie psychique, et que *L'anti-Oedipe* identifie comme deux régimes de synthèse³.

D'une part, le mélange passif des parties emboîtées, mélange partiel, qui organise le multiple en masses grégaires, aménage des territorialités asilaires, et fonde l'assujettissement social. Le molaire. D'autre part le mélange actif, total et liquide, qui déterritorialise et lie les multiplicités de façon a-organique, par « compénétration », en les plongeant dans un réseau d'interconnexions ouvert et fluide, et opère, ce faisant, la dissolution révolutionnaire de la contrainte. Le moléculaire ou le cybernétique⁴.

¹ Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, PUF, 1968, p. 191-192.

² Gilles Deleuze, *Logique du sens*, Minuit, 1969, p. 102.

³ Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie, L'anti-Oedipe*, Minuit, 1972, p. 335 sq.

⁴ Qui peut-être rapproché du maillage auto-organisationnel d'identités plurielles et instables, non polaires auquel le biologiste chilien Francisco Varela ramène l'identité biologique. Un régime de synthèse qui suppose un temps aléatoire, non linéaire, non directionnel, non focalisé (cf. F.J. Varela et N. Depraz, *Au cœur du temps : l'auto-antécédance II*, à paraître dans la revue « Intellectica »). Il est remarquable que Gilles Deleuze et Félix Guattari aient à plusieurs reprises (dans *L'anti-Oedipe* et dans *Mille Plateaux*) insisté sur la révolution épistémologique de la biologie moléculaire et cybernétique et sur l'apport qu'elle constituait à une pensée de l'immanence absolue en offrant le concept d'une organisation non fonctionnaliste du chaos selon des régimes de synthèses autonomes et dynamiques opérant par liaisons illocalisables en lesquels fonctionnement et formation sont indiscernables.

Il y a là deux types d'unité, qui sont aussi et surtout deux multiplicités : une multiplicité discrète, d'emboîtements successifs (l'unité partielle) et une multiplicité non numérique, continue, fluide, de compénétration (l'unité totale), c'est-à-dire *simple*. Une complexité grégaire qui procède par assemblage, et une complexité simple qui procède par intégration continue. Or ce partage entre les deux multiplicités, *L'Anti-Œdipe* le présente à nouveau comme celui du paranoïaque (la multiplicité grégaire) et du schizophrénique (la multiplicité fluide), auquel il faut dès lors accorder le privilège de défaire les territorialités aménagées et de se confondre lui-même avec l'élan de vie, de création de nouveauté de «*la nature comme processus de production*» c'est-à-dire, en termes spinozistes ou fichtéens (qui s'équivalent pour Deleuze), comme identité du produire et du produit.

Cette déterritorialisation schizophrénique, cette «*puissance d'affirmer le chaos*» elle est aussi pour Deleuze ce qui reconduit aux «*sources dionysiaques ésotériques ignorées ou refoulées par la platonisme*» auxquelles Nietzsche a su alimenter sa pensée⁵. Il y a toujours chez le théoricien de la multiplicité instable, excentrée, une affection plus ou moins avouée pour le dionysiaque pour autant qu'en lui triomphe, comme le dit Artaud, «*une sorte de vie libérée, qui balaye l'individualité humaine et où l'homme n'est plus qu'un reflet*»⁶ – la vie en ce qu'elle a d'irreprésentable, la vie comme origine non représentable de la représentation⁷.

On aurait tort, cependant, de croire que pour penser d'une telle pensée sans image, d'une pensée à ce point vive, il ne faille plus viser d'action. Au contraire : de même que la santé moyenne de l'esprit affirmée dans l'ordre de la pensée volontaire s'oppose à la «*grande santé*» atteinte par le penseur génital livré aux forces informulées du penser absolu, de même, à l'action ordinaire et habituelle soumise à l'exigence pragmatique du présent, à l'action répétitive de l'habitus, ou de la mémoire, s'oppose, pour Deleuze, l'action «*unique et formidable*»⁸, «*trop grande pour moi*», à laquelle la pensée doit devenir égale si elle doit vraiment penser, être créatrice et accoucher d'un nouveau monde. Cette «*grande action*» est aussi un événement, un événement unique et formidable, dont Deleuze livre l'image symbolique : se précipiter dans le volcan (l'*Empédocle* d'Hölderlin), tuer le père (l'*Œdipe* de Sophocle). Cette image est l'image d'une action réellement productrice de nouveauté, d'une action héroïque et révolutionnaire (Deleuze cite le *Dix-huit Brumaire* de Marx) faisant voler en

5. Gilles Deleuze, *Logique du sens*, p. 305.

6. Antonin Artaud, *Le théâtre et son double*, in *Œuvres complètes*, Gallimard, tome IV, p. 139.

7. Cf. Jacques Derrida, in *L'écriture et la différence*, l'article paru en 1966 dans *Critique* : «*Le théâtre de la cruauté et la clôture de la représentation*», Seuil, 1967, p. 343.

8. Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, p. 120.

éclats l'unité et la cohérence du moi pour accoucher d'un homme multiple, informel et sans nom (le plébéien, l'homme sans qualité).

On sera surtout attentif au fait que l'image de cette action formidable est de se donner la mort. Non pas la mort comme retour qualitatif et quantitatif du vivant à la matière indifférente et inanimée, mais comme « expérience subjective et différenciée présente dans le vivant »⁹. La mort métamorphosante que se donne Empédocle en se jetant dans l'Etna et dont Hölderlin dit qu'elle est une chute telle qu'en elle : « La pesanteur tombe, tombe, et la vie, / Ether limpide, s'épanouit par-dessus »¹⁰. La cécité que s'inflige Œdipe et par laquelle il devient capable de l'action trop grande pour lui qu'il a pourtant commise. Cette mort paraît bien volontaire. « Car c'est mourir que je veux. C'est mon droit » dit l'Empédocle d'Hölderlin¹¹. Et le geste mutilant d'Œdipe est bien pour Sophocle commis de plein gré (*hekôn*) et non subi malgré soi (*akôn*)¹² ; le seul même qui de toute sa vie présente ce caractère. Volonté paradoxale qui m'introduit dans la mort non seulement comme ce qui me dessaisit de mon pouvoir mais aussi comme « ce qui est sans relation avec moi, sans pouvoir sur moi », parce qu'elle opère la dissolution du moi. Une mort qui n'est donc pas « ma » mort, mais « la mort quelconque »¹³, « l'état des différences libres quand elles ne sont plus soumises à la forme que leur donnaient un Je, un moi », une mort interminable et incessante, dont on fait l'expérience comme d'une « énergie neutre ».

Quelle est cette mort singulière libératrice de l'énergie neutre d'un penser non représentationaliste, d'une pensée sans auteur, à quoi aspire compulsivement la philosophie et qui nourrit son rapport fasciné à la folie ? Pour le savoir, il faut encore interroger Nietzsche et sa *Naissance de la tragédie*, qui dans ses résonances hölderliniennes, dit peut-être plus que ne veut l'entendre le penseur nietzschéen en proie au fantasme de l'informe et de l'involontaire.

Il importe tout d'abord de rappeler l'ambiguïté foncière du dionysiaque, qui est, pour Nietzsche, volupté et cruauté, joie et épouvante. René Girard a dans *La violence et le sacré* remarquablement analysé cette ambiguïté de la fête orgiaque, comme d'ailleurs de toute fête¹⁴. Comme dans les *Bacchantes* d'Euripide, la désindividuation dionysiaque est à ce point heureuse que « la terre donne du lait et du miel »¹⁵. Mais on sait aussi comment les choses tournent mal,

9. *Ibid.*, p. 148.

10. Hölderlin, *Empédocle (troisième version)*, in *Œuvres*, traduction par R. Rovini, Pléiade, Gallimard, 1967, p. 573.

11. *Ibid.*, p. 564.

12. Sophocle, *Œdipe Roi*, Exodos, v. 1230. Cf. le très bel article de Jean-Pierre Vernant, *Ebauches de la volonté dans la tragédie grecque*, in Jean-Pierre Vernant et Pierre Vidal-Naquet, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, Maspero, 1977.

13. Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, p. 149.

14. René Girard, *La Violence et le sacré*, chap. V, « Dionysos », Grasset, 1972.

15. Nietzsche, *La naissance de la tragédie* (cité : NT), § 1.

comment la fête dionysiaque dégénère (comment il appartient à la nature de la fête d'être toujours sous la menace d'une telle dégénérescence), comment brusquement le paradisiaque bascule dans la chasse sauvage, bestiale, dans la dévastation omophagique et allelophagique. Cette ambiguïté, est celle du Dionysos orphique, dont Marcel Detienne, dans la très belle étude qu'il lui a consacré¹⁶, a montré qu'il était aussi bien le Souverain de l'Unité retrouvée, le Dionysos de l'âge d'or, que le dieu de l'omophagie, le Prince de la bestialité. Toutefois cette ambiguïté, Nietzsche ne la pense pas en termes d'alternance, de polarité : c'est, pour lui, « du fond de la joie la plus vive (que) s'élève la lamentation sur quelque irréparable perte »¹⁷. La joie dionysiaque est déjà habitée et viciée par la douleur. L'extase dionysiaque, en abolissant les frontières et les barrières entre les êtres, en plongeant le séparé dans l'ivresse de la fête, contient déjà un élément « léthargique »¹⁸. Le dionysiaque nietzschéen n'est pas lui-même l'effroyable ; il est déjà, en tant qu'ivresse, en tant qu'il plonge l'individu dans « l'abîme d'oubli »¹⁹ de l'ivresse, une tentative d'évitement de l'effroyable. Il est à la fois la connaissance la plus directe qui soit de l'effroyable et la tentative la plus immédiate pour annuler cette connaissance insupportable en la noyant dans l'ivresse. L'apport de l'apollinien au dionysiaque est là : dans la possibilité de représenter et de vivre, c'est-à-dire de rendre supportable ce que le dionysiaque ne peut que tenter d'éviter par l'ivresse. L'unité joyeuse et « l'effroyable réalité »²⁰ sont si intimement liées dans l'ambiguïté de l'universel dionysiaque que la réconciliation universelle trahit d'autant plus l'irréparable qu'elle est ivre, montre d'autant plus qu'elle oublie ; et s'oblige ainsi à toujours plus d'ivresse, donnant par là toujours plus à voir qu'il y a quelque chose d'effroyable à noyer dans l'ivresse. Mais quelle est cette « effroyable réalité », cette « perte irréparable » que pleure la joie festive du dionysisme. Ou plutôt : quelle est cette voix qui se lamente du fond de la joie et de l'oubli dionysiaques ?

C'est l'art qui le fait savoir. C'est-à-dire l'union du dionysiaque et de l'apollinien, le « génie dionysio-apollinien »²¹ qui est à l'origine de la tragédie et du dithyrambe dramatique.

Ce qu'exige l'art, pour Nietzsche, c'est de « triompher du subjectif »²², de « délivrer du moi » et qu'on « impose silence à tout vouloir et à tout désir individuel ». Cette dé-subjectivisation, cette in-volontarisation, commence avec

16. Marcel Detienne, « Dionysos orphique et le bouilli rôti », in *Dionysos mis à mort*, Gallimard, 1977.

17. NT, § 2.

18. NT, § 7.

19. *Idem*.

20. *Idem*.

21. NT, § 5.

22. *Idem*.

l'identification (dionysienne) à l'Unité primitive. C'est-à-dire avec « la douleur et la contradiction »²³ de cette Unité. Il importe d'insister sur ce point : la libération à l'égard du vouloir et du subjectif est d'abord abandon à la douleur primordiale et insupportable qui hante le dionysiaque et que trahit son ambiguïté. La douleur originelle du dionysiaque est bien d'être « dépouillé de sa subjectivité ». Mais cette douleur est insupportable et, pour être vue et vécue dans l'art, elle doit être *reproduite et transfigurée*. La première forme de cette transfiguration est la forme musicale ; la première « image de l'Unité primitive »²⁴. L'ambiguïté de la fête dionysiaque (c'est-à-dire de la fête non ritualisée), de l'universel dionysiaque, en lequel l'effroyable réalité se présente sans médiation au point de ne pouvoir être combattue que par une vaine ivresse, – cette ambiguïté se trouve à présent esthétisée et ritualisée (c'est-à-dire reproduite, accomplie, conservée et neutralisée) dans la musique, qui est « comme une réplique et une deuxième épreuve de l'univers ». La musique, cette première image, qui image « sans l'aide d'aucune image » l'effroyable originel, l'in-reproductible et l'in-présentable, qui l'actualise vraiment en le transposant, prend enfin, « sous l'influence du rêve apollinien », sa seconde forme, celle du « rêve symbolique », qui « réfléchit une seconde fois » le « reflet de la douleur originelle dans la musique », image l'image musicale.

Ce serait toutefois un contre sens de comprendre ce processus de symbolisation comme un processus d'abstraction. Là prend sens, pour reprendre une expression à laquelle Deleuze a donné l'ampleur d'un mot d'ordre pour la modernité, le « renversement » nietzschéen du platonisme. Laisser monter les simulacres, s'établir dans l'apparence (au lieu de monter vers l'Un où de descendre vers les apparences), c'est proprement « concrétiser » l'Un, « concrétiser sa contradiction originelle »²⁵, « concrétiser la douleur originelle ». Cette douleur ne cesse pas dans l'apparence d'être sentie ; elle devient seulement tolérable.

Mais nous n'avons toujours pas répondu à la question de savoir quelle est cette effroyable réalité que l'ivresse dionysiaque tente d'oublier et que l'art concrétise en imageant la musique. Elle est sans doute l'involontaire *absolu* ; l'involontaire qui est au fond de toute réalité humaine ; ce que personne n'a proprement voulu, mais qui a tout de même été et continue sans relâche d'être, avec une telle insistance qu'il pourrait bien tout autant définir un volontaire absolu, *notre* volonté, non plus comme individu ou sujet, mais comme peuple entier, comme foule, comme multiplicité inorganique. C'est cet involontaire

23. *Idem.*

24. *Idem.*

25. *Idem.*

absolu que la création dionysio-apollinienne s'efforce d'élever à l'apparence pour, dans cette élévation, à la fois le réaliser, le répéter et le conjurer.

Ce qu'est cet involontaire absolu, nous ne pourrions très précisément le savoir que lorsque nous saurons qui est le véritable « sujet » de l'art. « Le moi du poète élève la voix du fond de l'abîme de l'être »²⁶, écrit Nietzsche. Cette voix qui s'élève du fond de l'être n'est pas sa voix ; elle n'est pas la voix « de l'homme éveillé », mais la voix d'un « moi » vraiment existant et éternel ». C'est cette voix qui se lamente déjà au fond de l'oubli joyeux de la fête ; c'est elle qui se fait entendre sous la forme de la musique, elle qui gémit dans la musique ; c'est elle encore qui parle dans le rêve symbolique de la poésie lyrique.

Poète, l'artiste est seulement « le médium grâce auquel le seul Sujet vraiment existant fête sa rédemption dans l'apparence »²⁷ ; comme tel, dans la mesure où il se fond avec ce Sujet, il lui est donné d'accomplir quelque chose de mystérieux que Nietzsche (à la différence de Deleuze) juge « inquiétant » : être « sujet et objet », « acteur et spectateur à la fois ».

Cette caractéristique est aussi celle du chœur satyrique de la tragédie primitive qui, comme « l'acteur vraiment doué, qui voit se mouvoir sous ces yeux (...) le personnage dont il doit jouer le rôle », est « l'image que l'humanité dionysiaque [c'est-à-dire « la foule dionysiaque », la « très jeune, toute fraîche »²⁸ foule dionysiaque] aperçoit d'elle-même »²⁹. L'origine de la tragédie est pour Nietzsche, on le sait, le chœur ou cette foule. C'est elle « l'unique 'réalité' »³⁰ – traduisons : c'est du fond de cette foule que monte la lamentation d'une perte irréparable, le cri d'effroi qui gâche la fête et que la fête tente de couvrir par son bruit joyeux. Il n'y a rien d'autre que cette foule, et la projection hors de soi par cette foule d'une image esthétique d'elle-même, dans la musique, dans la danse, dans le monde des dieux apollinien et dans la Figure exemplaire du héros tragique.

Mais qu'il n'existe que cette foule, que l'humanité ne soit jamais qu'avec elle-même, ou si l'on veut que nous ne soyons jamais qu'entre nous, ce n'est pas le plus effroyable. Que nos dieux et la totalité de notre art ne soient qu'une image de nous-mêmes, ce n'est pas non plus le plus effroyable. La connaissance dionysiaque est, on le sait, connaissance d'une « effroyable réalité »³¹, à ce point effroyable nous l'avons dit qu'elle ne saurait aller sans un certain élément « léthargique » et provoquerait plutôt d'après Nietzsche « une disposition

26. *Idem.*

27. *Idem.*

28. NT, § 6.

29. NT, § 8.

30. *Idem.*

31. NT, § 7.

ascétique à nier le vouloir »³², à « tuer l'action », si l'art ne « s'approchait » thérapeutiquement de la volonté menacée pour rendre l'existence tolérable par les images. Mais, nous venons aussi de le dire, la foule dionysiaque est « l'unique réalité » : ce que connaît d'effroyable la connaissance dionysiaque, ce que connaît la toute jeune foule dionysiaque (la foule qui ne s'est pas encore divisée, organisée et qui n'a pas ritualisé ces mouvements – sans même parler de sa constitution juridico-politique) c'est *sa propre réalité*. Ce que l'art, par la musique, la danse et la parole, transforme en vision tolérable et même plaisante, c'est cette connaissance qu'à la foule de sa propre réalité effroyable, de ce qu'elle a elle-même d'effroyable, et qui constitue ce que nous avons appelé l'involontaire absolu (et que Nietzsche appellera « volonté de puissance »).

Qu'est-ce que cette foule a d'effroyable ? Comment se voit-elle ? Ou plutôt : *que voit-elle en se voyant ?* Ce que le chœur aperçoit avant toute chose dans la vision tragique c'est Dionysos, son dieu « souffrant et glorifié »³³. Il est « le centre de la vision »³⁴, c'est-à-dire ce que la foule voit au centre d'elle-même, ce vers quoi se concentre son regard et ce en quoi se concentre tout ce qu'elle a elle-même d'effroyable. Reprenant et radicalisant une « tradition incontestable »³⁵, Nietzsche soutient que Dionysos n'a jamais cessé d'être le héros de la tragédie, et que « toutes les figures illustres de la scène antique, Prométhée, Œdipe, etc., ne sont que les masques de ce héros primitif, Dionysos ». Il est « le seul personnage réel »³⁶ de la tragédie. Certes, il lutte « empêtré dans le réseau de la volonté individuelle », « ressemble à un individu qui erre » et « éprouve les douleurs de l'individuation ». De sorte que, l'individuation paraisse bien ici « l'origine de toute douleur »³⁷. Mais cette individuation n'est douloureuse que parce qu'elle n'a pas été encore apaisée par Apollon, qui « justement cherche à apaiser les êtres individuels en traçant autour d'eux des limites »³⁸. Elle est individuation, si l'on peut dire, dionysiaque, individuation, séparation et affirmation démesurée de soi au centre de la foule, au lieu où elle s'évide pour former un cercle et avoir un centre. Ce lieu est bien celui de la glorification et de la souffrance, c'est-à-dire du sacrifice, ou de la « Passion »³⁹. C'est depuis ce lieu que s'élève la lamentation auquel l'artiste prête sa voix. C'est lui, Dionysos, « le seul Sujet vraiment existant qui fête sa rédemption dans l'apparence », le « 'je' éternel et existant », le véritable et

32. NT, § 7.

33. NT, § 8.

34. *Idem.*

35. NT, § 10.

36. *Idem.*

37. *Idem.*

38. NT, § 9.

39. NT, § 10.

unique auteur et personnage de la tragédie, le sujet-objet de la pensée involontaire et sans sujet.

Ce Dionysos est pour Nietzsche « l'enfant mis en pièces par les Titans et vénéré en cet état sous le nom de Zagreus »⁴⁰. Voilà la perte irréparable, l'effroyable réalité de la foule, qui est l'unique réalité : le meurtre et la dévoration festives de l'enfant. C'est là aussi l'involontaire absolu : le crime imputable à tous, le crime pour ainsi dire générique. Dans son Séminaire sur *L'éthique de la psychanalyse*, Lacan relève qu'Antigone, dans toute la pièce de Sophocle, est appelée « la gosse »⁴¹, et que lorsque le chœur fait éclater l'hymne à Dionysos, lors de son avant-dernière entrée, si les auditeurs croient que c'est un hymne à la libération et que « tout va s'arranger », c'est qu'ils ignorent « ce que représente Dionysos et son cortège farouche »⁴², c'est-à-dire la foule dionysiaque meurtrière.

Ce caractère « effectivement meurtrier »⁴³ (*das tödtlichfactische*) de la tragédie, c'est-à-dire du verbe tragique, ou, pour reprendre une expression de Lacan, le « facteur létal »⁴⁴ du Verbe tragique, c'est aussi ce que souligne Hölderlin dans ses *Remarques sur Antigone*. Un meurtre qui consiste dans une certaine « saisie du corps », une saisie « athlétique et plastique »⁴⁵ du corps assassiné au centre de la tragédie. C'est à cette saisie athlétique du corps de la victime au centre de la tragédie, c'est-à-dire au centre évidé de la foule meurtrière, – ou plutôt, à la « station » singulière de la victime en cette saisie au centre de la tragédie que nous allons maintenant nous consacrer, en lisant Hölderlin.

On le sait, les *Remarques sur Œdipe* et les *Remarques sur Antigone* ne datent pas de la même période. Les secondes portent déjà la marque de la folie et sont manifestement écrites dans une certaine urgence panique. Elles sont probablement contemporaines de la traduction de la pièce de Sophocle, dont Schelling dit dans une lettre à Hegel datée du 14 juillet 1804, qu'elle « trahit le délabrement mental » de son auteur. Quoi qu'il en soit, les *Remarques sur Œdipe* et les *Remarques sur Antigone* proposent de manière significative une définition du tragique presque identique.

40. *Idem*.

41. Jacques Lacan, *Le séminaire*, livre VII, « L'éthique de la psychanalyse », Seuil, 1986, p. 293.

42. *Ibid.*, p. 312.

43. Hölderlin, *Remarques sur Œdipe, Remarques sur Antigone* (cité : *Remarques*), 10/18, 1965. Nous renvoyons à cette édition uniquement parce qu'elle réserve au lecteur français un accès facile au texte allemand. Dans les citations qui suivent, nous ne suivons jamais la traduction proposée par F. Fédier. Les *Remarques* sont éditées dans le vol. 16 de l'édition E.D. Sattler (*Frankfurter Ausgabe, Roter Stern*).

44. Jacques Lacan, *Le séminaire*, livre XI, « Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse », chap. XVI, Seuil, 1973, p. 237.

45. *Remarques*, p. 80-81.

Dans les *Remarques sur Œdipe* on lit : « La présentation du tragique repose par excellence sur ceci que l'effroyable, à savoir comment le dieu et l'homme s'accouplent, comment dans la fureur la puissance sans limite de la nature et le plus intime en l'homme deviennent Un, – sur ceci que cet effroyable se comprend [se saisit] à travers le fait que le devenir Un sans limites se purifie par une séparation sans limites »⁴⁶.

Dans les *Remarques sur Antigone* : « La présentation tragique repose, comme cela est indiqué dans les *Remarques sur Œdipe*, sur ceci que le dieu immédiat, totalement Un avec l'homme [...] – sur ceci que l'exaltation *infinie* [l'emballement *infini*] se saisit en se séparant *infiniment* d'une manière sacrée [dans une séparation sacrale *infinie*], c'est-à-dire en des contradictions, dans la conscience, ce qui abolit la conscience, – et que le dieu est présent dans la figure de la mort »⁴⁷.

La densité de ces textes est remarquable. On retiendra quatre points : 1) la présentation du tragique est une saisie de l'effroyable par lui-même, une auto-compréhension de l'effroyable ; 2) l'effroyable est l'accouplement de l'homme avec le dieu, ou le dieu immédiat (qui est Un avec l'homme), la fureur destructrice de la nature confondue avec le plus intérieur en l'homme, l'emballement sans limites, – ce que dans ses écrits poétologiques de la période d'*Empédocle* Hölderlin appelle « l'aorgique », et que dans les *Remarques sur Antigone* il appelle « l'informel » (*das Unförmlich*)⁴⁸, le devenir Un illimité (ce que Nietzsche comprend comme la désindividuation dionysiaque) ; 3) cet effroyable (ce dionysiaque, cette fureur de l'indistinction, de l'informel), la tragédie le comprend, le saisit et l'expose (Nietzsche dirait : la contemple) dans une séparation infinie, sans limite, qui est purification et sacralisation, – dans une distinction infinie, maximale, c'est-à-dire dans un excès d'individualisation, de concentration et de conscience, qui, du fait même de sa démesure est abolition de la conscience, totale dépersonnification ; 4) cette séparation infinie est celle du sacré, ou plus exactement du sacrifié – elle est la séparation du personnage tragique (Œdipe, Antigone), victime et holocauste, car cette séparation est présentification du dieu immédiat dans la figure de la mort.

Cette *Darstellung* (exposition) de la désindividuation effroyable, de l'Un illimité, dans la séparation illimité et purificatrice, dans l'individuation sacrificielle du héros tragique, Lacan la dit remarquablement lorsqu'il fait

46. *Remarques*, p. 62 : « Die darstellung des Tragischen beruht vorzüglich darauf, dass das Ungeheure, wie der gott und Mensch sich paart, und gränzenlos die Naturmacht und des Menschen Innerstes im Zorn Eins wird, dadurch sich begreift, dass das gränzenlose Eines –werden durch gränzenloses Scheiden sich reiniget ».

47. *Remarques*, p. 78 : « Die tragische darstellung beruhet, wie in de anmerkungen zum Oedipus angedeutet ist, darauf, dass der unmittelbare Gott, ganz Eines mit dem Menschen [...], dass die unendliche Begeisterung unendlich, das heisst in Gegensätzen, im Bewusstsein, welches das Bewusstsein aufhebt, heilig sich sceidend, sich fasst, und der Gott, in der Gestalt des Todes, gegenwärtig ist ».

48. *Remarques*, p. 84.

d'Antigone, victime, le « centre du cylindre anamorphique de la tragédie »⁴⁹ sur lequel la cruauté du sans limite, l'atrocité au-delà de toute limite, vient à se refléter dans une belle image (le dionysiaque dans l'apollinien). Car « sans entrer dans la définition optique de la chose, c'est pour autant que sur chaque génératrice du cylindre se produit un fragment infinitésimal d'image que nous voyons se produire la superposition d'une série de trames, moyennant quoi une merveilleuse illusion, une très belle image de la passion, apparaît dans l'au-delà du miroir, tandis que quelque chose d'assez dissous et dégueulasse s'étale autour »⁵⁰. La métamorphose de l'informel illimité en une séparation illimitée, cet « isolement [...] arraché [...] à la structure »⁵¹, cette station centrale de la victime au milieu de l'*até*⁵², qui est ici malheur sans limite, cette station en laquelle le sans-limite s'image et se présente dans une distinction infinie, cette illusion anamorphique, la présentation de la foule orgiaque dans l'image centrale et unique de la victime composée par l'intégration de ses fragments infinitésimaux, voilà le sacré.

Le cylindre est en effet l'espace séparé, infiniment séparé, qu'est le sacré ; il est l'espace séparé où, dans l'image du sacrifié, s'image le sacrificateur, c'est-à-dire la foule meurtrière. Où le dieu immédiat (l'emballement omophagique) se présente sous la forme d'Antigone, de son inflexibilité, c'est-à-dire, comme le fait remarquer Lacan, de son caractère lui-même *omos*⁵³, c'est-à-dire cru. Le lieu, donc, où l'omophagie dionysiaque se reflète, se purifie, c'est-à-dire se ritualise, dans la belle image d'une « victime terriblement volontaire »⁵⁴, c'est-à-dire terriblement crue, d'une martyr « sans pitié ni crainte »⁵⁵ – d'une victime qui opère d'elle-même et en elle-même la transfiguration de la cruauté originelle de l'Un illimité en sa propre cruauté, en la cruauté de sa propre séparation infinie. Ce que Hölderlin comprend sous l'hérésie, l'infidélité, la trahison sacrée du héros tragique.

Le caractère proprement « athlétique » de la station de celui qui se tient ainsi au centre, ou au milieu de la foule, à la place infiniment séparée du sacré, ressort nettement de ce qui précède. Image infiniment séparée de l'Un, icône de l'illimité, il se tient à la fois dans la distinction maximale, le fait d'être contre tout, hors de tout lien (Hölderlin dit : *gesezlos*), purement et simplement soi-même ce qu'il est, et, conjointement, dans la plus totale disparition, le plus grand effacement de soi ; l'extrême de la séparation étant en même temps

49. Jacques Lacan, *Le séminaire*, livre VII, p. 328.

50. *Ibid.*, p. 318.

51. *Ibid.*, p. 316.

52. *Ibid.*, p. 323.

53. *Ibid.*, p. 306.

54. *Ibid.*, p. 290.

55. *Ibid.*, p. 311.

l'extrême dissipation au centre évidé de l'universel. Car le propre de la victime sacrificielle est, précisément parce qu'elle est isolée et absolument dés-unie, de n'être plus personne : le neutre (le neutre de l'enfant). Cet « athlétisme » est celui de la mort tragique en quoi consiste cette station – puisque le sacré est présence du dieu dans la figure de la mort. Non pas de la mort que se donne le héros tragique, mais de la mort en laquelle il se trouve déjà vivant (et, comme on le voit dans *La mort d'Empédocle*, à laquelle il tente d'échapper en se tuant) ; une mort qui est mort parmi les vivants, vie parmi les morts⁵⁶.

On le comprendra encore mieux en considérant de près l'interprétation que donne Hölderlin de la Figure du héros tragique.

A la parole de l'oracle qui, d'après les *Remarques sur Œdipe*, réclame seulement que l'on « maintienne un bon ordre bourgeois »⁵⁷ (*bürgerliche Ordnung*) en poursuivant (*verfolgen*) « la souillure », « la honte » (*Schmach*), « l'inguérissable » (*unheilbares*) qu'il ne faut pas « alimenter » (*ernähren*), Œdipe répond par une interprétation qu'Hölderlin juge « trop infinie » (*zu unendlich*). Qu'est-ce que cela signifie ?

Que l'oracle parle précisément de la menace d'une désorganisation sociale, d'un désordre civil, du risque de l'indistinction orgiaque que comporte le désordre, de l'emballement du devenir Un illimité et du meurtre qui s'en suivrait. Que cet emballement et ce meurtre sont la souillure et la honte dont il faut constamment se préserver, parce qu'ils sont la maladie inguérissable de la foule ; ce qui ne demande qu'à être alimenté pour croître. Seulement, en prévenant contre un tel risque, l'oracle en indique en même temps pour ainsi dire le lieu. Il indique l'emplacement d'une souillure ou d'une honte collective, d'un interdit. Or, c'est cet interdit qui est pour Œdipe une tentation ; il est « tenté par le *nefas* »⁵⁸ écrit Hölderlin. Interpréter l'oracle d'une manière « trop infinie », c'est d'abord l'interpréter « *priesterlich* », d'une manière sacerdotale. Non plus comme un avertissement de ne pas rouvrir la plaie originelle, mais comme un appel à répéter l'interdit, le crime ritualisé, à réveiller la violence originelle, à chercher la victime expiatoire – c'est-à-dire à rouvrir l'espace sacré, à évacuer un espace au centre de la foule primitive. Alors, « poursuivre » la honte, ne veut plus dire subordonner la tentation du sacré à l'ordre bourgeois, la tenir dans les limites de cet ordre, mais effectivement ouvrir la chasse à celui qui fait honte, persécuter, traquer la souillure. C'est pourquoi, pour Hölderlin, cette interprétation trop infinie et sacerdotale de l'oracle, est aussi une interprétation « *ins besondere* »⁵⁹, en particulier – la particularisation de ce qui n'était qu'un

56. Sur l'expérience subjective d'une telle mort dans *La mort d'Empédocle* d'Hölderlin, cf. J.-C. Goddard, *Mysticisme et folie. Essai sur la simplicité*, Desclée de Brouwer, 2002, p. 107 sq.

57. Remarques, p. 52.

58. *Idem*.

59. *Idem*.

ordre (*Gebot*) « général » (*allgemein*) et devait le rester pour ne pas dégénérer en lapidation ; il faut maintenant désigner une victime.

Œdipe rompt alors l'ordre bourgeois, libère la fureur (*Zorn*) sans limites du dieu immédiat, la « démesure furieuse »⁶⁰ de l'Un illimité, et, ivre (*trunken*) d'une joie destructrice (*zerstörungsfroh*), il déchire, lacère les limites du savoir, dé-lie absolument la pensée (Hölderlin parle d'*unbändige Gedanke*), et donne libre cours à une « furieuse indiscretion » (*zornige Neugier*).

La présentation du tragique, nous l'avons dit, a lieu très précisément dès lors que la fureur joyeuse vient à se réfléchir et à se comprendre dans une image infiniment séparée et à se « purifier » par cette réflexion. Une purification que l'on ne doit en aucun cas interpréter comme un retour à la normale, comme un apaisement, puisqu'elle est la ritualisation de la fureur dans le meurtre de la victime sacrée. Cette purification, et donc la présentation du tragique, a lieu très exactement dans la scène avec le messager de Corinthe⁶¹, lorsqu'Œdipe est conduit par sa propre fureur au centre de la tragédie, à occuper lui-même le lieu de la victime expiatoire, – lorsque la fureur qui l'anime se transfigure en une volonté de séparation infinie, de totale déliaison et désunion, de totale suppression de tout rapport.

L'interrogatoire sur ses propres origines qu'Œdipe fait subir au messager en présence de Jocaste, Hölderlin l'interprète, en effet, comme « une recherche sauvage et folle de conscience »⁶² (*närrischwilde Nachsuchen nach einem Bewusstsein*), comme « l'interrogatoire d'un malade mental avide de conscience »⁶³ (*das geisteskranke Fragen nach einem Bewusstsein*) : la fureur sacerdotale du dieu immédiat qui fait Un avec l'homme devient la fureur auto-destructrice d'une individualité insurgée et angoissée réalisant l'extrême particularisation, l'extrême contraction de soi en une conscience « trop subjective » qui est tout aussi bien la perte de la conscience, un « trop objectif ». Il est difficile de ne pas penser que Schelling ne se soit pas souvenu de la conversation qu'il avait eu en 1803 avec Hölderlin sur la tragédie lorsqu'en 1809, dans les *Recherches sur l'essence de la liberté humaine*, et en 1810, dans les *Conférences de Stuttgart*, il mit au point sa doctrine du mal comme « maladie de la particularité » (*Particularkrankheit*). Là est la torsion athlétique et meurtrière qui saisit Œdipe : dans son extrême contraction, son extrême particularité et déliaison, jointe à son extrême dissipation et effacement de soi ; dans le fait d'être l'enroulement de la structure, de l'aplat ou de l'informe, autour du cylindre, l'isolement en sa propre particularité de l'universel aorgique

60. Remarques, p. 54.

61. Sophocle, *Œdipe Roi*, Acte IV (troisième épisode), scène 1, v. 911 sq.

62. Remarques, p. 56.

63. Remarques, p. 58.

et la suppression, la destruction du particulier au centre de l'univers, d'être la foule *et* sa victime, le sacrificateur *et* le sacrifié.

Cette torsion, c'est ce que Deleuze, dans son *Francis Bacon*, reconnaît comme la « station hystérique » que comporte toute psychose⁶⁴ et qu'il réfère à cette « sorte de station incompréhensible et toute droite au milieu de tout dans l'esprit »⁶⁵ par laquelle Artaud dit la possibilité d'une pensée acéphale. Et l'on comprend, en cette mesure, très exactement pourquoi sans leurs folies respectives Hölderlin et Nietzsche n'auraient jamais eu accès à Œdipe ou à Antigone tels qu'ils nous les font comprendre.

On relèvera, parmi les fortes intuitions de Lacan au sujet d'Antigone, que, d'après le psychanalyste, celle-ci, en poursuivant son propre malheur, et en franchissant la limite de tout malheur humainement supportable, se situe au « champ de l'Autre »⁶⁶, c'est-à-dire au lieu que Lacan a dans *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse* désigné comme le lieu de toutes les aliénations, précisément de l'aliénation psychopathologique, le lieu de l'*aphanisis*, où la distinction, l'apparition du sujet équivaut à sa disparition – le lieu où le désir de l'Autre s'interprète comme désir meurtrier à partir du fantasme de mort du sujet.

Cette disparition d'Antigone dans l'affirmation de soi Hölderlin la souligne aussi en relevant, dans les *Remarques sur Antigone*, comment Antigone est « devenue pareille au désert »⁶⁷. C'est-à-dire comment, au plus haut niveau de conscience (*auf dem höchsten Bewusstsein*), la conscience se compare avec l'absence de conscience (le désert), et comment cette absence de conscience prend la forme même de la conscience (la vacuité, l'absence de tout contenu). En d'autres termes, comment le trop subjectif est en même temps le trop objectif, comment la plus extrême solitude est en même temps la plus totale impersonalisation.

La présentation du tragique est la présentation de cette vacuité, à laquelle vient s'identifier le personnage central de la tragédie ; elle est présentation en une Figure isolée, aussi distincte qu'anonyme, de l'espace du meurtre sacerdotal évidé par la fureur de la foule primitive. Voilà où s'origine l'obsession de la pensée pure, neutre, débarrassée de son auteur, libérée de la responsabilité de la décision : dans la fascination qu'exerce le sacré, c'est-à-dire qu'exerce la vacuité où le sacrifié, le héros tragique, se jette dans la torsion mortelle de la séparation infinie. L'expérience de cette torsion et celle de la folie sont une seule et même chose. Si, comme l'a magistralement fait voir Jacques Derrida

64. Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Editions de la Différence, p. 35-36.

65. Antonin Artaud, *Le Pèse-nerfs*, in *L'Ombilic des Limbes*, Gallimard, 1968, p. 107.

66. Jacques Lacan, *Le séminaire*, livre VII, « L'éthique de la psychanalyse », p. 323.

67. *Remarques*, p. 72.

dans sa fameuse réponse à *l'Histoire de la folie* de Foucault, « la philosophie, c'est peut-être cette assurance prise au plus proche de la folie contre l'angoisse d'être fou »⁶⁸, alors il faut accorder à Deleuze le mérite d'avoir rendu autant que possible le philosophe à son angoisse, de l'avoir reconduit au plus proche de la folie dont, par la philosophie, il se protège, en trahissant la puissante tentation qui est la sienne d'excéder par la pensée toute détermination afin d'accomplir l'action formidable et tragique, c'est-à-dire de se tenir au milieu de tout dans la station hystérique du fou – ou de l'enfant lacéré par la foule.

1. Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, PUF, 1968, p. 191-192.

1. Gilles Deleuze, *Logique du sens*, Minuit, 1969, p. 102.

1. Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie, L'anti-Œdipe*, Minuit, 1972, p. 335 sq.

1. Qui peut-être rapproché du maillage auto-organisationnel d'identités plurielles et instables, non polaires auquel le biologiste chilien Francisco Varela ramène l'identité biologique. Un régime de synthèse qui suppose un temps aléatoire, non linéaire, non directionnel, non focalisé (cf. F.J. Varela et N. Depraz, *Au cœur du temps : l'auto-antécédance II*, à paraître dans la revue « *Intellectica* »). Il est remarquable que Gilles Deleuze et Félix Guattari aient à plusieurs reprises (dans *L'anti-Œdipe* et dans *Mille Plateaux*) insisté sur la révolution épistémologique de la biologie moléculaire et cybernétique et sur l'apport qu'elle constituait à une pensée de l'immanence absolue en offrant le concept d'une organisation non fonctionnaliste du chaos selon des régimes de synthèses autonomes et dynamiques opérant par liaisons illocalisables en lesquels fonctionnement et formation sont indiscernables.

1. Gilles Deleuze, *Logique du sens*, p. 305.

1. Antonin Artaud, *Le théâtre et son double*, in *Œuvres complètes*, Gallimard, tome IV, p. 139.

1. Cf. Jacques Derrida, in *L'écriture et la différence*, l'article paru en 1966 dans *Critique* : « Le théâtre de la cruauté et la clôture de la représentation », Seuil, 1967, p. 343.

1. Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, p. 120.

1. *Ibid.*, p. 148.

1. Hölderlin, *Empédocle (troisième version)*, in *Œuvres*, traduction par R. Rovini, Pléiade, Gallimard, 1967, p. 573.

1. *Ibid.*, p. 564.

1. Sophocle, *Œdipe Roi*, Exodos, v. 1230. Cf. le très bel article de Jean-Pierre Vernant, *Ebauches de la volonté dans la tragédie grecque*, in Jean-Pierre Vernant et Pierre Vidal-Naquet, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, Maspero, 1977.

1. Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, p. 149.

1. René Girard, *La Violence et le sacré*, chap. V, « Dionysos », Grasset, 1972.

1. Nietzsche, *La naissance de la tragédie* (cité : NT), § 1.

1. Marcel Detienne, « Dionysos orphique et le bouilli rôti », in *Dionysos mis à mort*, Gallimard, 1977.

1. NT, § 2.

68. Jacques Derrida, *L'écriture et la différence*, « Cogito et histoire de la folie », Seuil, 1967, p. 92.

- 1. NT, § 7.
- 1. *Idem.*
- 1. *Idem.*
- 1. NT, § 5.
- 1. *Idem.*
- 1. NT, § 6.
- 1. NT, § 8.
- 1. *Idem.*
- 1. NT, § 7.
- 1. NT, § 7.
- 1. NT, § 8.
- 1. *Idem.*
- 1. NT, § 10.
- 1. *Idem.*
- 1. *Idem.*
- 1. NT, § 9.
- 1. NT, § 10.
- 1. *Idem.*
- 1. Jacques Lacan, *Le séminaire*, livre VII, « L'éthique de la psychanalyse », Seuil, 1986, p. 293.
- 1. *Ibid.*, p. 312.
- 1. Hölderlin, *Remarques sur Œdipe, Remarques sur Antigone* (cité : Remarques) , 10/18, 1965. Nous renvoyons à cette édition uniquement parce qu'elle réserve au lecteur français un accès facile au texte allemand. Dans les citations qui suivent, nous ne suivons jamais la traduction proposée par F. Fédier. Les *Remarques* sont éditées dans le vol. 16 de l'édition E.D. Sattler (*Frankfurter Ausgabe*, Roter Stern).
- 1. Jacques Lacan, *Le séminaire* , livre XI, « Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse », chap. XVI, Seuil, 1973, p. 237.
- 1. Remarques, p. 80-81.
- 1. Remarques, p. 62 : « *Die darstellung des Tragischen beruht vorzüglich darauf, dass das Ungeheure, wie der gott und Mensch sich paart, und gränzenlos die Naturmacht und des Menschen Innerstes im Zorn Eins wird, dadurch sich begreift, dass das gränzenlose Eines –werden durch gränzenloses Scheiden sich reiniget* ».
- 1. Remarques, p. 78 : « *Die tragische darstellung beruhet, wie in de anmerkungen zum Oedipus angedeutet ist, darauf, dass der unmittelbare Gott, ganz Eines mit dem Menschen [...], dass die unendliche Begeisterung unendlich, das heisst in Gegensätzen, im Bewusstsein, welches das Bewusstsein aufhebt, heilig sich sceidend, sich fasst, und der Gott, in der Gestalt des Todes, gegenwärtig ist* ».
- 1. Remarques, p. 84.
- 1. Jacques Lacan, *Le séminaire*, livre VII, p. 328.
- 1. *Ibid.*, p. 318.
- 1. *Ibid.*, p. 316.

- 1. *Ibid.*, p. 323.
- 1. *Ibid.*, p. 306.
- 1. *Ibid.*, p. 290.
- 1. *Ibid.*, p. 311.
- 1. Sur l'expérience subjective d'une telle mort dans *La mort d'Empédocle* d'Hölderlin, cf. J.-C. Goddard, *Mysticisme et folie. Essai sur la simplicité*, Desclée de Brouwer, 2002, p. 107 sq.
- 1. Remarques, p. 52.
- 1. *Idem.*
- 1. *Idem.*
- 1. Remarques, p. 54.
- 1. Sophocle, *Œdipe Roi*, Acte IV (troisième épisode), scène 1, v. 911 sq.
- 1. Remarques, p. 56.
- 1. Remarques, p. 58.
- 1. Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Editions de la Différence, p. 35-36.
- 1. Antonin Artaud, *Le Pèse-nerfs*, in *L'Ombilic des Limbes*, Gallimard, 1968, p. 107.
- 1. Jacques Lacan, *Le séminaire*, livre VII, « L'éthique de la psychanalyse », p. 323.
- 1. Remarques, p. 72.
- 1. Jacques Derrida, *L'écriture et la différence*, « Cogito et histoire de la folie », Seuil, 1967, p. 92.

1