euresis

cahiers roumains d'études littéraires et culturelles

Nouvelle série

No.3-4 • Automne-Hiver 2008

APPEL À FONDANE, APPEL DE FONDANE

INSTITUTUL CULTURAL ROMÂN

euresis

cahiers roumains d'études littéraires et culturelles

Revue trimestrielle fondée en 1973
Éditée par l'INSTITUT CULTUREL ROUMAIN

Fondateur :
Adrian Marino

Directeur :
Mircea Martin

Comité international :
Georges Banu (Paris)
Matei Călinescu (Bloomington)
Marcel Cornis-Pope (Richmond)
Jaap Lintvelt (Groningen)
Jean Starobinski (Genève)

Rédaction :
Simona Brînzaru
Mihaela Ghiţă

Attachée de rédaction :
Luminiţa Brăileanu

DTP :
ART-MILO

ISSN : 1223-1193

Cahiers Roumains d'Études Littéraires
1973-1989

•

Cahiers Roumains d'Études Littéraires
Nouvelle série
1990-1993

•

EURESIS – Cahiers Roumains d'Études Littéraires
1994-2000

EURESIS – Cahiers Roumains d'Études Littéraires et Culturelles
Nouvelle série – depuis 2004

Numéros déjà parus de la nouvelle série :

La globalisation et ses défis culturels

•

Eugène Ionesco vu de Roumanie

•

(Post)communisme et (post)colonialisme

•

Le destin d'Émile Cioran

•

Du corps

•

Mircea Eliade – Le défi de l'histoire

Les thèmes des prochains numéros :

Légitimité, légitimation

•

L'avant-garde roumaine et son contexte européen

•

Le concept de présence

B. (FUNDOIANU) FONDANE
14 XI 1898 (Jassy) – 3 X 1944 (Auschwitz)

Sur la couverture : B. Fondane vu par Marcel Iancu en 1925

euresis – no. 3-4, Automne-Hiver, 2008
cahiers roumains d'études littéraires et culturelles

Appel à Fondane, appel de Fondane

TABLE DE MATIÈRES

*

MIRCEA MARTIN – **Appel à Fondane, appel de Fondane** **9**
MAGDA CÂRNECI – **Manifeste pour Fondane** **15**

B. FUNDOIANU

REMUS ZĂSTROIU – **Du « Cosmoplastique Royal » aux films Pathé-Frères. L'adolescent B. Fundoianu et le monde magique de l'écran** **23**
RADU I. PETRESCU – **B. Fundoianu – entre Ulysse et Orphée** **29**
ROXANA SORESCU – **La conscience ironique – un pont jeté entre Fundoianu et Fondane** **35**
GISÈLE VANHESE – **Monologue du fou, monologue du poète** **49**
MIRCEA MARTIN – **Entre excès et modération : les articles littéraires de B. Fundoianu** **65**
ION POP – **B. Fundoianu et la critique littéraire roumaine** **81**

B. FONDANE
Le Poète

MONIQUE JUTRIN – **« Un visage d'homme, tout simplement » : visage, exil et poésie dans l'*Exode* de Benjamin Fondane 95**
CLAIRE GRUSON – **L'ironie tragique dans les poèmes fondaniens 103**
ECATERINA GRÜN – **Fondane ou l'appel d'une verticalité renversée 113**
MIOARA TODOSIN – **Les épreuves de l'errance chez Blaise Cendrars et chez Benjamin Fondane 133**
ERIC DE LUSSY – **La réception de l'œuvre poétique (1933-2007) 145**

B. FONDANE
Le Philosophe

MICHAËL FINKENTHAL – **Benjamin Fondane entre le « mal des fantômes » et le « mal d'aurore » 159**
RICARDO L. NIRENBERG – **Three Elements in Shestov's and Fondane's Thought 165**
DORIN ŞTEFĂNESCU – **À quoi bon une philosophie existentielle ? 171**
BRUCE BAUGH – **Kierkegaard le pauvre : Fondane, Bespaloff, Wahl et la querelle de l'existentialisme 179**

B. FONDANE
Littérature et politique

MICHEL CARASSOU – **Fondane, Tzara et le mouvement surréaliste 197**
ION POP – **Benjamin Fondane devant la Révolution 207**
MIRCEA MARTIN – **« Le primat de la politique » ou les années '30 vues par Benjamin Fondane 211**

B. FONDANE
Poésie, philosophie, théâtre

ERIC FREEDMAN – **Benjamin Fondane:**
***Philoctetes* and The Scream of Exile** **225**
ION POP – **Benjamin Fondane dans les revues roumaines d'avant-garde** . . **237**
ȚICU GOLDSTEIN – **Le poète-philosophe ou le philosophe-poète**
– une destinée **245**
NICOLAS MONSEU – **De la raison à la poésie** **255**

Benjamin Fondane *INÉDIT*

OLIVIER SALAZAR-FERRER – **Correspondance de**
Benjamin Fondane avec Boris de Schloezer **271**

Comptes rendus

OLIVIER SALAZAR-FERRER – ***Benjamin Fondane et la révolte existentielle***
Éditions de Corlevour, 2007
(Simona Brînzaru) **289**
NEDEEA BURCĂ – ***Strigăt şi fum***
Editura Pelican, 2009
(Mihaela Ghiță) **290**

*

La Société d'Études Benjamin Fondane
Les „Cahiers Benjamin Fondane"

CARMEN OSZI – **La Société d'Études Benjamin Fondane** **295**

*

LISTE DES CONTRIBUTEURS **309**

B. FUNDOIANU

Appel à Fondane, appel de Fondane

MIRCEA MARTIN

À quelques années de sa mort (survenue à Auschwitz en 1944), Benjamin Fondane est sorti de la conscience publique pour n'y retourner qu'aux alentours des années '80, lorsque ses œuvres majeures commencèrent à être rééditées en France[1], aussi bien qu'en Roumanie. S'y ajoutent, ces dernières décennies, quelques essais retrouvés dans les revues de l'époque, ainsi que de nombreux textes inédits[2].

En dépit de ces initiatives éditoriales et de quelques exégèses publiées en Roumanie, en France, en Italie et aux États Unis, en dépit de colloques internationaux qui lui furent consacrés et d'articles relatifs à son œuvre, parus dans des revues roumaines, françaises et américaines, Fondane reste « l'un des grands écrivains méconnus du XX^e^ siècle »[3].

Il joua néanmoins un rôle d'une importance certaine dans la culture française des années '30, moins d'une décennie après son arrivée à Paris. Après avoir bouleversé la conscience publique en Roumanie en dénonçant le statut tributaire, « colonial » de la culture autochtone dans ses rapports avec la culture française, après avoir révolutionné la sensibilité lyrique roumaine avec ses « Priveliști » (*Paysages*) 1930, Fondane a renouvelé substantiellement l'exégèse critique de la poésie moderne et il est devenu un penseur existentialiste de marque au niveau européen.

Ses livres jouirent de l'appréciation des auteurs tels que Benedetto Croce, Miguel de Unamuno, Miguel Angel Asturias, Jean Cocteau, Jean Cassou, Marcel Raymond, Raymond Aron etc. Outre des rapports plus ou moins étroits avec des artistes et penseurs originaires de Roumanie (Brancusi, Tzara, Marcel Janco, Victor Brauner, Claude Sernet, Stephane Lupasco et, plus tard, Emile Cioran), il a entretenu un commerce intellectuel significatif avec Antonin Artaud, Ribbemont-Dessaignes, Lévy-Brühl, Bachelard, Maritain et, bien entendu, avec Léon Chestov. La rencontre de ce dernier fut décisive puisque, d'une certaine façon, elle allait changer sa vie et, à coup sûr, sa conception de la vie.

Poète visionnaire et tragique, penseur existentiel, commentateur littéraire et politique d'une lucidité exceptionnelle, avoisinant parfois la prophétie, proche des milieux de l'avant-garde, adversaire de tout extrémisme étranger à la spiritualité et à la culture, Fondane a cru au message et au destin de son œuvre. Point impatient à s'affirmer au prix de sa dignité, il a « compté avec le temps », comme il avait coutume de dire. L'« inactualité » qu'il s'est complu à cultiver, avec une certaine ostentation ironique, durant sa période roumaine, s'est avérée payante à long terme. En effet, l'expression de sa sensibilité poétique révèle aujourd'hui de nouvelles complexités, beaucoup de ses idées semblent avoir été portées par le temps, leur actualité tient de la pérennité.

Les écrits fondaniens en langue roumaine (partiellement traduits en français)[4] sont l'œuvre d'un démoralisateur et d'un décolonisateur dont l'impiété n'épargne ni la nature ni la culture.

Si sa poésie roumaine est *antipoétique* (ses *Paysages* sont en fait des anti-paysages), dans un sens qui n'en demeure pas moins esthétique, sa poésie française est antipoétique dans un sens plus profond, car, entre temps, sa confiance dans la force révélatrice de l'art – compensation trompeuse offerte au besoin inassouvi de liberté de l'homme – s'est émoussée. De grands poètes comme Rimbaud et Baudelaire n'avaient-ils pas échoué, eux aussi, dans leur tentative de « changer la vie » ? D'où leur « conscience honteuse » : c'est l'une des idées maîtresses des exégèses que Fondane leur consacre.

Sa poésie de langue française aspire à être existentielle, non artistique ; il se propose de « réintroduire dans le poème un peu de l'homme » (et, ajoute Fondane, d'inaugurer « le poème long, le thème unique, le sujet »). Pour lui, désormais, la poésie se doit d'être inhérente à la vie, aussi réelle que la vie elle-même, le poème doit être un « cri ». Ce n'est pas là une (simple) poétique mais une poïétique qu'*Ulysse*, *Titanic* et surtout *L'Exode* vont illustrer.

B. Fondane n'a adhéré à aucun des mouvements d'avant-garde roumains ou français (à l'exception du groupe *Discontinuité* en 1928) et il a formulé des objections sévères à l'adresse des surréalistes. Du climat de l'avant-garde il ne retient ni la rhétorique révolutionnaire, ni l'extrémisme politique, ni même l'expérimentalisme artistique mais seulement l'impulsion, inscrite dans sa formule génétique, de mettre l'esprit en état de crise, de cultiver une liberté poussée jusqu'à l'absurde : ses commentaires sur le programme dadaïste en témoignent. Cette crise de l'esprit s'avère être, en fait, la crise même de l'homme et de ses valeurs dans un monde d'où Dieu est absent. Le jugement sévère qu'il porte sur la rationalisation croissante de la poésie et du monde ne conduit pas Fondane à la fragmentation, au relativisme ou au nihilisme, non plus qu'à l'idée que l'*homme* serait un concept dépassé.

À une époque où, comme dans l'entre-deux-guerres, triomphent les aliénations en tous genres, où l'individu se retrouve toujours plus isolé, soumis à une homogénéisation subie ou acceptée, l'œuvre de Fondane, dans son ensemble, est une restauration et une défense de la complexité de l'individu et de la dignité de la personne. Son combat d'inspiration chestovienne contre la logique (uniformisatrice) et les évidences (simplificatrices) en est un contre les généralités abusives, ignorantes des détails contradictoires, contre la schématisation et la réduction de la personne par les choix successifs prônés par Sartre. À la différence de Sartre (et de Heidegger) qui, en adoptant la perspective de la connaissance sur l'existant, renforce l'emprise de la raison universelle sur l'individu, Fondane (à la suite de « penseurs privés » comme Kierkegaard, Dostoïevski, Nietzsche et, bien sûr, Chestov) adopte la position de l'existant sur la connaissance et, au nom de l'homme singulier, s'insurge contre la raison uniformisante.

L'accent mis sur l'individu singulier conduit Fondane à l'idée d'une « plénitude tragique » : plénitude dans la mesure où le possible de la conscience est illimité,

irréductible à l'intelligible ; tragique car irréalisable. « Le lundi existentiel » peut être imaginé (vécu dans l'imagination) mais « le dimanche de l'histoire » ne s'achèvera jamais. Malgré toutes les résignations de la raison, l'homme fondanien cultive le désespoir de son exil dans ce monde de la nécessité. Son désespoir pourtant n'atténue pas sa foi. La figure tutélaire de la philosophie de Fondane est un Job irrésigné qui défie les rationalisations de l'histoire du XX^{e} siècle.

Les options et les attitudes sociopolitiques de B. Fondane s'inspirent de cette perspective existentialiste. Car il n'entend pas rester un simple « citoyen du malheur humain », il veut assumer également la condition de « citoyen du malheur social ». Il n'a pas changé pourtant les plans de référence et n'a pas alterné, à l'instar de Sartre, des années plus tard, les registres de son discours ; il n'a pas été un militant politique et a rejeté toute politisation de la problématique artistique qu'il s'agît de littérature ou de cinéma. Toutes ses actions qui dénoncent l'injustice, la paupérisation, le « malheur social » prennent «le malheur humain» comme cible ultime de son enquête et de son angoisse. C'est ce qui l'empêche de s'embarquer dans ses engagements politiques « les yeux fermés » et surtout d'y arriver « les yeux fermés ». Fondane vivant, Jean-Paul Sartre aurait trouvé en lui, dans l'immédiat après-guerre, un rival et un opposant de taille.

Le texte (publié en 1997) du discours qu'il n'a pas pu prononcer lors du fameux « Congrès pour la liberté de la culture », organisé en 1935 par les communistes français, est capital pour la conception politique de Fondane. L'auteur se situe implicitement du côté de la Révolution et le fait même qu'il ne ressente pas le besoin de justifier son choix me semble significatif. Son adhésion n'est pas inconditionnelle mais, d'autre part, pour lui, il n'y a pas d'alternative. Sa position antifasciste ne fait pas de doute du point de vue humain, intellectuel et moral, bien qu'elle reste à son tour implicite. Ce qui contrarie Fondane, c'est précisément la confusion des valeurs et le « double langage » auxquels la pratique communiste invite, dans sa variante soviétique, ainsi que la tendance à transformer l'antifascisme spontané des intellectuels de l'Ouest en prosoviétisme.

Pour Fondane, il ne peut y avoir de révolution authentique en dehors de la culture. Et la culture est définie comme un « ordre spirituel » et non pas « social ». La « précédance » du spirituel se trouve à l'origine de l'opposition entre son concept de culture (et de révolution) et la conception marxiste-léniniste de la culture et de son rôle dans la révolution. C'est ce qui explique sa polémique avec la version soviétique du communisme et son besoin de défendre le « contenu vivant » de la culture contre les abus qui caractérisent cette manière de concevoir et de pratiquer la révolution.

Tout au long de sa vie, Fondane a refusé de s'aligner sur les autres, de se laisser enrégimenter ; il s'est montré réticent autant vis-à-vis de la révolution socialiste que de la révolution surréaliste. Il n'a pas sacrifié ses « vérités essentielles », au nom d'intérêts politiques ou littéraires, de disciplines « révolutionnaires » ou du programme d'un groupe artistique. Cela le rend difficilement récupérable pour une mise à jour superficielle et tapageuse.

Dès le début de sa carrière de journaliste roumain, il a réagi non seulement contre les clichés verbaux et mentaux, mais contre les courants de pensée dominants à un certain moment, contre tout *establishment*. Il n'a jamais accepté de couler sa pensée dans un moule simplement parce que « cela se faisait » à un certain moment. Il a voulu s'appartenir en exclusivité. C'était sa manière de se sentir libre. La pensée et l'action *à contre-courant* ont constamment guidé la conduite intellectuelle de Fundoianu-Fondane.

Ces caractéristiques se retrouvent jusque dans ce que l'on pourrait appeler *la stratégie de son affirmation*, qui n'a pas misé sur la solidarité d'un groupe littéraire ou d'un autre. La seule affiliation dont il ait pris l'initiative s'est faite auprès d'un maître à penser, lui-même étranger, peu connu et peu reconnu à l'époque : Léon Chestov. La trajectoire de ces deux marginaux arrivés au centre de l'Europe et de la culture ne manque pas d'une certaine exemplarité dans l'ordre de l'esprit.

Et, au-delà de ses écrits, la manière dont Fondane a accueilli la mort – on sait qu'il aurait pu avoir la vie sauve s'il avait accepté d'abandonner au camp sa sœur Lina, ce qu'il a refusé – revêt d'une cohérence lumineuse, éclatante, sa pensée existentielle et offre un exemple singulier de sacrifice intellectuel ; en fait, sa mort restaure la dignité de la vie elle-même. À presque 65 ans de sa mort et à plus de 110 ans de sa naissance, Benjamin Wechsler, B. Fundoianu, Benjamin Fondane nous défit et nous somme.

*

Parler de Fundoianu-Fondane, réfléchir sur ses textes – mais sur son destin aussi –, organiser des colloques ou lui consacrer des numéros spéciaux de revue – autant d'opérations qui n'ont pas besoin du prétexte d'un anniversaire ou d'une commémoration. Fundoianu-Fondane est un auteur qui s'impose à la conscience et à la mémoire de quiconque a lu certains de ses poèmes (roumains ou français) ou quelques essais (roumains ou français). C'est un penseur et un poète qui a encore beaucoup à nous dire. Nous en appelons à lui et lui, il en appelle à nous, il nous interpelle. Nous avons besoin de lui et il a besoin de nous en ces temps où les idéologies, qui semblaient perdre leurs couleurs, reprennent des couleurs religieuses, et où la disposition à l'amnésie gagne irrésistiblement du terrain.

Loin de recueillir des hommages de circonstance, j'aimerais que ce volume fasse ressortir l'unité d'ensemble d'une œuvre au-delà de la césure linguistique et une certaine conception de la vie au-delà de la scission biographique. Évidemment, Fundoianu et Fondane sont deux auteurs différents, mais le second est plus redevable au premier qu'il n'était pas disposé à le reconnaître à un certain moment : transmission qui témoigne d'un style de pensée et d'une manière d'être au monde.

Après quelques incursions dans sa période roumaine, l'analyse de ses livres français est divisée, pour des raisons de pure classification, par domaines d'activité : poésie, philosophie, journalisme politique ; et, pourtant, il a fallu prévoir un chapitre spécial qui marque la rencontre – combien significative ! – de la philosophie, de la poésie

et du théâtre. Que notre sommaire s'ouvre sur le manifeste de forte adhésion fondanienne d'une poétesse et s'achève sur l'analyse d'un des grands poèmes fondaniens signée par un jeune philosophe – voilà qui ne manque pas d'être significatif aussi.

Je ferai remarquer que des exégètes étrangers comme Gisèle Vanhese se penchent (avec quelle subtilité !) sur l'œuvre de Fundoianu et que des auteurs roumains sont présents dans les chapitres consacrés à l'œuvre fondanienne française. Je tiens à signaler aussi le rigoureux dossier de presse élaboré par Eric de Lucy sur la réception de l'œuvre poétique de Fondane.

Grâce à Olivier Salazar-Ferrer, auteur de deux livres[*] importants sur Fondane, dont un est recensé dans ce numéro même, et grâce à l'accord de Michel Carassou, notre revue publie une correspondance fondanienne inédite avec Boris de Schloezer.

Le présent volume n'aurait pu, probablement, être conçu et réalisé en dehors de l'ambiance studieuse et amicale, fortifiée au long des débats passionnés et inspirés, des rencontres annuelles de Peyresq, organisées par la Société « Benjamin Fondane » et animées par l'intransigeance souriante de Monique Jutrin.

[*] *Benjamin Fondane*, Éditions Oxus, 2004 et *Benjamin Fondane et la révolte existentielle*, Éditions de Corlevour, 2007.

NOTES

[1] *Rimbaud le voyou* (1933), rééd. Plasma, 1979, Complexe, 1989; *La conscience malheureuse* (1936), rééd. Plasma, 1979; *Faux traité d'esthétique* (1938), rééd. Plasma, 1980, Paris-Méditerranée, *1998; Baudelaire et l'expérience du gouffre,* livre posthume (1947), rééd. Complexe, 1994.

[2] *Rencontres avec Chestov,* Plasma, 1982; *Écrits pour le cinéma,* Plasma, 1984; *Le festin de Balthazar,* Arcane 17, 1985; *Le Lundi existentiel et le Dimanche de l'histoire,* Éditions du Rocher, 1989; *Brancusi,* Fata Morgana, 1995; *Le voyageur n'a pas fini de voyager,* choix de textes et de lettres, Paris-Méditerranée, 1996; *Correspondance Fondane-Maritain,* Paris-Méditerranée, 1997; *L'écrivain devant la Révolution,* Paris-Méditerranée, 1997; *L'être et la connaissance. Essai sur Lupasco,* Paris-Méditerranée, 1998; *Le mal de fântômes*, Verdier, 2006; *Écrits pour le cinéma*, Plasma, 1984, Verdier, 2007. L'initiateur et l'artisan de cette action de restitution du philosophe et du poète est Michel Carassou, rejoint par Monique Jutrin, auteur de la première monographie en français consacrée à Fondane *(E. Fondane ou le périple d'Ulysse,* Éditions Nizet, 1989), fondatrice, en 1993, avec Eric Freedman, de la Société d'Études Benjamin Fondane.

[3] Voir la revue „Europe" n° 827, mars 1998.

[4] *Le mal des fantômes,* précédé de *Paysages* (traduit du roumain par Odile Serre), Paris-Méditerranée, 1996 et *Images et livres de France* (traduit du roumain par Odile Serre), Paris-Méditerranée, 2002.

Appeal to Fondane, Fondane's Appeal

Abstract

In an age where alienation has triumphed and the individual has difficulties finding oneself, caught as he is in a process of mass homogenisation, Fondane's work may be seen as a restoration and defence of human dignity. Fondane's work and life form a unity. His work and life urge us to repose the question of the values in a world where everything is doubted. Over 110 years from his birth and almost 65 years from his death, Benjamin Fondane defies and summons us.

Manifeste pour Fondane*

MAGDA CÂRNECI

En lisant, en relisant les textes poétiques et philosophiques de Benjamin Fondane, non pas comme spécialiste ou exégète de son œuvre étonnante mais comme simple lectrice et poète, d'où vient donc cette impression persistante, cette conviction irréductible, d'une connivence spirituelle profonde et, en même temps, d'une coïncidence intérieure étonnante ?

S'agit-il de la solidarité tacite, « internationale » des poètes, espèce toujours menacée et toujours subversivement résistante, qui trouverait dans le verbe enflammé de Fondane des arguments brillants, solides, irréfutables et, surtout, un encouragement inespéré dans notre lutte pour renforcer leur rôle précaire et pourtant incontournable dans l'économie psychique de l'homme actuel ?

S'agit-il d'une simple compassion humaine, trop humaine, d'une sympathie existentielle avec l'univers tourmenté, dissonant et pourtant grandiose d'un esprit polyvalent et flamboyant, anxieux et effervescent, dont l'intelligence vaste mais « secrètement blessée » témoigne, comme peu d'autres, du « mal ontologique » de la finitude humaine ? Un esprit qui s'insurge, comme peu d'autres aussi, contre le « mal du siècle », cette « dictature cartésienne de l'esprit » qu'emmène la mécanicité de la civilisation industrielle de masse ? Un esprit qui n'accepte pas le «logos castrateur» des idéologies, que ce soit de gauche ou de droite, ce logos aveugle des programmes «travailleurs ou raciaux», nationaux ou internationaux, politiques ou esthétiques, qui ont ravagé le XXe siècle…

Ou bien s'agit-il d'une complicité que tout poète dépaysé ou toute personne exilée, peut ressentir avec un écrivain en avance sur son époque, un « athlète du malheur » chez qui on peut reconnaître les affres du même drame, les peines des mêmes « espoirs catastrophiques » et le même combat ? Ne disait-il pas, Fondane, en 1929 (il avait quitté la Roumanie en 1923), qu'il avait tué le poète contemplatif, « bucolique », néo-traditionaliste d'avant et qu'ensuite il avait connu la mort, c'est-à-dire qu'il était resté muet pendant quatre ans, avant que la poésie le retrouve, cette fois en français, une poésie de l'errance infinie, de la contingence irrespirable, une poésie de la quête sans fin et du « mal de l'être » ? La poésie – c'est-à-dire une réalité qui surgit en nous brusquement, qui nous modifie d'une manière mystérieuse, qui « n'est pas une fonction sociale mais une force obscure qui précède l'homme et qui le suit »[1] ?

Certes, on l'a dit maintes fois, Fondane est le poète et le tenant existentialiste de l'exil moderne de l'être humain. Fébriles, fluviaux, symphoniques, ses grands poèmes –

* Une première version de ce texte fut présentée au colloque « Le dialogue de Benjamin Fondane avec les écrivains, intellectuels et artistes d'Europe de l'Est », INALCO, Paris, février 2005.

Ulysse, *L'Exode*, *Titanic* – témoignent d'un engagement simultanément viscéral et extrêmement lucide du côté des déracinés, des déshérités, des exilés de toute sorte qui constituent le phénomène récent des masses anonymes, bouleversées, disloquées et soumises à une destruction accélérée par la civilisation moderne, avec ses graves erreurs politiques, ses ruptures démographiques, ses déséquilibres économiques et spirituels. « Ulysse juif » (l'expression est de lui), Fondane écrit une poésie du cris et de la révolte, du témoignage impitoyable et de l'« irrésignation » (terme forgé par le poète) contre le « mal des fantômes », les « morts vivants » que nous sommes, contre « l'absurde de l'existence humaine livrée à l'histoire et à elle-même », ce « mal collectif » du monde moderne, répandu sur toute la surface de la Terre et surtout à l'intérieur du cœur même de l'homme, c'est-à-dire nous-mêmes, nous tous. Sorte de Whitman déçu d'un siècle de machinisme farouche et dévorateur, sorte de Saint-John Perse descendu en enfer, on ne pourrait cependant comparer les visions meurtries et l'incroyable capacité d'empathie dans le désastre de Fondane avec nul autre poète de l'époque.

Il est vrai qu'il écrit cette poésie aux accents apocalyptiques et prophétiques dans les années 1930-1940, au moment le plus noir du déferlement irrationnel de la modernité, en dépit de sa rationalité tant vantée. Mais, à plus de soixante ans distance, peut-on dire que cette « attestation d'existence » d'une poésie qui se veut d'abord témoignage et « affirmation de la réalité » et non pas un jeu intellectuel ou une forme abstraite de connaissance, cette poésie ne nous regarde plus ? La poétique pathétique et impressionnante de Fondane, une poétique du sanglot, de la rupture, du gouffre, développant l'esthétique dramatique d'un Ulysse qui ne regagnera jamais son Ithaque, d'un Job qui ne rejoindra jamais son Dieu, nous fait sentir progressivement – et avec quelle force ! – que l'exode moderne, à l'instar des exodes précédents de l'Histoire, en transformant tous les déracinés de la planète en juifs des autres, manifeste immanquablement le profond exil ontologique de tout être humain. Un exil renforcé, redoublé, chez l'homme contemporain, qui se trouve soumis, irréversiblement, à un destin linéaire borné, à une rationalité sans issue et à un nivellement impersonnel de plus en plus accablant à l'échelle planétaire.

Chez Fondane, l'exil extérieur glisse subrepticement vers l'exil intérieur, là où le drame de l'enfermement dans l'irrespirable contingent, le dilemme du désir et du refus d'un quelconque dépassement du conditionnement matérialiste, transforme en juif de la transcendance toute individualité refermée sur la « conscience malheureuse » de sa propre singularité/solitude, exposée à une Réalité opaque, dangereuse, radicalement étrangère, car mise de force entre parenthèses rationnelles. Engagée sur l'horizontale de l'exil terrestre, la poésie de Fondane, avec toutes ses harmoniques psychiques douloureuses, désastreuses, nous fait finalement ressentir la verticale tragique de l'exil métaphysique de tout être humain, le « scandale de la vie et de la mort », en dépit de son enracinement dans une réalité historique contingente. C'est-à-dire notre réalité.

Engagée dans une « lutte contre les évidences », l'écriture de Fondane ne peut pas laisser indifférent. En m'approchant plus intimement de cette poésie vers la fin des

années ’90, quand mon propre univers poétique avait été déjà configuré et marqué par un vécu sous le communisme et quand j’avais déjà connu l’expérience de l’exil, Fondane m’a ébloui par son rayonnement ainsi que par son éclat intellectuel non-conformiste, par sa rare indépendance d’esprit et par sa lucidité hallucinante – qualités encore plus évidentes avec le recul du temps, et qui confèrent à ses poèmes une fraîcheur et une énergie hors du commun. Une violence tonique, je dirais, qui garde sa charge même à présent, signe que le message spirituel dont il se sentait investit – et qu’il lui fallait le transmettre de toute urgence à « notre folle Europe » – n’a perdu ni son actualité ni son urgence. « Esprit tourmenté et noble », comme le caractérisait son ami Cioran, Fondane ne se contente pas de dresser, philosophiquement et poétiquement, une sévère « analyse spectrale » de l’esprit européen, en fait malade de sa rationalité excessive alors que le même continent se trouve « au bord de la catastrophe ». Fidèle propagateur de l’existentialisme de Chestov, existentialisme qui coïncidait avec ses propres convictions profondes, Fondane mène une lutte on dirait donquichottesque contre la « dictature cartésienne de l’esprit », contre le « logos rationaliste castrateur », contre toutes « les doctrines rationnelles » qui fascinaient l’intelligentsia française et européenne de l’époque. Et, après les expériences de l’Holocauste et du Goulag, maladies d’une « pensée totalitaire de la rationalité » appliquée tyranniquement à tous les aspects de la vie, qui pourrait soutenir, même aujourd’hui, en bon Européen, que la « tentation totalitaire » n’est plus cachée dans les plis de son esprit, dans la mesure où celui-ci ignore d’autres dimensions de son existence et se contente de la « vaine tentative d’augmenter sans fin le nombre des biens » et de la « croissance hystérique des convoitises »[2] ? En tout cas, pas quelqu’un qui est passé par un régime politique « trop logique » pour ne pas être inhumain, ou qui a traversé « quelque intime désastre ».

Et qu’est-ce qu’oppose Fondane à cette « conscience malheureuse », à ce « mal de fantômes », pour reprendre ses expressions, à ces déviations aberrantes de la raison en son âge moderne ? On l’a compris, pour Fondane, c’est la poésie qui est le révélateur le plus sensible de l’apocalypse à venir, mais c’est aussi la poésie qui peut représenter une voie de salut. C’est justement par sa « logique autre », c’est-à-dire plus que rationnelle car englobant la raison, et par cette « pensée vivante » qui lui vient de « ce qu’elle a hérité du mythe et du religieux refoulé » que la poésie peut détenir ce rôle. « Fonction intime de l’univers », c’est la poésie qui sauve le dernier territoire de l’intelligence «extra-rationnelle» dans la conscience européenne. Fonction vivifiante de l’intériorité humaine, elle désigne un miracle naturel, une voie salvatrice enracinée dans un langage qui se trouve « au-delà de la raison » mais non sans raison, dernière échappatoire contre le cartésianisme dominateur. « Fonction mystérieuse et naturelle » de l’homme, grande et secrète dignité dont le sens et l’utilité nous échappent encore, la poésie reste « la capitale de l’expérience mystique du réel refoulé et chassé »[3].

Le combat fervent de Fondane en faveur du rôle purificateur, intégrateur et libérateur de la poésie peut sembler ridicule, déplacé ou aberrant même à présent, en dépit de la quantité énorme, écrasante des preuves que nous possédons sur l’effet dévastateur

d'une emprise strictement rationnelle face à la complexité inextricable du réel à l'échelle de l'individu, des sociétés et de la planète entière. Mais, justement, à présent, comme du temps de Fondane, il nous faut tenter encore et encore, de promouvoir une articulation souple de la raison schématique et calculatrice, de la faculté critique abstraite et de la logique strictement binaire qui nous caractérisent toujours, avec d'autres modalités dans la capture du réel. Ces modalités sont légitimement inscrites dans l'être humain intégral – sa raison sensible et émotionnelle, une raison méta-physique et trans-ascendante l'ouvrant vers des étages inconnus de sa propre constitution psycho-physique et rendant l'homme capable d'une conscience élargie, d'une vraie solidarité inter-humaine et d'une responsabilité globale, « planétaire ».

Pour favoriser cette conjonction aujourd'hui urgente et vitale à l'échelle de notre civilisation, la poésie peut être un intermédiaire encore plus précieux, incontournable, car reconnaître « le droit et le pouvoir de l'art sur le réel »[4], comme disait Fondane, devient une évidence, à côté d'autres occupations « inutiles », « i-matérielles » et «ineffables » comme la quête religieuse ou le développement spirituel. Pourquoi la poésie ? Parce que, comme disait Fondane, la poésie donne accès, sans de grands préparatifs, à des expériences vraies – c'est-à-dire complètes, car touchant simultanément à plusieurs niveaux de notre constitution : des expériences à travers lesquelles l'homme peut entrer en contact avec son être profond ; peut percevoir de manière sensible sa place dans le flux de la vie et sa solidarité totale avec la couche vivante qui englobe la Terre. Il peut enfin s'ouvrir vers une pensée moins limitée, voire cosmique. De la sorte, l'homme se trouve à même d'envisager un dépassement de ses limites sensorielles et intellectuelles actuelles vers une supra-sensibilité et une supra-rationalité, qui le mettent en contact (ou en présence) avec le Tout universel. À travers les expériences vraies que la poésie rend facilement accessibles, des perceptions et des pouvoirs encore peu développés de l'être humain actuel (et qui constituent un droit naturel inscrit dans ses gènes) pourraient enfin se manifester, grandir et se faire accepter plus facilement dans la mentalité collective courante.

Fondane disait déjà en 1938 que « la mission de la poésie, telle qu'elle apparaît à quelques-uns … n'est plus de l'ordre esthétique »[5], mais qu'il faudrait lui reconnaître une « efficacité éthique » et existentielle après tant de catastrophes économiques, sociales, politiques, voire biologiques dans lesquelles les hommes se sont laissés entraîner et qui auraient pu être évitées. Cela ne sonne-t-il pas familièrement à nos oreilles ? Mais Fondane se devait de reconnaître que la poésie, « désarmée, désaimantée… doute de ses pouvoirs »[6]. « Le poète – écrivait-il – est devenu le théâtre de luttes intestines si graves, il s'est prodigieusement maintenu grâce à des efforts si tendus, si inhumains, qu'il touche presque à la folie », mais, en même temps, il se doit de « ne pas désespérer, de persévérer, de croire en la mystérieuse vertu de la poésie, à la vertu existentielle qu'elle supporte »[7]. Quel poète d'aujourd'hui ne se reconnaîtrait pas dans ces paroles fiévreuses, peureux comme nous sommes devenus devant l'agressivité d'une civilisation technique

apparemment toute-puissante, d'une culture de masse pour le moment étouffante, et surtout d'une mentalité matérialiste, bornée, accablante ?

Lire Fondane, poète-philosophe et poète-guerrier, fait toujours du bien, car son verbe terriblement vivant, prophétique et humain à la fois, ressuscite en tous ceux qui le lisent le courage de s'opposer, individuellement et discrètement, à une évolution apparemment incontournable, il leur donne la force de demander, d'exiger même « la révision des valeurs et un retour au spirituel »[8]. Pour nous, pour moi, la lecture de Fondane constitue un « rappel (tourmenté et ardent) à notre mission », un exercice d'élection pour se raffermir et se réconforter dans notre rôle obscur mais incontournable, à savoir la préservation et le développement d'une « fonction mentale engagée dans une expérience où le réel est senti comme vivant et le vivant comme un réservoir du surnaturel », dans le métabolisme psychique de l'homme contemporain. D'où le « caractère sacré »[9] de la poésie, comme osait dire Fondane, qui devrait pousser les poètes à assumer une condition de « guerriers de l'ineffable », ce qui n'est pas toujours confortable. « Sacré » car lié à l'évolution possible d'un humain qui n'est pas encore assez humain.

Fondane, je suis ton disciple !

NOTES

[1] « Mots sauvages », *Le mal des fantômes*, Paris, Éditions Paris-Méditerranée, L'Ether vague - Patrice Thierry, 1996, p. 23.

[2] Jules de Gaultier, cité par Fondane dans *Faux traité d'esthétique*, Paris, Éditions Paris-Méditerranée, 1998, p. 34.

[3] *Faux traité d'esthétique*, *op. cit.*, p. 33.

[4] *Ibidem*, p. 36.

[5] *Ibidem*.

[6] *Ibidem*.

[7] *Ibidem*, pp. 31-32.

[8] *Europe*, mars 1998, n° 827, p. 122.

[9] Postface à l'*Exode*, *Le mal des fantômes*, Paris, Éditions Paris-Méditerranée, L'Ether vague - Patrice Thierry, 1996, p. 323.

Manifesto for Fondane

Abstract

In this literary manifesto, I take position to acknowledge that Fondane's philosophy and poetical views about modern man and modernity, as they were lived by him in the 1930-1940, are still forceful and valuable. His concepts about the "evils of the 20th century", "unhappy consciousness", "apocalypse of pure rationalism", or "irresignation" are still impressive and inspiring, as well as the role Fondane assigned to poetry. Poetry remains for Benjamin Fondane an "intimate function of the universe", capable of saving man's interiority and opening his mind to a possible evolution towards a "more than pure human".

B. FONDANE

Le Poète

Du « Cosmoplastique Royal » aux films Pathé-Frères
L'adolescent B. Fundoianu et le monde magique de l'écran

REMUS ZĂSTROIU

Aux alentours de 1900, la mode des images projetées sur une toile grâce à divers systèmes de projection éveille l'intérêt des habitants de Jassy. À Bucarest aussi, d'ailleurs. „Ecoul Moldovei", journal édité à Jassy par Emanoil Al. Manoliu, acteur au Théâtre National et professeur de déclamation au Conservatoire, annonçait en septembre 1903 que dans « Les Maisons Drosso », au 40 de la rue Lăpuşneanu, se tenaient les représentations d'un « Cosmoplastique Royal ». Le cosmoplastique en question offrait « des vues du monde entier et de Roumanie ». Y était mentionné aussi que « tous les lundis matin les vues de l'appareil cosmoplastique, du stéréoscope automatique et des projections électriques étaient changées » [1]. Le même journal annonçait l'arrivée du « Grand cinématographe Edison, avec des figures qui donnent la sensation de mouvement » et dont les spectacles étaient accompagnés d'une illustration sonore due à un « gramophone et à un graphophone, avec des pièces de musique classique, de concert, d'opéra et de musique nationale »[2]. Les annonceurs ne manquaient pas d'indiquer la provenance des appareils utilisés : « l'appareil Cosmoplastique vient de Paris, avec des lentilles de la fabrique Gobelin »[3]. Economie de marché oblige, la concurrence était présente : les propriétaires d'un « Photoplastique Impérial » qui fonctionnait au 54 de la rue Golia, « au-dessous de l'Hôtel Europa » invitaient le public à y suivre les représentations « d'un cinématographe »[4].

Dans la même rue Golia, au numéro 13, « en face de la tour du Monastère Golia » habitait, on allait l'apprendre quelques années plus tard par les annonces passées dans le quotidien « Opinia » dont il tenait la rubrique culturelle, le docteur Avram Steuerman. Le jeune diplômé de la faculté de Médecine de Jassy allait devenir parent par alliance de B. Fundoianu : en effet, en 1903 il épouse Angela Schwarzfeld, fille du journaliste et folkloriste Moses Schwarzfeld, l'un des deux frères d'Adèle Wechsler, la mère du futur poète [5]. Journaliste fébrile, écrivain perpétuellement à l'affût de toute nouveauté intervenue dans la vie culturelle et littéraire en Europe, Rodion (alias Avram Steuerman) tenait aussi la rubrique « Informations » du journal „Opinia". Le 15 novembre 1906 une note dont les caractères plus grands que le reste trahissaient l'intention publicitaire faisait connaître le proche début d'une série de « soirées cinématographiques » organisées par « l'électricien Anton C. Botez (…), inventeur de l'hélice de précision laquelle, adoptée (sic !) à l'appareil cinématographique, empêche toute vibration ». « De cette manière – poursuivait l'auteur de l'information – le spectateur ne se fatigue plus les yeux ». Détail

non négligeable, la salle du Théâtre National où les spectacles se tiendraient tous les vendredis soirs « possédait une acoustique parfaite ce qui ajoutait une plus grande précision aux scènes qui se déroulaient au milieu de la nature »[6]. Si nous ignorons les formules ternes qui ne caractérisent guère le style de Rodion, il reste encore assez d'indices pour lui attribuer cette publicité vu que la plupart des notes et informations de nature culturelle contenues dans cette rubrique du journal sont de son cru. Quelques jours plus tard, le 19 novembre, la même rubrique accueille un bref article relatif aux quelques films représentés, entre autres *L'Espionne*, « drame militaire » et *La Fille du tireur de cloches*. Un jugement indulgent y verrait la première chronique de cinéma parue dans une publication de la capitale moldave. Tout comme les notes antérieures, cette chronique semble appartenir à Rodion. Supposition renforcée par le commentaire intitulé *Le théâtre disparaîtrait-il ?*, dûment signé cette fois-ci par Rodion, et que le journal publie le 3 janvier 1907, en première page, sous la rubrique « Des hommes et des choses ». Ayant répertorié les avantages que les moyens techniques offrent au cinématographe et au film alors que le spectacle de théâtre en est privé, l'auteur croit pouvoir affirmer : « Puisqu'on peut considérer le problème de la photographie et du son comme résolu on voit sans peine combien avantageusement le théâtre cinématographique – pouvant rendre l'image visuelle et auditive – remplacera celui d'aujourd'hui basé sur l'imitation scénique et toujours relative »[7].

Quand Rodion écrivait ces lignes-là, Benjamin I. Wechsler (B. Fundoianu) avait neuf ans et fréquentait les cours de l'école primaire « Trei Ierarhi ». Deux ans plus tard, il sera élève au Gymnase « Alexandru cel Bun ». À commencer par l'année scolaire 1913-1914, on le retrouve en IV[e] au prestigieux Lycée « Național », collègue du futur poète Alexandru A. Philippide. Mais si l'élève Philippide achève son année avec la moyenne 8,15, qui lui vaut la deuxième place dans la classification de fin d'année, l'élève Wechsler, avec une « assiduité irrégulière » sera déclaré redoublant et « éliminé en vertu de l'article 4 du *Règlement des écoles* »[8]. Il poursuivra donc ses études tantôt en privé et tantôt réinscrit au même lycée. À signaler, pourtant, qu'en mars 1914, Rodion que son neveu Benjamin appelle « Bădiţul » (Tonton) fait publier dans la rubrique « Des hommes et des choses » du journal « Opinia » la composition en vers d'un « garçon en cours inférieur du lycée » – il s'agit du futur B. Fundoianu, pas de doute possible – qu'il accompagne de l'explication suivante : « Quelle revue scolaire accepterait de publier ces vers spirituels ? Aucune, vu qu'ils révèlent un talent. Quant à nous, nous les préférons à ceux qu'on publie dans ce genre de revues. Nous espérons que M. G. Topîrceanu se rangera à notre avis bien que « Viaţa Românească » soit désormais… officieuse »[9]. Le dernier quatrain de la « spirituelle » composition que Fundoianu aura composée, semble-t-il, à l'occasion de son passage du Gymnase « Alexandru cel Bun » au Lycée «Național » et qui s'intitule *Testament*, affirme on ne peut plus clairement l'intérêt, mieux même l'engouement de l'élève « du cours inférieur » pour le nouvel art du film : « Tu m'écriras sur l'épitaphe / Tu me le jures, n'est-ce pas ? / Souvent il n'avait pas le sou / Pour se payer le cinéma »[10]. D'ailleurs, la filiale Pathé-Frères, qui au mois d'avril de la même année annonçait dans le

journal « Opinia » « 9 ans de succès 9 » à Jassy [11], usait d'une stratégie spéciale pour attirer les collégiens au cinéma. Le 16 mars 1914, elle avait offert « une grande représentation au bénéfice de la VII[e] moderne du Lycée « Național »[12], la recette étant versée dans un fond qui allait permettre aux élèves de faire une excursion culturelle en Italie.

Il est donc légitime de se demander : quels films s'offraient à la curiosité de l'adolescent qui, deux décennies plus tard, serait critique de cinéma, puis scénariste et réalisateur ? En 1906, les spectacles du « cosmoplaste » d'Anton C. Botez dispensait aux habitants de Jassy « un répertoire complètement nouveau fait des dernières apparitions cinématographiques (…) spécialement des principales maisons de Paris et de Londres »[13]. Parmi ces « apparitions » il y avait *L'Éternel fruit défendu*, peu recommandable pour les élèves à en juger d'après le titre, *Le vélo du colonel*, *L'Espionne*, *Une grève à Paris* etc. En outre, *L'Attentat du train* et *L'Orpheline*, étaient « des scènes cinématographiques réussies à la perfection et qui feront fureur »[14]. Sans doute cette affirmation satisfait-elle aux exigences de la publicité mais elle n'en est pas moins vraie car outre l'indiscutable succès auprès du public nous avons la conviction exprimée par Rodion dans l'article précité *Le théâtre disparaîtrait-il ?* Le succès obtenu par les représentations de chez Botez éveillera chez les investisseurs l'intérêt pour l'organisation de présentations cinématographiques permanentes. Bientôt, l'une des plus importantes maisons de production et de distribution de films, Pathé-Frères de Paris, va ouvrir une représentation à Jassy, indépendante de celle qui existait déjà à Bucarest. Elle apportera au public moldave les plus récents films tournés dans les studios de France, de Danemark, d'Italie, de Russie, des États-Unis ainsi que les journaux d'actualité Pathé-Journal. Les représentations se tiennent au Cinématographe Pathé-Frères de la salle du Cirque Sidoli. Il est hors de doute qu'A. Steuerman qui se faisait, peut-être, accompagner de l'élève Benjamin I. Wechsler étaient de fidèles spectateurs du cinéma en question. En témoigne l'espace relativement important que le quotidien « Opinia » – à la différence d'autres journaux de Jassy – réserve à la présentation voire, plus rarement, à de brefs commentaires des films. Ce sont, bien entendu, les films français qui tiennent la vedette suivis par les productions danoises. Les films russes, italiens, américains même sont réduits à la portion congrue. « Les drames », selon la terminologie de l'époque l'emportent, et de loin, dans les programmes hebdomadaires. Ce sont surtout des films tirés des œuvres d'auteurs français : Balzac, Hugo, Al. Dumas-père, Hector Malot, Zola, Jean Richepin etc. Il y a là, entre autres, ce que l'on appelle « la série Pathé-Frères », avec *Les Misérables*, *La Dame de Montsoreau*, *Germinal*, *Sans famille* ainsi de suite. Les sujets d'actualité aussi sont bien représentés : *Morphinisme*, « splendide roman moderne » ou *Le mauvais génie*, « un drame grandiose ». Les distributeurs alignent une riche sélection internationale : les films danois : *La Vérité l'emporte*, *La comtesse Spinaroza*, *La victoire du bonheur*, *Le mystère de la dame blanche* ; russes : *L'enfant de la bohémienne*, *La fille de Baschkiroff* ; italiens, *Le mystérieux Hilton*, *L'honneur du juge* ; américains : *Le nid du rocher*, *Sur les traces de la justice*. Les films historiques et les films d'aventures prennent

leur part au tableau : *Les derniers jours de Pompéi*, *Napoléon I Bonaparte*, « gigantesque reconstruction historique », *Paris en 1870 etc*. *La Joconde retrouvée*, histoire des péripéties du détective Nick Winter, *Devant le danger*, « épisodes de la guerre serbo-bulgare ». Le répertoire comique est fourni par les films de Max Linder, en premier lieu, par ceux de Charles Prince aussi, par les comédies mondaines *Mme Bigorneau est jalouse*, *Monsieur paie ses dettes*, par les comédies d'inspiration historique, *La fuite des trois mousquetaires* et par certaines productions danoises (*Le Mariage de Lory*). On peut s'étonner de l'absence des films de Chaplin.

Pour ce qui est du film documentaire, la liste est longue et variée. Viennent en tête les documentaires géographiques : *En Nouvelle Guinée*, *Au Japon*, *Un voyage en Terre Sainte etc*. Il y a les documentaires qui fixent pour l'éternité les événements qui faisaient « la une » : *La visite du Tsar à Constanța*, *L'entrée solennelle du Prince de Wied en Albanie* sans oublier les excellentes actualités *Pathé-Journal* et *Éclair-Journal* réputées comme des « télégrammes animés du monde entier ». La liste des comédiens et comédiennes qui jouent dans tous ces films est d'une extraordinaire richesse, ponctuée des noms des vedettes du temps qu'une réclame de la filiale Pathé-Frères désignait comme « tous les coryphées des grands théâtres de Paris, Berlin, Copenhague, Vienne, Rome, Milan, Sankt Pétersbourg : Sarah Bernhardt, Jane Harding, Henry Etiévant, René Alexandre, Gabrielle Robinne, Edith et Valdemar Psilander, Henry Ponten, Asta Nielsen, Max Linder, Charles Prince ». Ce ne serait que justice d'y ajouter les noms de Ritta Sachetto et Betty Nansen, comédiennes danoises, d'Erna Moreno, Adriana Costamagna, Elisa Fröhlich, « la petite Fromet », qui interprète Remi dans *Sans famille*, Olga Napierkowska, Olga Smirnova, Mistinguett et Jacques de Férandy ou « M. Jurieff du Théâtre Impérial de Sankt Pétersbourg ».

Assez bizarrement, aucune des annonces et présentations publicitaires qui reflètent la vie du cinématographe à Jassy de 1906 à 1914 ne mentionne les noms des réalisateurs. À une exception près : l'annonce du film *Le roi des bagnards*, tiré d'un roman de Balzac. À côté de la participation des « plus renommés acteurs parisiens » est enregistrée la contribution du réalisateur « monsieur Brisay »[15].

Lorsqu'après 1925 B. Fondane rejoint en quasi-professionnel le monde du cinéma en France et en Argentine, il était fort d'une information voire d'une culture en la matière qu'il avait accumulée dès son adolescence moldave et qu'il n'avait cessé d'enrichir par la suite. Le Fondane qui, en 1929, entre aux Studios Paramount de Joinville comme scénariste ou le Fondane qui, en 1936, réalise un film en Argentine est un cinéphile averti. Ses prises de position sur l'art cinématographique ultérieures à 1920 (articles, chroniques, conférences, le livre *Trois scénarios : ciné-poemes*) viennent d'un « habitué de la maison » et non d'un novice qui aurait à peine découvert le charme et les mystères du film.

NOTES

[1] „Ecoul Moldovei", an XIII, 1903, n° 10.
[2] *Ibidem*.
[3] *Ibidem*.
[4] *Ibidem*, n° 23.
[5] Cf. „Gazeta de Moldova" an I, 1903, n° 40.
[6] „Opinia", an IV, 1906, n° 1.
[7] Rodion (Avram Steuerman), *Le théâtre disparaîtrait-il ?,* „Opinia", an IV, 1907, n° 38.
[8] „Regulamentul şcoalelor" – L'Annuaire du Lycée „Național" de Jassy, 1913-1914, p. 15.
[9] „Opinia", an VI, 1914, n° 2127.
[10] *loc. cit.*
[11] „Opinia", an XI, 1914, n° 2148.
[12] *Ibidem*.
[13] *Ibidem*, an IV, 1906, n° 11.
[14] *Ibidem*, n° 30.
[15] *Ibidem*, n° 2161.

From the "Royal Cosmoplasic" to the "Pathé-Frères". Teenager B. Fundoianu and the Marvellous World of the Cinema

Abstract

Our study is based on an unknown information regarding the interest for the cinema in Iasi. We stress the opinion of the journals in Iasi and especially those of the writer A. Steuerman, an uncle of B. Fundoianu's. Then we refer to the first contacts with the cinema of the future poet and cineaste, following an analysis of the movies presented in Iasi in the first two decades of the last century.

B. Fundoianu – entre Ulysse et Orphée

RADU I. PETRESCU

L'un des motifs inspirés de l'Antiquité et présents dans la lyrique de jeunesse de B. Fundoianu connaîtra chez l'écrivain – devenu alors français – Benjamin Fondane, un insoupçonné développement, arrivant même à transformer d'une manière décisive les fondements poétiques de l'œuvre en question : des poèmes de jeunesse comme *Ulise* (*Ulysse*), *Sirenele* (*Les sirènes*), *Galera lui Ulise* (*La galère d'Ulysse*) – tous datant de 1914 – délimitent ainsi, parmi les très nombreuses influences dont cette poésie juvénile est traversée, un territoire à part, expression de la fascination manifestée très tôt par Fundoianu pour le bien connu épisode homérique où Ulysse doit affronter la magie fatale du chant des Sirènes. On ne pense pas avoir tort en affirmant que l'on retrouve ici, en croquis, les prémisses dont surgira ultérieurement tout le volet représenté par l'œuvre du poète et du penseur français Benjamin Fondane.

Réunissant le motif du voyage de retour du Héros glorieux sur les terres, naturellement, « saintes » de la patrie – mouvement du *Même* vers soi-même, voyageant le long de *l'Autre* – et le motif du chant des Sirènes, ces poèmes d'inspiration mythologique préfigurent la fameuse « expérience du gouffre » qui va déterminer le poète à devenir un « autre » et à renier la conception sur la poésie qu'il avait professée jusqu'alors. Ce n'est pas par hasard si l'on trouve dans ces poèmes « şoptitoare adâncuri de abise » (*de murmurants tréfonds d'abysses*) – ceci, en laissant de côté, bien entendu, la question technique de la rime *Ulysse-abysse* –, « nemărginite-abisuri » (*d'infinis abysses*), ou tout simplement « prăpastia » (*le gouffre*). C'est le moment où, l'ouïe du poète devenant plus fine, il commence à percevoir l'étrange musique de, et le message afférent à ce que, jusqu'alors, n'avait été pour lui que le détestable « hău » (*abîme*).

De plus, le sonnet nommé *Les Sirènes* laisse voir (hormis la reprise du fameux *incipit* du sonnet de Joachim du Bellay) que le jeune poète souffre d'un – *mutatis mutandis* – « complexe d'Empédocle », plutôt que d'un mal propre à Ulysse :

E fericit acel ce, ca Ulisse,	*Heureux qui, comme Ulysse,*
Îşi stăpâneşte forţa cugetării,	*Se tient debout par la force de sa raison*
În cântecul molatec al pierzării	*Lorsque le chant de la douce perdition*
Stăpânitor plutind peste abise.	*Résonne – mais, lui, flotte en maître sur l'abysse.*
Căci de-l atrag şi-i stăruie deschise	*Car si l'attire ou bien le prie sans trêve*
Perfidele ispite-ale cântării,	*La perfidie des tentations du chant,*
El sfarmă mâna oarbă-a Întâmplării	*Il brise la main aveugle du Hasard*

Şi-ngroapă-n el comorile de vise.	*Et dans lui-même enterre les trésors des rêves.*
Dar eu ascult cu sufletul extatic	*Mais moi, j'écoute, le cœur tout envouté,*
Căci glasul lor, vrăjit şi singuratic,	*Car leur voix, solitaire, ensorcelée,*
E-otravă, dacă-l sorbi…	*Est poison, mais… du miel aussi,*
dar e şi miere…	*pour ceux qui osent l'absorber.*
Prăpastie-i, o ştiu! Dar	*L'abîme est là, je le sais bien ! Mais*
stau pe proră	*moi, je reste à la proue,*
Şi-ascult şi pier în undele-efemere,	*J'écoute et je péris dans l'éphémère de l'onde*
În vraja din suprema-mi auroră.	*Et dans l'enchantement de ma suprême aurore.*[*]

Au fond, le poète exprime de nouveau par ces vers le même choix qu'il avait fait retentir emphatiquement dans ses précédents poèmes : il a choisi la voie de la Poésie, il *se veut* poète, et ceci, malgré les avertissements de la Raison. Il est peu probable que Fundoianu ait soupçonné à ce moment-là l'importance qu'aurait pour lui le fait d'avoir approché ladite séquence mythologique. Pour l'instant, il se laisse volontiers succomber aux délices du chant ensorcelé, lequel « est poison… mais aussi miel », « abyme », mais aussi prémisse pour la « suprême aurore ». On y retrouve, en ces vers, la même extase, le même bienheureux oubli de soi au-dedans d'un espace féérique que dans ses poèmes symbolistes datant de la même période, ceux où sont décrits de manière obsessive des jardins pleins de fleurs et d'extatiques parfums ; avec la différence, cette fois-ci, que le poète se laisse absorber, comme dans un rite sacrificiel, par *les profondeurs*, qu'il plonge sans crainte dans l'abyme, étant sûr de renaître – sublimé, glorifié – au pôle opposé (cf. cette « suprême aurore », expression pleine d'emphase de la gloire artistique à venir et… évident signe de narcissisme).

Ainsi, le poème *Les Sirènes* se constitue comme l'une des premières manifestations – encore que pour l'instant seulement esquissées – du conflit entre la vérité poétique et celle enseignée par la Raison. À proprement parler, il ne s'agit pas encore d'un réel conflit. Les deux voies sont également possibles, également légitimes, le bonheur d'Ulysse n'est qu'un autre type de bonheur ; et pourtant, en se dissociant de l'exemple du héros grec, le jeune Fundoianu se refusera à *refouler*, comme celui-là, les « trésors des rêves », donc à les enterrer dans les profondeurs (abyssales) du moi. Laissant de côté ce qui est *pose* dans cet acte de *braver* en sautant par-dessus le bord, l'action est d'essence romantique – par ce qu'elle est abandon, en toute connaissance, à l'attraction de l'in(dé)fini.

Si le datage des trois poèmes en question est exact, on peut tout de même observer une certaine hésitation dans l'attitude du poète : les deux premiers (*Ulysse*, du mois de septembre 1914 et *Les sirènes*, déjà cité, d'octobre) abordent une conception, disons, anti-« odysséique », tandis que le troisième (*La galère d'Ulysse*, de novembre, la même année), sans aucune déclaration directe du moi lyrique et ayant une tonalité épique plus marquée,

[*] La traduction des vers cités : Raluca Petrescu.

semble quitter cette vision en faveur du point de vue classique. La fin de ce poème laisse ainsi l'impression que le dilemme soit définitivement résolu :

Ci maiestoasă nava trecu
în ritm alene,
Căci a purtat de grijă
să scape de nevoi,
Şi-n timp ce peste ape,
ca nişte veştezi foi,
Sirenele în cântec
se sting peste abise,
Cu-aripile deschise
Cum lunecă, în zare,
galera lui Ulise! ...

Majestueux, le navire passa
en rythme lent
Car à s'éloigner du péril il
avait pris bien soin
Et lorsque sur les eaux,
comme des feuilles fanées,
Les sirènes, en chantant,
s'éteignaient sur les abysses,
Les ailes grand-ouvertes,
Comment elle glissait, dans les lointains,
la galère d'Ulysse ! ...

Pourtant, la manière dont est représenté dans le poème le séduisant chant trahit une fois de plus le culte enflammé pour la poésie qu'a le jeune Fundoianu, – et l'on voit bien, pour lui, la poésie est avant tout spectacle fascinant, elle est féerie (que sont-elles d'ailleurs, les sirènes, sinon une espèce à part – encore que maléfique – de fées ?) ; en raison de quoi, la conclusion du poème est contrebalancée par les représentations – très générales, par ailleurs, mais répétitives – de l'extraordinaire chant.

On devrait insister un moment sur cette question : pour dire que la poésie est charme, le jeune Fundoianu aurait pu s'arrêter plutôt sur la figure d'Orphée (en effet, il existe des poèmes de cette période dont l'orphisme est évident, bien qu'il reste implicite). Or, ce n'est point le mythique chanteur thrace, mais bien Ulysse celui qui retient l'attention du poète. L'opposition entre les deux héros n'a plus besoin d'être soulignée ; tandis qu'Orphée fait émerger par son chant la toute-puissante harmonie divine qui gouverne le monde, Ulysse, lui, est celui qui doit *résister* au chant ensorcelant des Sirènes : non seulement qu'il se méfie de l'étrange harmonie (*c'est-à-dire* de la magie fascinante de *l'altérité*), mais il sait parfaitement que derrière elle se trouvent l'abysse et la mort, que cette chanson n'est qu'un leurre. Deux conceptions sur la poésie se retrouvent ici face à face, s'affrontant dans une mise en scène qui ne veut, peut-être, que souligner la dualité de fond de la poésie. On sait comment la spiritualité grecque a résolu ce problème : le charme du chant d'Orphée s'est montré plus puissant que celui des Sirènes lorsque les Argonautes ont dû les affronter ; et, d'autre part, une fois leur chanson entendue par *le mortel* Ulysse sans que celui-ci périsse (est-ce à dire : d'une oreille de critique ? avec la lucidité indéfectible d'un Valery ?), elles ont dû péri elles-mêmes, en se transformant, conformément à une variante du mythe, en rochers, c'est-à-dire en pierre – d'où l'on peut déduire la certaine « vertu médusante » du savoir : en effet, ce ne fut pas par hasard qu'Athéna avait placé sur son bouclier la tête de la Gorgone. De plus, on le sait, le « maître » d'Orphée, Apollon, était, parmi d'autres, le dieu – olympien – du Soleil, tandis que le chant des Sirènes – le chant même de l'abysse impénétrable, de la *profondeur* vertigineuse.

Au-delà du charme poétique se trouve *autre chose*, semble dire Ulysse – l'homme de la Raison, qui veut *savoir* ce que cache le mystérieux chant des Sirènes et qui, pour ce faire, ne se bouche pas les oreilles avec de la cire, accomplissant ainsi un geste en lequel l'acte civilisateur se mêle à l'irrépressible désir de la conscience, hardie chercheuse, d'éclairer les ténèbres ; s'il se fait attacher du mât de son navire, c'est pour que, tout en ayant l'expérience de l'étrange chant, il ne sorte pourtant pas des limites qui lui ont été destinées. En héros qu'il est, il se place ainsi aux confins de sa condition humaine, pour qu'il puisse connaître autant que possible cette altérité. – Il était alors fort logique que justement à Ulysse – l'homme du *nostos*, de la *limite acceptée* – à celui qui trouvait, comme Socrate, les voyages si détestables et savait les néfastes conséquences de l'*hybris*, les dieux (faisant preuve de leur – évidemment – *divine* sagesse) réservent justement un tel destin : à savoir, celui d'affronter – et pour le temps d'une entière épopée – l'Extériorité, l'Altérité.

Mais voir en Ulysse celui qui, comme symbole de la Raison, s'opposerait à tout charme de la poésie et / ou du chant serait, sans doute, une erreur. La différence remarquée plus haut entre le héros de l'Odyssée et Orphée n'est que formelle, car, en fait, tous les deux se sont opposés au même chant dangereux des profondeurs. Tout se réduit en somme à une question de localisation de la zone d'où provient le chant / la poésie : les Sirènes sont dangereuses surtout parce qu'elles appartiennent aux régions abyssales, « infernales », « chaotiques » du monde : et Ulysse ne saurait jamais et d'aucune manière considérer le chant orphique comme trompeur, puisque la divine harmonie – qui vient d'en haut, des régions supérieures du monde – se montre pleinement à travers ce chant.

Par contre, celui qui arrivera à douter de l'harmonie divine sera Orphée lui-même ; tout comme pour Ulysse, les dieux sauront choisir pour le chanteur thrace *la meilleure*, c'est-à-dire la *plus difficile* épreuve. Si bien que l'on devrait peut-être parler de deux Orphée, que sépare la traumatique perte d'Eurydice. Ce trajet initiatique ne ressemble-t-il pas avec celui que parcourt Fundoianu-Fondane ? « Le monde est essentiellement Harmonie – affirmait au début Orphée – et moi, à travers la grâce divine qui m'a été donnée, je peux la révéler pleinement ! » Hélas, lorsque sa bien-aimée Eurydice lui sera ravie, il devra descendre au royaume des ombres, essayant de convaincre Hadès que… *l'harmonie* ne doit pas être troublée. Comme on le sait, celui-ci, adouci, apprivoisé par la divine musique, tombera d'*accord* avec Orphée, ou, plus exactement, avec ce que son chant signifiait (d'ailleurs, comment aurait-il pu, Hadès, renier sa propre essence ?) – mais en lui posant une condition, une « règle du jeu », une *limite nécessaire* ; et que le héros, chose connue, ne saura pas respecter ; de ce point de vue, l'échec d'Orphée, tout comme sa fin tragique, sera les conséquences de l'*hybris*, de la transgression de la limite. – Dans un cas comme dans l'autre, la pensée grecque exprime ce qui est presque un truisme : que l'Harmonie est mesure, et que cette mesure ne peut pas être dépassée « impunément », c'est-à-dire sans tomber dans la disharmonie, et, finalement, dans le chaos. Or, ce qui attire le jeune Fundoianu est justement *l'infini* du « gouffre », sa profondeur abyssale : sans y voir que le monde infini et *harmonieux* de l'imagination (les « rêves »), il interprète

la vision classique de manière romantique ; au fond, sans vraiment s'en rendre compte, il vient maintenant à proximité d'un dilemme essentiel (et qui dépasse les frontières de l'esthétique) : comment la « des-limitation » est-elle possible, comment appréhender l'infini, sans que le moi perde son individualité, sa limite définitoire ?

Ce n'est que plus tard, chez le poète et le penseur français Benjamin Fondane, que la question se précisera et deviendra réellement dramatique, se formulant par exemple ainsi : comment l'individuel pourrait-il se sauver de la généralité ? Comment l'instant pourrait-il devenir éternité ? – ou bien comment serait-il possible à ce qui est passager, à l'être particulier et mortel (*l'étant*) de s'« éterniser » autrement qu'en étant absorbée par le trop général être, autrement qu'en devenant « idée », abstraction, ombre de ce qu'il avait été ? Démarche (et tourment) typiquement orphique(s), mais du second Orphée, le tragique (dont la lyre demeurera toujours apollinienne, mais dont la fin, par écartèlement, sera dionysiaque).

Pour revenir maintenant à la figure d'Ulysse : le fait que le héros a écouté le troublant chant des Sirènes ne sera point sans suite pour Fundoianu : parce qu'il a réussi à demeurer vivant après l'avoir entendu, Ulysse a pu *garder* ce chant, quoiqu'en « l'enterrant » au-dedans de soi-même. Mais cet Ulysse, l'initié qui a eu l'expérience du terrible mystère, par le fait même d'avoir bien passé la dangereuse épreuve initiatique, *ne saura plus être celui qu'il avait été auparavant* ; d'une manière ou de l'autre, tôt ou tard, la « rupture ontique » (M. Eliade) va se produire.

Il est évident qu'ici les interprétations du mythe bifurquent. Et elles s'opposent : de la même manière que le *Nautilus* du Capitaine Nemo – ou le type de navigation « julesvernien » – s'oppose à l'autre fameux moyen de navigation représenté par le rimbaldien *Bateau ivre* (cf. l'essai de Roland Barthes sur ce thème, dans ses *Mythologies*. On a reconnu d'ailleurs dans le nom de Nemo – provenant du latin *personne* – une allusion à Ulysse, à sa confrontation avec Polyphème).

En effet, l'homme de l'Odyssée est l'évidente représentation du *Même* ; s'il n'est à la fin toujours égal à soi-même, il est, de toute façon, celui qui retourne à soi-même ; l'expérience de l'*Autre*, s'il la vit (mais la vit-il vraiment ?), le fait chaque fois repousser, dominer tout ce qui lui est étranger. Contre l'inconnu et l'océan de virtualités protéiformes, il a toujours Athéna à ses côtés. Figuration claire du fait que, pour le Grec, la raison, éclairant les dangereuses profondeurs du monde (et/ou du moi), en est sortie définitivement victorieuse : les Sirènes, êtres vivants, mais impossibles pour la raison, vont se changer en pierre, et ce, pour toujours ; ce qui était monstrueux, image du désordre, sera ainsi ramené à l'ordre, réduit au silence. Le jeune Fundoianu a bien l'intuition de ceci, même s'il ne mène pas maintenant sa pensée jusqu'au bout : Ulysse a « enterré » en soi-même les « trésors des rêves », c'est-à-dire qu'il n'a pu triompher qu'en refoulant ces contenus dont il a eu la vision. Or, conformément au célèbre mécanisme freudien, de cette manière « le retour du refoulé » doit survenir. Tôt ou tard, la « révélation » se produira sous la forme d'une subite rupture. Ainsi, à cet Ulysse, la musique *inaudible* – c'est-à-dire celle qui *n'aurait pas dû être entendue* –, la musique de

l'abysse, de l'*autre*, ou, si l'on veut, son message, son secret – lui a fait glisser dans l'âme les germes du doute et, à un moment donné, arrivera à lui détruire toutes les certitudes d'avant. La lumière de la Raison rencontrera l'autre « *lumière* », « noire », de l'Irrationnel, et dès lors, de ce choc extrême elle essayera toujours, désespérément, de se remettre. Mais, même en utilisant les plus subtiles ruses (n'était-il donc pas Ulysse connu par sa ruse ?), tout sera vain ; car l'irrémédiable s'était déjà produit ; en vérité, la Raison ne pourra jamais s'en remettre (« cette intelligence secrètement blessée », écrira, à la fin de son « faux traité d'esthétique », Benjamin Fondane) ; sa blessure sera pour toujours et pour toujours saignera sa tempe, plus ou moins intérieurement, plus ou moins « secrètement » ; comme, par exemple, dans le portrait de Fondane brossé par Victor Brauner : souriant nostalgiquement, peut-être aussi un peu ironique, une tête coupée, errante, qui saigne dans son libre survol au-dessus de bizarres paysages ; tête orphique, sans nul doute…

Le vif contact avec le mythe ne reste point sans conséquence : l'*Ulysse* du jeune Fondane n'obtiendra qu'un ajournement ; l'abysse va le hanter, le suivre désormais partout avec sa musique étrange, en détruisant la valeur absolue de ce « chez soi » nommé Ithaque ; car, sans le vouloir, Ulysse est devenu *l'héritier* des Sirènes : leur chanson se perpétue maintenant par lui. Comme chez Rimbaud, le monde perdra son centre, celui-ci semblant toujours changer de place : espace utopique, toujours *à venir*. Dépossédé de sa patrie, de toute patrie sur la terre, Ulysse partira de son Ithaque peu après son retour pour errer à l'infini sur l'eau et sur la terre, en quête de son vrai foyer… Mais ceci sera, plus tard, l'expérience de Benjamin Fondane.

B. Fundoianu: Between Ulysses and Orpheus

Abstract

Three early poems of B. Fundoianu (*Ulysses*, *The Sirens*, *Ulysses' Galley*), all written in the same year (1914) are the starting point of this essay. Variations on the same famous Homeric episode where Ulysses is confronted with the dangerous magic that is the song of the Sirens, these poems provide evidence of the poet's early manifested fascination for the Greek hero. But they also convey, by the depiction of the attraction towards the miraculous song of the depths, the beginnings of that insolvable conflict later on referred to as "the experience of the abyss". The analysis emphasises on the conditions that allowed this possibility to develop, on the internal logic and the stages of this spectacular poetic metamorphosis that took place later on: Fundoianu's Ulysses will become the heir of the Sirens' song, a new Orpheus.

La conscience ironique – un pont jeté entre Fundoianu et Fondane

ROXANA SORESCU

La conscience ironique est lucide et dissociative. Elle s'emploie sans relâche à séparer les apparences de leurs significations, elle n'arrête de découvrir que tout est le contraire de ce qu'il a l'air, elle exprime l'anéantissement des sens de surface par les sens de profondeur en propositions détachées, amusantes parfois. La conscience ironique et son expression impliquent en même temps une distanciation rationnelle vis-à-vis des apparences – ce qui veut dire non-implication – et une angoisse devant la découverte des significations non-dites, ce qui trahit une réaction émotionnelle devant l'acte rationnel. À la limite, l'état paradoxal de la conscience ironique est responsable de la naissance de la tragédie.

La conscience ironique représente une forme de réalisation, au niveau sémantique et in absentia, du paradoxe logique. Si le paradoxe énonce simultanément deux vérités contradictoires et en même temps démontrables, la conscience ironique, elle, découvre la présence de la contradiction entre apparence et essence autant au niveau des significations qu'à celui, pragmatique, du comportement. Le vécu émotionnel du caractère paradoxal de l'existence participe des traits définitoires de la mentalité contemporaine. « Le paradoxe a investi tous les domaines d'activité, tous les domaines de la science et de l'art. Il a cessé d'être un phénomène marginal et accidentel pour se situer au cœur de l'action et de la pensée humaine. Il est devenu une manière de comprendre le monde, incontournable quand il s'agit d'expliquer le modèle, la métaphore, l'humour, l'ironie. »[1]

La philosophie existentielle, tous courants confondus, depuis les fondateurs Pascal, Kierkegaard, Nietzsche en passant par les grands penseurs existentiels comme Heidegger et jusqu'aux vulgarisateurs littéraires que furent Sartre et Camus, a situé la conscience paradoxal-ironique – en s'essayant parfois à dénicher la solution de la contradiction – au centre du modèle de compréhension du monde et du comportement qu'elle propose.

Adolescent encore, Benjamin Fondane, philosophe français originaire de Roumanie découvre les paradoxes existentiels et la conscience ironique. Cette découverte précoce écarte l'hypothèse d'une quelconque lecture philosophique formative. Ce ne sera que plus tard qu'il va extraire de ses accumulations informatives les auteurs qui conviennent au modèle existentiel génétique. La conscience ironique qui émerge au fur et à mesure de la perception tragique des expériences paradoxales devance chez lui la formation logique-intellectuelle et s'affirme, dès ses premières manifestations expressives, comme une matrice spirituelle.

L'année 1917, avec son terrible hiver, sera pour le jeune Benjamin Wechsler, âgé de 19 ans, l'une des plus noires de sa vie. La Moldavie dont il était originaire, est ravagée par la guerre, la famine, les maladies. Son père attrape le typhus et meurt dans un hôpital de Jassy. La mère et les trois enfants – Benjamin est le seul garçon au milieu de ses deux sœurs Lina et Rodica – se retrouvent seuls, privés de tout appui. Le jeune garçon sent que le paisible monde patriarcal d'une province où l'histoire ne s'avançait qu'à tout petits pas s'écroule autour de lui. Nature inquiète et lecteur insatiable, le jeune Wechsler qui met en vers ses expériences dès l'âge de 12 ans perçoit la mort du monde qui l'avait couvé jusque là comme un événement formateur. Il s'entoure d'un espace compensateur, imaginaire. Cet espace, dont il bannit les paysages fantasmatique, il va le peupler des paysages réels, ces paysages qu'il avait connus et qui avaient cessé d'exister. Paradoxalement, le monde avec ses apparences de réalité est un monde imaginé. De la chrysalide du rimailleur en quête d'une sonorité propre émerge le poète B. Fundoianu. Entre 1917-1923, il compose en roumain des poèmes où les apparences du réel sont prêtées, par compensation, à des descriptions fantasmatiques dont la référence était évanouie au moment de leur mise au monde. Ironiquement, le titre – *Paysages* – suggère que l'acte poétique est voué à la description. L'écrivain B. Fundoianu émerge d'une cassure irréconciliable entre l'apparence et l'essence, de son effort de construire un monde illusoire au sein duquel la réalité dissimule la mort dévoratrice. La situation génératrice de paradoxes était là.

En 1930, l'écrivain ratisse rigoureusement toute sa création poétique antérieure pour constituer le premier et dernier volume de poèmes en roumain. À ce moment-là, il appartient déjà à un autre espace culturel et linguistique, il a un autre âge intellectuel. Un écrivain qui n'existait plus décrivait un monde qui était mort avant d'avoir été décrit : « Cette poésie est née en 1917, en temps de guerre, dans une Moldavie pas plus grande qu'une noix, en proie à une fièvre de croissance, de destruction. Rien de ce qui constitue la matière première de ce lyrisme n'existait plus en réalité… L'excuse de sa poésie descriptive tient avant tout dans ce que sa description n'avait pas de modèle réel, qu'elle se nouait des brumes de l'esprit, protestation intime jetée au paysage mécanique de projectiles, de barbelés, de chars. Dans ses poèmes, la nature est plus grandiose que nature telle une soupape à travers la muraille de feu alors que la vraie soupape était le feu même. Symptôme de névrose ? Romantisme ? La terre est pétrie de fer, de feu, d'éclats de verre ; le sillon labouré était une coutume perdue, le bœuf un mythe vétuste, la bouse une végétation inconnue. »[2] L'œuvre débute par la phrase : « Le présent volume appartient à un poète mort en ses 24 ans, vers 1923. »[3] L'existence poétique personnelle et le monde imaginé par B. Fundoianu recèlent en creux la matrice du signe de la mort qui se manifeste sous les apparences du réel vivant. Ce sera le grand thème tragique de la philosophie existentielle de Benjamin Fondane.

La cassure entre l'œuvre d'art comme apparence (atemporelle) de la réalité et le signifiant réel (sujet à l'érosion de l'histoire) fournira la matière du *Faux traité d'esthétique* (1938) avec le sous-titre *Essai sur la crise de réalité*. Le besoin de l'être humain (dont le poète est un spécimen) d'acquérir des représentations des essences

platoniciennes ayant l'apparence du réel – théorie développée dans ce traité – est présenté comme l'acte fondateur de la pensée poétique. La dichotomie entre poésie « moderne » et poésie d'avant-garde s'expliquerait par la fausse scission entre existence et non-existence : les modernes semblent bouder l'existence véritable de leur réel (adéquation de la pensée à l'objet, causalité naturelle, principe de l'identité, absolue intelligibilité des choses) et se délecter d'un art de la non-existence (fictions, images, rêves, hallucinations). St. Lupasco est le seul philosophe d'origine roumaine dont Fondane sera proche à Paris. Nier le principe de l'identité logique dans la pensée paradoxale, résoudre le paradoxe dans un autre plan que celui du réel – ce sont les arguments qui tentent Fondane dans le système de pensée de Lupasco. Et tout cela parce que les *Paysages* avaient pris pour réelles des vues anéanties par la mort.

*

La conscience ironique ne s'arrête pas à la dissociation entre la signification apparente et la signification profonde, elle va plus loin et intègre le paradoxe du rendu détaché / impliqué des faits. Une fois de plus, Fundoianu / Fondane renverse l'ordinaire : alors que sa poésie lyrique affiche un détachement apparent, sans commentaires émotionnels, les écrits philosophiques sont souvent passionnels, trahissent une implication, une identification avec le thème traité. Dans *Introduction à l'œuvre de B. Fundoianu*[4], Mircea Martin fait remarquer la présence de l'attitude ironique dès les premiers essais littéraires de l'écrivain : « L'ironie, l'autoironie, les recherches formelles – autant de preuves certaines de la conscience artistique. Car la précocité de Fundoianu s'annonce dans la conscience et non dans le talent artistique. »[5] « B. Fundoianu n'est pas un poète sentimental. Plus important, plus surprenant encore – il n'est pas un poète descriptif malgré les paysages qui défilent dans ses poèmes. C'est en vain qu'on chercherait chez lui le grandiose ou le pittoresque naturel, la nostalgie ou l'effusion. Et – plus que tout – les jolis paysages. Tout semble vouloir contrarier et défier la mentalité traditionnelle. »[6] « La dé-réalisation du paysage est l'initiative esthétique fondamentale de B. Fundoianu. D'ailleurs, l'attitude d'ensemble du poète vis-à-vis de la nature appelle des catégories *négatives*. Nous avons déjà mentionné l'inadhérence, la disparité, la défiguration. Catégories qui nous autorisent à parler chez Fundoianu d'un *dissentiment* plutôt que d'un sentiment de la nature. »[7]

Peut-être conviendrait-il d'ajouter une seule observation à ces propositions fondamentales pour la compréhension de l'œuvre poétique en roumain de Fundoianu : la dé-réalisation du paysage concret prend appui sur la construction du réel comme utopie, comme apparence sensible du néant.

*

La conscience ironique, littérairement parlant, se dissimule non seulement par le remplacement de la I^{ère} personne, lyrique, par une anonyme III^{e} personne, de celui qui vit par celui qui édifie ; la conscience ironique recourt à cette forme de dissimulation plus

fréquente qui est l'allégorie. Vladimir Jankelevitch, qui a étudié l'ironie d'une perspective existentialiste[8], en fait presque l'égale de l'allégorie (dans le chapitre-clé intitulé *La Simulation*) ; si l'on suivait le sens propre du mot, dit Jankelevitch, l'ironie pourrait s'appeler allégorie ou, mieux encore, pseudologie, « fausse parole » puisqu'elle pense une chose et en dit une autre, le contraire de ce qu'elle pense. L'ironie communique pour qui a la capacité de comprendre une vérité dont on ne parle pas, qu'il vaut mieux taire. Ce qui la range dans la famille spirituelle de la mystique. *Mist* signifie littéralement celui qui se tait, qui sait des choses que d'autres ignorent. L'allégorie est la modalité littéraire qui construit un pseudo-univers d'images pour communiquer des vérités dont on ne peut parler, incommunicables. La pensée allégorique est le premier degré de la pensée symbolique, résultat d'une substitution. Le plus souvent, elle recourt à un masque. Un masque – jeu de représentations métaphoriques, personnage – pour communiquer (et non pour suggérer comme le symbole, sur plusieurs paliers sémantiques) une vérité dont la nature interdit l'expression directe du type dénominatif. À la différence du symbole, le référé de l'allégorie est précis.

Ces traits définitoires de la conscience ironique sont découverts / vécus à travers son expérience personnelle par le jeune Fundoianu. Chaque jour lui apporte son lot de situations-limites : la mort collective, la mort d'un être cher, la mort du monde où il avait vécu et, non en dernière instance, la mort civile, la peine de prison (ne serait-ce que temporaire) de l'idole de sa jeunesse, le poète paradoxal Tudor Arghezi que quelques initiés tenaient pour le plus grand poète roumain bien qu'il n'eût encore publié aucun volume de vers. (Paradoxal, toujours, le rejet violent d'Arghezi de la tentative d'approche de son jeune admirateur). Pendant tout ce temps, Fundoianu lit avec frénésie : les symbolistes, la critique impressionniste, toute la grande littérature du XIX^{e} siècle français, les modernes les plus modernes dont Proust et aussi – ou peut-être faut-il dire surtout – *Le Livre des Livres*, *la Bible*.

Lecture de *l'Ancien* et du *Nouveau Testament*. D'instinct, il va choisir dans les deux Testaments des situations paradoxales, qui juxtaposent deux vérités contraires et imaginent des personnages-masques, des allégories centrées sur des paradoxes. Il écrit des poèmes qu'il ne va pas retenir pour le volume de 1930, voué au descriptif. Certains resteront dans les revues (aux tirages confidentiels) où ils ont été publiés (*Ultima verba*, *Le Cantique de Samson*, *Le Psaume du lépreux*, *le Monologue de Balthazar*, *le Psaume d'Adam*), d'autres, restés en manuscrit, ne seront publiés que dans l'édition de 1978 de Paul Daniel, le beau-frère de l'écrivain, possesseur des manuscrits et de G. Zarafu (*Le Psaume d'Abel*, *Psaume* – Voilà le couchant, il est là…, *Psaume* – La matinée est pure, *Psaume* – Si je pouvais penser, *Le Psaume de Sulamita*, *Le Psaume inédit de David*, *Bible* – Craignant le jour…, *Bible* – Et la vie…) Il y en a (*Le Psaume du lépreux*, *Le Monologue de Balthazar*, *Le Psaume d'Adam*, *Le Psaume d'Abel*) qui sont supérieurs, esthétiquement parlant, à certaines pièces des *Paysages*. Mais tous se rencontrent sur un point, une constante de l'option littéraire de Fundoianu : dissimuler le lyrisme par le recours à un personnage allégorique qui est un archétype biblique, construire un masque-synthèse pour

illustrer une attitude existentielle paradoxale. Le procédé se retrouve, identique, dans ses livres philosophiques (auxquels il donne une fausse apparence d'histoire littéraire) où l'archétype biblique est remplacé par un poète-archétype : *Rimbaud le voyou, Baudelaire et l'expérience du gouffre*.

Relativement délaissées par la critique et l'histoire littéraire – l'interdit dont la thématique religieuse était frappée en 1978, moment où elles sont entraînées dans le circuit critique y est-il pour quelque chose, peut-être – ces textes méritent autant d'intérêt que les *Paysages*. De la même époque, 1917, *Le Reniement de Pierre*, est publié en 1918 et marque le début littéraire de l'écrivain.

Le procédé littéraire favori de Fundoianu, le monologue attribué au personnage-masque, Maskenlyrik, est à cheval non seulement sur le lyrique et le dramatique mais aussi sur le discours ontologique et le discours esthétique. Emprunté – et développé – par les symbolistes français et allemands au philosophe allégorique qu'était Nietzsche dans *Also sprach Zarathustra* il deviendra, quelques années plus tard, l'une des principales références philosophiques de B. Fondane. Dans ces moments du début, Fundoianu place toujours son personnage allégorique dans une situation paradoxale, manifestation d'un Dieu ironique.

Le non-conformisme du poète s'annonce dès le titre. La plupart s'intitulent *Psaume*. Le psaume est une prière qui satisfait aux quatre dimensions de la prière : la glorification du Père divin, la confession, la demande, le remerciement. Parmi les littératures romanes, la littérature roumaine est la seule à utiliser le titre de *Psaume* pour une autre prière que les 150, plus une non-canonique, qui se trouvent dans *l'Ancien Testament*. La littérature française ne connaît qu'un seul poème arborant ce titre, le *Psaume* de Clément Marot. Le premier poète roumain à avoir précédé de ce titre une demande adressée à la divinité fut Alexandre Macedonski, romantique de facture symboliste. Ses *Psaumes* pourtant manquent de vigueur et n'acquièrent un certain relief que lorsque le poète demande le châtiment de ses ennemis. Ayant tâté de l'école symboliste de Macedonski aussi, Fundoianu va utiliser le titre de la prière canonique dès 1917. Le grand continuateur et disciple de Macedonski, le poète Tudor Arghezi à qui le jeune Fundoianu voue un véritable culte n'avait publié qu'un seul texte portant ce titre (*Le Psaume secret* du cycle *Agates* noires) au moment où Fundoianu compose ses *Psaumes* à lui. Ce texte, Fundoianu ne pouvait l'ignorer car certains poèmes d'amour contrarié en reprennent des échos sans pourtant atteindre l'ampleur de l'amour arghezien qui tourne à la malédiction : « Ton corps – jardin connu depuis toute une éternité, / résonnant de chansons en profondeur, la hanche hérissée d'épines / je le labourerais de mes ongles à en arracher les lambeaux galeux / femme répandue en nous pareille à de l'encens. » Arghezi ne publie pas ses grands *Psaumes* avant 1922 et leur parution ne s'arrêtera qu'avec sa mort, survenue en 1967. Ce que nous voulons dire par là c'est que pour ce qui est de la fréquence de l'utilisation du fameux titre, Fundoianu fait mieux qu'Arghezi. Mais là où ce dernier laisse éclater sa supériorité c'est dans la façon dont cette poésie est conçue. Fort de son expérience monastique et d'une formation théologique systématique acquise à

l'Université de Fribourg, il ne se trompe pas en faisant usage de ce mot pour intituler ses poèmes : c'est une prière qui insiste en général sur le côté de la confession et sur la requête. La prière est adressée à un Dieu caché, apophatique et ce faisant, Arghezi se moule parfaitement sur le spécifique du dogme orthodoxe : la quête perpétuelle du Père non-manifeste mais guère absent.

Il n'est pas rare que Fundoianu donne au mot *Psaume* un sens ironique : la plupart des poèmes portant ce titre ne sont pas des prières mais des autodescriptions de situations existentielles attribuées à un personnage allégorique biblique. Le personnage se présente dans une certaine situation comme s'il se regardait du dehors. Il nous rappelle les *Paysages* qui étaient vus par un œil situé dans un autre plan. L'existence d'un autre plan, supérieur, est essentielle pour qui veut comprendre l'univers de Fundoianu. C'est le plan de celui qui sait comment l'histoire va finir et comment le sort du protagoniste tourne à son contraire. Le plan de celui qui perçoit l'ironie du destin à moins qu'il ne la provoque. Le plan de Dieu le Père, le même que le plan du récepteur / lecteur / spectateur / auteur qui peut comprendre que l'innocence du personnage est cause de la tragédie.

La prière-malédiction, qui conjugue les contraires psychiques (comme dans *La prière d'un Dace* de Eminescu et dans *Le Psaume secret* d'Arghezi) dicte la structure du *Psaume du lépreux*. Le poème prend pour point de départ un passage du *Lévitique* (13, 45) qui proclame l'obligation de chasser de la communauté le lépreux, cet être impropre. Le lépreux de 1917 est la première hypostase allégorique de l'obsessif Job de *La conscience malheureuse* (1936). Le condamné innocent, le châtié sans reproche est l'un des premiers êtres paradoxaux de l'œuvre de Fundoianu, une première preuve tangible de l'absurde existentiel. Et, à la fois, l'un des premiers êtres humains par qui Dieu devient une présence paradoxale. Les antinomies coïncidentes dans la divinité, antinomies génératrices d'absurde lorsqu'elles sont perçues de la perspective humaine limitée par les catégories antithétiques séparées – bien / mal, vie / mort, bonheur / souffrance, amour / haine – une des idées omniprésentes dans l'analyse de la conscience de Rimbaud et Baudelaire ou dans la pensée de Nietzsche ou de Chestov, l'un des thèmes majeurs de la philosophie existentielle se trouve *in nuce* dans ce poème d'un jeune homme de 19 ans.

Le poème débute par la description d'une nature purifiée dont la pureté respire la présence du divin. Le lépreux, impur, n'ose pas épancher son adoration pour la divinité pure et manifeste car il craint de la souiller en y touchant : « Car les abcès crevassent mon corps / les croûtes violacées s'écaillent de mes joues / baignées de pus / mon œil dont tout regard s'est retiré / mon bras s'appuie sur le gourdin. » (Les citations sont extraites de l'édition mentionnée) L'impur appelle la similitude pour la divinité qu'il souhaite déchue et souffrante pour rendre crédible sa présence : « Oh, si Tu étais pareil à moi, Seigneur ! / Si tu étais lépreux comme moi / avec ta peau couverte de pustules / et les yeux vidés de toute lumière… / Si tu pleurais avec le soir tombant / Quand le bétail revient de l'abreuvoir / Et que les gens rentrent par deux des champs, / Quand nul ne pense sécher tes pleurs… / Si tu prenais le chemin chétif et titubant… » Bizarre, paradoxale prière, on dirait plutôt une malédiction. Et cette prière, à qui est-elle adressée ? Au Tout-Puissant,

qui devrait se présenter comme son contraire. Qui se trouve dans une situation absurde ? Celui qui implore en maudissant ou l'imploré maudit ?

Le poète dilate la vision d'un Dieu condamné et souffrant : « Les gros chiens t'acculeraient aux clôtures / En te voyant, les passants s'enfuiraient / la synagogue même rejetterait ta prière / À la fontaine, les vierges aux hanches fermes / Cracheraient leur dégoût / Oui, Seigneur, si tu étais lépreux comme moi on te jetterait des pierres. » Le fuyard (aucune marque textuelle ne l'identifie au poète) crée, dans son monologue, l'image d'un Dieu dépendant de son contraire, du bien dépendant du mal, de la lumière dépendante des ténèbres, bref, l'image d'une divinité dépendante, ce qui est le contraire de la toute-puissance : « Je sais bien, Seigneur, que tu es sauf parce que je suis lépreux / – égal je suis issu du néant – / et qu'en me prosternant je fais ta gloire, / que mon ignorance te donne la connaissance, / que ma faiblesse te donne la force, / et que ma turpitude te donne la lumière. » Il y a de la révolte luciférienne dans le raisonnement du lépreux ; de son romantisme qui éclate en situations paradoxales naîtra l'unique puissance qui domine l'univers : l'absurde. Dans la seconde partie du poème, qui se justifie comme psychologie, la tension existentielle flanche : au lieu de devenir lépreux lui-même, Dieu est prié de répandre la lépre sur tous ceux qui l'avaient opprimé, lors de sa seconde venue. Seront exceptées les blanches vierges car l'amour pour elles est plus fort que le désir de vengeance : « car elles, Seigneur, ne savaient pas ce qu'elles faisaient / et même si elles s'enfuyaient en me voyant / je m'arrêtais / et à genoux, je baisais la trace / de leurs pieds nus dans la poussière. » *Le Psaume du lépreux* entame un procédé littéraire inexistant dans les textes retenus plus tard pour le volume, à savoir le monologue autodescriptif dans lequel sont insérées deux prières d'intensité et d'ampleur visionnaire inégales et qui finit par instaurer, généreusement, un amour contrarié qui surmonte la force de la haine.

Le jeune Fundoianu s'arrête sur une situation archétypale extrêmement trouble : le meurtre d'un frère – Abel – par son frère Caïn (*Genèse*, 4, 1-26). Jusqu'à nos jours, le sens des événements est loin de faire l'unanimité. Quel est ce dieu qui accepte le sacrifice du berger Abel, « la graisse des moutons », sacrifice de sang mais rejette celui du laboureur Caïn, « les fruits de la terre » ? À quels critères obéït cette discrimination ? Voyant que le tueur cache son crime, le dieu se met en colère et le maudit : « Quand tu cultiveras le sol il ne te donnera plus sa force ; tu seras errant et vagabond sur la terre. » (*Genèse*, 4, 12) La malédiction prend de l'ampleur : Caïn, qui sait que « son châtiment est plus qu'il ne pourrait supporter » n'est pas autorisé à mettre fin à ses souffrances par la mort. Le dieu n'autorise pas le meurtre de Caïn : « Eh bien, si l'on tue Caïn il sera vengé sept fois. » (*Genèse*, 4, 15)

Caïn représente l'un des premiers prototypes paradoxaux : l'assassin de son frère est le premier rejeté, le premier chassé, condamné à traîner sa vie comme un fardeau sans savoir quelle est la cause première qui a fait de lui un assassin. Aujourd'hui encore, il n'y a pas d'explication satisfaisante de sa culpabilité : lorsqu'il appelle son frère dans le champ et « se jette sur lui », la mort est inconnue au monde. Personne n'étant encore mort, Caïn ignore qu'on peut tuer en agressant. Les rabbins qui ont rejugé de nos jours le procès

de Caïn ont décidé qu'il s'agissait d'un meurtre non-volontaire. Et quelle peut être la signification finale du meurtre ? Celui qui est aimé de Dieu sera tué par son frère ? L'ironie existentielle bat son plein.

Au beau milieu de cette tuerie du frère par le frère, ce qui obsède le jeune Fundoianu c'est le prototype du chassé paradoxal, du tueur dépourvu de la conscience de son crime. Ses poèmes de jeunesse appellent le plus souvent le motif Caïn / Abel : dans le *Psaume d'Adam* (publié dans la revue *Adam* en 1930 mais déjà élaboré avant 1923), dans un poème inachevé intitulé *Psaume* (Voilà le couchant qui tombe…), dans une variante fortement différente du Psaume *d'Adam* (probablement de 1917), dans le *Psaume d'Abel*. En lecteur assidu de toute l'œuvre poétique de Fundoianu nous pouvons dire, en toute connaissance de cause, que ces deux poèmes comptent parmi les plus réussis.

Les poèmes sont tous coulés dans le moule structurel des *Psaumes* : une description de nature où prend place le monologue du personnage archétypal. L'Adam imaginé par Fundoianu est un être heureux car inconscient. Quoique chassé de l'Eden, il se contente parfaitement des fruits de son labeur, de l'amour de sa femme, des enfants qui lui sont nés. Point de souffrance-châtiment du péché originaire. Adam a fait depuis belle lurette la paix avec le Très Haut à qui tout ce qu'il demande c'est de se laisser adorer ; il y a plus – lui, l'homme de glaise, a pardonné au Très Haut : « Je me languis de Toi et de ta barbe – / je t'ai pardonné depuis longtemps, tu sais bien, / pourquoi te cacher dans les pluies et les orages / quand Tu es dans tous mes os ? / Si j'ai péché que la langue m'en tombe / et que les épaules m'en tombent comme ce mur-là / mais viens que je baise par terre, dans le soleil / ton ombre humide et infinie. » (*Le Psaume d'Adam*). Cet Adam heureux refuse de comprendre qu'il a failli en goûtant au fruit défendu, en transgressant la limite qui lui avait été imposée et implore « non point la pitié mais l'amour » de celui qui l'a puni. Ses fils aussi vénèrent le Seigneur : Adam l'heureux voit monter vers le ciel la fumée du sacrifice d'Abel et remercie le Tout-Puissant de donner un signe favorable à ses fils. Au loin, il aperçoit l'un de ces deux-là qui se rapproche : « C'est Caïn, Caïn – et envoyé par Toi. / Loué sois, Seigneur, pour ta miséricorde / Pour ton amour / et parce que pour nous signifier que tu es avec nous / tu as reçu le sacrifice de mon fils Abel ! » Adam connaît la situation typique du héros tragique : comme il en sait moins que Dieu et que le lecteur, il évalue mal sa situation. L'instinct du poète arrête le monologue à temps, avant que ne se mette en place l'ironie tragique. Seuls Dieu et le lecteur savent que son bonheur n'en est pas un et – en règle générale – que tout bonheur est inconscient ; et que sa gratitude n'a pas lieu d'être. La prière que le père ignorant adresse au Père Omniscient, une prière de gloire et de gratitude, ce *Psaume* d'Adam met l'ironie divine au centre de l'existence humaine. La conscience heureuse ne peut être qu'ignorante. Le philosophe de la conscience malheureuse – car avertie – est né dans un poème.

Le Psaume d'Abel fut probablement composé sous l'influence du parnassien José-Maria de Hérédia qui était bien connu aux générations des élèves d'avant la Grande Guerre car, membre de l'Académie Française, l'auteur figurait dans tous les manuels scolaires. Le modèle en est vraisemblablement le sonnet *Antoine et Cléopâtre*, le chef-

d'œuvre de Hérédia : « Tous deux ils regardaient, de la haute terrasse, / L'Egypte s'endormir sous un ciel étouffant / Et le Fleuve, a travers le Delta noir qu'il fend, / Vers Bubaste ou Sais rouler son onde grasse. // Et le Romain sentait sous la lourde cuirasse, / Soldat captif berçant le sommeil d'un enfant, / Ployer et défaillir sur son cœur triomphant / Le corps voluptueux que son étreinte embrasse. // Tournant sa tête pâle entre ses cheveux bruns / Vers celui qu'enivraient d'invincibles parfums, / Elle tendit sa bouche et ses prunelles claires ; // Et sur elle courbe, l'ardent Imperator / Vit dans ses larges yeux étoiles de points d'or / Toute une mer immense ou fuyaient des galères. » Le jeune Fundoianu aussi place le monologue d'Abel dans une description de nature et achève le poème, suivant la règle d'or du sonnet, par un vers qui ouvre une autre perspective sur le texte et sur ce que dit le texte, la perspective du futur lu au présent. Abel ne demande rien à Dieu (ce *Psaume*-ci n'est pas une prière) ni ne le remercie. Il L'interroge. Il Lui demande pourquoi c'est lui le préféré et non son frère Caïn. Il fait l'éloge de Caïn, inexplicablement repoussé par Dieu. Il se dit heureux tout en avouant une nostalgie du Paradis où il ne sait ni quand ni comment il sera appelé. Tout comme Adam, Abel est heureux parce qu'il ignore, parce qu'il ne sait pas comme l'histoire va finir. La conscience malheureuse n'a pas encore pénétré dans un monde qui ignore la mort. « Entre les frênes verts le sang se caille / à l'heure du couchant. Le soleil fait miroiter l'eau de l'étang. Mon sacrifice trouva grâce à tes yeux alors que celui de Caïn / fut rejeté // Ai-je péché par devant Toi, Seigneur / Ai-je éveillé ta colère / Pour que Tu protège un esclave et persécute / atrocement l'autre // Car Caïn, laboureur courageux / te sacrifia les fruits du sol / et moi – la graisse des bêtes / dont j'ai la garde. // Ma vie ici bas m'apporte de la joie // car je n'en connais pas d'autre. Le Paradis / m'attire pourtant parfois / avec un indicible ensorcellement. »

Le bonheur de l'homme a un prix : l'état d'inconscience, il est heureux tant qu'il n'est pas confronté à l'ironie divine – voilà le leitmotiv des poèmes de jeunesse de Fundoianu. Toute conscience ne peut être que malheureuse, ajoutera le philosophe.

Un personnage-archétype scindé en attitudes paradoxales est l'ancêtre de Rimbaud et de Baudelaire, l'Apôtre Pierre, qui renie par trois fois celui que lui, le premier, avait reconnu en l'appelant : « Tu es le Messie ! » À la différence de Rimbaud le voyou, converti in articulo mortis, et dont la relation avec le transcendant, analysée sous toutes les coutures, deviendra chez Fundoianu l'axe de la monographie qu'il va lui consacrer, Pierre renie devant les humains la foi à laquelle il avait jusqu'à cet instant prêté voix et substance. Attiré, comme toujours, par les attitudes paradoxales, Fundoianu pêchera dans les Évangiles l'un des épisodes dont l'explication reste des plus ardues. Pourquoi Kefa-Pierre renierait-il qu'il fait partie de ceux qui suivent Joshua, le prophète de Nazareth ? Par lâcheté, par peur de n'avoir pas à subir, lui aussi, les tortures ? Mais tout à l'heure, il s'était exposé plus gravement en coupant l'oreille du soldat romain venu arrêter son Rabbi. Cela aurait pu lui attirer une punition immédiate. Or, dans la cour du souverain sacrificateur, il n'est pas sûr que la servante qui l'a reconnu va le dénoncer, le danger est moins précis. Et pourquoi le soldat romain n'a-t-il pas réagi dans le jardin de Getshémani ?

Comme les *Psaumes*, le scénario dramatique *Le Reniement de Pierre* (écrit en 1917, publié en 1918) est un monologue descriptif / narratif / confessif interrompu par les répliques des servantes et du soldat romain. Bien sûr, le monologue de Pierre dit la terreur des tourments qui peuvent venir mais ce qui l'ébranle, lui, c'est quelque chose de plus profond, un doute qu'il n'ose s'avouer même pas à lui-même. Pierre renie parce qu'il n'est plus tout à fait convaincu de la sacralité de Jésus. Il va repasser en revue les miracles – preuves de la sacralité. Son monologue, fait de répétitions obsessives, trahit son effort de se convaincre, de raffermir sa foi : « Il est le Fils du Seigneur. Hosanna ! Il est le Fils ! Prosternez-vous, peuples ! C'est lui qui a guéri les lépreux. Qui a guéri les possédés. Qui a guéri les aveugles. Qui a guéri les sourds. Qui a guéri le lunatique. Celui qui m'a sauvé de la noyade. Qui a pardonné à la pécheresse. Qui a maudit le figuier … Qui a maudit le figuier… A-t-il maudit le figuier ? Oui, oui, il l'a maudit. Parce qu'il était sec Parce qu'il ne donnait pas de fruits. Parce que tout ce qui ne donne pas de fruits est maudit… C'est lui qui a ressuscité une fillette de 12 ans. Et un enfant Il a ressuscité. »[9]

Le procédé stylistique de la répétition de la même proposition dont les termes changent de place sera utilisé jusqu'à satiété par Zaharia Stancu, comme l'a remarqué Mircea Martin : « Voilà, je suis là, dans la cour. Voilà, je suis dans la cour et je me réchauffe devant le feu, avec les serviteurs, car le feu est bon. Car bon est le feu et il te dégèle. Et il dégèle les membres gelés. Car cette nuit fut longue, longue et triste ; triste fut cette longue nuit. »[10] En 1918, Zaharia Stancu, né en 1902, n'était qu'un lecteur passionné mais autodidacte. Sa toute jeune mémoire a dû retenir le procédé – que Fundoianu ne reprendra jamais – et l'a fait sien, une vraie marque d'auteur.

Le besoin de répétition qui traduit le besoin d'autopersuasion, donc l'incertitude, son contraire, Fundoianu en fait sa marque stylistique. Nous ne savons pas s'il avait déjà lu Freud ou s'il s'était initié à la psychanalyse (Freud n'est pas pour le moment une référence dans les articles du poète comme il le sera plus tard dans les études du philosophe.)

La conscience scindée par le comportement paradoxal de Pierre ramène au premier plan la parabole du figuier. Tout comme l'épisode Caïn-Abel, la malédiction jetée au figuier met l'herméneutique dans l'embarras. C'est la seule occasion où Jésus, qui n'agit que pour faire le bien autour de lui – il guérit les malades, rassasie les affamés, ravit les trépassés à la mort – maudit : « Or, le matin, comme il retournait à la ville, il eut faim. Et voyant un figuier qui était sur le chemin, il s'en approcha ; mais il n'y trouva que des feuilles ; et il lui dit : Qu'aucun fruit ne naisse plus de toi jamais. Et incontinent le figuier sécha. » (Mathieu, 21, 18-19)

L'événement s'inscrit dans une série comportementale différente des autres, Pierre le sent et bien que le Maître ait accompli encore un miracle, la nature de ce miracle fait naître bien des questions non-exprimées au sujet de son enseignement. Pierre choisit la réponse la plus simple et la plus courante : celui qui ne porte pas de fruits, quoi que ce soit là précisément son rôle, celui qui trahit sa mission, est voué à la mort. (Il n'y a à notre connaissance qu'un seul auteur qui ait consacré une narration à cette parabole

inhabituelle : Vasile Voiculescu, *Le Salut du figuier*. Il va réunir deux épisodes bibliques consécutifs : les usuriers chassés du Temple et la malédiction jetée au figuier. Tous les deux sont des exemples de détournement de la mission initiale. Pour Voiculescu, le détournement s'explique par la primauté accordée à la force de l'argent. C'est pourquoi, il va placer entre les racines du figuier un pot de pièces d'or ce qui en fait une allégorie synonyme au Temple qui tolère les usuriers sur ses marches.)

Le monologue de Pierre retrace progressivement l'effort de celui-ci de se persuader de la sacralité du Sauveur. Un doute persiste pourtant : pourquoi le Fils du Seigneur, qui a accompli tant de miracles, n'accomplit-il pas le miracle de punir ses persécuteurs comme il avait puni le figuier ? Ébranlé dans sa foi, Pierre nie par deux fois, devant deux servantes, avoir suivi le Maître. À chaque reniement, on entend chanter le coq. La prophétie de Jésus s'accomplit en tous points. Et à ce moment-là, Pierre comprend : si le Maître n'avait pas éloigné ses persécuteurs c'était pour que s'accomplissent les *Écritures* « qui disent qu'il faut que cela arrive ainsi » (*Mathieu*, 26, 54). Mis, tel son Maître, dans la situation d'accomplir une prophétie, ce Pierre qui a besoin de preuves – on dirait Thomas – raffermit par conviction empirique une foi qu'il n'ose pas reconnaître vacillante.

La négation comme preuve de l'affirmation, c'est la situation paradoxale que le jeune Fundoianu développe dans un monologue dramatique. Pierre devient le prototype de l'homme tragique moderne tiraillé entre deux attitudes qu'il ne peut concilier ; l'archétype de celui à qui sont refusés la foi mais le manque de foi aussi. De celui qui agit déchiré entre des contraires non point par hypocrisie ou lâcheté mais parce que sa structure intérieure s'oppose à une option décisive. Pour être cru, on demande à Pierre de jurer qu'il n'a rien à voir avec Jésus. Il prononce un double serment, sur deux voix. Aucune des affirmations n'est mensongère ce qui, d'après Hegel, est la situation tragique typique : la coexistence de deux lois également justifiables :

> « Je jure. Au nom du Seigneur (Notre Père qui êtes aux cieux) le Dieu de nos pères (que Votre nom soit sanctifié), père d'Abraham, d'Isaac et de Jacob (que Votre règne arrive), je jure que je n'ai eu (que Votre volonté soit faite) rien à voir avec Jésus (sur la terre comme aux cieux). Maintenant et jamais (Notre pain quotidien), je jure que je n'ai eu (donnez-nous aujourd'hui) rien à voir (et pardonnez-nous nos offenses), que je n'ai cru à aucun moment (comme nous) en celui qui se nomme Ton Fils (pardonnons à ceux qui nous ont offensés). Je jure que je n'ai jamais cru (et ne nous induisez pas en tentation) en ce Christ qui est à juste titre jugé par les sacerdoces (et délivrez-nous du mal). Je jure (Au nom du Père, du Fils et du Saint Esprit). Amen. »

Deux décennies plus tard, un peu plus peut-être, la culture européenne subira l'emprise de la littérature existentielle de l'homme scindé, du refus de l'option et de l'impossibilité du choix.

Au moment où Pierre prononce le double serment, le coq chante la troisième fois. Un personnage surgit, entièrement façonné par l'univers imaginaire de l'écrivain : c'est le soldat romain à qui Pierrre avait coupé l'oreille. Le soldat veut être guéri (*l'Évangile selon Luc* raconte que c'est Jésus lui-même qui guérit sur place sa blessure : « Et l'un d'eux frappa le serviteur du souverain sacrificateur et lui emporta l'oreille droite. Mais Jésus, prenant la parole, dit : Laissez-les faire jusques ici. Et lui ayant touché l'oreille, il le guérit. » (Luc, 22, 50-51)).

Ce soldat qui est à la peine semble croire vraiment, au-delà du doute. Il demande à Pierre de supplier le Sauveur de le guérir comme il l'avait fait pour tant d'autres. Comme Pierre, le soldat est un homme paradoxal : l'oppresseur et le croyant dans un seul être. Pourtant, il sent le doute s'insinuer en voyant le refus de Jésus de s'épargner la souffrance. La confirmation de la prophétie c'est la preuve suprême qui soutient sa foi. Fundoianu donne à ce soldat un autre nom que celui qu'il a dans l'*Évangile* (« et ce serviteur avait nom Malchus », Jean, 18, 10). Ce nom sera Siméon. Car Pierre s'appelait aussi Simon : « Or Simon Pierre ayant une épée, la tira et en frappa le serviteur du souverain sacrificateur … » (Jean, 18, 10) Le soldat est l'alter ego, le miroir en miniature de Pierre. À 19 ans, Fundoianu découvrait sans qu'on le lui explique que le final d'un texte acquiert un maximum d'ouverture par sa mise en abîme. Le scénario de l'option tragique de l'homme paradoxal, tiraillé entre des forces de signe contraire, pour qui le choix pèse du poids d'un fardeau, scénario de l'ontologie de type existentiel était né : les archétypes bibliques étaient passés au tamis de la mentalité moderne. Fondane ajoutera une bibliographie à une structure spirituelle génétique, présente déjà dans les premiers textes de Fundoianu. Sa préface au *Reniement de Pierre* s'achève par cette phrase prémonitoire : « Le livre n'a pas été écrit pour les critiques d'aujourd'hui. » En quoi, il n'avait pas tort.

NOTES

[1] Solomon Marcus, *Paradoxul*, Ed. Albatros, Bucureşti, 1984, pp. 5-6.
[2] (B. Fundoianu, *Poezii*, édition, notes et variantes de Paul Daniel et G. Zarafu, étude introductive de Mircea Martin, postface de Paul Daniel, Ed. Minerva, Bucureşti, 1978, p. 5).
[3] éd. cit., p. 5.
[4] Ed. Minerva, Bucureşti, 1984.
[5] *op. cit*., p. 157.
[6] *op. cit*., p. 160.
[7] *op. cit*., p. 173.
[8] *L'Ironie*, Flammarion, Paris, 1964
[9] *Le Reniement de Pierre*, dans le vol. *Images et livres*, édition Vasile Teodorescu, avec une étude introductive de Mircea Martin, Ed. Minerva, Bucureşti, 1980, p. 8.
[10] *Ibidem*, p. 7.

Ironical Consciousness – a Bridge between Fundoianu and Fondane

Abstract

Our research considers some poems written in Romanian by B. Fundoianu, unpublished in his Romanian book of poetry, *Landscapes* (1930), poems which remained in some newspapers of little circulation and were printed again only in 1978. These poems involve an ironical consciousness of the existence (the first step toward a true existentialist philosophy), they discern between appearances and significances of some archetypal human situations and use allegory to screen their real meaning. They are very different, in their lyrical themes and in their literary proceedings, from the other Romanian poetical works of Fundoianu. *The Leper's Psalm* is analysed as a prayer / curse of somebody expelled from the community; *Adam's Psalm* asserts that the condition to be happy is to be unaware of the divine will. *Abel's Psalm* raises a question: why the beloved is the innocent victim of God? the dramatic poem *Peter's Denial* speaks about dual personality, about doubt and faith, about consciousness as synonymous with misfortune. The main themes of Fondane, from *La conscience malheureuse*, *Rimbaud le voyou* and *Baudelaire et l`expérience du gouffre* are forecast by the Romanian poems of young Fundoianu.

Monologue du fou, monologue du poète

GISÈLE VANHESE

« … iată că s-au ivit nebunii,
să strîngă în poeme crîmpeiele de hău. »

« … voilà que se lèvent les fous
pour recueillir dans les poèmes des fragments d'abîme »

(Benjamin Fondane, *Paradă*)

Dès le début, la poésie de Benjamin Fondane a été constamment accompagnée par une réflexion critique et philosophique, tension témoignant exemplairement de la condition de l'écrivain moderne, qui actualise ainsi une *coïncidentia oppositorum* entre des genres et des modes réflexifs jusqu'ici séparés. Publié dans „Rampa" en 1920, *Monologul Nebunului*[1] (*Le Monologue du Fou*) oscille entre « l'ironie et le halètement »[2] comme tant d'autres textes fondaniens et est centré sur la problématique de l'identité, thème obsessif qui caractérisera plusieurs de ses œuvres : « Vreau să fiu altul, să fiu mereu altul, să-mi par altul » (« Je veux être un autre, toujours un autre, paraître un autre à mes propres yeux »). En 1916, Fondane avait écrit dans *Metempsichoză* (*Métempsychose*) : « Am vrut să trăiesc lăuntrul veacurilor; să germ, să fiinţez, să mor » (« J'ai voulu vivre à l'intérieur des siècles ; germer, exister, mourir. »[3]). On y décelait déjà l'élan qui l'entraîne à la poursuite de la Vie sous toutes ses formes et le pousse à pénétrer – comme Empédocle – dans les autres règnes, ici – dans *Le Monologue du Fou* – le règne végétal. Dans cette quête étrange, le « je » tente d'outrepasser les limites du sens et sans doute aussi celle des formes. En fait, *Le Monologue du Fou* annonce le ton si spécifique des poèmes en prose que Paul Celan allait écrire, bien des années plus tard, en roumain entre 1945 et 1947.

« Je veux être un autre ». Monologue et quête de l'identité

Dès 1920, le jeune poète fixe dans l'écriture le mouvement et le rythme d'une parole dont Cioran se souviendra : « il adorait parler, et je n'avais pas le courage et encore moins le désir d'interrompre un monologue qui me laissait épuisé et ravi. »[4] Voix solitaire qui nous entraîne dans le labyrinthe d'une pensée traversée de visions, paradoxes et hyperboles. Fondane est certes redevable à Jules de Gaultier des concepts que ce dernier a théorisés, sous l'influence de Nietzsche, dans son étude sur le bovarysme et que l'on

discerne dans *Le Monologue du Fou*, tels l'illusion, le spectacle de l'existence (et les spectateurs)[5]. Mais nous pensons qu'il faut aussi tenir compte de l'influence de la culture roumaine, en particulier d'un auteur comme Urmuz, considéré comme un précurseur de l'avant-garde et de l'absurde.

Le « je » oscille continuellement entre deux postulations – illusion et désillusion. Désillusion dont Mircea Martin a reconnu, à juste titre, qu'elle appartenait au moi fondanien le plus profond : « en règle générale, ce sont les détrompés qui ont conscience de l'illusion. Mais chez Fundoianu il ne s'agit pas seulement d'une lucidité extérieure et supra-ordonnée au poème ; elle appartient, au contraire, à sa propre structure en tant que principe fonctionnel »[6]. Bien plus tard, dans le premier poème de *Radiographies*, Fondane parlera – en s'y incluant – de « nos cœurs de vieilles filles »[7].

Le Monologue du Fou oppose les Arbres, incarnant les hommes qui sont la proie de l'illusion mais sont considérés comme « normaux », au « je » privé d'illusion, doué de pensée face au « Gouffre » et jugé « fou » : « Şi totuşi nu (ştiu bine), n-aş fi copac ca voi; mi-ar lipsi iluzia » («Cependant non (je le sais bien), je ne serais pas un arbre comme vous : je manquerais d'illusions »). Chez Fondane a lieu un revirement, pause entre l'inspir et l'expir, *Atemwende* qui modifie radicalement le sens de la réflexion et du désir. Ce passage, qui annonce très longtemps à l'avance – comme nous le verrons – un vers de la *Préface en prose* de *L'Exode*, est centré sur la quête de l'identité : « Vreau să fiu altul » (« Je veux être un autre »). Il est intéressant de noter qu'Émile Benveniste, mettant en évidence combien la troisième personne est une « non-personne » alors que la première et la deuxième ont une « *unicité* spécifique », reconnaît que « c'est pourquoi le « Je est un autre » de Rimbaud fournit l'expression typique de ce qui est proprement l'« aliénation » mentale, où le moi est dépossédé de son identité constitutive »[8]. Dépossession qui est cependant euphémisée chez Fondane car l'altérité du sujet se fonde ici non sur la douloureuse diversité mais sur la volonté de devenir comme les autres, qui ont une « vie, identique, jour après jour », pour ne plus souffrir :

> Dar iubesc iluzia voastră, copaci. E frumoasă şi binefăcătoare. Vreau să fiu altul, să fiu mereu altul, să-mi par altul. Vreau iubirea, copaci, vreau viața. Ştiu bine, tot iluzie – dar vreau iluzia aceasta. Ori poate nu vă sunt identic – fiindcă vreau iluzia, pe care voi o aveți?
> Mais j'aime votre illusion, arbres. Elle est belle et bienfaisante. Je veux être un autre, toujours un autre, paraître un autre à mes propres yeux. Je veux l'amour, arbres, je veux la vie. Je le sais, encore une illusion – mais je veux cette illusion. Ou bien je ne suis pas comme vous – parce que je veux l'illusion, ce que vous possédez déjà ?

Une même ambivalence se décèle dans le rapport du « je » aux Arbres-hommes. D'un côté, le mépris pour le conformisme de l'Arbre, « animal social » : « Dacă aş fi copac v-aş disprețui » (« Si j'étais arbre, je vous mépriserais »). De l'autre, et dans la

même phrase, la reconnaissance de la proximité avec ceux-ci : « frații mei de ipocrizie, de aventură şi de perversitate » (« mes frères en hypocrisie, en aventure et en perversité »). L'alliage de « frères » et « hypocrisie » renvoie explicitement au dernier vers du poème liminaire des *Fleurs du Mal* : « – Hypocrite lecteur, – mon semblable, – mon frère ! » avec peut-être, chez Fondane, un substrat ontologique encore plus tragique que chez Baudelaire. La recherche de l'illusion masque en fait pour les Arbres-hommes ce que le « je » voit lui trop clairement à travers sa folie : l'appel du gouffre qui terrifie et fascine à la fois une conscience transie par le *mysterium tremendum* et le *mysterium fascinans* d'un sacré impur. Proche en cela de Bataille, ce sacré impur se manifeste avant tout – pour lui – dans la Nature, réceptacle de l'agressivité vitale comme de la décomposition mortelle et ce n'est donc pas un hasard s'il a choisi comme représentant de l'humain un élément du règne végétal : l'Arbre. Le « Fou » est celui qui regarde les yeux ouverts l'innommable que Fondane a tenté de saisir tel Ulysse face au chant sirénique. Dans ce sens, nous pouvons dire que toute son œuvre – œuvre philosophique et œuvre poétique – s'offre comme un long et lancinant « monologue du Fou ».

L'Arbre-homme

Il est surprenant qu'un poème d'*Ulysse* reprenne le même réseau thématique unissant les motifs de l'arbre-homme, de l'exclu et de la solitude métaphysique :

> J'ai beau mêler mon cœur au vôtre, je suis seul (…)
> – Aidez-moi donc à m'oublier ! (…)
> je suis venu vers vous, l'écorce tendre
> aidez-moi donc à la durcir !
> aidez-moi, aidez-moi à devenir un autre
> (*M. F.* *, p. 51)

Comme dans *Le Monologue du Fou*, Fondane retrouve ici le grand symbole de l'Arbre, considéré comme *Axis Mundi* dans de très nombreux mythes : « à l'origine du lieu sacré se serait trouvée la forêt » observe Mircea Eliade[9]. L'historien des religions relève à propos de l'arbre, que « s'il est chargé de forces sacrées, c'est qu'il est vertical, qu'il pousse, qu'il perd ses feuilles et les récupère et que, par conséquent, il se régénère : il meurt et renaît d'innombrables fois »[10]. Après avoir examiné plusieurs systèmes mythologiques, il conclut que « toutes ces formules expriment la même « vérité » : la végétation est la manifestation de la *réalité vivante*, de la vie qui se régénère périodiquement »[11].

* Benjamin Fondane, *Le mal des fantômes*, édition établie par Patrice Beray et Michel Carassou avec la collaboration de Monique Jutrin, Éditions Verdier / poche, 2006.

Fondane se souviendra à plusieurs reprises de l'Arbre biblique, que ce soit l'Arbre de Jessé ou l'Arbre de Vie de l'Eden qui hante certains poèmes : « naguère, dans un grand verger où fleurissait / au centre, l'arbre de la vie… » (*M. F.*, p. 152). Mais on peut penser qu'une autre tradition l'a aussi inspiré dans sa création de l'Arbre-homme du *Monologue* : celle de la culture roumaine. Dans son étude de la phytomythologie roumaine, Romulus Vulcănescu analyse l'importance fondamentale de la forêt et de l'arbre dans la culture populaire et en particulier, dans la mythologie de la mort, le rôle de l'arbre (le plus souvent un sapin) dans les rituels de la sépulture. Il substitue en effet magiquement un être humain lorsque la dépouille n'a pas été retrouvée[12] : le sapin, de la grandeur du défunt, coiffé d'une toque blanche est mis dans un cercueil pour être inhumé. Ou encore lors des noces posthumes où le jeune homme (ou la jeune fille), mort prématurément avant de se marier, est accompagné d'un tronc de sapin – que les jeunes du village ont été couper à l'aube – vers la tombe, afin que son ombre ne hante les vivants[13]. L'ethnologue observe que « Între omul din Carpați şi bradul carpatin o cosubstanțialitate magico-mitică şi o comunitate de destin se manifestau în toate împrejurările vieții şi ale morții, în baza credinței generalizate că fiecare om îşi are un *dublu vegetal* în viață »[14].

Nul doute que l'évocation des Arbres-hommes, dans *Le Monologue du Fou*, ne puise à cet imaginaire mythique. À la même époque, un *Psaume* propose aussi cette humanisation de l'Arbre :

> căci ar fi trebuit să bei vinul din țițele fagilor
> căci ar fi trebuit să asculți, cu urechea pe coajă, sufletele
> car tu aurais dû boire le vin des mamelles des hêtres,
> car tu aurais dû écouter, l'oreille collée à l'écorce, les âmes[15].

Le Monologue du Fou commence avec une première vision : « Copacii au înfrunzit fără număr la subțiori – şi frunzele au mîncat lumina copacului negru, în goana tînără după soare » (« De plus en plus nombreuses sont les feuilles aux aisselles des arbres – des feuilles avalant la lumière de l'arbre noir, dans sa course au soleil »). Comme les humains, les arbres ont des « aisselles ». Les feuilles « avalent » la lumière, l'ambiguïté de la syntaxe fondanienne transformant le processus naturel de photosynthèse végétale en un acte de privation pour l'arbre même.

De plus, le verbe « a mînca » (« manger ») confère à la description un caractère inquiétant, *unheimlich*, l'acte digestif appartenant au régime nocturne de l'imaginaire (attesté aussi par la référence à l'arbre « noir ») et exprimant cette animation agressive de la nature qui traverse toute sa poésie. La même image se poursuivra avec « Vă observ în fiecare zi stomacurile care primesc şi resping lumina » (« J'observe tous les jours vos estomacs qui reçoivent et repoussent la lumière ») et « aceleaşi frunze mîncătoare de lumină, acelaşi nesaț făcut stomac » (« les mêmes feuilles qui consument la lumière, la même faim sous la forme d'estomac »).

L'Exclu

L'animation de la nature se dévoile aussi avec la « rogne des chenilles » et la « gale » qui couvrent les arbres. Avec « le grattement de la pluie» et la blessure que provoquent les oiseaux, elles engendrent un climat de malaise et de menace. Comme l'observe Mircea Martin (à propos de *Privelişti*), un des mouvements les plus significatifs de la poésie fondanienne est « celui de déprécier, de minimiser, de rendre dérisoire »[16]. Nous pensons, de notre côté, que rogne et gale sont homologues à la lèpre dont elles sont une euphémisation. Le motif de la lèpre domine, à la même époque, l'admirable *Psalmul Leprosului* (*Psaume du Lépreux*) paru lui aussi en 1920.

Dans son étude sur Marcel Schwob, Monique Jutrin note, à propos du *Roi au masque* d'or, que « par métaphore, le mot « lèpre » désigne la condition d'un être qu'une malédiction condamne à l'exil. De là à l'utiliser pour nommer la condition juive et l'exil où il vous maintient, il n'y a qu'un pas ; d'autant plus qu'au Moyen-Âge, les Juifs étaient forcés de porter des vêtements distinctifs, tels des lépreux »[17]. Dans le conte de Schwob, non seulement le Roi est atteint de la lèpre mais aussi les arbres :

> Le roi brisa quelques rameaux. Les uns saignaient à la cassure un peu de sève mousseuse, et l'intérieur restait marbré de taches brunes ; d'autres révélaient des moisissures secrètes et des fissures noires.[18]

Le thème de la lèpre reparaîtra dans *L'Exode* de Fondane à la fin d'un des poèmes du Chœur. La lèpre avait été nommée obliquement dans les vers où le « Je » s'adresse au Seigneur : « Voici, tu m'as donné la plaie / tu m'as retranché de ta vue » (*M. F.*, p. 281). Les vers fondaniens suivent les prescriptions du Lévitique : « Or, le lépreux chez qui l'affection est constatée doit avoir les vêtements déchirés, la tête découverte, s'envelopper jusqu'à la moustache et crier : IMPUR ! … IMPUR ! … (…). Il demeurera isolé, sa résidence sera hors du camp » (*Lévitique*, XIII, 45-46) :

> Voici, mes vêtements ont été décousus,
> la ténèbre a noyé mon visage,
> ma tête est découverte, et je crie :
> Impur ! Impur !
> Impur serais-je autant qu'il te fera plaisir
> qu'on se moque de ton visage !
> Impur ! Je suis impur ! J'habite seul.
> Ma demeure est hors du camp.
> (*M. F.*, p. 170)

La lèpre s'inscrit ici dans un réseau symbolique plus vaste unissant le thème de la solitude et de l'exclusion, exclusion qui peut toujours se transformer en élection chez Fondane, en un renversement paradoxal caractérisant toute sa pensée. Ce même réseau est déjà présent dans Le *Monologue du Fou* bien que ses composantes soient disposées

différemment. En effet, la gale – lèpre euphémisée – est le lot de tous les Arbres-hommes : « Şi totuşi aş avea comun cu voi totul: aceleaşi frunze mîncătoare de lumină, acelaşi nesaţ făcut stomac, aceeaşi luptă cu soarele, aceeaşi rîie » (« Mais en même temps nous aurions tout en commun : les mêmes feuilles qui consument la lumière, la même faim sous la forme d'estomac, la même lutte avec le soleil, la même gale »). Au contraire, l'exclusion est uniquement le lot du « Je » : « Dacă aş fi copac m-ați goni din colonia voastră pe o limită de drum, singur » (« Si j'étais arbre, vous me chasseriez de votre colonie pour vivre au bord du chemin, seul »). L'asocialité du « Je » (« Je suis un arbre asocial ») étant le résultat de sa Folie, c'est-à-dire de sa lucidité : « (…) vă par încă prea străin – prea superior. Dar şi aceasta e nebunie – voiam să spun luciditate » (« j'ai l'air trop éloigné – supérieur – devant vous. Mais c'est une autre folie – je voulais dire lucidité »).

C'est dans la *Préface en prose*, poème qui ouvre *L'Exode*, que le revirement, l'*Atemwende* fondanien, se déploiera tragiquement car il est uni cette fois au thème de la menace mortelle. Structure grammaticale et figure de pensée qui imprimaient l'élan à la phrase du *Monologue du Fou* migrent dans les vers de la *Préface en prose* mais ce qui était un raisonnement philosophique en dehors de l'Histoire dans *Le Monologue du Fou* de 1920 devient le cri tragique de celui que l'Histoire prend au piège et tue dans la *Préface en prose* de 1942. Dans *Le Monologue du Fou*, le « Je » reconnaissait d'abord qu'il est semblable aux Arbres-hommes pour constater, immédiatement après, sa différence due à sa folie, c'est-à-dire à sa lucidité, avec l'orgueil et la jubilation de la jeunesse :

> Mais en même temps nous aurions tout en commun : les mêmes feuilles qui consument la lumière, la même faim sous la forme d'estomac, la même lutte avec le soleil, la même gale. Cependant non (je le sais bien), je ne serais pas un arbre comme vous : je manquerais d'illusions.

Le Monologue du Fou *et le poème en prose*

Mircea Martin constate, à propos de *Privelişti*, que Fondane a conservé les formes poétiques traditionnelles, tout en reconnaissant que « l'expérience de l'avant-garde, qui fait exploser les formes et les concepts artistiques, n'est pas restée sans écho (ni sans profit) pour Fundoianu »[19]. On peut se demander si un texte comme *Le Monologue du Fou* ne témoigne pas de la recherche d'une nouvelle forme. Selon certains critiques, *Le Monologue du Fou* aurait une origine théâtrale, le monologue étant privilégié dans le théâtre fondanien. Et toujours en 1920 paraît le poème *Monologul lui Baltazar*. En fait, *Le Monologue du Fou* offre aussi les caractéristiques d'un autre genre qui occupe, dans la poésie, une place centrale : le poème en prose.

Certes *Le Monologue* du Fou n'est pas à comparer avec les poèmes en prose d'un Dimitrie Anghel[20] qui marquent l'apogée du genre en exhibant exemplairement les

constantes formelles de la brièveté, condensation et clôture. *Le Monologue du Fou* annonce plutôt un type de poème en prose influencé par Kafka, assimilant les techniques narratives du récit « non parfois sans les pervertir étrangement »[21], que composera en roumain Paul Celan entre 1945 et 1947[22]. L'évolution poétique de Paul Celan présente par ailleurs de nombreuses convergences avec celle de Benjamin Fondane, « dont le destin tragique (l')obsédait »[23] remarque Petre Solomon. Dans sa correspondance avec ce dernier, Paul Celan se souvient, à plusieurs reprises, de son aîné, dont il aime citer un vers de *Cîntece simple* (*Chansons simples*) : « Şi va veni o seară cînd voi pleca de-aici » (« Et un soir viendra où je partirai d'ici ») en le déformant quelque peu. C'est ainsi qu'il écrit, de Vienne, le 12 mars 1948 après avoir quitté définitivement la Roumanie : « Depuis que j'ai réalisé ce que nous a proposé ce vers de Fundoianu transformé selon mon incompréhension et la tienne, j'ai eu des dizaines d'occasions, offertes par tant d'absences ou de présences enregistrées les poings aux tempes, pour penser à toi et aux autres »[24]. Il est encore plus émouvant de trouver, quatorze ans plus tard, une allusion au même vers de Fondane, dans une lettre rédigée à Paris et datée du 8 mars 1962 : « Te rappelles-tu la poésie de Beniamin Fundoianu : « Şi va veni o vreme » ? Que, plaisantant, nous complétions : « …vom zili de-aici » – ? Oui, un *jour* viendra, avec soleil et ciel, *ici-bas* »[25]. Toute la lettre est traversée par la nostalgie pour les amis roumains et le lieu natal. Dans ce contexte, le vers de Fundoianu, que cite Celan, rappelle la « belle saison des calembours »[26] de Bucarest et aussi la voie de l'exil que Celan a suivie, à la suite du poète moldave.

La plupart des poèmes en prose roumains de Paul Celan se proposent comme un flux d'images oniriques. Tzvetan Todorov a défini, en l'octroyant à Rimbaud, ce mode de discursivité qui deviendra celui de la modernité poétique : « Le rêve n'est plus pour Rimbaud, comme il l'était pour Baudelaire par exemple, un élément thématique, mais plutôt un opérateur de lecture, une indication sur la manière dont on doit interpréter le texte qu'on a sous les yeux »[27]. Et comme le récit de rêve, le délire du *Monologue du Fou* est lui aussi dominé par une logique différente qui ne respecte pas les principes diurnes de non-contradiction et d'identité. L'univers représenté se caractérise par une manipulation du monde réel, en particulier de ses lois physiques. Anomalies qui créent un climat d'inquiétante étrangeté se situant aux confins du Fantastique.

On constate que *Poate că într-o zi*[28] de Paul Celan coïncide aussi avec un monologue marqué par le délire et l'absurde, qu'un « Je » adresse à un « Vous » :

> (…) Poate că voi fi în apropriere, poate că-mi veți fi dat de veste despre marele eveniment, şi voi putea fi de față cînd ochii voştri, coborîți în încăperile îndepărtate ale serei în care, în tot timpul vieții, v-ați exilat nesiliți de nimeni, pentru a contempla eterna imobilitate a palmierilor boreali, cînd ochii voştri vor vorbi lumii despre nepieritoarea frumusețe a tigrilor somnambuli… Poate că voi găsi curajul pentru a vă contrazice atunci, în clipa cînd, după atîtea aşteptări infructuoase, vom fi găsit un limbaj comun.

> Peut-être serai-je tout près, peut-être m'aurez-vous avisé du grand événement et pourrai-je être présent quand vos yeux, descendus dans les pièces lointaines du soir où, durant toute la vie, vous vous êtes exilés non contraints par personne, pour contempler l'immobilité éternelle des palmiers boréaux, quand vos yeux parleront au monde de l'immortelle beauté des tigres somnambules… Peut-être trouverai-je le courage de vous contredire alors, au moment où, après tant d'attentes infructueuses, nous aurons trouvé un langage commun.

Le poème de Celan se différencie cependant du *Monologue du Fou* non seulement par l'absence de l'arrière-plan philosophique et par la coïncidence du « Vous » avec quatre personnages seulement (et non l'humanité fondanienne), mais surtout par l'irruption d'images qui rappellent l'écriture automatique. En fait, à la suite des Surréalistes, Celan a repris, dans ses poèmes en prose, ce qui est le trait spécifique de la poétique rimbaldienne et avant-gardiste : « Rimbaud – écrit Todorov – a découvert le langage dans son (dis)fonctionnement autonome, libéré de ses obligations expressive et représentative, où l'initiative est réellement cédée aux mots ; il a trouvé, c'est-à-dire inventé, une langue et, à la suite de Hölderlin, a légué le discours schizophrénique comme modèle à la poésie du XX^e^ siècle »[29]. Un dernier trait qui rapproche les deux textes est sans doute l'ironie et l'humour qui caractérisent le poème en prose de la modernité. Suzanne Bernard note qu'« en raison de son caractère destructeur, anticonformiste, antisocial, l'humour ne convient guère à la versification classique, fondée sur l'ordre et sur l'harmonie, sur le sentiment d'un accord entre l'homme et son univers. La prose au contraire accepte et utilise avec bonheur l'esprit de violence et de libération que lui apporte l'humour. »[30]

Si nous ne nous arrêtons pas aujourd'hui sur les raisons de l'abandon du poème en prose par Celan, nous nous interrogerons sur le choix fondanien d'utiliser exclusivement la poésie en vers, en roumain comme en français. D'une part, un texte comme *Le Monologue du Fou* révélait sa maîtrise de ce genre polymorphe qu'est le poème en prose, de l'autre ses thèmes de prédilection le portaient vers le prosaïsme. Comment alors expliquer ce choix ?

Du Monologue du Fou *à la* Préface en prose

En fait, la prose se prêtait mieux – par sa structure ouverte – à dire notre finitude et la négativité que marquent le temps, le manque, la mort. Or que constate-t-on ? Fondane opte pour la poésie en vers. Il choisit ainsi d'inscrire, dans la « musique savante », la dissonance, et dans l'univers vertical des analogies symbolistes, le temps de l'existence et non de l'essence : « le jaunissement de la feuille, la tombée du fruit mûr, l'instant de la décomposition »[31]. Il introduit ce qui toujours excède l'art, le poème étant, comme le

relève Patrick Guyon, « en même temps ce qui montre l'abîme et tente de le résoudre en risquant de l'ouvrir d'avantage »[32]. De son côté, Jad Hatem affirme, à propos de Fondane, que « c'est à la poésie vraie, celle du gouffre, qu'il demandera d'étaler les évidences de l'être, à savoir le champ terrible de l'affect, de la mort et du désespoir, la suprématie du singulier sur le général et l'excès de l'inintelligible sur l'intelligible »[33].

Nous pensons que Fondane était conscient de l'enjeu de son choix entre vers et prose, pour son œuvre poétique, comme le révèle explicitement à la fin de sa vie le titre du poème-testament : *Préface en prose*. Fondane avait constaté que «nous refusons la vertu de poésie à tout ce qui tente d'exprimer le périssable, le trivial, le corrompu»[34] et que, selon l'esthétique du poétique il ne faut « choisir parmi les attributs que le poli, le chatoyant, l'éclatant ; parmi les prédicats, que le durable, l'éternel, le fidèle » (*B.*[*], p. 281). Or, par une conversion capitale dans la poésie française, chez Fondane (comme chez Baudelaire), le poème va accueillir ce que récuse l'esthétique pour révéler que « l'impuissance est en nous, et l'infirmité et le désespoir, et la laideur, et le hasard, et l'injustice » (*F. T.*[**], p. 60), « inviscération »[35] du poétique dans l'existentiel. Fondane n'affirme-t-il pas dans le *Faux Traité d'esthétique* que le poète « rend éternelles (…) les choses fuyantes, mais en tant que fuyantes justement ; il n'enlève pas l'historique à l'éternel, il *prête l'éternité à l'historique* » (*F. T.*, p. 13), l'auteur préférant « la lézarde au poli, la fêlure à l'impeccabilité » (*B.*, p. 401). Nous sommes proche ici du cri d'Yves Bonnefoy : « L'imperfection est la cime »[36]. Poétique fondanienne de l'inachèvement qui est au cœur même de l'esthétique ulyssienne[37].

Fondane utilisera, de manière constante, la dissonance dans l'harmonie apollinienne du vers et emploiera la plupart du temps comme seule image la métaphore descendante, celle qui compare toujours un élément à son reflet analogique dégradé. En effet, il n'y a pas un seul de ses poèmes où un vocable – le plus souvent trivial – ne vienne briser l'enchantement poétique. On y observe ainsi «l'effet de rupture que peut produire la dimension de l'éthique – pour reprendre les mots de Kierkegaard – quand elle se heurte à celle de la rêverie esthétique» [38] dont parle Yves Bonnefoy, rêverie esthétique que Fondane veut briser. Lutte insoutenable entre des tensions contradictoires. « Guerre, à chaque page – écrit Patrick Guyon – de l'ordre et de l'asymétrique ; d'un cœur de diamant et d'une poitrine ouverte »[39].

Fondane élit le plus souvent, dans son œuvre poétique, non seulement une thématique de la finitude, mais aussi un mode d'énonciation proche de la parole ordinaire, familière, fondée sur la narrativité. C'est dans cette perspective que s'inscrit la *Préface en prose* de *L'Exode* où la poésie, selon les termes mêmes de Fondane, devient « prose ». Le titre même a, pour reprendre la distinction de Gérard Genette[40], à la fois une fonction thématique et une fonction rhématique (où ce n'est plus le contenu du texte qui est visé, mais le texte lui-même considéré comme œuvre, comme objet) qui, elle, sera éludée. Certes le poète veut mettre en évidence la pression de l'Histoire sur sa création avec le

[*] *Baudelaire et l'expérience du gouffre*, Éditions Complexe, 1994.
[**] *Faux traité d'esthétique*, Éditions Denoël, 1994.

poignant « avais-je donc le temps de le finir » où l'inachèvement n'est désormais plus un choix personnel mais, dramatiquement, une contrainte externe. Menace d'une mort qui vient comme un crissement de pneus dans le silence ou un aboi de chiens dans « la nuit de lait noir »[41]. Car « le poème parle ! – comme le révèlera bien plus tard Paul Celan. De la date qui est la sienne… de la circonstance unique qui proprement le concerne »[42].

Mais la *Préface en prose* fondanienne nous semble aussi l'aboutissement d'une réflexion, poursuivie implicitement à travers son œuvre poétique et critique, sur l'enjeu esthétique et éthique de l'option entre vers et prose pour le poétique.

Et, pour nous, ce n'est pas un hasard si un fil ténu mais indissoluble unit *Le Monologue du Fou* à la *Préface en prose*. Dans la *Préface en prose*, le revirement fondanien – qui résonne cette fois en français – est le pivot central qui sépare la longue montée de la première partie, tendue vers la reconnaissance de la ressemblance du « Je » avec les autres hommes, de la constatation tragique de la seconde partie où cette ressemblance est niée douloureusement. Chaque strophe de la première partie est fondée sur une analogie, à commencer par le visage : « sachez que j'avais un visage / comme vous. Une bouche qui priait comme vous. (…) Oui, j'ai été un homme comme les autres hommes, / nourri de pain, de rêve, de désespoir » (*M. F.*, pp. 151-152). Renonçant à la symétrie, la seconde partie ne contient en fait que deux strophes, en un déséquilibre lui-même dramatique qui précipite le poème vers la fin : « Ce n'est / qu'un cri, qu'on ne peut pas mettre dans un poème / parfait, avais-je donc le temps de le finir ? » (*M. F.*, p. 153) :

> Et pourtant, non !
> je n'étais pas un homme comme vous.
> Vous n'êtes pas nés sur les routes,
> personne n'a jeté à l'égout vos petits
> comme des chats encor sans yeux,
> vous n'avez pas erré de cité en cité
> traqués par les polices,
> vous n'avez pas connu les désastres à l'aube,
> les wagons de bestiaux
> et le sanglot amer de l'humiliation,
> accusés d'un délit que vous n'avez pas fait,
> d'un meurtre dont il manque encore le cadavre,
> changeant de nom et de visage
> pour ne pas emporter un nom qu'on a hué
> un visage qui avait servi à tout le monde
> de crachoir !
> (*M. F.*, pp. 152-153)

Il n'est pas seulement question du même renversement de perspective, avec le « Et pourtant, non ! / je n'étais pas un homme comme vous » qui fait écho – mais cette fois

tragiquement – à l'exclamation du *Monologue du Fou*. Ou bien du même goût pour le paradoxe, veiné d'ironie, qui fait intituler « en prose » un texte composé effectivement en vers. Non, les deux textes se présentent avant tout comme un monologue adressé par un « Je » à un « Vous » collectif dans l'horizon de la rencontre, où – écrit Emanuel Levinas commentant Martin Buber – « le Je n'y absorbe pas le Tu comme un objet, ni ne s'absorbe en lui extatiquement. La relation Je-Tu est une relation avec ce qui demeure absolu malgré la relation »[43]. Même si dans *Le Monologue du Fou*, le « Je » est en nette opposition avec le « Vous » des Arbres-hommes, le fait de s'adresser à eux dévoile un mouvement vers l'Autre : « L'être ainsi invoqué est ineffable parce que je lui parle avant de parler de lui et qu'en parlant de lui je romps déjà le contact. Lui parler équivaut à laisser s'accomplir son altérité »[44]. En fait, *Le Monologue du Fou* tend paradoxalement vers le dialogue comme le souligne, même si c'est sur le mode de la dérision, la dernière phrase : « În dialogul meu cu voi, monologul vostru ar fi fost grotesc, ca să fie al meu numai, divin » (« Dans mon dialogue avec vous, votre monologue eût été grotesque, en sorte que seul le mien fût divin »).

La *Préface en prose* diffère aussi du texte de jeunesse en proposant un « Je » et un « Vous » au statut profondément modifié. Le « Je » n'y parle plus en son nom seul mais devient le porte-parole d'une collectivité, ceux dont les petits ont été « jetés à l'égout », ceux qui ont changé de nom, qui ont changé de visage « pour ne pas emporter un nom qu'on a hué / un visage qui avait servi à tout le monde / de crachoir ! ». Même si, repris dans l'avenir de la lecture, ils pourront coïncider avec les victimes de toutes les guerres et persécutions, il n'en reste pas moins que Fondane se réfère ici uniquement et absolument aux Juifs persécutés (comme le montre l'allusion à l'accusation de déicide : « accusés d'un délit que vous n'avez pas fait, / d'un meurtre dont il manque encore le cadavre »).

Quant au « Vous », il concerne ici aussi une pluralité, comme dans *Le Monologue du Fou*, mais ici il s'agit de tous ceux qui ne sont pas persécutés comme le sont, au contraire, les Juifs : « C'est à vous que je parle, hommes des antipodes, / je parle d'homme à homme ». Fondane hypothèque douloureusement le postulat linguistique repris par Benveniste : « le « je » et le « tu » sont inversibles : celui que « je » définis par « tu » se pense et peut s'inverser en « je », et « je » (moi) devient un « tu »[45]. En effet, si le poète peut se projeter dans le « Vous », il nie l'identification inverse – aliénée par l'Histoire – avec le « Et pourtant, non ! / je n'étais pas un homme comme vous ». Il nous semble que tout l'enjeu est là : la « prose » du poème, qui abandonne les hauteurs du vers, se coule dans une parole narrative pour devenir un appel à un dialogue possible. Avec « C'est à vous que je parle », Fondane inscrit la *Préface en prose*, où les vers sont « comme des caillots qu'un cœur expulse »[46], dans l'horizon du langage toujours traversé d'une dimension éthique et dont l'invocation – le vocatif – est le centre aimanté. On mesure la distance qui le sépare désormais d'un Baudelaire interpellant le lecteur, Fondane préférant s'adresser à l'homme par-delà toute réflexion intellectuelle. On sait que, de son côté, Paul Celan assimilait le poème à « une poignée de main », don qu'il nous offrait : les poèmes «sont en chemin : ils font route vers quelque chose» et ce quelque

chose est un « toi invocable »[47], est-il écrit dans le *Discours de Brême*. Mais l'inverse est-il vrai ? Une main va-t-elle se tendre vers le poète ?

C'est aux « hommes des antipodes » que revient alors la décision de faire de la *Préface en prose*, que nous considérons de ce point de vue comme le poème le plus important de toute l'œuvre de Fondane – il est gravé sur un portail du Musée de Yad Vashem – un monologue ou un dialogue. Un dialogue qui est appelé souterrainement dès la première strophe avec l'apparition du « Nous » : « Laissez-moi vous parler avec ces mêmes mots / que nous eûmes en partage ». Si dans ces vers le « Nous » est un « Je et Vous », il est plus difficile de décider sa valeur dans la deuxième strophe : « Un jour viendra, c'est sûr, de la soif apaisée, / nous serons au-delà du souvenir, la mort / aura parachevé les travaux de la haine ». S'agit-il d'un « Nous » incluant le « Je » et son peuple, c'est-à-dire la communauté juive persécutée ? Il y aurait alors une dissemblance sémantique entre les deux « Nous » qui se suivent à quelques vers près. Ou s'agit-il d'un « Nous » entièrement nouveau incluant non seulement le « Je » et son peuple mais aussi le « Vous » ?

Dans ce dernier sens, celui du dialogue, il est impossible – écrit Levinas – « de demeurer spectateur du Tu, car son existence de Tu est la parole qu'il m'adresse. Et seul un être responsable pour un autre peut se tenir en dialogue avec lui. Cette responsabilité, au sens étymologique du terme, plutôt que l'échange de propos est le dialogue dans lequel s'accomplit la Rencontre »[48]. L'errant – qui avait traversé tant de « cités sans levain où la prière s'effondre » et porté « l'interminable deuil où bâtir sa maison »[49] – atteint ainsi cet espace germinatif (que Celan appellera « la plage du cœur ») dont parle Levinas : « Langage de la proximité pour la proximité, plus ancien que celui de la vérité de l'être – que probablement il porte et supporte –, le premier des langages, réponse précédant la question, responsabilité pour le prochain »[50]. Avec la *Préface en prose*, nous « hommes des antipodes » sommes sommés de répondre, amenés – par Fondane – dans ce territoire de l'humain afin que cesse « notre exil aux terres chauves de la Stupeur » (*M. F.*, p. 197)

*

* *

B. Fundoianu **– Le Monologue du fou**[51]

De plus en plus nombreuses sont les feuilles aux aisselles des arbres – des feuilles avalant la lumière de l'arbre noir, dans sa course au soleil. L'arbre est un animal social. Vivant dans des colonies afin de ne pas s'apercevoir qu'il ne pourrait vivre seul, qu'il ne peut penser. Une rivière coule pas très loin – ou bien la forêt a laissé tomber ses feuilles sur moi. Je vous salue, les arbres, mes spectateurs fortuits. Vous, ou d'autres – peu m'importe. J'ai besoin de spectateurs pour exister. Ou bien pour pouvoir débiter le monologue : c'est pareil. Votre existence multipliée et absurde – je la justifie si bien ! C'est moi votre unique excuse – l'unique explication. Vous êtes nombreux pour bien

montrer que moi, je suis seul. Votre manque de sensibilité : la preuve de ma sensibilité. Votre existence : simple nécessité logique. J'ai besoin d'un contraste – pour que moi je paraisse insolite, et unique mon attitude. J'observe tous les jours vos estomacs qui reçoivent et repoussent la lumière. Votre vie, identique, jour après jour. La feuille fait aujourd'hui ce qu'elle va faire demain : intégrer du ciel. Ah, je te connais bien, arbre ! J'ai suivi ta vie simple. Je connais tes habitudes d'être sexué. Je connais ton inutile complaisance face aux oiseaux qui chatouillent ton orgueil tout en te blessant avec de la glaise. Tu t'es identifié à eux. Tu as autant de tympans que d'oiseaux. Je connais aussi ton impuissance face à la rogne des chenilles sous ton écorce et le grattement de la pluie, et ta religion du soleil adoré. Mais je ne t'observe pas pour toi-même. Ce n'est pas toi que j'enrichis en racontant ta biographie. C'est moi qui m'enrichis. Je vis ton expérience.

Je vous ai vus dans la lutte honnête contre l'orage et dans la lutte hypocrite contre le soleil. Luttez : la vie est dans la lutte permanente. Luttez – pour que je puisse m'amuser. Vous ne savez pas à quel point votre lutte m'amuse. Vous vous imaginez que vous luttez pour le soleil – parce que votre lutte est nécessaire au soleil. Mais moi, je sais bien ce que vous ne savez pas : que vous luttez pour arracher des bouts de soleil dont vos corps ont besoin pour guérir votre gale. Si j'étais un arbre comme vous – mais toujours capable de vous divulguer, je serais à vos yeux un arbre indigne du nom d'arbre. Ma vie dans votre colonie serait en danger. Mais en même temps nous aurions tout en commun : les mêmes feuilles qui consument la lumière, la même faim sous la forme d'estomac, la même lutte avec le soleil, la même gale. Cependant non (je le sais bien), je ne serais pas un arbre comme vous : je manquerais d'illusions. Je pense que l'arbre est responsable de tout ce qu'il fait. Vous croyez que l'arbre est un animal – parce qu'il mange et lutte – et même un animal libre. Si j'étais arbre, vous me chasseriez de votre colonie pour vivre au bord du chemin, seul. Je suis un arbre asocial, je le sais. Parce que je penserais – c'est ma fonction pauvre et effacée. Si j'étais arbre, je vous mépriserais, arbres, mes frères en hypocrisie, en aventure et en perversité. Je vous mépriserais – non, je sourirais seulement – cela me rend supérieur, vous m'êtes nécessaires – je comprends bien. Vous êtes nécessaires à mon sourire.

Vous m'avez chassé – mais je suis resté à vos côtés. Au fond, nous sommes identiques. Vous êtes en bonne santé, pardonnez-moi. J'ai tout de même mes heures de folie : que vous appelez lucidité. C'est la seule différence entre nous. Mais j'aime votre illusion, arbres. Elle est belle et bienfaisante. Je veux être un autre, toujours un autre, paraître un autre à mes propres yeux. Je veux l'amour, arbres, je veux la vie. Je le sais, encore une illusion – mais je veux cette illusion. Ou bien je ne suis pas comme vous – parce que je veux l'illusion, ce que vous possédez déjà ? Vous êtes normaux, tandis que moi qui désire cette norme, qui en suis malade, j'ai l'air trop éloigné – supérieur – devant vous. Mais c'est une autre folie – je voulais dire lucidité. Tant pis pour vous, arbres. Le soleil – votre soleil – est monté de la mer, bien lavé et très commun. Vous, il vous guérira de la gale, moi, il fera grandir mes feuilles. Je veux que mes feuilles soient grandes.

N'est-ce pas aujourd'hui le jour sacré du monologue ? Vous avez bien fait de ne pas m'accepter parmi vous. Ma présence ne ferait que vous dépersonnaliser. Je serais un danger pour votre illusion – et comme vous vivez en groupe, le danger serait social. Vous avez un instinct supérieur de conservation. Dans mon dialogue avec vous, votre monologue eût été grotesque, en sorte que seul le mien fût divin.

„Rampa", le 16 juin 1920.

NOTES

[1] B. Fundoianu, *Monologul Nebunului*, „Rampa", 16 iunie, 1920, p. 1. La traduction française, que nous republions en appendice, est due à M. Braester („Cahiers Benjamin Fondane", n° 9, 2006, pp. 152-154).
[2] E. Cioran, *Benjamin Fondane, 6, rue Rollin*, dans *Œuvres*, Paris, Gallimard, « Quarto », 1995, p. 1603.
[3] B. Fundoianu, *Metempsichoză*, „Hatikvah", II, n° 1, 19 juin 1916, pp. 12-13. Rééditée dans *Iudaism şi Elenism*, Ediție îngrijită, note şi prefață de L. Volovici şi R. Zăstroiu, Editura Hasefer, Bucureşti, 1999, pp. 24-27. La traduction française de M. Braester est parue dans „Cahiers Benjamin Fondane", n° 2, 1998, pp. 55-57.
[4] E. Cioran, *op. cit*., p. 1601.
[5] Voir l'étude de D. Guedj, *À propos d'un texte de jeunesse : Le Monologue du Fou*, „Cahiers Benjamin Fondane", n° 9, 2006, pp. 154-164.
[6] M. Martin, *Modernité sans avant-gardisme : B. Fundoianu*, „Euresis Cahiers roumains d'études littéraires", nos 1-2, 1994, p. 89.
[7] B. Fondane, *Le Mal des fantômes*, Éd. Verdier / poche, 2006, p. 128 (*M. F.*).
[8] E. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, I, Paris, Gallimard, 1976, p. 230.
[9] M. Eliade, *Traité d'histoire des religions*, Paris, Éd. Payot, 1991, p. 233.
[10] Cité par J. Chevalier et A. Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Éd. R. Laffont, 1987, p. 63.
[11] M. Eliade, *Traité d'histoire des religions*, *op. cit*., p. 274.
[12] R. Vulcănescu, *Mitologie română*, Bucarest, Ed. A.R.S.R., 1987, p. 185.
[13] *op. cit*., p. 196.
[14] *op. cit*., p. 186. « Entre l'homme des Carpates et le sapin des Carpates la consubstantialité magico-mythique et une communauté de destin se manifestent dans toutes les situations de la vie et de la mort, selon la croyance généralisée que chaque homme a un double végétal durant sa vie ».
[15] B. Fundoianu, « Psalm », dans *Poezii*, Ediție, note şi variante de P. Daniel şi G. Zarafu. Studiu introductiv de M. Martin, Postfață de P. Daniel, Ed. Minerva, Bucureşti, 1978, p. 291.
[16] *op. cit*., p. 89.
[17] M. Jutrin, *Marcel Schwob : « Cœur double »*, Lausanne, Éd. de l'Aire, 1982, p. 92.
[18] M. Schwob, *Œuvres*, Paris, Les Belles Lettres, 2002, p. 207.
[19] *op. cit*., p. 97.
[20] Consulter l'étude désormais classique de M. Zamfir, *Poemul românesc în proză*, Ed. Minerva, Bucureşti, 1981.
[21] S. Bernard, *Le Poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, Paris, Éditions Nizet, 1959, p. 724.
[22] B. Wiedemann, *Paul Celan. Das Frühwerk*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1989.
[23] P. Solomon, *Paul Celan. Dimensiunea românească*, Bucarest, Ed. Kriterion, 1987, p. 39
[24] *op. cit*, p. 209. La traduction du roumain est nôtre.
[25] *op. cit*, p. 217. La traduction du roumain est nôtre.
[26] Lettre du 12 mars 1948, *op. cit*., p. 210.

[27] T. Todorov, *Les Genres du discours*, Paris, Éd. du Seuil, 1978, p. 209.
[28] Dans P. Solomon, *op. cit*., p. 195. La traduction du roumain est nôtre.
[29] *op. cit*., p. 220.
[30] *op. cit*., p. 721.
[31] B. Fondane, *Faux Traité d'esthétique*, Paris, Éd. Denoël, 1938, p. 13 (*F. T.*).
[32] P. Guyon, *Le Testament d'Abel*, Fontenay le Comte, XPH, 2008, p. 307.
[33] J. Hatem, *Soleil de nuit. Rilke, Fondane, Stétié, Tuéni*, Paris, IDLIVRE, 2002, p. 147.
[34] B. Fondane, *Baudelaire et l'expérience du gouffre*, Bruxelles, Éd. Complexe, 1994, p. 280 (*B.*).
[35] J. Hatem, *op. cit*., p. 157.
[36] Y. Bonnefoy, *Poèmes*, Paris, Mercure de France, 1978, p. 117.
[37] M. Jutrin, „*Benjamin Fondane et l'esthétique d'Ulysse*", dans C. Andreucci, J.-P. Pouilloux et R. Salado (éd.), *L'Œuvre inachevée*, Pau, P.U.P., 1999, pp. 151-155.
[38] Y. Bonnefoy, *La Vérité de parole*, Paris, Mercure de France, 1988, p. 156.
[39] *op. cit*., p. 102.
[40] G. Genette, *Seuils*, Paris, Éd. du Seuil, 1987, p. 75.
[41] P. Guyon, *op. cit*., p. 124.
[42] P. Celan, *Le Méridien*, dans *Strette*, Traduction d'A. du Bouchet, Paris, Mercure de France, 1971, p. 190.
[43] E. Levinas, *Noms propres*, Paris, Éditions Fata Morgana, 1976, pp. 32-33.
[44] E. Levinas, *op. cit*., p. 29.
[45] *op. cit*., p. 230.
[46] P. Guyon, *op. cit*., p. 298.
[47] P. Celan, *Discours de Brême*, dans P. Celan, *Poèmes*, Traduits et présentés par J. E. Jackson, suivis d'un essai sur la poésie de Paul Celan, Paris, José Corti, 2004, p. 194 et p. 195.
[48] E. Levinas, *op. cit*., p. 32.
[49] Les expressions sont reprises à P. Guyon, *op. cit*., p. 127 et p. 85.
[50] E. Levinas, *op. cit*., p. 50.
[51] Version française par Gisèle Vanhese

Monologue of the Madman, Monologue of the Poet

Abstract

This essay centers on a little-known and neglected text by Benjamin Fondane: *Monologul Nebunului* (published in "Rampa" in 1920), in which the author attempts to go beyond the limits of meaning and of form, in particular that of the prose poem (in anticipating the Romanian prose poems of Paul Celan). We demonstrate the manner in which *Monologul Nebunului*, based on an identity quest, develops grammatical structures and figures of thought in order to express the élan of the Fondanian *Atemwende*: "Şi totuşi nu (ştiu bine), n-aş fi copac ca voi; mi-ar lipsi iluzia". These structures will then migrate into the verse of the *Préface en prose*, in which the reversal resounds thus, in French: "Et pourtant, non ! / je n'étais pas un homme comme vous". This central pivot separates the long ascent of the first part which tends towards the recognition of the resemblance of the "Je" with other humans, from the tragic recognition of the second part in which this resemblance is painfully denied. That which had constituted a philosophical reflection outside of History in *Monologul Nebunului* becomes the tragic cry of one whom History entraps and kills in the *Préface en prose* in 1942.

Entre excès et modération : les articles littéraires de B. Fundoianu

MIRCEA MARTIN

Dans sa fameuse *Préface à Images et livres de France*, B. Fundoianu affirme – avec bravoure – que ses exercices critiques rendent compte d'une certaine perspective esthétique et, surtout, d'une « attitude, une, relative au phénomène littéraire… », « une » voulant dire en même temps unitaire et unique, je suppose. À considérer *tous* les articles de l'auteur – et non seulement ceux qu'il avait réunis dans le volume en question – une telle cohérence y serait-elle décelable ? Il y a, bien sûr, ses commentaires sur tel ou tel livre, ses jugements d'ensemble sur le phénomène français ou roumain, mais peut-on dégager l'attitude de Fundoianu vis-à-vis de l'art et de la littérature en général, en un mot, son esthétique ?

Même s'il n'a pas laissé une grande quantité de textes purement théoriques, les implications d'ordre esthétique sont omniprésentes – qu'il traite de la syntaxe de la poésie, de la «déthéâtralisation du théâtre» ou de la crise de l'enseignement classique. Il s'ensuit que sa conception esthétique est à rechercher dans les articles problématisants, bien sûr, mais aussi dans les analyses appliquées à quelque texte, dans les déclarations-programmes et dans de fugitives parenthèses dissociatives, dans des généralisations de taille et dans des observations ponctuelles. Sa passion pour la théorie se glisse partout, sans choix du terrain et sans préparation préalable. L'esthétique n'est par pour lui une fin en soi – encore que, plus tard, il allait écrire un (faux) traité en la matière –, elle n'est qu'un résultat et une étape dans une démarche plus ample. C'est en vain qu'on y chercherait une trace d'esprit systématique ou le moindre souci de construction impersonnelle. L'auteur dénie les solutions généralement admises pour privilégier l'opinion personnelle voire paradoxale. Sa tentation de choquer le sens commun, de contrarier les opinions partagées est évidente. On ne sera donc pas surpris de déceler sa conviction dans ce qu'il refuse plutôt que dans ce qu'il admire – parfois ironiquement…

Lorsqu'il discute d'une certaine théorie et d'une œuvre censée l'illustrer, les perspectives de l'auteur ne sont pas nécessairement les mêmes. On remarquera des décalages entre la manière de recomposer le programme esthétique des divers courants littéraires et les références précises aux textes sans parler du décalage important entre la position de principe exprimée dans la fameuse *Préface* et celle que laissent apparaître les nombreux commentaires sur les livres roumains.

Vu l'âge de l'auteur, il est normal de prendre en compte l'évolution des opinions ou, plus exactement, la modification de ses options. Entre l'apologie du symbolisme

(*L'Éclaircissement* qui précède *le Reniement de Pierre* – 1918) et *Nous, les symbolistes* – 1919 et sa critique justifiée de 1922 (*Vers le nouveau classicisme*) il y a tout un cheminement de remise en question. Les articles en question ont été écrits dans un intervalle de moins de cinq ans, pourtant leur idéologie d'ensemble ne se laisse appréhender sans une confrontation entre les diverses déclarations-programmes et, surtout, entre celles-ci et les « chroniques » de Fundoianu. L'unité de sa conception résulte de ce dialogue incessant entre pratique théorique et pratique critique.

La distance intérieure qui rend possible le dialogue se colore d'une nuance à peine. Parfois même, ces touches issues des analyses qui s'ajoutent à telle thèse ne font que la raffermir. Et tout en signalant les variations et les écarts, n'oublions pas les invariants. Car il y a chez Fundoianu quelques repères idéologiques fermes, il met une insistance passionnée voire un acharnement obsessif à réaffirmer dans ses feuilletons certains principes.

Entre autres, et avant tout, son *anti-naturalisme*. C'est une attitude esthétique plus générale, c'est plus que le simple rejet d'un courant littéraire. Toutes les occasions sont bonnes pour vouer aux gémonies « l'art vulgaire du naturalisme ». Huysmans, par exemple, sera innocenté, dissocié du programme naturaliste et de Zola malgré son option de la première heure. À commencer par le titre, *À rebours* traduirait un désaveu du courant à la mode : « Non, le naturalisme était loin de l'art et le premier à s'en rendre compte fut le naturaliste Huysmans ». « La religion du document » humain constitue une hérésie esthétique que Huysmans a surmontée grâce au « don divin du style » qu'il possédait au même titre que Flaubert.

Remy de Gourmont a les faveurs de Fundoianu car « Gourmont hait la routine, il hait l'esthétique naturaliste qui, comme la morale chrétienne, assoit l'œuvre sur la ressemblance et non sur la différence ». Le principe de *la différence*, c'est-à-dire de la spécificité artistique est constamment invoqué par l'admirateur de Gourmont non seulement comme argument contre la doctrine naturaliste mais aussi contre les préjugés communs, naïvement assimilateurs. Aux fins de détruire l'illusion simplificatrice du « rendu », il établit – à titre de méthode – un antagonisme entre l'art et la vie : « La vie telle que dans les livres et la vie telle que dans la rue : deux notions ennemies ». « L'irréalité, voilà le contenu de toute œuvre » écrit-il ailleurs. Les moyens d'expression indispensables à l'art « sont puisés dans les livres pas dans la vie » ajoute-t-il en s'adossant à un exemple célèbre : « Shakespeare, qui copiait l'action de ses drames dans les chroniques ou chez Plutarque est le plus grand génie livresque ». Le terme de « livresque » échappe ainsi à « la dérision ».

La langue de la littérature non plus n'est pas une « copie » de la langue parlée et l'écrivain ne « reproduit » pas, il crée : « Avant d'en arriver à l'émotion et à l'âme humaine, l'artiste bute sur l'instrument… Avant de faire montre d'originalité dans quoi que ce soit d'autre, il doit s'avérer original dans la langue. » Là encore, la recherche authentique part de l'intérieur, elle doit inventer et non se soumettre : « Il faut, pour rester dans l'art, pouvoir partir des mots vers la vie et non de la vie vers les mots ».

La littérature n'est pas « une autre forme de vie ». Entre l'émotion de tous les jours et « la même émotion portée sur la scène » intervient « un truc, une frustration ». « L'art doit provoquer l'émotion par ses seuls moyens. » Mais ce n'est pas l'art que le spectateur appelle de ses vœux, c'est « l'ivresse ». La réalité brute qui pénètre dans l'art (à travers le naturalisme) c'est l'intrusion du spectateur dans l'art.

En fait, ce n'est pas tant le programme naturaliste proprement-dit que Fundoianu vitupère mais une réception déformante, déviante des œuvres d'art laquelle est favorisée par le naturalisme. Une communauté de critères se tisse entre la recette naturaliste et les habitudes du lecteur non avisé. Fundoianu est persuadé qu'à cette communauté correspond une incompatibilité tout aussi certaine entre le vrai art et le grand public. Sa position ne manque pas – c'est peu dire – d'être paradoxale : « Il reste au bon art d'exister en dehors des lecteurs, si c'est de la littérature, en dehors des spectateurs si c'est du théâtre ». D'où la réaction antinaturaliste du symbolisme, conçue comme une « révolte contre le spectateur ». Pour ce qui est de Fundoianu, il est permis de penser que c'est son anti-naturalisme qui l'a jeté (temporairement) dans le camp des symbolistes.

Son *Éclaircissement* qui préface *Le reniement de Pierre* nous éclaire assez peu sur son adhésion au symbolisme. Il commence par opposer le symbolisme à la clarté qui n'est « qu'un attribut du style et non une condition de celui-ci ». Dans le contexte de la littérature autochtone, l'obscurité tiendrait de « l'innovation et de la fraîcheur » (« on a si longtemps pratiqué une écriture claire, d'une agaçante clarté »). En précisant que « symbolisme ne veut pas nécessairement dire néologisme, maladif, étrange, décadent, confus et mal écrit », Fundoianu écarte les confusions qu'entretenait une ignorance malveillante mais en soignant le côté flatteur de la définition (« original, bon sens, profondeur, refus de l'imitation, absence de modèle, sous-conscient, nouveau et parfois sain ») ne nous apprend rien que nous ne sachions déjà. Il énumère quelques « représentants vigoureux » qui se placent sur un large éventail depuis Régnier à Gide en passant par Francis Jammes ce qui n'est pas, non plus, pour nous avancer dans la définition du concept mais tout au plus pour mettre sur un pied d'égalité le symbolisme avec la poésie nouvelle en général. Comme la plupart de ses contemporains, le poète fait entrer « la nouvelle ère » de poésie sous le signe du symbolisme.

À la réflexion, *Nous, les symbolistes*, de 1919, plus engagé, plus explicite pourrait passer pour un manifeste littéraire. Sans hésiter, Fundoianu se rallie à un mouvement « qui constitue depuis deux décennies notre littérature ». Il va encore plus loin et s'enorgueillit d'être, comme ses camarades, l'objet d'un accueil hostile et de porter le stigmate de l'exception. « On est les lépreux de la littérature » – note-t-il en se rangeant aux côtés du « vibrant » Ştefan Petică, du « naïf » Iuliu Săvescu, de Bacovia, de Minulescu (« avec lui, le symbolisme commença à être la muraille de l'île, il se mit à vivre »). Naturellement Arghezi que vise en premier lieu l'élan récupérateur de Fundoianu figure en bonne place, escorté de N. Davidescu, Adrian Maniu, Ion Vinea, I. M. Raşcu, Emil Isac, Mihai Săulescu etc. Le bilan de Fundoianu claironne son défi : « Nous sommes trop nombreux pour ne pas être puissants et trop peu nombreux pour ne pas être intelligents ».

Il déplore que ce mouvement ait été dépourvu de conscience théorique, omission « douloureuse » qui explique largement son écho modeste auprès d'un public impréparé à le comprendre. « Les symbolistes ne connaissaient pas leur esthétique » – écrit Fundoianu en négligeant d'employer le pluriel de la première personne ce qui jette sur tous ses camarades de barricade littéraire le voile de la confusion théorique.

Ce discrédit – trop radical et sans nuances – ne pouvait rester sans écho. Le premier à se sentir injustement ignoré fut N. Davidescu qui, « en des temps héroïques » avait soutenu la doctrine et la formule artistique symboliste. La critique de bonne aloi, intellectuelle, faite de subtiles « dis-associations » théoriques de N. Davidescu ne pouvait manquer de reconnaître – comme le lui reproche Fundoianu – la vérité, élémentaire d'ailleurs, selon laquelle le symbolisme représentait « la traduction dans une formule concrète d'art de l'idéalisme philosophique ». Mieux même, de cette orientation métaphysique Davidescu déduit que le principe artistique par excellence symboliste c'est « de cultiver l'individu à l'extrême ». L'une des convictions sur lesquelles il avait fait reposer sa « campagne » pro-symboliste – ce n'est que dans un texte ultérieur qu'elle trouvera son expression définitive – est que « … le symbolisme constitue notre première phase de collective conscience artistique ». Cette opinion qui contredit Fundoianu est, à notre sens, d'autant plus justifiée qu'elle invoque Macedonski (ou plutôt son article-programme, *La Poésie du futur* de 1892) en tant que « prédicateur théorique et anticipé » du symbolisme roumain.

On sait que Fundoianu ne nourrissait pas les mêmes sentiments à l'égard de Macedonski. Par ailleurs, ses griefs ne visent pas les seuls symbolistes roumains ; les symbolistes français aussi ont droit à ses reproches car « jusque tard, jusqu'à Remy de Gourmont, une critique inférieure » a entretenu entre autres la confusion entre symbolisme et « décadence ». D'ailleurs notre auteur lui-même perpétue cette confusion (innocente d'ailleurs) lorsqu'il parle de « la grande bataille entre naturalistes et décadents » ou – dans une autre acception du terme – de Mallarmé comme du « seul (vrai) décadent ». Il accepte la démonstration de Gourmont* sur la différence essentielle entre «la décadence» d'une littérature classicisante, littérature d'épigones et l'innovation d'esprit et de moyens apportée par le symbolisme, équivalente à une « renaissance ».

Il a l'intuition de l'erreur de la « poétique » symboliste qui veut que « pour un contenu excessivement nouveau il faut, nécessairement, une forme excessivement nouvelle ». Ce qui explique, probablement, la théorie des voyelles, de l'instrumentation et, surtout, la technique du vers libre issu de l'invitation antirhétorique de Verlaine. La recherche d'une forme « excessivement nouvelle » aboutit au renoncement à tout modèle formel, ce qui «périclite à la poésie dans son existence même ». « La survivance de Mallarmé » – grâce à Valéry – est interprétée comme un repère de valeur dans « le chaos

* Non sans céder à son orgueil érudit et bibliophile et de citer, dans une édition rarissime, un texte antérieur qui contient la même idée : Léon Vannier, *Curiosités littéraires. Les Premières armes du Symbolisme,* 1889.

des poèmes à la démarche amorphe ». Pour Fundoianu, « la décadence de la poésie commence par celle du vers ».

Apparemment, le terme « décadence » prend le sens que lui donnent les ennemis du symbolisme. Les principes constitutifs mêmes du courant sont invoqués pour mesurer « la décadence » de ses dernières manifestations. Ce n'est que maintenant que l'on comprend la signification du titre d'un essai qui figure dans le livre consacré aux auteurs français : *Décadence : un chapitre de l'histoire du symbolisme*.

Au début du siècle passé, les revues roumaines ont fait la part belle aux débats portant sur le symbolisme et la décadence. Les articles de Fundoianu, ultérieurs à ceux de Felix Aderca et de N. Davidescu – pour ne parler que de ces coryphées du groupe soi-disant moderniste –, laissent voir des points de désaccord. En 1916, Aderca saluait le vers libre comme « un enrichissement de la poésie et un défi à l'esthétique rationaliste ». La même année, Davidescu imputait au décadentisme de « tuer dans le temps, à force d'imitation, des formes vivantes à l'origine, d'art ». Malgré des positions divergentes, ils s'accordaient pour identifier le décadentisme contemporain au « semănătorism »*, plus exactement au « parasitisme » eminescien de ses représentants. Le symbolisme lui-même était une réaction contre l'eminescianisme. Ce n'était nullement du lèse-Eminescu ; bien au contraire, dissocié de l'« eminescianisme »** le poète national était intégré à l'esprit moderne voire au symbolisme même. On sait que N. Davidescu rêvait de promouvoir Eminescu au rang de « précurseur du symbolisme » mais comme telle, la proposition ne sera formulée que plus tard. Reste que de voir l'auteur du *Pauvre Dionis* et de *Génie dévasté* cité par Aderca dans un article de 1914 parmi les symbolistes virtuels ne peut que surprendre.

À son tour, B. Fundoianu admire « l'œuvre symboliste qu'est *Le Pauvre Dionis* » en ajoutant que « l'esthétique symboliste est celle de Novalis ». Pour lui qui, dès l'*Éclaircissement* de 1918 a toujours tenté d'« accommoder » le nouveau courant à la tradition, de l'intégrer dans la suite des mouvements littéraires autochtones, le symbolisme n'est qu'une deuxième forme du romantisme. Cette adaptation à la tradition n'est nullement aléatoire et encore moins concessive. Ce n'est pas au symbolisme de se plier à la tradition, c'est au concept de tradition de se modifier de façon à ne plus le rejeter. Les courants littéraires « n'impliquent pas une âme mais un stade ». Affirmation d'importance théorique extrême et dont la cible contemporaine est évidente. Ce qui est refusé c'est la conception organiciste-ethniciste de la tradition. Une manière de calmer les esprits dans la dispute entre les traditionalistes et les modernistes et de donner aux deux

* Courant d'idées traditionnaliste et autochtoniste dont le nom dérive de celui de la revue „Semănatorul" (*Le Semeur)*.

** « Eminescu fut pendant plus d'une vingtaine d'années la proie de quelques générations décadentes d'épigones. Ce fut d'abord celle de Vlahuță suivie de celle de Cerna et de Iosif. » N. Davidescu, *La vieille critique sur la « poésie nouvelle »*, dans : « Flacăra », 21 juillet 1922, repris dans *Aspecte şi direcţii literare*, *Édition et préface de Margareta Feraru. Bucureşti*, Ed. Minerva, Bucureşti, 1975, p. 312.)

orientations une égale justification théorique. Pour autant, Fundoianu ne cache pas son option partisane et sa prédiction aura paru téméraire sinon hasardeuse en 1918 : « … le symbolisme se greffera et continuera la tradition mieux que Monsieur Iorga : il conservera l'âme autochtone du Prince Ştefan tout en troquant le cafetan démodé et miteux contre les habits d'aujourd'hui ».

D'habitude, Fundoianu évite de polémiquer directement avec les traditionalistes et tente de trouver une position qui contourne, apparemment, l'opposition. Significativement, dans le même texte il repousse l'idée d'« école » – et, par là, les avantages d'une affirmation compacte à l'abri d'une idéologie. La seule chance de l'artiste reste le talent individuel : « Nous nous nommons symbolistes parce qu'il nous faut une étiquette. Resteront ceux d'entre nous qui avons du talent malgré toutes les pierres qu'on nous prépare. Les autres iront vers les portes de l'oubli où ils rejoindront les «semănătorişti» sans talent. L'école n'a jamais protégé personne, elle n'a aucune force. Le talent constitue l'unique sélection ».

Le talent n'est donc pas dispensé machinalement aux symbolistes et refusé a priori aux traditionalistes. À condition d'écarter l'abus idéologique et passionnel, le critère esthétique peut devenir opérant. Sans refuser aux traditionalistes la qualité artistique, Fundoianu leur dénie l'exclusivité de la spécificité. En précisant que les mouvements littéraires « n'impliquent pas une âme mais un stade » il décide qu'il n'y a pas de courants qui sont spécifiques à une culture nationale et d'autres qui ne le sont pas. Il est évident que la conclusion bat en brèche l'optique traditionaliste exclusiviste, partagée, à ce moment-là, par Iorga et Ibrăileanu. Quelques années plus tard, assez curieusement, Lovinescu lui-même se rangera à un exclusivisme similaire et contestera la spécificité du message symboliste dans la littérature roumaine.

Il s'agit d'une série d'articles intitulé *Y a-t-il une littérature roumaine ?* qui représente une riposte contre, surtout, « la négation féroce » de l'originalité de la littérature roumaine que l'on peut lire dans la préface à *Images et livres de France*. La réaction de Lovinescu répondait, également, à la thèse presque tout aussi risquée de Davidescu : « avant le symbolisme on ne saurait parler d'une littérature roumaine… Nous n'avons eu que des écrivains-accidents ». Sans entrer dans les détails de la polémique Lovinescu-Davidescu, nous nous en tenons à ce bref passage qui contient une double réplique de Lovinescu : « … M. Fundoianu niait donc l'individualité de toute notre littérature ; M. Davidescu ne la lui reconnaît qu'au moment où il la perd ». Cette idée de la perte de la spécificité nationale au contact avec l'expérience symboliste contredit l'ensemble de la conception de Lovinescu et la majeure partie de ses lectures des poètes « nouveaux ». Extrémiste à d'autres égards, Fundoianu se rapproche de Lovinescu pour ce qui est de la dialectique des mouvements littéraires…

Pour en revenir à l'orientation théorique-artistique de Fundoianu : qu'est-ce que, pour lui, le symbolisme ? Bien que ses articles n'en donnent aucune définition, elle peut prendre forme à partir des dissociations, nombreuses et point aléatoires, qu'il établit entre le programme poétique symboliste et celui de Mallarmé. En voici une : « Mallarmé voulait

la sélection des mots, le mot propre : le moyen de tout art classique. Le symbolisme contourne l'ambiguïté des quelques sens et contourne le mot propre, qui est un procédé de sculpture. Il appelle la métaphore, procédé essentiel pour se rapprocher de la réalité et procédé en musique. » Et ailleurs : « L'école symboliste a renversé les principes arides de la poésie de Mallarmé et son apport, pour le contenu du poème, fut considérable. Non seulement le symbolisme n'évita pas la réalité, le modèle, mais son but principal fut de déformer le modèle afin de pouvoir en extraire le plus de vérité ; l'état d'esprit – voilà le modèle. Les moyens furent, bien entendu, l'image et la métaphore. Les mots – au lieu de s'écarter de leur sens – furent rebaptisés d'un sens, ils furent parfois renvoyés à leurs origines afin que leur signification soit plus lourde de sens, plus suggestive. »

Intéressante (voire justifiée) la tentative de Fundoianu de dénier à Mallarmé certaines de ses initiatives déclarées (le culte de la suggestion et l'appel à l'étymologie) afin d'en faire profiter les symbolistes aussi. Ces nuances mises à part, son adhésion au symbolisme traduit le goût de l'intériorité et de la suggestion. Des prédilections qu'il n'arrête d'affirmer – ici et là : « Pour moi, la vie vécue n'est pas l'anecdote. C'est la mer intérieure. » Ou dans une notation « inactuelle » : « Je préfère l'œuvre d'art qui n'affirme jamais, qui insinue seulement ».

Il s'avère une fois de plus que son symbolisme est avant tout un anti-naturalisme. Son intérêt pour le classicisme et, à un moment donné, la proposition d'un idéal artistique de facture néoclassique ne s'explique pas autrement. Pour Fundoianu, symbolisme et néoclassicisme deviennent compatibles parce qu'ils prennent appui sur la même plate-forme anti-naturaliste.

*

Les quelques articles consacrés au classicisme en 1921 prennent leur départ et leur référence dans la conception d'André Gide qui, dans la NRF de l'après-guerre tente de réorienter la puissante offensive antiromantique antérieure (Maurras, Lasserre etc.) dans une direction opposée à l'enfermement nationaliste et traditionaliste. En vertu du principe de la limite intérieure que nous avons déjà mentionné, Fundoianu retient l'affirmation de Gide selon laquelle « l'œuvre classique n'est belle et puissante que dans la mesure où le romantisme y est vaincu ». Pourtant, la généralisation qu'il se permet par la suite (« il ne peut y avoir des classiques que là où le romantisme est puissant ») est discutable tout comme la déduction concernant « l'antériorité du romantisme à l'origine ». À supposer que l'on accepte l'idée d'un classicisme puissant « uniquement dans le nord », c'est-à-dire « là où le romantisme est puissant », on devrait accepter la réciproque (le vrai romantisme est à chercher là où le classicisme est puissant, c'est-à-dire dans le sud), ce qui ne serait rien d'autre que renverser la distribution traditionnelle. L'observation de Gide est vraie et profonde au niveau de la conscience artistique du créateur individuel. Quant à l'antériorité obligatoire du romantisme et, donc, à une succession obligatoire de ces courants, les histoires littéraires invitent à la circonspection.

Gide ne maniait pas l'idée du « romantisme vaincu » à l'encontre du romantisme mais plutôt d'un classicisme étroit, exclusiviste voire rétrograde tel qu'il était professé par une partie des critiques et idéologues français de Maurras à Massis. Son but n'était pas d'éliminer mais de subordonner, de revisiter les hiérarchies : « Nous accepterons la revendication de l'intelligence qui demande aujourd'hui ses droits dans l'art : point pour remplacer la sensibilité mais pour la pénétrer, l'analyser et la maîtriser ».

Vu que cette attitude complexe a l'heur de plaire à Fundoianu, on peut s'étonner de ce qu'il ne comprenne pas comme il faut le sens intégrateur du programme de Gide, qu'il confonde l'idée de « totalité » de ce dernier avec l'exhaustivité positiviste et la rejette. L'exhortation gidienne de « prendre tout en compte » ne suppose pas un inventaire, ne veut pas dire réunir mais assumer.

C'est aussi le sens de son néoclassicisme que Fundoianu aura sans doute très bien compris quand il l'opposait au concept classique restrictif de Charles Maurras : « Il faut avoir vécu la révolution et le romantisme et sa seconde forme, le symbolisme, pour redevenir classique ». Rien de plus instructif que la définition même du classicisme gidien qui découlerait logiquement de « la distillation et le rangement sur des rayons de l'immense matériel que le purulent décadentisme (…) lui a laissé en héritage ». S'il était possible de décanter le décadentisme c'est à une telle supérieure élaboration que tend le classicisme gidien – dans la vision de Fundoianu.

Vu la conception d'ensemble de notre auteur sur le classicisme, cette vision n'a pas de quoi nous choquer. Il va outre au classicisme antique et au classicisme français du XVII^{e} et affirme « qu'il y a plusieurs époques de classicisme, autrement dit de maturité » : « La première, la Renaissance avec Villon et Rabelais (je fais l'impasse sur Ronsard et la Pléiade). La seconde : l'époque de Louis : le classicisme proprement-dit. La troisième : le romantisme – et le symbolisme fixé aujourd'hui une fois pour toutes ». Non seulement le néoclassicisme emprunte à l'expérience symboliste (la décadence n'étant, n'est-ce pas ? qu'un « chapitre de l'histoire du symbolisme ») mais le symbolisme lui-même est vu comme une forme d'un classicisme cyclique.

Le symbolisme – hypostase du classicisme après avoir été qualifié de seconde forme du romantisme ! La terminologie de Fundoianu est si élastique qu'elle risque de paraître contradictoire. Pour lui, il n'y a pas d'acception unique du symbolisme. L'attitude envers Mallarmé est ambivalente : d'une part, il fait l'éloge de sa rigueur formelle, d'autre part il rejette sa poétique stérilisante. Sa position vis-à-vis du symbolisme est à l'avenant. Mais tout ce qui a l'air contradictoire ou incongru devient clair dans le contexte de chaque article dont l'efficience immédiate lui importe davantage que la cohérence théorique et terminologique de son activité.

Vers le nouveau classicisme, de 1922, est un texte à valeur de programme, qui résume en quelque sorte la conception esthétique de Fundoianu. Malgré le titre, il y est question du symbolisme. D'entrée de jeu, l'auteur constate que le symbolisme a réussi à s'imposer devant les contemporains et dans l'histoire littéraire pour avoir modelé la sensibilité de l'époque et introduit son propre concept de poésie dans « la notion de la

poésie générale ». Ses acquis en deviennent irréversibles comme cela avait été le cas de tous les courants littéraires l'ayant précédé : « Désormais, ce que le symbolisme a gagné est acquis une fois pour toutes ; pareil pour les acquis du romantisme ; la poésie en train de naître les englobera, les uns et les autres, c'est-à-dire qu'elle accueillera entre ses limites tout ce qui restera après leur épuration. »

Les derniers mots sont particulièrement significatifs car ils suggèrent un concept de tradition interne, d'hérédité poétique pure ou, plus exactement, purifiée par sélection. Chaque mouvement littéraire est pourvoyeur d'impulsions transmissibles.

Tout en admettant la réussite historique du symbolisme Fundoianu constate que, malgré ses ambitions révolutionnaires, ce dernier « n'avait apporté rien de très nouveau, rien qu'on n'eût pas encore dit ». Observation concrète, désolée, immédiatement suivie par une autre, de portée générale, consolatrice : « … l'invention de la nouveauté n'est plus possible… ». Ce qui est encore possible, ce sont les sélections différentes, les priorités changées, les valeurs amplifiées, les nouveaux accents. Dans ce contexte, l'excès n'est que l'insistance sur quelque aspect privilégié à bon escient : « Être excessif : la seule possibilité d'être nouveau. » Et – serions-nous tentés d'ajouter – la dissociation obligatoire de ce qui a précédé, la seule possibilité d'exister dans le champ artistique. Chez Fundoianu, ses remarques sont moins triomphantes que mélancoliques.

L'affirmation de la nouveauté impossible ou, plus exactement, impossible autrement que par un excès, semble dire une nostalgie passéiste-classiciste d'une époque où des vérités essentielles auraient été affirmées que l'on ne peut que reformuler désormais. Impression vite démentie puisque le classicisme même est rangé dans la série de l'excessif malgré sa réputation de mesure, de sens des proportions, de bon goût : « Le symbolisme fut excessif, comme le fut le romantisme, comme le fut le classicisme ». Le classicisme « est mort à force d'ordre », le romantisme, « à force de liberté ». Ce qui frappe ici c'est que le symbolisme et, de manière générale, les courants nouveaux se voient retirer l'exclusivité de l'excessif. L'excessif cesse d'être une initiative spécifiquement moderne pour devenir une sorte de fatalité de l'histoire littéraire.

La logique prévisible du discours aurait appelé la conclusion suivante : les excès disparaissent avec les mouvements littéraires respectifs, il en reste l'idée de liberté de l'expérience romantique, l'idée d'ordre du classicisme etc. N. Davidescu, par exemple, le rejoint sur ce point lorsqu'il parle du symbolisme qui « violente » : « Ce qui aura été trop exagéré dans cette attitude disparaîtra un jour comme inutile, peut-être est-ce déjà fait alors que ce qui était nécessaire au temps respectif et viable ajoutera une nouvelle page aux multiples pages du classicisme ». Car pour Davidescu, le classicisme n'était pas « une certaine formule d'art » mais « une simple consécration par le temps ». C'est ce qui lui faisait voir, dès 1914* déjà, dans le symbolisme un futur classicisme : « Non seulement les symbolistes d'aujourd'hui peuvent très bien être mais ils seront nécessairement les classiques de demain de notre époque ».

* Écrit en 1914, l'article respectif fut publié dans le volume *Aspecte şi direcţii literare* de 1921 et recensé par B. Fundoianu dans *Adevărul* du 18 août 1921.

En empruntant, probablement, à Davidescu la suggestion que le symbolisme, une fois « fixé définitivement », pouvait être regardé comme un nouveau classicisme, Fundoianu refuse d'accepter l'hypothèse d'une médiation du temps et soutient que l'élément transmissible d'un courant à l'autre et d'une œuvre à l'autre était précisément l'initiative excessive. Il recompose une hérédité de l'excès : « Mais ce qui reste (…) incarné dans l'œuvre est précisément l'excessif, précisément le besoin de risque pour pouvoir révéler une touche ignorée qui n'était point conviée dans le concert et qui désormais s'avère nécessaire parce que le temps d'une minute a été considérée la seule nécessaire ».

Il s'ensuit que les écoles littéraires ne sont que des modes différents, des variations spécifiques de l'excessif. Naturellement, cet excès se définit par la mise en rapport avec un tout, avec un ensemble de relations, de qualités et de virtualités vis-à-vis desquelles toute vision artistique ne peut être que partielle, exclusiviste. Chaque courant littéraire s'affirme par un excès caractéristique et en meurt.

Tel le symbolisme qui meurt « d'une excessive anarchie » (mais l'anarchie n'est-elle pas elle-même excès ?) plus exactement « pour n'avoir pas compris la liberté qu'il réclamait pour l'art ». Au lieu de substituer aux anciens obstacles, devenus faciles, de nouveaux, difficilement surmontables, « le symbolisme a demandé la liberté de supprimer toute entrave, c'est-à-dire tout ce qui conditionnait l'existence du poème ». Les poètes ont perdu ainsi leur bien le plus précieux, la seule garantie de toutes les ambitions de noblesse et des prétentions de liberté : « le secret professionnel ». Contre les apparences, Fundoianu conclut que « l'esthétique des artistes symbolistes est commune ».

Le reproche, capital, est d'autant plus valable qu'il va au-delà de l'expérience symboliste. Pourtant, les mérites historiques du symbolisme ne sont pas ignorés : « Le symbolisme lutta contre l'imitation d'après nature, contre la copie, contre le mauvais goût, contre la familiarité avec la vie et le goût du lecteur, contre le lecteur. Il a réclamé pour la poésie le droit d'être obscure et profonde, d'être isolée et particulière, d'être précieuse et irréelle, le droit d'idéaliser, même excessivement. »

Dans la vision de Fundoianu, le symbolisme rejoint le romantisme, qui le précède, et le « nouveau classicisme » qui lui succède dans le mépris qu'il professe pour « l'art dégradé et dégradant, facile et vulgaire » du naturalisme. Le nécessaire adieu au symbolisme doit se produire, recommande Fundoianu, par un retour à la mesure et à la discrétion, à une limite auto-imposée : « L'équilibre que nous recherchons, la mesure que nous souhaitons, *la discrétion*, surtout et avant tout, envers la passion, le pittoresque, la couleur locale, le costume historique – peut-être aussi envers la métaphore, la métaphore isolée qui ne conduit pas au centre du poème mais en dissuade – voilà les véhicules qui nous rapprochent du classicisme ».

Ce qui importe tout particulièrement c'est que le poème soit conçu comme une construction unitaire et non comme une agglutination de métaphores – aussi réussies soient-elles. Le poème conditionné par la *difficulté* et l'initiative artistique par l'*auto-limitation* justifient l'option de l'auteur pour ce nouveau classicisme qu'il préfère appeler – afin de ne pas provoquer des adhésions indésirables – un « art apollinien ». D'ailleurs,

Nietzsche est invoqué plusieurs fois dans cet article en tant que partisan de l'auto-limitation consciente voire arbitraire, unique solution d'échapper à la confusion naturaliste.

Fundoianu croit entrevoir que c'est là la tendance de l'art européen des dernières années : « Des individus nouveaux reconnaissent le prix du travail dans l'art et la valeur du métier et la discipline de la tradition et le besoin immédiat de la limite ». L'auteur qui lui fournit l'argument c'est Valéry. Les grands poèmes de ce dernier, *La jeune Parque* (1917) et *Le cimetière marin* (1920) paraissent en même temps que *Les Manifestes Dada* (1917) et les poèmes de Tristan Tzara, *Vingt-cinq poèmes* (1918). Les sympathies de Fundoianu ne vont pas à ces derniers non plus qu'aux *Alcools* (1913) ou aux *Calligrammes* (1918) d'Apollinaire.

La poésie de Valéry appelle-t-elle les préférences de notre jeune poète et critique ? Il en constate la réputation qui ne cesse de s'accroître et l'explique par la résistance qu'elle oppose aux nouvelles tendances de désagrégation du poème. Tout en appréciant les principes de rigueur formelle de Valéry, Fundoianu laisse entendre qu'il lui reproche d'en être resté à Mallarmé (qu'il continue, en fait) au lieu de revenir à lui après s'être aventuré dans le vers libre. Fundoianu n'aurait pas voulu d'un convaincu mais d'un « repenti » après l'expérience d'un échec. Cela veut dire que « le vers de Valéry n'est pas un retour mais une continuation ». Pour Fundoianu, Valéry n'est pas une préférence, il est l'objet de son respect. C'est Francis Jammes et Gide qu'il préfère, avec « leur littérature fraîche et nette ». Quant à son classicisme, « le nouveau », il est de toute évidence inspiré et modelé par le programme gidien.

Malheureusement, de ce nouveau classicisme Fundoianu ne nous dit rien qu'il ne sût – et que nous ne sûmes – de Gide lui-même. Il demande « un art plus large », au risque, pour cet art, « de devenir (ainsi) accessible », mais s'empresse d'ajouter « accessible comme lecture, non comme art ». L'article-manifeste s'achève sur cette image mémorable : « Nous avons le sphinx ; il faudra lui trouver le sourire qui le rende obscur ». Ce qui est bien joli mais un peu trop « largement » interprété.

Mais la nécessité de sortir du symbolisme reste ferme et le dernier argument – surprise ! – tient dans son vieillissement. Le plaidoyer de Fundoianu en faveur du renouveau représente bien sa conviction intime mais, en même temps, c'est une réflexion apparemment anti-classique : « … Le vieil art n'est pas laid seulement parce qu'il est vieux : il est surtout dangereux ; dangereux par sa facilité, par son manque d'appétit vers de nouvelles aventures, de nouveaux voyages ».

Cette condamnation ne vise pas le vieil art en soi, l'art consacré et vieilli naturellement avec le passage du temps, mais l'art qui naît vieux parce qu'il répète une formule artistique antérieure, l'art des épigones, imitatif, « décadent ». La dissociation de N. Davidescu entre classicisme et décadentisme s'avère une fois de plus pertinente.

Fundoianu n'oppose pas simplement vieux et nouveau ou classique et moderne. Pour lui, modernité ne signifie pas nouveauté, il n'en fait pas une valeur absolue. « C'est la nouveauté, justement, qui vieillit le plus vite », écrit-il. Quant à l'actualité, la notion est réversible : « … il se trouve que les livres inactuels soient actuels un siècle plus tard… ».

La révolution de la littérature n'est pas une progression de valeurs et ses réalisations futures devront supporter la comparaison avec les chefs-d'œuvre déjà reconnus : « … Cette littérature nouvelle, peut-elle être plus mystique que Claudel, que Jammes, que Péguy, que le dernier symbolisme ? Peut-elle être plus profondément humaine que Dostoïevski et que Tolstoï ? Peut-elle être plus puissante que la poésie de Walt Whitman, plus fantastique que la poésie de Poe, plus tragique que celle de Baudelaire, plus parfaite que celle de Remy de Gourmont ? Il se pourrait qu'elle ne soit ni fantastique ni mystique ni humaniste. Elle pourrait être autre. La nature a encore assez d'imagination. »

« Autre » – le classicisme aussi dont rêve Fundoianu. Un classicisme qui a adopté, entre autres, le principe romantique de la différenciation. Un classicisme qui ne saurait être une hypostase du traditionalisme autochtone. C'est, bien au contraire, le principe du conformisme esthétique transformant, en règle générale, tout classicisme en traditionalisme qui est rejeté formellement : « Ce n'est pas en imitant que l'on respecte la tradition. Imiter c'est user, c'est vulgariser. La copie d'une chose morte : non pas une continuation. » La tradition ne peut être continuée par l'imitation non plus que la vie ne peut être surprise par la photo : « Ne point imiter Euripide ou Virgile mais les incorporer, sauter par-dessus ».

Ce n'est pas la tradition que rejette le jeune auteur mais la stagnation, la paresse spirituelle, l'inertie. « Non point la tradition jetée en travers de la route, tel une flaque trop stagnante pour ne pas être pestilentielle » écrit-il et ajoute, dans l'esprit de Gide : « …Mais l'obstacle sciemment choisi… » Il en résulte donc que la tradition doit être découverte au bout d'un effort, d'un chemin.

Les rapports que Fundoianu entretenait avec la tradition sont très nettement, très clairement explicités dans cette note « inactuelle » : « Tu écris en roumain sans avoir lu Anton Pann ? De temps en temps, les mots doivent être rajeunis et non fardés (…) Eminescu copiait chez les chroniqueurs les mots qui, d'après lui, pouvaient être intégrés dans la langue de la littérature. Tu ne les copieras que si le besoin t'en dit. Il faut redécouvrir l'initiative, avec ingénuité, comme si elle n'avait jamais existé. Si tu te souviens que Eminescu lui-même l'a fait, tu dois pouvoir t'en dégoûter. C'est encore bon signe. »

L'attitude anti-traditionaliste – qu'il ne faut pas assimiler à un mépris de la tradition autochtone – y est évidente et le principe de la différenciation nécessaire lui sert d'argument décisif. Ce principe fonctionne chez Fundoianu avec une régularité passionnée dans tous les contextes et à tous les niveaux de la discussion. La motivation profonde qui sous-tend cette conviction peut être trouvée, je crois, dans la conviction de l'auteur que « l'invention de la nouveauté – à savoir la nouveauté absolue – n'est plus possible ». La différenciation programmatique est la chance accordée à l'artiste moderne de provoquer, de forcer l'originalité, l'exagération étant le moyen le plus sûr, l'unique même. L'excessif est donc mis au service d'un concept pondéré d'originalité. Fundoianu aura-t-il été conscient de ce paradoxe ?

Ce qui est sûr c'est que son anti-traditionalisme constant ne le conduit pas – théoriquement tout au moins – derrière les barricades de l'avant-garde. Fundoianu va

publier dans „Contimporanul", „Integral", „Unu" mais sans que sa prose réflexive trahisse l'adhésion à l'un de ces mouvements de la dernière heure. Le futurisme et le dadaïsme ne sont pas restés – on le sait – sans écho dans la presse roumaine. Fundoianu les mentionne pour les rejeter : « … L'art de Marinetti ou de Dada qui le continue étant en dehors de l'art… », déclare-t-il en passant. Quelqu'un qui se méfiait des possibilités du vers libre ne pouvait faire crédit à l'abandon de la syntaxe ou à la mise à contribution, par programme, du hasard.

Dans la mesure où les nouveaux *ismes* dynamitaient le concept même d'art et instauraient à la place d'un ordre toujours perfectible la parfaite anarchie, ils figuraient pour notre auteur des moyens de miner le métier d'artiste, des symptômes de la décadence. Les premiers symptômes, il les avait découverts dans le symbolisme déjà et, point par hasard, il s'était posé des problèmes de poétique liés à la « décadence », justement. Rapportée à la pratique théorique et artistique de l'avant-garde, la définition qu'il donne de la poésie reste, sans conteste, traditionnelle : « Dans la poésie, comme dans tout art humain, seul le contenu est dynamique, revêtu d'une forme statique. À l'instar du moulin, le poète apporte l'eau au plus vite, sur ses roues immobiles et fixes. »

Devant les tendances de pulvérisation du poème Fundoianu invoque toujours une limite. Ce qu'il réprouve dans les nouveaux courants littéraires et artistiques n'est pas tant le rejet « de la tutelle du sens » que celui de la « composition », de la forme. Nonobstant une large conception, le néoclassicisme qu'il professait nous apparaît, aussi, comme une réaction de défense contre l'extrémisme moderniste. Ayant accepté l'excessif (surtout rétrospectivement, il est vrai), en le légiférant dans l'évolution de la littérature, le poète-théoricien devient plus circonspect avec les nouveaux courants dont il ne semble plus disposé à intégrer « le besoin de risque » sans conditions. Aux excès avant-gardistes, Fundoianu oppose les exigences professionnelles de la forme. Il désapprouve notamment les mutations artistiques qui se justifient en invoquant l'effort de synchronisation avec les rythmes toujours plus précipités de la vie moderne. Fidèle à sa croyance que « l'artiste n'est pas un créateur de vie mais un créateur d'art », il recommande une espèce de course à contre-courant ou, plutôt un statisme polémique : « La vie devient-elle de jour en jour plus rapide ? Et alors ? (…) Il faut opposer l'art de plus en plus lent à la vie de plus en plus rapide. Opposer le repos au mouvement. »

Mais il a bien conscience des risques contenus dans une telle exhortation, surtout si elle est suivie jusqu'au bout. « La sculpture pure » d'un Lipschitz, par exemple, qui écarte par programme tout modèle et se borne au « jeu en soi de la ligne, de la courbe, des volumes » offre à Fundoianu l'occasion de se dissocier de l'avant-garde artistique aussi – en plus de l'avant-garde littéraire –, plus exactement de ses tendances abstractionnistes. Celui qui deviendra, à Paris, l'ami de Brancusi a déjà l'intuition généreuse de la lointaine origine de ces tendances et même de la « divine immobilité » de l'art de Phidias. (« Un disciple du statuaire de Phidias qui aurait tiré sans crainte les conséquences ultimes de l'esthétique grecque en serait arrivé là où est arrivé Lipschitz ») mais il ajoute : « la décadence commence par l'intronisation de l'expression ».

On devine un reproche, le même qu'il a adressé à Mallarmé dont le « purisme » trouve son équivalent dans les arts plastiques : « C'est la même technique, la même vérité. On ne fait pas de l'art avec des sentiments mais avec des mots et du marbre. » Même si Fundoianu adhère à ce principe, ce n'est pas sans réserves qu'il accepte la poésie « pure » ou la sculpture « pure ».

Son modernisme est, on le voit, modéré, tout comme, d'ailleurs, son anti-traditionalisme. Modérés, il est vrai, mais fermes – l'un et l'autre. La modération n'est pas, en général, – et dans ce cas encore moins – le signe d'une incertitude ou du non-engagement. Le jeune auteur a des options bien arrêtées et il entend les exprimer haut et fort. Seulement, son adhésion n'est pas, en général, dépourvue de réserves et son refus est rarement total. En règle générale, il évite d'absolutiser. Même dans les articles-manifestes on chercherait en vain la passion partisane.

La teinte de modération est due – malgré la théorie de « l'excessif » – à l'adoption, surprenante pour un artiste, d'une perspective d'histoire littéraire. Défini comme récurrent, l'excessif lui-même perd en grande partie de son potentiel d'agressivité. L'affirmation d'un courant littéraire, même de celui en faveur duquel il plaide à un moment donné, est vue par Fundoianu comme une « intégration dans la notion de la poésie générale ». L'auteur ne remplace donc pas le général par le particulier, il ne fait pas passer la poésie symboliste pour de la poésie tout court, ni le classicisme nouveau pour la seule formule littéraire moderne. Il n'omet pourtant pas d'enregistrer les conquêtes de ces mouvements, vu que ce qui importe c'est ce qui reste vraiment de leur expérience, ce qui rentre anonymement dans la structure de la poésie future, au-delà de ce qui est proclamé comme découverte révolutionnaire et originalité absolue.

Cette compréhension de l'évolution littéraire est, nous venons de le dire, celle d'un historien et critique plutôt que d'un artiste. Pour ne pas parler de l'indifférence (jouée ?) avec laquelle l'écrivain, pourtant si jeune, accepte sa propre inscription : pour aiguillonner son orgueil car tous les avantages découlant d'une affirmation collective sont refusés voire méprisés.

La relative modération dont il était question ci-dessus ne doit pas être confondue avec une tendance à l'impersonnalité. Il s'agit d'une modération de la situation d'ensemble qui n'interdit pas le subjectivisme des préférences, des interprétations ou des hypothèses concrètes, subjectivisme que Fundoianu est loin de dissimuler dans ses articles. Tout en prenant soin de souffler, à chaque fois, un nuage de relativité, un doute fécond particulièrement propice à ce subjectivisme. Le penchant ou la volonté de l'excessif sont, pour une large part, atténués par un relativisme englobant. Ce qui ne veut pas dire que l'auteur renonce au plaisir de choquer, de donner à ses points de vue un air aussi tranchant que possible par endroits ; pourtant une simple analogie rétrospective ou un constat volontairement aplatissant ont le don de restreindre brusquement la portée d'une assertion plus risquée ou d'en détourner la signification en la corrigeant par la même occasion.

Malgré l'âge – intellectuel – encore très jeune de l'auteur, malgré la logique sinueuse, capricieuse par endroits, du discours, malgré la disparité des prétextes etc., les

articles et essais de Fundoianu ne manquent point d'un poids théorique certain. Sans cacher ses préférences, sans réprimer des coups d'éclat dus à son tempérament, l'auteur réussit à les surmonter le plus souvent en les déguisant en généralisations désintéressées. Le théoricien Fundoianu ne doit rien au poète du même nom qu'il ne sent pas l'obligation de protéger par des discriminations présomptueuses.

Sans doute, y a-t-il une relation entre la poésie et la théorie mais elle n'est ni manifeste ni superficielle. Loin de représenter une annexe de l'activité poétique – ni, encore moins, un appendice de cette dernière – les articles de Fundoianu forment une œuvre autonome et relativement unitaire. Y séparer les préoccupations (critique, esthétique, journalisme pur) et les domaines de référence (poésie, théâtre etc.) serait non seulement malaisé mais ne servirait presque à rien.

Between Excess and Moderation: the Literary Essays of Benjamin Fondane

Abstract

Far from being a mere addendum to his poetic activity, Fundoianu's articles and essays make up an autonomous and relatively unified work in itself. The author does not seek generally acceptable solutions, but personal and, sometimes, even paradoxical points of view.

Symbolism and Neoclassicism, to his view, become compatible because they are founded on the same anti-naturalistic platform. Despite the fact that he saw excess as a sure access path to innovation, his modernism and his anti-traditionalism remain both moderate.

B. Fundoianu et la critique littéraire roumaine

ION POP

Pour comprendre la manière dont la critique roumaine a accueilli l'œuvre de Benjamin Fondane du temps ou il signait encore *B. Fundoianu*, il est nécessaire de rappeler, même fugitivement, quelques données particulières. Tout d'abord, – le fait que, avant de quitter la Roumanie pour la France (en 1923), il avait été une présence très active et précoce, dans un premier temps, surtout dans des revues de sa province natale, la Moldavie, avec des traductions de poésie allemande et française et des poèmes originaux rappelant le symbolisme dominant à l'époque : que, à l'âge de 18-19 ans il avait commencé à écrire les poésies qui devaient composer son recueil de *Privelişti* (*Paysages*) de 1930, qui, dans l'ambiance littéraire du moment, pouvaient paraître marquer plutôt un retour vers les thèmes et la sensibilité « traditionaliste » – vu l'intérêt pour des réalités locales (son espace poétique envoyait directement à une topographie identifiable sur la carte de la Roumanie : Herța – la région rurale de la Bucovine où son grand-père avait administré un domaine –, Vatra Dornei, Sinaia et la vallée de Prahova et, au-delà des noms précis, l'univers imaginaire concentré symboliquement autour du bourg provincial moldave, habité aussi par une importante population juive, avec une atmosphère spécifique, mais très proche du village : un espace, donc, de retour aux « sources » élémentaires, apparemment éloigné du tumulte de la vie moderne, de l'esthétisme et des artifices du symbolisme plus ou moins « décadent » (Francis Jammes jouait, en ce temps-là d'un prestige considérable ; un monde, on pourrait dire, « bucolique », quasi patriarcal, de l'homme lié à la terre jusqu'à la confusion avec ses rythmes élémentaires. Et puis, s'ils étaient partiellement connus, grâce à leur publication dans la presse littéraire, ces poèmes devaient être imprimés dans un livre avec un retard assez important, sept ans après le départ de leur auteur, et à un moment où le souvenir d'un « accident » qui avaient troublé assez gravement les relations de Fundoianu avec son milieu culturel d'origine n'était pas encore – comme on le verra – tout à fait oublié.

Il s'agit, comme certains le savent, de la parution en 1922 du recueil d'essais critiques *Imagini şi cărți din Franța* (*Images et livres de France*), qui avait provoqué quelque bruit autour du nom de Fundoianu, nom qui avait eu le temps, par ailleurs, de se faire remarquer par les articles de critique littéraire et théâtrale à l'accent très personnel, publiés, à partir déjà de 1915, dans des journaux importants, tels „Rampa", et dans une revue comme « Sburătorul literar », dirigée, celle-ci, par l'un des plus grands critiques et idéologues du modernisme roumain, Eugen Lovinescu. Plus précisément, ce qui avait suscité ce « bruit » n'étaient pas les essais proprement dits, témoignant d'une excellente

connaissance de la littérature et de la vie intellectuelle française contemporaines, lectures d'une qualité qui situait son auteur au rang des interprètes du phénomène culturel les plus doués et « indépendants » de sa génération, mais la Préface qui accompagnait le livre. Car dans ses pages il contestait, sur un ton hautain et insolent, l'existence d'une littérature roumaine originale, ayant une valeur digne d'intérêt : ce qui plus est, il affirmait purement et simplement que « notre littérature a été un simple parasitisme » et que, sortant enfin « de la catégorie de la mauvaise et volontaire imitation, nous entrons, avec toute notre diligence, dans une autre catégorie. Notre culture – ajoutait-il ironiquement – a évolué, elle s'est dessiné une figure et un état, elle est devenue une colonie – une colonie de la culture française ». Faute d'une tradition valable et solide, démunis de talents remarquables, n'ayant pas « une âme différente et personnelle », il ne nous restait – disait Fundoianu – que de considérer notre littérature comme une « contribution à la littérature française », comme, par exemple, la Suisse romande… « En écrivant le livre, nous avons eu l'impression – continuait-il – que nous publions nos articles en France, dans une revue française et que notre raison était de contribuer avec quelque chose de modeste, mais qui nous appartient. » L'exemple d'un grand poète comme Eminescu, qui n'avait pas beaucoup à faire avec la littérature française, ne décourageait pas ses opinions et pour lui « l'âme » d'un Sadoveanu, écrivain spécifique par excellence, pouvait être ramenée à l'âme slave : Même Arghezi, admiré entre tous pour l'excellence de sa langue poétique, n'était pas à même de contredire ce jugement brutal.

Si nous nous proposons donc de poursuivre la fortune de l'œuvre roumaine de Fundoianu-Fondane en Roumanie, sa réception par les milieux critiques de son pays d'origine, nous sommes obligés de tenir compte de cette situation première, assez complexe. D'un coté, les premiers contacts avec sa poésie avaient été, par la force des choses, incomplets et rendus difficiles par le retard mentionné de la publication du livre : d'un autre, la malheureuse *Préface des Images et livres de France*, avait suffisamment perturbé non seulement l'atmosphère autour de ce livre ; elle promettait aussi de mettre des obstacles à une lecture « sereine » des poèmes de 1930. Et on peut penser que les autres projets de Fundoianu, de faire imprimer un recueil de ses essais sur la littérature roumaine, en complément à son volume consacré à l'espace français (*Images et livres roumains*), et un autre, *Fenêtres sur l'Europe* (celui-ci proposé à une importante maison d'édition de Bucarest en 1938) ont échoué, au moins partiellement, pour la même raison.

De toute façon, le livre qui a vraiment attiré l'attention de la critique sur Fundoianu a été celui de l922 (le petit « récit biblique », *Tăgăduința lui Petru – Le reniement de Pierre*, qui avait paru en 1918, était passé pratiquement inaperçu pour le moment). Et il est significatif que le directeur de « Sburătorul literar », auquel Fundoianu collaborait, ait été le premier à réagir, – lui, le promoteur du nouvel esprit moderne, théoricien, dans le proche avenir, du « synchronisme » nécessaire de la littérature roumaine avec l'Occident européen, en vertu de la « loi de l'imitation » (empruntée, avec des nuances, du Français Gabriel Tarde), mais aussi de la non moins inévitable « différenciation », marquant le degré d'assimilation critique et d'originalité de chaque « race » (nation). La réaction de

Lovinescu a été très ferme. Dans une série d'articles publiés à partir d'octobre 1922 sous le titre *Există o literatură română ?* (*Existe-t-il une littérature roumaine ?*), il répliquait à Fundoianu en apportant à l'appui, entre autres, des exemples d'écrivains d'une originalité et d'une spécificité frappante et concluant en ces termes : « La littérature roumaine ne se présente donc pas comme une superposition d'individualités, mais comme une somme, comme une totalité organique et harmonieuse de qualités ethniques, virtuelles dans la production folklorique et réalisées dans la littérature cultivée par des artistes d'un talent indubitable. Entre les quatre piliers (Eminescu, Creangă, Coşbuc, Caragiale) de l'expression artistique de l'âme roumaine, s'étend le réseau de toute une littérature représentative. Loin de marcher vers le seuil de l'Europe les mains vides, nous avançons non seulement avec les possibilités d'une âme originale, à la fois comme fond et comme forme, mais aussi avec des affirmations catégoriques, solidaires entre elles, mais différenciées dans la chromatique de la littérature universelle. »[1]

De 1922 date aussi le portrait critique publié ensuite par Lovinescu dans une série de « Figurines » du VII[e] volume des ses *Critice*, consacré exclusivement à l'essayiste Fundoianu. Le critique y appuie sur la recherche, par le jeune auteur, de la « singularisation », en parlant de « sa peur d'être commun et banal » et de son inimitié envers « l'esprit grégaire du siècle » – attitude qu'il apprécie en tant que « facteur de différenciation et, donc, de progrès possible », et même d'un « mépris pour la foule dans l'art » qui ferait de lui, en ce domaine, « un ennemi de la démocratie » : en même temps, il souligne la couleur polémique de ses textes, le trouvant « toujours en position d'attaque » et faisant preuve d'un « fanatisme littéraire ». S'il lui reproche, non sans un grain d'ironie, la croyance excessive dans son propre goût « infaillible » (pareil, dit-il, aux « usuriers ancestraux qui lui (auraient) transmis une balance idéale ») et le fait de « rester dans une seule formule critique », Lovinescu finit par mettre en évidence « une combativité vivace jusqu'à l'impertinence, une curiosité pour les idées générales, une notable capacité d'association, une information assez étendue, même si puisée à des sources de seconde main. »[2] Ce sont des lignes que l'on pourra retrouver dans l'excellent portrait en aqua forte réalisé dans le troisième volume des *Mémoires* de Lovinescu, paru en 1932.

Au cours de la même année et toujours dans la revue « Sburătorul literar (n[os] 23 et 24, de février 1922), Lovinescu avait été précédé par Felix Aderca, qui, sous le titre *Erreurs fécondes*, qualifiait Fundoianu d'« impatient et intolérant » et surtout de subjectif, car – écrivait-il – « nous trouvons partout M. Fundoianu, à l'instar de Dieu dans la lecture des panthéistes, dans tous les auteurs qu'il présente » et, « s'il n'a pas pu comprendre la littérature roumaine, il s'est compris lui-même. Son erreur critique peut être une vérité esthétique profonde. » (Ce côté subjectif lui avait été reproché déjà en 1919, par Nicolae Davidescu, poète et critique promoteur des idées symbolistes, qui estimait que Fundoianu forçait « des portes terriblement ouvertes » lorsqu'il prétendait que les idées symbolistes, bien connues depuis longtemps, n'avaient pas été expliquées au public roumain avant son intervention dans un article du journal „Rampa", de 1919).

Le souvenir de cette Préface sera encore vivant en 1930, au moment où, dans son compte rendu sur *Privelişti*, un critique très attentif aux nuances comme Pompiliu Constantinescu ne manquera pas de noter que le « lecteur intelligent et avide », mais sans une méthode définie, qui était pour lui l'auteur des *Images et livres de France*, « s'est contenté d'affirmer le caractère de « colonie française » de la littérature roumaine, pour s'exiler dans la métropole, d'où on n'a pas encore reçu les fruits de son intégration dans la culture française » et que, en réalité, « dans notre petite république littéraire, M. Fundoianu était peut-être, malgré sa propre théorie, le colonisateur le plus caractéristique. » De son « activité de violentes associations d'impressions et de style, sont restées quelques audacieuses initiations dans la littérature la plus récente » – notait le commentateur, en ajoutant, sur les traces de Lovinescu, que « aujourd'hui il apparaît comme un critique d'intérêt limité entre les frontières d'une sensibilité », et n'oubliant pas de remarquer « son impertinence volubile (non démentie non plus dans la préface intitulée *Quelques mots sauvages*) », qui ouvrait les *Paysages*[3].

La relecture actuelle des essais de Fundoianu a permis aux critiques roumains, après une trop longue période d'attente, de s'exprimer à l'occasion de la publication en 1980 d'un massif recueil, sous le titre de *Imagini şi cărţi – Images et livres*, qui reprenait aussi le texte si controversé de la Préface de 1922. C'est le mérite surtout de Mircea Martin, auteur de l'étude introductive de cette édition[4] d'avoir remis en discussion cette partie de l'œuvre fondanienne. Or, à cette distance importante dans le temps, le choc initial des opinions du jeune Fundoianu ne pouvait que s'atténuer. Mircea Martin ne passe pas, naturellement, sous silence les excès de son tempérament (suggérant même une volonté de mise en évidence personnelle, en tant qu'exception à la règle) et les erreurs de jugement si frappants dans la *Préface* en question, les contradictions de son auteur avec ses propres points de vue exprimés ailleurs sur quelques écrivains roumains. La qualité même du dialogue de Fondane avec les œuvres commentées montre d'ailleurs que la littérature roumaine avait atteint un niveau significatif de sa maturité, preuve aussi d'indépendance d'esprit. Les accents critiques excessifs jusqu'à la négation de toute originalité de cette littérature sont, néanmoins, expliqués tenant compte du contexte de l'époque, impatiente à exiger une rapide et ferme « synchronisation » avec « l'esprit du temps », obsédé par l'originalité et par la reconnaissance internationale de ses valeurs : mais aussi par certaines inerties réelles concernant la manière de suivre les modèles français : « Sa thèse – conclut Mircea Martin sur ce point – doit donc être comprise comme un sarcasme provocateur, comme un essai désespéré de secouer l'inertie des consciences, comme un exorcisme culturel. »[5]

Mais le critique – qui reprendra ces études en les développant dans une *Introduction à l'œuvre de B. Fundoianu* (1984) – entreprend une analyse attentive de l'ensemble des essais, à même de les resituer dans le contexte de l'œuvre de l'écrivain et de son époque. Pour ce qui est de la lecture, par Fundoianu, de la littérature roumaine, on remarque l'attention accordée, en dépit du jugement global négatif (et en cela nous pourrions voir en Fondane une sorte de précurseur de la négation de Ionesco, de son *Non*

de 1934, malgré les différences de motivation), à quelques écrivains considérés comme dignes d'intérêt, à commencer par Eminescu et Arghezi – objets d'admiration incontestée –, et continuant avec Minulescu, Bacovia, Adrian Maniu, Ion Vinea, ses contemporains : vu son opinion en général très réservée sur la valeur de cette littérature, ces interprétations paraissent quelque peu relativisées, Fundoianu laissant ouverte à peine la possibilité de voir naître une littérature roumaine vraiment digne d'être appréciée : pour le moment, bien qu'il pratique, en ce qui le regarde, une critique esthétique – observe l'analyste – il demande pour la littérature nationale la continuation d'une critique *culturelle*, telle qu'elle avait été soutenue au XIX^{e} siècle par un critique de « direction », comme Titu Maiorescu.

Du point de vue de la conception esthétique de Fundoianu, Mircea Martin relève son anti-naturalisme constant, allant jusqu'à nier toute dépendance de l'œuvre de son milieu de naissance, rejetant en cela les théories d'Hippolyte Taine, pour insister sur les conceptions « idéalistes » de Rémy de Gourmont, qu'il admire, et mettant l'accent sur *la différence*, *la spécificité* du fait artistique : pour lui l'empreinte personnelle de l'artiste est à chercher en premier lieu dans sa *langue*, dans sa *syntaxe* : « pour rester dans l'art, il faut pouvoir partir des mots à la vie et non pas de la vie vers les mots » (C'est une idée importante, comme on le verra, car elle réapparaîtra dans la préface de *Privelişti* de l930, où l'autocommentaire de Fondane regardant la construction du texte poétique sera centré sur ce point).

Liée à cette préoccupation pour les aspects formels de l'œuvre, l'attitude de Fundoianu envers les grands courants littéraires devient plus claire : on comprend pourquoi il insiste sur ce qu'il appelle « le classicisme nouveau », en entendant par « classique » le moment de maturité qui peut être celui de n'importe quelle orientation littéraire, qu'il s'agisse de la Renaissance, du classicisme proprement dit, du romantisme ou du symbolisme. Selon lui, « il y a plusieurs époques de classicisme, c'est-à-dire de maturité », des temps où les mouvements novateurs – qui se caractérisent, en général, par des excès – arrivent à une limite nécessaire, qu'ils doivent s'imposer, s'ils ne veulent pas mourir à cause de ces excès mêmes. C'est ainsi que sont morts le classicisme, « par trop d'ordre », le romantisme, par « trop de liberté », et le symbolisme (soutenu théoriquement par le très jeune Fundoianu, à l'époque du *Reniement de Pierre*, précédé par *Une explication sur le symbolisme* et dans des articles comme *Nous, les symbolistes*, de 1919), par trop d'« anarchie ». Quant au symbolisme, dont Fundoianu appréciait le penchant anti-naturaliste et le goût pour la métaphore et pour la suggestion des états d'âme, il l'interprète, non sans paradoxe, comme réagissant au classicisme de la formule mallarméenne (applaudie pour sa rigueur, mais considérée trop stérile). Son « classicisme nouveau » il le voyait en tant que « romantisme vaincu » ou, plus exactement, discipliné, – en suivant des suggestions d'André Gide – car s'il parle d'un « art apollonien », en termes nietzschéens, il comprend conserver entre les frontières formelles toute l'énergie et toute la tension spirituelle : les limites imposées par la forme sont appelées à provoquer le lecteur, à le stimuler « en vue de nouvelles aventures ».

À partir de telles analyses, l'auteur de l'*Introduction à l'œuvre de Fundoianu*, peut caractériser l'essayiste des années l9l9-l922 comme situé sur une position de relatif équilibre par rapport à la tradition et à la modernité. Des citations ne manquent pas, qui disent, par exemple, que « c'est la nouveauté qui vieillit le plus vite » et que « les livres inactuels se trouvent être actuels après un siècle ». Cela fait donc que Fondane ne peut pas être classé parmi les représentants de l'avant-garde, tel qu'il avait été situé par d'autres critiques (Marin Mincu, auteur d'une anthologie de *l'Avant-garde littéraire roumaine*, de 1983, y publie quelques-uns de ses poèmes, même si, dans la préface du livre, il affirme – plus proche de la réalité de l'œuvre – qu'il est « difficile de déceler le points de convergence d'un poète comme B. Fundoianu avec l'avant-gardisme proprement dit », – et, ajouterions-nous, pour la raison évidente que ni ses idées, ni sa pratique de la poésie n'invitent pas aux excès déconstructifs du discours, caractéristiques des expériences de l'avant-garde). Il y aurait, peut-être, les arguments liés à la collaboration de Fondane aux revues roumaines d'avant-garde, „Integral" et „Unu", avec des articles où l'on peut lire, par exemple, que «la poésie doit être humiliée avant de reprendre sa place dans le chœur » ou que « nous ne disséquons plus des cadavres, mais des organes vivants », à une époque où la beauté devait être « convulsive »[6], – mais ces prises de position, solidaires avec l'accent mis sur la tension existentielle de la poésie, ne vont jamais jusqu'à dynamiter la forme. La poésie « sismologique » invoquée par Fondane[7], n'est pas, par exemple, celle des surréalistes, qu'il critique d'une manière assez dure à la même époque. Mircea Martin omet ces aspects, mais il a raison, de toute façon, dans ce qu'il dit à propos de la position de Fondane face à l'avant-garde. Sa conclusion est, à cet égard, très claire et convaincante : « Aux excès avant-gardistes, Fundoianu oppose les exigences professionnelles de la forme. »[8]

Enfin, il faut noter les l'analyses consacrées à ce chapitre aux opinions de Fundoianu sur l'acte de lecture critique. Adepte d'une critique subjective, proche de la création, qui fait du lecteur lui-même un artiste, il reste sensible surtout à l'exemple d'un Rémy de Gourmont, sans oublier la pratique de lecture des impressionnistes dont il rejette, néanmoins, la « dogmatique » du jugement. Toujours attentif aux « différences », à l'originalité du point de vue, il se retrouve, en fait, à côté des autres critiques roumains du moment, et en premier lieu d'E. Lovinescu, adepte, lui aussi, du relativisme esthétique et de la critique subjective.

On peut dire donc qu'un livre comme celui de Mircea Martin réhabilite sous beaucoup d'aspects la démarche critique de Fundoianu, dont il met en valeur l'actualité (Sur cette actualité se sont prononcées aussi d'autres voix – comme, par exemple, Gheorghe Grigurcu, lors de la publication du recueil d'essais de 1980). Grâce à ces lectures récentes, l'œuvre d'essayiste de Fundoianu est rentrée dans le circuit normal des valeurs de la critique littéraire roumaine du XX^{e} siècle.

*

Pour des raisons comme celles nommées au début de cette intervention, la poésie de Fundoianu a été lue, dans un premier moment, plutôt comme appartenant aux tendances « traditionalistes ». Son premier critique remarquable, Eugen Lovinescu, le plaçait, il est vrai, au chapitre *Les courants extrémistes* de son *Histoire de la littérature roumaine contemporaine* de l926-1929, à côté de Tzara et de Voronca, en tant que « théoricien franco-roumain des courants nouveaux dans les revues d'avant-garde », mais il le caractérisait de « poète roumain sans aucun rapport avec le surréalisme ». « Son inspiration – écrivait-il – est, bien au contraire, traditionnelle, on pourrait dire rurale, avec des bœufs et du fumier, bucolique sans être idyllique, avec des paysages de province moldave, dans laquelle seuls l'accent et la notation intéressante, bien qu'avec des influences d'Arghezi, sont modernistes. »[9]

Le côté arghézien de la poésie de Fundoianu devait être remarqué aussi, à la publication du volume de 1930, par Pompiliu Constantinescu (dans le compte rendu déjà cité), qui retenait aussi des réminiscences livresques de Baudelaire, pour finir avec la mise en évidence de la « notation âpre, réaliste, de saveur personnelle », et faire l'éloge d'un poème – Combien simple – où il identifie « le sentiment du mesquin de la vie rurale, mélangé au mystère de la mort, simple mais impressionnant », – une poésie dans laquelle « les éléments de la poétique arghézienne ont fusionné avec une vision propre ». La même année, Perpessicius situait la production lyrique de Fundoianu dans le contexte littéraire d'après la première guerre mondiale, « entre la poésie de reflets rimbaldiens et jammistes », en ajoutant à ces repères les noms de Horace et de Baudelaire et les « accents d'Ahasvérus moderne ».

Un pas en avant dans la lecture du sois disant « traditionalisme » de Fundoianu fait George Călinescu avec les pages que lui consacre dans sa grande *Histoire de la littérature roumaine des origines jusqu'à présent*, de 1941. C'est la lecture qui ouvre, pratiquement, les voies suivies et élargies par la critique roumaine récente, – car G. Călinescu (qui situe, néanmoins Fundoianu au chapitres des… *Traditionalistes*, à côté d'un vrai traditionaliste comme Ion Pillat, mais aussi de l'avant-gardiste Ilarie Voronca, selon un critère plutôt thématique, celui du lyrisme « chtonien ») y affirme que, « au fond, le traditionalisme représente une forme de modernisme », vu que les nouveaux « traditionalistes » sont « presque tous des anciens symbolistes et donc indirectement baudelairiens, gardant l'habitude d'embrasser le cosmos… Le symbolisme traditionaliste déconsidère le tableau et exalte les sens qui rapprochent l'homme de la vie intérieure de la Création ». Du traditionalisme de Fundoianu, il dira donc qu'il est « un panthéisme olfactif et tactile, un enivrement des exhalations vitales. Avec quelques terribilismes verbaux, le poète a une capacité extraordinaire de se réjouir de la présence de la matière… (…) B. Fundoianu n'est donc pas un pastelliste, mais un voluptueux de toutes les hypostases de la matière » – sans aucun rapport, par ailleurs, avec Arghezi, ses proches étant plutôt Ion Pillat et Voronca. G. Călinescu ne néglige pas non plus les remarques de Fondane de sa Préface, qui définissent la poésie comme invention et réplique au réel, le situant ainsi parmi les promoteurs de la « poésie pure ».

Attentifs à ces points de vue, les critiques roumains des dernières décennies ont approfondi la lecture de la poésie de Fundoianu en termes de poésie moderniste, anti-traditionnelle. Parmi les premiers qui se sont exprimés à l'occasion de la réédition des poèmes de Fundoianu en l965, Ion Negoițescu rappelle que « le traditionaliste Fundoianu se considérait, néanmoins, un moderne », à partir déjà du moment du *Reniement de Pierre* avec son « explication » introductive sur le symbolisme, et identifie dans ses vers roumains des échos baudelairiens (de, par exemple, *Une charogne*), une certaine atmosphère redevable à « l'automne bacovien », cité – comme référence livresque – par le poète lui-même : analysant les thèmes lyriques les plus caractéristiques (somnolence, torpeur, silence, apathie, inertie physique et morale etc.), le critique attire l'attention sur ce qu'il appelle « la non adhérence affective du poète à l'objet » et, suivant les suggestions de la préface de Fondane, sur « l'attitude statique, qui ne devient jamais extatique, non seulement parce que l'objet est toujours d'ordre physique, mais aussi parce que l'adhésion au réel, qui, néanmoins, persiste au fond, reste simplement esthétique, l'éthos (…) étant ainsi appauvri jusqu'à son abolition. »[10] Sans parler directement des traits expressionnistes de cette poésie, Negoițescu définit son atmosphère comme étant marquée par « le tragique de certains paysages domestiques van goghiens ».

Au même moment, un autre critique, Mircea Tomuş reprenait en quelque sorte l'opinion de G. Călinescu : pour lui aussi, l'opposition traditionalisme-modernisme est relative dans le cas de Fundoianu, chez lequel on aurait à faire avec « une substance traditionaliste traitée par des procédés insolites, de la technique moderne. »[11] Toujours comme le critique de 1941, Mircea Tomuş souligne « le panthéisme, le naturisme, la volupté provoquée par les représentations de la nature », et insiste sur « le point de départ émotif » de son discours, sur « la rêverie les yeux ouverts » : l'étude de « la dominante musicale », « la pulvérisation de l'intention intellectuelle » (en écho des affirmations du poète dans la préface du livre), la grande capacité de création d'images, les effets synesthésiques, l'intention décorative, la manière spécifique d'utiliser le vers alexandrin en exploitant le contraste entre l'élégance de cette forme métrique et les images des figures massives, d'animaux ou d'hommes, sont parmi les arguments qui lui permettent de parler de « l'esprit d'un grand novateur ». Dans un essai critique paru dans son recueil de *Studii literare* (*Études littéraires*) – l966, Mihail Petroveanu ne change pas beaucoup la perspective : pour lui, Fundoianu reste en premier lieu un poète du vitalisme triomphant, « sans la panique spécifique annonçant la catastrophe générale et imminente », même s'il voit dans quelques poèmes un « dramatisme latent ».

En revanche, dans sa petite synthèse consacrée en 1968 aux *Métamorphoses de la poésie* (roumaine), Nicolae Manolescu enregistre « la tension de la poésie de Fundoianu (qui) n'est qu'apparemment l'expression d'un accord entre l'âme du poète et l'univers qu'il crée » : B. Fundoianu – note le critique – « n'évoque pas, mais il invoque », la poésie étant pour lui, selon son propre aveu, – « un bouclier contre les angoisses dont il se sent menacé » – car il ressent « une angoisse cachée dans toutes les choses, perfide, terrible »[12].

C'est sur ce dernier trait caractéristique de la vision de Fundoianu que s'arrêtaient surtout les gloses d'Ovide S. Crohmălniceanu, datant de 1964, développées ensuite dans sa synthèse sur *La littérature roumaine et l'expressionnisme*, de l97l, et reprises dans le second volume de *La littérature roumaine de l'entre deux guerres* (l974), où le poète est situé dans l'ambiance européenne de la *Lebensphilosophie* et des expressionnistes allemands. « En dépit du bucolisme apparent, les Paysages communiquent une angoisse profonde et secrète. Ce n'est pas la nature qui est célébrée, mais son âme démoniaque, invisible » – affirme le lecteur. Et plus loin : « L'éruption permanente de vitalité de la nature fascine le poète, qui la projette en des toiles hallucinantes, à la Kokoschka… Derrière les éléments, le poète distingue, comme Heym, les forces élémentaires aux aguets, « la figure invisible, terrible de la force » … Ce n'est pas le goût descriptif qui domine les tableaux, mais une impulsion violente de chercher à travers eux la communication avec les puissances « originelles » de l'existence, avec le « chaos primordial », avec le « us vivant » des choses. »[13] La « volupté » dont parlait Călinescu s'y retrouve, sous un accent nouveau ; Crohmălniceanu la définit comme « volupté extatique de se fondre dans le grand bouillonnement universel », selon une « vision élémentaire de la nature ». Une donnée nouvelle apporte la remarque concernant « l'obsession de la menace du ghetto ancestral » et le rapprochement entre cette poésie et l'univers plastique de Chagall et de Soutine.

Les études mentionnées de Mircea Martin (1978, 1984) reprennent le débat sur les différences existantes entre la vision idéalisante de la réalité rurale chez la plupart des véritables serviteurs de la tradition avec son « paysan décoratif », et la perspective proposée par les « paysages » de Fundoianu, avec les « paysans crasseux » et « les hommes de boue », presque confondus avec leurs bêtes de somme, dans un univers d'une énergie élémentaire débordante jusqu'à menacer l'ordre humain. Quant à l'attitude du moi lyrique devant la nature, il note aussi l'absence de cet état de communion sereine et réconfortante caractéristique des poètes de la tradition et son remplacement par un état d'apathie et d'indifférence (qui avait été remarqué aussi par Ion Negoițescu), malgré les apparences d'une exaltation des sens. « Loin d'être attrayant, harmonieux, exaltant – observe le critique – il (le paysage) est, bien au contraire, déprimant et banal, lorsqu'il n'est pas franchement répulsif. Sous nos yeux naît un univers chaotique, comme hanté par des terreurs et des spasmes pre-apocalyptiques (…). Une animalité lourde et stupide prolifère partout ». Au lieu d'un « sentiment de la nature », il s'agirait donc plutôt d'un « dissentiment » – état d'esprit contredit par de rares moments d'effusion et d'exubérante « adhésion au paysage ». (À cet égard, un autre chercheur, Marin Bucur, qui avait consacré à Fondane une étude en 1982 – le recueil *Poezie-destin-dramă*, *Poésie-destin-drame* – pour revenir sur ce sujet en 1985, avec *B. Fundoianu – priveliştile poeziei – B. F.*, *les paysages de la poésie*, écrit que « tout le « traditionalisme » de B. Fundoianu relève d'une mise en scène ayant des effets anti-traditionalistes », car son paysage est « un paysage d'âme » : ses « tableaux » admettent ensemble le beau et la laideur, le commun et le prosaïque, et si ses paysages sont "une reconstitution d'espace originel sur la terre, afin

de rafraîchir l'environnement spirituel, ils rendent compte d'une « anti-esthétique naturiste. »[14]

Mais Mircea Martin entreprend, comme il l'avait fait aussi pour les essais critiques de Fundoianu, une analyse attentive de la structure du texte poétique fondanien, en soulignant, entre autres, ce qu'il appelle sa « stratification », une « disposition multiplane » (génératrices de tension à l'intérieur d'un texte soumis à l'esthétique statique invoquée par Fondane), structure suggérée d'ailleurs par le poète lui-même dans ses *Mots sauvages*, qui ouvrent le livre des *Paysages*. Il disait, on le sait, que dans ses poèmes, « au-delà de l'anecdote étaient requises l'équivalence, la polyvalence et la correspondance. Cette poésie n'était faite ni d'images, ni d'émotions, mais de volumes, de surfaces, de conjugaisons d'équilibres, de contacts précis et de forces mesurables. (…) Le poème était ressenti comme un univers autonome, avec ses lois arbitraires, avec son hasard prévisible. »[15] Or, dans ce « constructivisme », on voit, à juste titre, une conséquence du voisinage poétique de Tudor Arghezi, dont les « paroles ajustées » ont été un exemple productif pour son admirateur, plus attentif à la construction de l'ensemble du texte qu'aux mots particuliers, Fundoianu n'ayant pas les dons du maître en matière d'« alchimie verbale » ; un exemple plutôt « catalytique » qu'une « contamination » – dit Mircea Martin –, qui a aidé le jeune poète à trouver sa propre voie.

Pour compléter ce petit panorama des références critiques roumaines, il faut ajouter aux noms cités ceux de Dumitru Micu, avec son livre, *Modernismul românesc – Le modernisme roumain* (1985) et de Mircea Scarlat, auteur d'une *Histoire de la poésie roumaine*, dont le troisième volume, paru en 1986, comprend aussi un chapitre dédié à Fundoianu. Le premier commence par poser une question significative, suggérant la complexité du « cas » poétique de Fundoianu, situable à une sorte de carrefour des formules lyriques : « Quelle genre de poésie est la poésie du moderniste pro-avant-gardiste le plus conservateur en matière de prosodie, B. Fundoianu ? Bucolique ? Naturiste ? Symboliste ? Constructiviste ? Traditionaliste-symboliste ? Expressionniste ? »[16] Le critique va parler donc d'une « réaction anti-symboliste à l'intérieur du symbolisme », d'une esthétique baudelairienne (vu la transformation de l'inesthétique et de l'anesthétique naturels en « esthétique artistique »), d'une « veine » rimbaldienne (des échos du *Bateau ivre* et l'appel de l'inconnu), des notes expressionnistes (le goût pour le difforme, l'asymétrique, la ligne tordue), du fait que « Rimbaud est tempéré, dans l'œuvre de Fundoianu, par Francis Jammes », des associations insolites rappelant l'avant-garde, mais en même temps d'un « sens de la mesure, exemplaire » dans sa pratique moderniste de la poésie. Quant à Mircea Scarlat, il voit en Fundoianu un poète à nouveau « exemplaire », grâce à la «rénovation des moyens artistiques, puisque ceux-ci son mis délibérément au service d'un signifié discrédité par « inflation » par les poètes » de tendance traditionaliste[17]. L'historien de la poésie souligne, à son tour, la modération de l'attitude de Fundoianu vis-à-vis de l'avant-garde, le caractère positif de l'influence d'Arghezi, qui le détermine à se détacher du symbolisme, et exprime des doutes quant au poids des éléments expressionnistes dans son œuvre. En ce qui concerne les rapports de

cette poésie avec la nature, M. Scarlat a raison de parler d'un intérêt surtout esthétique de Fondane pour celle-ci, tandis que son « amour de la nature » est loin d'être évident, – mais il se trompe peut-être en affirmant que « la nature apparaît comme dominée par l'homme, soustraite à la sauvagerie originelle ».

*

Ce rapide tour d'horizon, peut-être un peu trop descriptif, montre, quand même, que le bilan de l'exégèse roumaine de l'œuvre de Fondane est assez riche et qu'il ouvre des voies d'accès révélatrices pour son originalité dans le contexte de la poésie du XX^{e} siècle et sa valeur esthétique. Le lecteur de ces critiques peut se faire une image assez exacte d'un poète qui était, malgré ses opinions affichées, profondément liés non seulement aux réalités d'un pays lisible sur une carte géographique, mais aussi à son milieu poétique et plus généralement culturel : ses poèmes étaient entrés dans un dialogue fertile avec cette ambiance, où des noms comme ceux d'Arghezi et Bacovia lui servent de repères importants, et qui restait en même temps ouverte aux grands courants de la pensée poétique et artistique européenne. Malgré la distribution naturellement différente des accents sur un aspect ou un autre de cette œuvre, il ressort, il nous semble, avec évidence le fait qu'une vision relativement cohérente de son univers imaginaire et de ses structures langagières s'est pourtant constituée, surtout après la publication quasi intégrale des écrits en langue roumaine de Fondane. Ce qui reste encore à faire c'est l'approche plus attentive de son œuvre française, assez peu commentée jusqu'ici (parmi les critiques qui ont fait référence à cet espace fondanien, on peut citer Ion Negoițescu, Mircea Tomuş, Ovid S. Crohmălniceanu, Mircea Martin et Mircea Scarlat). Pour le moment, la chose essentielle reste, néanmoins, la récupération, dans le sens positif du terme, de l'auteur des *Paysages* et de l'essayiste audacieux et original des années '20, qui ont retrouvé enfin la place méritée dans la littérature roumaine de ce siècle.

NOTES

[1] E. Lovinescu, *Critice*, IX, s.a., pp. l3-14.
[2] E. Lovinescu, *Critice*, VII, s.a., pp. 125-128.
[3] P. Constantinescu, *Scrieri*, III, Bucureşti, EPL, 1969, pp. 22-23.
[4] et qui avait préfacé aussi le volume non moins épais des *Poésies* roumaines de Fondane, *Poezii*, Ed. Minerva, Bucureşti, 1978
[5] *op. cit.*, p. 68.
[6] *Réflexions sur le spectacle*, dans : „Unu", n^{o} 14, 1929.
[7] dans : „Integral", n^{o} 14, juin, 1927.
[8] *op. cit.* p. 117.

[9] v. *Istoria literaturii române contemporane*, III, Bucarest, 1927, pp. 445-446.
[10] v. *Scriitori moderni*, EPL, Bucarest, 1966, p. 191.
[11] v. *15 poeți*, Bucureşti, EPL, 1968, p. 210.
[12] *Op. cit.*, pp. 39-42.
[13] v. *Literatura română şi expresionismul*, Bucureşti, Ed. Eminescu, 1971, pp. 117-124.
[14] v. *B. Fundoianu – priveliştile poeziei*, Ed. Albatros, 1985, pp. 78-95.
[15] v. B. Fondane, *Le mal des fantômes*..., Paris-Méditerranée, 1996, p. 20.
[16] *Modernismul românesc – Le modernisme roumain* II, p. 141.
[17] *Histoire de la poésie roumaine*, p. 67.

B. Fundoianu and the Romanian Literary Criticism

Abstract

The article reviews the way in which B. Fundoianu's Romanian work, represented by merely three books – the "biblical parable" *Tăgăduința lui Petru* (*Peter's Denial*) (1918), the collection of essays *Imagini şi cărți din Franța* (*Pictures and Books from France*) (1922) and the volume of poems Privelişti (Landscapes) (1930), published seven years after the writer had settled in Paris for good – was received. Affected by the opinions expressed by the essayist in the preface to the 1922 book, where Fundoianu argued against the existence of an original Romanian literature, stating that it is but a "colony of the French literature", the echoes of this remarkable volume prove, beyond the controversial reactions of its reviewers, lead by Eugen Lovinescu – the great "modernist" mentor of the age, the originality of its author, a great connoisseur and interpreter of contemporary French literature. One also records the interpretations to his poetry, apparently of a "traditional" rural and pastoral inspiration, setting them against a critical overview which places Fundoianu at the crossroads of the Romanian lyrical modernism, a personal synthesis in which Baudelaire's aesthetics of the ugly and Rimbaud's taste for adventure in *Le bateau ivre*, form a symbiosis with the exacerbated vitalism and the existential restlessness of the tense landscape of expressionist poetry. One does not overlook Arghezi's lesson in poetic syntax or the dialogue with the symbolist-decadent poetry of George Bacovia.

B. FONDANE

Le Poète

« Un visage d'homme, tout simplement » : visage, exil et poésie dans l'*Exode* de Benjamin Fondane

MONIQUE JUTRIN

« Si le Juif, seul dans l'antiquité, a témoigné de la présence effective de Dieu, du moins pourrait-il, dans le monde moderne, et *contre* le monde moderne, être seul à témoigner, avec la même angoisse, de *l'absence de Dieu* ! » écrivait Benjamin Fondane en 1936 dans un article intitulé : « Léon Chestov à la recherche du judaïsme perdu ».[1] Il terminait ce texte en affirmant que « Seul dans le monde moderne, et isolé dans le judaïsme, Léon Chestov témoigne de cette angoisse-là ». Fondane, lui, témoignera de cette même angoisse dans son œuvre poétique.

C'est pourquoi j'ai tenu à vous faire entendre la voix singulière de ce poète d'origine roumaine qui avait choisi de s'exprimer en français. Pour vous donner la tonalité de sa poésie, rappelons ce qu'écrivait Paul Celan à l'éditeur israélien Gershon Shoken :

> « Pour moi, en particulier dans le poème, le judaïsme n'est pas à proprement parler un élément thématique – mais un élément *pneumatique*. (…) Ma poésie est une intériorisation de ma judéité. »[2]

Ces paroles, Fondane aurait pu les reprendre à son compte. La judéité, pour Celan comme pour Fondane, est une expérience profondément vécue, expérience de l'exil, de l'errance, de l'étrangeté d'être au monde, – qui ne trouve d'autre issue que dans l'écriture poétique. Comme Celan, comme Kafka, comme Chestov et tant d'autres, Fondane est un de ces Juifs du XXe siècle aux prises avec la tradition juive, en quête d'une issue pour l'individu, alors que le judaïsme ne conçoit l'individu qu'à travers la collectivité. En même temps, il cherche dans la Bible une alternative à la pensée rationnelle de l'Occident.

Parcours à travers l'œuvre poétique : *Le Mal des fantômes*

À partir de 1929, au moment où Fondane entame son œuvre poétique en français, tous ses poèmes affluent vers une même odyssée existentielle, comprenant quatre longs recueils : *Ulysse* (1933), *Titanic* (1937), *L'Exode* (commencé vers 1934 et terminé durant la guerre), ainsi que *Le Mal des fantômes* (1943-1944), titre que Fondane reprendra pour le donner à son œuvre poétique tout entière. Il s'agit du mal dont souffrent les fantômes, ces êtres dont l'existence est incertaine ou niée, êtres marqués par le vide ou le néant.

Selon Chestov et Fondane, la pensée rationnelle ne peut mener qu'au vide affectif et au néant[3] ; en effet, le monde qui apparaît à la conscience rationnelle n'est qu'un leurre, un vaste cauchemar qu'il faut dissiper.

Je vais parcourir les principaux recueils composant le *Mal des fantômes*, en m'arrêtant plus longuement à *L'Exode*, qui conjugue le plus étroitement, et de la façon la plus évidente, les thématiques du visage et de l'exil.

Soulignons, dès l'abord, dans toute sa poésie, l'importance du mot visage, avec ses synonymes : face et figure, dont les occurrences deviennent de plus en plus nombreuses à mesure que l'œuvre progresse (*Ulysse* : 16 occurrences, 21 dans *Titanic*) pour culminer dans *L'Exode* (31 occurrences). Car les fantômes souffrent de manquer de visage : ce sont des ombres qui tentent de reconquérir un regard, une voix, une parole.

Les titres des poèmes sont significatifs : *Ulysse*, *Titanic*, *L'Exode* ; traversées existentielles transformant le poète en voyageur « qui n'a jamais fini de voyager », dans un périple où le retour est impossible.

Ulysse

Commençons par *Ulysse*, poème mûri entre 1929 et 1933, pour être ensuite profondément remanié durant la guerre. Dans la première version, le poète se présentait comme un être divisé : « Juif, naturellement, et cependant Ulysse ». Dans la dernière version, cette scission disparaît : « Juif, naturellement, tu étais juif, Ulysse ». Plus proche de l'Ulysse du chant XXVI de l'Enfer de Dante que de celui de l'Odyssée, l'Ulysse de Fondane ne se confond ni avec le premier ni avec le second ; il en vient à incarner un destin individuel et collectif, une aventure existentielle et poétique.

Ulysse se heurte au vide, à l'absence, il a faim, il a soif, mais « l'espace est immangeable ». Il veut crier au visage des hommes « cette soif incurable », mais nul ne répond : « nulle voix, nul visage ». Et de s'écrier : « Il n'y a pas assez de réel pour ma soif ». Car il ne rencontre que des visages, au pluriel, des faces anonymes, indifférentes et indifférenciées. L'on finit par comprendre que cet Ulysse juif, ce fantôme, est en quête d'un visage singulier, unique ; au milieu de la quatrième séquence, l'on peut lire :

> « Désormais la face de Dieu seule où la nuit crache longuement,
> et s'essouffle et reprend d'une salive nouvelle. »[4]

Titanic

La quête du visage singulier se poursuit dans *Titanic* : second voyage dans l'espace et le temps sur un bateau qui sombre (nous sommes en 1936). Une fois de plus le poète affronte une foule anonyme sans nom et sans visage : « Qui a le temps de mettre un nom sur les visages ? » (*Mal des fantômes*, 163)

Apparition du visage sur lequel on crache, du visage « couvert d'urines et de boue ». Et, à nouveau, au cœur du poème, l'exigence d'un visage unique et singulier. Soudain la tonalité devient biblique :

« Voici que les cités s'écroulent
Dieu lui-même s'écroule. (…)
Si les enfants pissent dessus,
où donc serait-il ton visage,
ce visage dont j'ai besoin,
tranquille comme une eau où l'on couche sa tête ? »
(*M. F.*, 169)

Dans une évocation du Shabat de l'enfance, s'instaure un dialogue avec le divin :

« Du grand cratère éteint
une larme lointaine roulait sur mon visage. »
(*M. F.*, 160)

Cette larme provenant d'un œil énorme, le poète la recueille sur son propre visage. Sécrétion divine, signe tangible d'une haute compassion, d'une émotion partagée entre Dieu et l'homme, elle annonce déjà le fleuve de larmes qui traversera *L'Exode*. Mais le poète guettera la larme unique jaillissant d'une pierre ou la larme brûlante tombant d'un Œil invisible[5].

L'Exode

Nous arrivons à *L'Exode*, poème commencé vers 1934 qui a été profondément remanié durant l'Occupation. Les matrices juives et bibliques y sont apparentes, et c'est dans ce texte que le thème du visage acquiert toute sa signification. Si le titre renvoie à l'événement fondateur du peuple juif, le sous-titre : *Super flumina Babylonis*, emprunté au psaume 137, rappelle l'expérience amère de l'exil babylonien. Dans un même souffle le poète réunit l'angoisse et l'espoir. Pour évoquer des faits bibliques, le poète utilise le masque de la langue française, avec un terme venant du grec et une citation latine ; en revanche, l'hébreu apparaît dans les strophes alphabétiques qui encadrent le poème, et, au cœur du texte, résonne la prière fondamentale du judaïsme : *Chema Israël*.

Ajoutons que l'exode et l'exil témoignent tous deux de l'intervention divine dans l'histoire du peuple juif, intervention d'un « dieu vivant », mentionné dans le texte. Selon la conception juive de l'histoire, le passé et le présent sont éclairés par l'existence de l'Alliance entre Dieu et les hommes. Tout en nous décrivant les événements du passé, la Bible révèle la trame de l'Histoire future. Écoutons Fondane :

« C'était au bord des fleuves. (Nous y sommes). »
(*M. F.*, 112)

Mais l'exil de Babylone, c'est aussi la rencontre avec la tragédie selon la définition de Chestov, c'est-à-dire une situation où toutes les certitudes s'écroulent. Ainsi Fondane a situé son poème entre deux extrêmes, comme l'écrit Gilla Eisenberg : « la présence de Dieu dans le désert fait place désormais à un éloignement progressif, auquel les prophètes d'Israël donneront un écho à travers leurs cris, leurs lamentations, leur révolte et leur exigence du miracle. Cet évènement inaugure la vocation du peuple témoin, (…). »[6]

L'Exode est un long poème dramatique à plusieurs voix, doté d'une structure particulière : encadré par des strophes rappelant les psaumes alphabétiques, et précédé de la *Préface en prose*, le poème le plus célèbre de Fondane, où le poète témoigne, en 1942, de façon saisissante, à la fois de l'indignité humaine et de la force d'irrésignation d'un homme par l'attestation de son visage. (Notons que ce poème a inspiré la conception du nouveau Musée de Yad Vashem, fondé sur le destin individuel et le visage singulier.)

L'exil évoqué est celui de tout homme, étranger sur cette terre, étranger à lui-même, mais en particulier celui de l'homme juif, qui si souvent en a fait l'expérience à son corps défendant. Le poète empoigne le lecteur en l'interpellant directement :

« Oui, j'ai été un homme comme les autres hommes,
nourri de pain, de rêve, de désespoir »
(*M. F.*, 192)

Il insiste sur sa ressemblance avec les autres hommes : « Sachez que j'avais un visage / comme vous. Une bouche qui priait, comme vous. » Puis, se ravisant :

« Et pourtant non !
Je n'étais pas un homme comme vous,
Vous n'êtes pas nés sur les routes
Vous n'avez pas connu les désastres à l'aube
les wagons de bestiaux (…) »
(*M. F.*, 192)

Finalement, le poète exige du lecteur de se souvenir, non du poème, mais de son visage :

« J'avais eu, moi aussi, un visage marqué
par la colère, par la pitié et la joie,
un visage d'homme, tout simplement ! »
(*M. F.*, 193)

« L'hiver de Dieu »

Le thème de l'exil est lié à l'impossibilité du chant, tel qu'il apparaît dans le psaume 137. Cette question retentit à travers *L'Exode* : comment chanter sur les rives de Babylone ? Comment chanter quand on n'entend plus les prières des synagogues de Prague ? Comment chanter « contre Dieu » ? En même temps, pas plus qu'il ne peut maîtriser sa sueur ou ses larmes, le poète ne peut résister à la force obscure de la poésie. Comment chanter « contre Dieu » ? Car ce « dieu vivant », nous dit le poète, « a fui de son visage, il s'est tu ». L'on reconnaît le thème du Dieu caché, de « Hester panim », qui apparaît dans les textes sacrés les plus divers, depuis le Deutéronome jusqu'à Ezéchiel, Isaïe, Jérémie, les Psaumes, … L'homme à son tour occulte sa face tant que Dieu ne se montre pas. « La ténèbre » a « noyé » aussi le visage humain. S'identifiant au lépreux du Lévitique, le poète s'écrie :

« la ténèbre a noyé mon visage,
ma tête est découverte, et je crie :
Impur ! Impur !
Impur serai-je autant qu'il te fera plaisir
qu'on se moque de ton visage ! »
(*M. F.*, 212)

Le silence divin, « forme la plus éloquente de la révélation divine », selon André Neher[7], Fondane le désigne d'une belle métaphore : c'est « l'hiver de Dieu » (*M. F.*, 239).

En effet, Benjamin Fondane est persuadé de vivre une époque marquée par « l'hiver de Dieu », ainsi qu'il l'écrit de façon fort explicite dans un carnet de notes de 1943 :

> « Nous sommes à une époque (ou peut-être est-elle en train de finir) dominée par cette absence de Dieu. Mais je n'entends pas par absence, privation. J'entends par absence un trou, un inachèvement, une nostalgie de, une présence d'absence, quelque chose comme un rien solide, substantiel, créateur d'actes. Tout ce que nous avons écrit, pensé, édifié, ne s'était proposé qu'un seul but : combler un fossé, combler le trou que l'absence de Dieu avait ouvert dans notre univers. »[8]

En écho à cette absence, – ou plutôt à cette « présence d'absence » –, signalons d'autres métaphores : un Dieu « enterré sous les murs du temple écroulé », et le temple lui-même : « lieu livré aux orties, aux désolations du sel ». Rien ne reste de ce lieu, de « cette masse qui fut dense/de cet espace qui fut le temps ». Espace et temps ont sombré, disloqués, et les hommes ont été jetés sur les routes.

Toutefois il n'est nullement question de s'y résigner, ni de se réjouir de la mort de Dieu. Dans un mouvement de *tsimtsoum* inversé, c'est à l'homme qu'il incombe de ressusciter Dieu. Selon la doctrine kabbalistique d'Isaac Luria[9], Dieu s'est retiré en soi pour permettre au monde et à l'homme d'exister ; aujourd'hui c'est à l'homme qu'il incombe de s'effacer pour faire une place à Dieu : faisons-lui « une place dans nos draps / cédons-lui une part de boisson / afin que cesse son jeûne et notre exil » (*M. F.*, 240). Ainsi, l'homme ne pourra retrouver un visage que s'il restitue une face à Dieu. Toujours inachevés, inachevables, le visage de Dieu et celui de l'homme ne peuvent se déprendre l'un de l'autre. Notons que la poésie de Fondane présente des affinités évidentes avec la poésie yiddish de la Shoah, cette « poésie de l'anéantissement », comme la nomme Rachel Ertel. Le poète yiddish se plaint du mutisme de Dieu autant que de celui de l'homme. C'est dans la trajectoire des prophètes, comme l'écrit Rachel Ertel[10], que ces poètes se situent, s'identifiant à Jérémie ou Isaïe pour dire l'insoutenable tension entre mutisme et parole, tout en affirmant leur rôle de témoin. Toutefois le Dieu du poète yiddish, dans la majorité des cas, ne peut être restauré. Il ne s'agit pas d'une éclipse momentanée, mais d'un abandon définitif. Ce Dieu récusé, dont il n'attend plus rien, le poète Itzhak Katznelson lui refuse même le droit de verser des larmes.

L'Exode se termine sur une vision d'apocalypse. Une autre vie va-t-elle débuter « dans un monde sans commencements ni fins » ? Ou encore : « Faudra-t-il la chute des mondes pour que jaillisse une parole ? »

Précisons le lien qui existe entre l'expérience poétique et la pensée existentielle. Selon Fondane la pensée existentielle émerge de l'expérience poétique, c'est une pensée « restitutrice », alors que la pensée philosophique est « consommatrice »[11]. Car le poète restitue à la vie une énergie que la philosophie s'efforce de lui ôter. « Pour le poète », écrit Fondane, « tout a lieu comme si la transcendance existait, ou comme si existait une absence béante et douloureuse de cette transcendance »[12]. Parmi les œuvres de la pensée existentielle recelant une grande activité lyrique, Fondane cite : Le livre de Job, saint Jean de la Croix, Nietzsche et Kierkegaard.

Ainsi pour Fondane, le poème, qu'il soit cri ou prière, est le seul langage à même de modifier le monde, de réveiller Dieu. « La poésie est un acte, et non un délassement »[13], peut-on lire dans le *Faux Traité d'esthétique* ; acte démiurgique qui restaure un équilibre perdu, et « sécrète la dose d'affirmation dont l'homme a besoin pour vivre ». La poésie reste le seul témoignage d'une liberté, d'une irrésignation supérieure.

Poète témoignant de l'absence de Dieu, Fondane correspond bien à la définition du prophète de l'exil, étant l'organe non pas du Dieu qui se révèle, mais de celui qui se cache. En même temps, comme nous l'avons vu, cette absence est définie comme « une nostalgie de » ; aussi on ne s'étonne point que le poète puisse également s'assimiler à Moïse dans un passage qui se situe à la fin de son essai sur Baudelaire : *Baudelaire et l'expérience du gouffre*. L'auteur se demande pourquoi « nous nous penchons si avidement, si anxieusement » sur des poètes comme Baudelaire ou Shakespeare ; il y fait allusion au visage rayonnant de Moïse revenant du Sinaï, ainsi qu'à l'interdiction de voir Dieu face à face :

« Pourquoi les trouverions-nous plus importants que les autres, sinon pour lire en eux le reflet presque effacé, mais qui brille encore sur leur peau et dans leur œuvre du contact prolongé avec cette chose *extrême*, cet *apeiron* qui, jadis, au retour de la montagne, rayonnait si fort sur le visage du Prophète que le peuple – comme nous autres aujourd'hui – avait dû supplier : « Va et parle avec Lui, à notre place, de peur que nous ne mourrions. »[14]

NOTES

[1] « Revue Juive de Genève », avril 1936.
[2] dans la revue « Hameorer », printemps 1998, Tel Aviv, p. 41. Citée par Laurent Cohen dans : *Paul Celan*, Jean Michel Place, 2000.
[3] Voir à ce sujet : Benjamin Fondane, *Baudelaire et l'expérience du gouffre*, Seghers, 1947, en particulier le chapitre XXIX.
[4] *Le Mal des fantômes*, Plasma, 1980, p. 35. Désormais abrégé : *M. F.*
[5] Fondane se souvient-il de *Jehuda ben Halevy* poème de Henri Heine qu'il cite dans un article de jeunesse : le 9 av, jour commémoratif de la destruction du Temple, « des larmes immenses coulent de ces grands blocs de pierre. »
[6] Gilla Eisenberg, *Fondane, Juif témoin*, „Cahiers Benjamin Fondane", n° 2, 1998.
[7] André Neher, *L'Exil de la parole. Du silence biblique au silence d'Auschwitz*, Seuil, 1979.
[8] Archives Michel Carassou.
[9] Fondane connaissait la *Kabbale* de Luria, ainsi qu'en témoigne un texte de jeunesse sur la mystique, publié dans « Mântuirea » en août 1919. (Voir „Cahiers Benjamin Fondane", n° 2, 1998).
[10] Rachel Ertel, *Dans la Langue de personne. Poésie yiddish de l'anéantissement*, Seuil, 1993.
[11] Benjamin Fondane, *La Conscience malheureuse*, Plasma, 1980, p. 38.
[12] *La Conscience Malheureuse*, „Cahiers du Sud", avril 1935.
[13] *Faux Traité d'esthétique, Denoël*, 1938, p. 76.
[14] *Baudelaire et l'expérience du gouffre*, Seghers, 1947, p. 243.

"*Un visage d'homme, tout simplement*": Face, Exile and Poetry in Benjamin Fondane's *L'Exode*

Abstract

The theme of the face and that of exile are tracked throughout Fondane's poetic work, with a special focus on *The Exodus*, his great dialogic poem that he began in 1934 and completed during the War.

The question that the poem poses is the following: how does one sing on the banks of Babylon? The theme of the exile is associated with the impossibility of the song. Be it a cry or a prayer, the poem is the only language capable of changing the world and awakening God. Poetry remains the only redemption of freedom, of a superior irresignation.

L'ironie tragique dans les poèmes fondaniens

CLAIRE GRUSON

Une des caractéristiques constantes, me semble-t-il, de l'écriture de Fondane est qu'elle introduit l'humour et l'ironie au cœur du développement de thèmes tragiques et tragiquement prophétiques.

Dans son dernier essai, *Le Lundi existentiel et le dimanche de l'histoire*[1], pour exposer sa philosophie de la liberté et du possible contre l'Histoire conçue comme une nécessité, il emprunte à Tourguéniev un petit récit très fondanien où coïncident le rire et le cri de l'appel au secours : « à l'instant même où son héroïne, Marie Ilinicha, tomba raide sur le plancher, le médecin du district s'écria effrayé : « Un docteur ! vite un docteur ! » Le philosophe, lui aussi, est si peu préparé à aborder les problèmes de l'existant que plus d'une fois il devrait s'écrier : « Vite, un philosophe ! un véritable ! »[2] Et Fondane ajoute que celui qu'il convient de guérir n'est pas le malade mais le philosophe convaincu qu'il n'y a rien à faire contre le « sérieux » de l'Histoire.

Monique Jutrin a déjà mis en lumière ce qu'elle nomme le « rire existentiel » dans la poésie de Fondane[3]. Je proposerai de prolonger sa réflexion en examinant quelques traces et caractéristiques de l'ironie dans l'œuvre de Fondane conçue moins comme une rhétorique que comme une manière de voir. Puis j'amorcerai une réflexion sur les enjeux de cette ironie : congé est-il ainsi donné au dogmatisme et au lyrisme ?

L'ironie se donne difficilement à connaître. Dans sa thèse sur le concept d'ironie, Kierkegaard indiquait qu'entreprendre de la décrire est aussi difficile que de dessiner un lutin avec le bonnet qui le rend invisible. Elle surgit sans être annoncée.

On pourrait chercher systématiquement la piste de ce terme dans les textes de Fondane. J'en évoquerai deux occurrences dans *Rimbaud le voyou* : « La haine de l'Autorité poussa Rimbaud à nous donner une nouvelle et bien étrange définition de l'Esprit ; il l'appela ironiquement : « un rêve de paresse grossière »[4]. Les attributs accordés à l'Esprit, commente Fondane, sont « singuliers, sinon extravagants ».

Plus loin, il évoque l'ironie de Nietzsche à propos du désespoir : « Le désespoir est là aussi pendant que Nietzsche écrit son *Zarathoustra* – et plus encore lorsqu'il écrit d'un ton égal, mesuré, ironique et désinvolte, son *Ecce homo*. » Retenons pour l'instant l'association du mot ironie à l'étrange, au singulier, à l'extravagant, au désinvolte et la coexistence signalée chez Nietzsche de l'ironie et du désespoir.

Dédoublement, mise à distance de soi

La tonalité ironique appliquée à Rimbaud ou à Nietzsche concerne-t-elle Fondane ? Jean Lescure rapporte une scène qui se déroule pendant la guerre, dans le Paris de l'Occupation. Invité avec Eugène Guillevic chez une baronne férue de célébrités, Fondane se présente : « Je suis Victor Hugo ». Peu après son arrivée en France, il avait écrit une « Interview avec moi-même », publiée ensuite par la revue *Le Beffroi* : « Je sonne et c'est moi qui ouvre. C'est charmant cette chambre si intime et si fraîche pendant l'hiver ! (…) Alors cher ami (je me tutoie), nous allons faire une interview en bonne et due forme… »[5]. Peut-on rapprocher ces expériences d'identification ou de dédoublement ironique de ce que Fondane dit de Rimbaud ouvrant le procès de la poésie pour la passer à tabac ? « Accusateur impitoyable, il demande la tête de sa victime et tel est son charme qu'on la lui donne. Son charme lui vient, bien entendu, de ce qu'il est à la fois l'accusateur et l'accusé. La première tête qu'il obtient, n'est-ce pas la sienne ? »[6] Plus loin, à propos du « corps complexe » que constitue la poésie qui ne sait pas quel est son rôle, Fondane évoque « ces cas de dédoublement où le magistrat commis à la recherche d'un criminel se trouve lui-même celui qu'il cherche et où le premier est aussi astucieux que le second est futé. »[7] Philosophe qu'il faut soigner, magistrat – criminel, poète ouvrant le procès de la poésie, cette galerie de personnages dédoublés qui évoquent somme toute le motif burlesque de l'arroseur arrosé est significative d'une dissociation de l'être, caractéristique des contradictions que met à jour l'ironie.

Le goût du burlesque au cinéma.

Olivier Salazar-Ferrer a raconté la vogue du cinéma muet dans les années '20, la fascination qu'il exerçait sur Fondane comme sur l'avant-garde surréaliste[8]. « Si j'étais libre, vraiment libre, je tournerais un film absurde sur une chose absurde, pour satisfaire mon goût absurde de la liberté. » Une amorce de reconstitution du scénario de *Tararira* permet d'imaginer des enchaînements loufoques, soustraits à la logique : un chirurgien accompagne une sœur à cornettes ; un chat est suspendu à une corde par un groupe de personnages aux airs dramatiques ; un musicien utilise ses flûtes à bec comme instruments de percussion dans un salon dévasté[9].

Bric-à-brac.

Introduisant *Le Mal des Fantômes*, Fondane écrit une courte présentation intitulée « Non lieu »[10]. « Quelque chose de plus puissant que moi monte en moi, m'envahit, me dévore (…) me force à exprimer à travers le bric-à-brac des structures lyriques les moins apparentées, les plus dépareillées, les plus décriées, la confusion d'un esprit que hantent, pêle-mêle des vœux, des

présages, des superstitions, des calembours, des ténèbres et des essences. » De cet inventaire hétéroclite, je retiendrai ce qui met sur la piste du bric-à-brac des objets et des mots, des calembours et des rimes, des analogies burlesques permises par les comparaisons et métaphores.

On sait le goût de Fondane pour le bric-à-brac et tout ce qui s'apparente au marché aux puces, goût partagé d'ailleurs avec les surréalistes. Les objets s'y côtoient, soustraits à leur environnement habituel ; ils sont posés comme en liberté. Le recueil des photographies de Fondane atteste de cet intérêt marqué pour le « lourd royaume du marché aux puces » où les objets sont arbitrairement posés l'un à côté de l'autre. Dans Titanic, le marché aux puces est d'ailleurs présenté comme une « fontaine de jouvence » où « meubles et parapluies qui ont servi pendant mille ans retrouvent leur sourire vierge, redressent leurs ressorts tordus. »11 Inventaire hétéroclite et saugrenu encore dans Villes, avec cette description du quartier du Temple : « Dieu lui-même mourait couvert de mouches vertes à côté de culottes déteintes, de bretelles, de morceaux de savons et de parfums en vrac. » [12] Ce rassemblement incongru d'objets dépareillés constitue, nous le verrons, ce qu'Anne Van Sevenant a caractérisé comme l'esthétique du discontinu, condition de la création. Les associations inattendues permettront que se côtoient dans le même poème l'abstrait et le concret, le sacré et le profane, le langage conceptuel et le quotidien trivial. Ainsi, dans Titanic, une vente aux enchères a lieu sur le pont du bateau – terre. Ce sont les hommes qui se vendent au plus offrant :

> « Qui veut bien m'acheter
> Tant pour ma liberté, tant pour ma conscience
> Tant pour mon corps, ce n'est pas cher
> Baisse de prix sur la justice
> Quarante sous la sainteté
> Saison de blanc, Dieu est en solde. »[13]

Et dans le même recueil, « Le poète et son ombre» associe dans une médecine de la résignation «les purges de la justice, les somnifères de la sagesse, les bouillotes de la consolation »[14].

Rimes et calembours offrent la possibilité d'associations surprenantes. Comme le marché aux puces rend contigus des objets, la rime permet de rapprocher les vieilles scies et les vessies, la tortue et sa laitue, les boas et leurs proies, la harpe et la carpe, les grammairiens et les riens. La rime met aussi tragiquement en écho les mots « seuls » et « linceuls », ce que souligne amèrement cette interrogation du *Mal des Fantômes* :

> « Quel Dieu ordonne
> Que nous ayons tous seuls, sans être seuls
> A traverser ces mers et cette vie
> Sans autre rime riche que « linceuls »[15]

Le goût du calembour est revendiqué dans la poétique de « Non lieu ». Est-il lié au plaisir de l'exploration de la langue française ? Fondane associe par exemple Homère et les « Eaux-mères » dans un recueil de textes brefs publié après sa mort par les „Cahiers du Sud".

Métaphores et comparaisons

La métaphore est volontiers loufoque. Le bestiaire imaginé par Fondane associe de manière burlesque hommes et animaux dans des postures et mouvements incongrus. La pensée est immobile « comme un ibis sur une patte » ; les hommes sortent dans la rue « comme les escargots après le tendre orage» ; le regard «lentement sort comme un escargot pour tâter l'air humide ». Les émigrants rappellent des boas :

> « Ce fut alors qu'avec des lenteurs de boas,
> orteil après orteil, pièce par pièce,
> les émigrants se levèrent au grand étonnement
> de leurs femmes enceintes. »[16]

Quant aux mères, elles sont associées aux kangourous pour leur poche protectrice :

> « Les gosses ont quitté les poches de kangourou
> de la mère, qui veille sur nous comme une lampe. »[17]

J'évoquerai enfin l'image de la tortue. Elle tient une large place dans l'article publié par les „Cahiers du Sud" en mai 1939, « L'Homme devant l'Histoire ou Le Bruit et la Fureur ». Ce sont les tortues de Plotin qui, au risque de se faire écraser, doivent régler leur pas sur celui des danseurs, figures de la Nécessité et de l'Autorité… Dans *Le Mal des Fantômes*, les voici effectuant aux côtés des hommes le voyage autour du connu :

> « D'autres que nous
> ont fait leur lent voyage de tortue
> le long des côtes du connu
> sans épuiser leur feuille de laitue. »[18]

D'autres associations burlesques sont à signaler. Ainsi, celle des âmes mangées aux mites comme de la « pure laine » ; les « cantiques pieux » deviennent des machines à coudre ; la synagogue est un cinéma ou un « canot de secours » ; la barbe des sages est « dure à traverser » comme des « fils de fer barbelés ».

Dans tous ces exemples, on passe d'un plan à un autre, d'un registre à l'autre ; on voit se juxtaposer des éléments dont l'association est surprenante et modifie le sérieux de l'évocation.

Contradictions et oxymores

L'oxymore est une figure de prédilection de l'ironie en ce qu'elle associe étroitement deux réalités cette fois contradictoires. C'est par exemple dans *Le Mal des Fantômes* ce premier vers en forme de protestation : « Pas même seul. Des tas. Des tas de seuls ! »[19] Ou encore dans *Ulysse*, l'évocation du mouvement immobile :

« Où courez-vous, assis,
sur le pont, immobiles
(…)
d'où vous vient ce fleuve d'énergie ? »[20]

Et dans Le Mal des Fantômes :

« Ils avançaient
Sans avancer, dans l'œil de la police. »

Ici ces gens sans feu ni lieu, « sans nom, sans dieu, sans âme », effectuent même un mouvement à rebours comme dans un film tourné à l'envers : ils avancent « (du même élan qui porte le gibier vers le chasseur, la faim dans les entrailles et les chapeaux usées chez le fripier) »[21]. Cette parenthèse ironique évoque tragiquement et métaphoriquement la victime qui se réfugie chez son bourreau (ironie du sort ?).

Fragment et caricature

Le regard fragmente les corps et grossit un détail jusqu'à la caricature. Ainsi dans *Ulysse*, Fondane, pour désigner la présence ancienne et insidieuse de la mort, parle du « voisin de pissotière, dont on ne voit que les jambes »[22]. Un poème de *Titanic* raconte la pause de midi au travail (c'est le moment où « le boa du travail desserre son étreinte »). Le regard fragmente les corps, les réduisant à un seul élément :

« La graisse a envahi les plats.
Les bouches s'ouvrent sous les moustaches.
L'estomac délicat presse sur les corsages
Et le cross des garçons défile au pas de course
Sous l'œil de la caissière sans corps, qui nous sourit. »

Les caissières deviennent les « femmes guillotinées des villes » apostrophées par le poète conteur :

« ô caissières
puissiez-vous rencontrer
le prince charmant
qui rompra le charme
vous rendra les jambes… »[23]

Un texte du « Poète et son ombre » raconte une autre scène quotidienne : la naissance d'un conflit né d'un «rien» dans « l'ordre établi » de la famille :

« Haine qui fait sauter les pressions des cols
et des corsages – sourde explosion de grains,
qui jette le rein du fils contre celui du père
et la moitié du pain contre l'autre moitié. »[24]

Au chapitre des caricatures, on peut aussi ajouter ces images qui, décrivant la Nécessité, la répétition du même, introduisent une mécanique dans le mouvement des êtres : c'est dans *Le Mal des Fantômes*, après de nombreuses références à Socrate, Jésus, au « vieux Pascal » et une citation parodique de Ronsard, cette phrase finale :

« La mort saisit le vif
en marche, juif errant, changeant de pose
tournant autour de quelque chose qui
tourne à son tour autour de quelque chose. »[25]

Même image d'un monde «qui tourne sans savoir pourquoi» dans «Radiographies» où «les juifs sortis des pures études de la faim font un pas de menuet de l'offre à la demande».[26]

Parodies

La mention parodique est aussi une caractéristique de la tonalité ironique. « Là où le texte lyrique se propose volontiers comme unique, original, originaire » écrit Philippe Hamon, le texte ironique se fait l'écho de textes antérieurs ou contemporains. Les parodies ne sont pas rares dans la poésie de Fondane. Ainsi ces lignes de *L'Exode* détournent-elles La Fontaine jusqu'au sarcasme :

« Si Dieu sur un arbre perché
fiente la poisse –
croiras-tu à l'éternité
de l'angoisse ? »[27]

En quoi peut-on conclure de cet inventaire que Fondane est ironique ? L'ironie ne doit pas être considérée ici au sens voltairien du terme : ironie d'un écrivain qui laisserait entendre le contraire de ce qu'il dit explicitement, stratégie de celui qui joue à être aux antipodes de lui-même pour nous conduire habilement vers la vérité, communication à haut risque car le texte ne peut être compris que de celui qui partage l'univers culturel de l'énonciateur. L'ironie fondanienne est plus une disposition profonde de l'être qu'une rhétorique ; elle peut être rapprochée du sens étymologique de terme, c'est-à-dire de l'interrogation : elle correspond dans les exemples observés à une volonté avérée et

fréquente d'introduire le saugrenu, le singulier voire l'extravagant, de provoquer la question. Le décalage produit n'atténue pas le tragique mais il modifie la manière de voir. Quels sont les enjeux de cette manière de voir ?

L'ironie donne congé au dogmatisme. Voilà qui nous ramène à Rimbaud. Jankélévitch, dans un texte sur le sérieux et l'humour, évoque cette « chose saugrenue, bizarre, fantasque qui consiste à vendre des armes à des rois d'Arabie. Ce n'est pas prévu dans une carrière d'écrivain. »[28] Le saugrenu dérange, introduit une fissure, une lézarde dans le discours sérieux qui a horreur du décousu. Il faut ici relire les belles pages qu'Ann van Sevenant a consacrées à « l'esthétique du discontinu » : « On ne peut créer sans cette liberté de provoquer une rupture ; pour pouvoir créer on doit pouvoir croire que les choses peuvent être différentes de ce qu'elles sont. »[29] L'ensemble de *Rimbaud le voyou* me semble affirmer constamment le refus de la prédication, de l'usage performatif du langage, au service d'une certitude quelle qu'elle soit. Ainsi Fondane oppose-t-il Rimbaud et Lautréamont : « Alors que Rimbaud, même dans ses délires, parle pour lui-même, ne conseille rien à personne, décourage ses possibles suiveurs, se méfie de la prédication, se juge avec une cruauté implacable (« suis-je bête … » … « horreur de ma bêtise ») (…) Lautréamont, lui, donne dans le panneau, s'y rue : il juge les autres, il stimule le lecteur à le suivre par toutes sortes de procédés, qui vont de l'intimidation à la provocation, ne cherche sa vérité que sur la place publique et se livre, tout entier, au plaisir de prêcher, d'enseigner. »[30] L'ironie participe de ce travail salutaire d'expropriation de nos certitudes. Elle met en marche la réflexion et l'interprétation.

Congé est-il donné, dès lors, au lyrisme ? L'esthétique classique sépare nettement le lyrisme et l'ironie. Le lyrisme implique engagement, adhésion, conviction. L'ironie porte à la distanciation. Là où le texte lyrique exprime la louange, développe les sentiments du moi, l'ironie vise plutôt des cibles qu'elle critique. On peut croire à cet abandon du lyrisme dans la poésie de Fondane lorsque les harpes restent suspendues dans les arbres et que l'on n'entend plus « le chant des synagogues ». « Mais comment voulez-vous que chante une maison sans lampe, une ferme sans un seul cheval dans l'écurie ? »[31] Pourtant, Olivier Salazar-Ferrer a montré comment cette poésie de la subversion n'exclut pas l'attestation et comment le performatif reste possible à travers le cri et l'image du poète « pilote » de son poème, et modifié par lui.[32] Je joindrai à cette réflexion un poème où coexistent en tension l'expression de l'angoisse, la parole performative et le saugrenu de l'image :

> « La chair a beau crier : l'Angoisse est lourde.
> Et l'Ange a beau gémir : il est lié.
> Qui suis-je ? En quelles paumes oublié ?
> Mer repliée au creux de la palourde.
> Es-tu ici prière ? O grande sourde !
> Je crie. Le monde me revient crié.
> Rien ! Rien que ce sanglot du temps nié

Où pèse des soleils la masse gourde.
Pas même seul. Des tas ! Des tas de SEULS !
Ont-elles droit, si maigres, aux linceuls,
Ces pures ombres que l'histoire traque ?
Puisse-t-il être en ton moyeu, sommeil,
Ce centre où Dieu rayonne le zodiaque !
… ô terres du futur ! Puissants orteils !… »[33]

À la fin du poème, « soudain », le monde change ; tout peut surgir comme s'offre une sortie de secours et les « puissants orteils » donnent l'énergie d'affronter la solitude et la finitude.

L'ironie conçue donc comme manière de voir, disposition profonde de l'être, mais également comme esthétique (voir « Non lieu ») est une attitude de refus de la Nécessité. Elle éclaire cette formule paradoxale qui surprend le lecteur dans *Rimbaud le voyou* : « Notre besoin d'absurde ». Il est paradoxal d'associer l'absurde à l'espoir. Mais Fondane écrit : « Il est étonnant que l'on ne se soit pas aperçu plus tôt que le réel absurde est le seul réel qui comporte une sortie de secours ; « c'est peut-être la fin du monde, en avançant ! »[34] On pense alors à cette brève image évoquée par Antoine Nicolaï en 1946 : « Exquis Fondane et son rire d'enfant lorsqu'il trébuchait sur une absurdité. »[35]

NOTES

[1] Publié en 1945 dans *L'Existence*, chez Gallimard.
[2] *Op. cit*. p. 45.
[3] Monique Jutrin, *Benjamin Fondane ou Le Périple d'Ulysse*, Éditions Nizet 1989.
[4] *Rimbaud le voyou*, Éditions Complexe 1990, p. 164.
[5] *Le Voyageur n'a pas fini de voyager*, Éd. Paris-Méditerranée 1996, p. 27.
[6] *Rimbaud le voyou*, p. 86.
[7] *Ibidem*, p. 94.
[8] Olivier Salazar-Ferrer, *Benjamin Fondane*, Éd. Oxus 2004, chapitre V
[9] On pense aux Marx Brothers faisant s'enchaîner dans une scène d'*Une Nuit à l'opéra* l'ouverture du *Trouvère* de Verdi et l'air léger de « Emmène-moi au base-ball »
[10] Ce titre reprend le motif du procès de la poésie : le poète se défend d'avoir déserté la « cause dialectique » et il oriente son expédition « à rebours », à contre-courant de son temps.
[11] *Titanic*, dans : *Le Mal des Fantômes*, Éditions Paris-Méditerranée, p. 231.
[12] *Ibidem*, p. 220.
[13] *Ibidem*, p. 193.
[14] *Ibidem*, p. 246.
[15] *Le Mal des Fantômes* p. 176.
[16] *Ulysse*, dans : *Le Mal des Fantômes*, p. 144.

[17] *Titanic*, M. F., p. 243.
[18] *Le Mal des Fantômes*, p. 189.
[19] *Le Mal des Fantômes*, p. 175.
[20] *Ulysse*, M.F., p. 109.
[21] *Le Mal des Fantômes*, p. 172.
[22] *Ulysse*, M. F., p. 138.
[23] *Titanic*, M. F., p. 221.
[24] *Titanic*, p. 244.
[25] *Le Mal des Fantômes*, p. 179.
[26] *Titanic*, p. 229.
[27] *L'Exode*, M. F., p. 319.
[28] Vladimir Jankélévitch, *L'aventure, l'ennui, le sérieux*, Éditions Aubier-Montaigne 1976, p. 33.
[29] Ann Van Sevenant, *L'Esthétique du discontinu*, dans : *Rencontres autour de Benjamin Fondane*, Parole et Silence 2002, p. 25.
[30] *Rimbaud le voyou*, p. 198.
[31] *L'Exode*, M. F., p. 304.
[32] « Mais là nous voyageons ensemble dans un poème dont je suis le pilote », M. F., p. 366.
[33] *L'Exode*, M. F., p. 276
[34] *Rimbaud le voyou*, p. 211.
[35] *Le Voyageur n'a pas fini de voyager*, p. 197.

Fondane's Tragic Irony

Abstract

Starting from the suggestions of two other Fondanian researchers, Monique Jutrin and Anne Van Sevenant, the author identifies the forms of irony in Benjamin Fondane's poems: his distancing from the self, his taste for the heteroclite and the burlesque, for puns and oxymorons, as well as for parody. Her conclusion is that the presence of the irony in Fondane's lyrics does not diminish their force of assertion, nor their lyricism.

Fondane ou l'appel d'une verticalité renversée

ECATERINA GRÜN

Reprenant la phrase de Ramon Gomez de la Serna : « dans l'homme tout est chemin », Bachelard complète : « Tout chemin conduit à une ascension. »[1] L'homme est ainsi fait que dans sa qualité d'homme, il « ne peut vivre horizontalement »[2]. Par conséquent, l'homme valorise toujours la verticalisation, qui plus est, pour l'imagination, « il n'y a pas de valorisation sans verticalisation »[3]. Aussi le mouvement complémentaire, à savoir l'horizontalité, est-il souvent perçu comme un mouvement contraire, partant comme une absence douloureuse d'altitude.

Cependant l'ascension, tout en étant une des postulations les plus importantes et les plus valorisantes de l'homme, n'épuise pas toutefois les possibilités de l'être de se rapporter à la verticalité. En fait, le mouvement vertical peut avoir deux sens : de bas en haut et de haut en bas. Il s'agit donc, d'une part, de répondre à l'attrait de l'altitude, à travers l'élan ascensionnel, et de subir, d'autre part, la tentation inverse, celle du « gouffre », tel que semblent le suggérer les vers de Fondane.

Néanmoins, ce n'est pas l'effort ascensionnel qui fait défaut à Fondane. C'est que le poète prête une forte négativité à l'altitude même, négativité qui s'exprime d'abord par le « doute » (première séquence) lié à l'existence de la hauteur, puis par l'impossibilité, pour l'être, de s'élever, à cause d'une sensation de « pesanteur » (deuxième séquence), qui ne manque pas de l'entraîner dans le « gouffre » (troisième séquence) ou dans une « chute » sans fin (quatrième séquence).

Un doute

Si la rêverie aérienne, caractéristique au dynamisme vertical, semble être absent dans les vers de Fondane, entièrement dominés par l'horizontalité de l'eau, le mouvement orienté de bas en haut n'est pas pour autant entièrement banni de l'univers fondanien : il est simplement dévalorisé. La façon dont le poète s'ingénie à « détourner » le sens même des symboles aériens pourrait être révélatrice à cet égard. En effet, les « oiseaux », les « vents », le « ciel », le « soleil », la « lumière » et l'« altitude » portent chez lui leur contrepoids de pesanteur, de chute, de gouffre et de ténèbres.

Le postulat de Bachelard concernant le « chemin » qui chez l'homme déboucherait toujours sur une ascension, ne semble pas se confirmer dans l'œuvre de ce poète. Au contraire, chez lui, toute tentative d'escalade finit dans horizontalité, sinon dans la

verticalité renversée de la chute. Ainsi dans *Ulysse*, si « les émigrants ne cessent d'escalader la nuit /ils grimpent dans la nuit jusqu'à la fin du monde, »[4] bientôt le mouvement vertical (« escalader », « grimpent ») se transforme en mouvement horizontal (« sur toute le terre », « le tour du monde ») : « ils rompent comme frères leur lait et le partagent / un sanglot fait le tour du monde, / et nous irons, bris d'une vieille danse, /sur toute la terre, et plus loin / porteurs d'un grand secret dont s'est perdu le sens, / crier au visage des hommes notre soif incurable. »[5] Ce qui unit le mouvement horizontal et le dynamisme vertical, ce n'est pas tant la direction, qui reste divergente, mais, d'une part, leur permanence, aussi bien dans le temps (« jusqu'à la fin du monde ») que dans l'espace (« sur toute la terre et plus loin »), et, d'autre part, une ferme détermination à « passer outre » (« et plus loin »).

Chez Fondane, le vertical est remplacé par l'horizontal et le plus souvent, le résultat de cette métamorphose est sinon une chute, du moins une impression de lourdeur, qui sera une des leitmotive du poète : « - Assez, assez vous dis-je / la masse de mon corps me pèse plus que Dieu, / je ne peux plus lutter contre vents et marées, / je ne peux plus marcher, les routes sont barrées, / – assez ! »[6] ; ou encore : « Les routes sont tombés sur moi de tout leur long / toutes les routes sont tombées… »[7]

S'il arrive à Fondane d'évoquer des épisodes où il se sent la force d'escalader le Mur, le Mur de la Nécessité, auquel il se confronte si souvent dans ses ouvrages philosophiques, nul sentiment de triomphe n'est au rendez-vous pour autant : c'est plutôt le goût amer de la solitude qui l'accompagne, car, pour surmonter le Mur de la Nécessité, si jamais cela est possible, il n'y a de voie qu'individuelle : « Je grimpe les Alpes de force et je n'ai pas de guide / je ne suis pas alpiniste, / je n'ai pas demande le danger, il est là, / je n'aime pas la marche, qu'est-ce qui marche en moi ? / (…) / je cogne un front têtu contre les cimes d'air / je ne suis pas un héros – / (…) / Tout seul je suis la route humaine, à qui la route ? / (…) /tout seul j'arrache le secret, bribe par bribe, / tout seul je sème et je moissonne l'homme. »[8]

À l'instar de l'illusion de l'arrivée dans quelque port que ce soit (illusion tant evoquée par le poète pour le mouvement horizontal), Fondane parle ici de l'impossibilité, pour les humains, d'atteindre les hauteurs (vertical) : « J'ai grimpé le plus haut que j'ai pu et je n'ai pas trouvé la hauteur / – Où est-elle donc l'altitude ? / « Monte », nous a-t-on dit, « grimpe », nous a-t-on dit, / – et j'ai senti soudain que se glaçait la vie / elle quittait ses feuilles, ses fleurs et ses chansons / elle se retirait sous le vent / sous l'âpre vent joyeux des vérités hostiles – / mais où est-elle l'altitude ? »[9]

Lorsque le poète affirme : « j'ai grimpé le plus haut que j'ai pu et je n'ai pas trouvé la hauteur »[10], c'est le constat d'un échec, voire même d'un échec définitif : soit l'homme n'est pas à même d'atteindre la hauteur, soit celle-ci n'existe pas. Le long du poème, l'interrogation revient plusieurs fois : « - Où est-elle donc l'altitude ? »[11], « mais où est-elle l'altitude ? »[12], « - où est-elle donc l'altitude ? »[13], à tel point qu'on en vient à se demander si cette dimension existe vraiment pour l'homme, si elle n'est pas le gouffre renversé.

Ce renversement de perspective est fréquent dans la création de Fondane : « Qui veut monter dans les ténèbres ? / Qui veut descendre en la lumière ? »[14] Ainsi le poète met en antithèse les exhortations répétées : « Il faut nous élever au-dessus de nous-mêmes ! »[15], « Plus haut, plus haut encore ! »[16], « **Plus haut, plus haut que l'homme !** »[17], avec la révélation que c'est justement cette escalade forcée qui précipite l'homme dans le gouffre, plus précisément, que c'est le sentiment du gouffre qui pousse l'homme vers le haut : « mais quelquefois le gouffre prenait la voix d'un / homme / il criait au secours : / « **Plus haut, plus haut que l'homme !** »[18] Et force est au poète de découvrir que c'est effectivement le « gouffre » qui le fouette ainsi, car le « gouffre » est en fait une altitude « à rebours ». Il s'ensuit qu'altitude et « gouffre » présentent les mêmes risques. Tout comme sur le plan horizontal le départ et l'arrivée se confondaient dans une égale vanité, ici la hauteur et la profondeur sont interverties dans le même mouvement destructeur.

En effet, l'effort de recherche de l'altitude semble être accompagné non seulement du doute cinglant lié à l'existence même de l'altitude, mais aussi de la conscience des risques impliqués par cette recherche, risques liés à la perte progressive de réalité. La conquête des vérités proposées par l'altitude, vérités que Fondane ressent comme « hostiles », parce que trop liées à la raison froide, supposerait le renoncement aux simples choses « périssables », en somme, aux choses de la vie (plus vraies pour Fondane que les choses « essentielles »). Aussi l'escalade s'accompagne-t-elle d'un sentiment de dénuement : « J'ai quitté ma chemise et j'ai marché tout nu / les pieds ensanglantés par les torrents de pierre / les paroles se raréfiaient »[19], puis d'arrachement aux siens et à la vie : « j'ai quitté les oiseaux familiers, la basse-cour / j'ai marché un instant sur la tête des hommes / plus haut, plus haut encore il fallait que je monte /afin de dépouiller mon sang »[20], et enfin, de raréfaction de la réalité et de l'humanité : « L'espace devenait plus maigre / le lait des pierres était tari / la solitude avait des engelures. »[21]

Nul espoir ne semble illuminer le chemin des pertes, qui restent définitivement des pertes. L'altitude ne serait donc pas chez Fondane la bienheureuse sublimation de l'être aérien imaginé par Bachelard, elle ne serait qu'absence de vie : « – et j'ai senti soudain que se glaçait la vie »[22]. C'est un froid métaphysique qui fait partie d'une longue série de pertes vitales qui accompagnant l'escalade. Des verbes comme : « quitter » (employé trois fois), « dépouiller », « se raréfier », « tarir », « voler » (avec le sens de « dérober ») en témoignent. Plus l'être monte, plus il se retrouve dénué. Même l'espace semble se rétrécir : « l'espace devenait plus maigre »[23].

A quitter ainsi les siens, les humains et soi-même, le poète ne trouve toujours pas la hauteur, mais il commence à se douter que l'escalade sans fin ne pourra lui apporter que mort et néant : « pendant que l'on montait quelle était donc la chose / que l'on voulait nous voir quitter ? / qui donc nous a trompés de soif / afin de nous voler la vie /et nous jeter, transis, au pays de la mort ? »[24]

Dans sa philosophie, Fondane a déjà, après Chestov, l'intuition de ce « royaume de l'Esprit », de la connaissance froide. Il pressent que ce que l'homme désire, ce n'est pas la froide vérité de l'Esprit, mais la chaleur de la vie, soit-elle absurde et décevante. Ce « royaume », où l'Esprit a jeté l'homme, c'est le royaume glacé et inhumain de la « science », de la

connaissance stérile, que le poète et le penseur Fondane refusent, parce que porteuses de vacuité. La réponse à la question finale : (« qui donc nous a trompés de soif / afin de nous voler la vie / et nous jeter, transis, au pays de la mort ? »[25]), on la trouve dans toute la création de Fondane, réflexion et poésie confondues : le pays aride et froid des altitudes n'est pas celui de la vie, mais celui « des vérités hostiles »[26], de la Raison et de la nécessité de la Mort. Fondane imagine donc l'escalade comme une succession de pertes, jusqu'à la chute finale « aux pays de la mort »[27].

Ainsi les symboles mêmes de l'ascension, tels les « oiseaux », la « lumière », le « soleil », qui accompagneraient, selon Bachelard, l'élévation de l'être aérien, semblent perdre chez Fondane leurs vertus ascensionnelles, pour se charger de la lourdeur et de l'hostilité terrestres. Les « oiseaux » n'entraînent plus l'être vers l'immensité sidérale : « les grands oiseaux du froid me prenaient pour une lampe / ils cognaient sur ma peau »[28], au contraire, ils le précipitent dans sa chute. / « quels oiseaux blancs cherront dans votre nuit massive ? »[29], « C'est dans ce point précis d'absence / que les oiseaux coulaient à pic dans l'œil du vide / ailes et sang – / ils tournoyaient avant de couler dans le vide, / dans le jour devenu plus grand qu'auparavant »[30]. À l'instar de l'altitude, qui n'est ni liberté ni puissance, la « lumière » ne favorise pas non plus la vision : « la lumière était si lourde où l'homme marchait / elle coulait de nos poches comme un sang noirci »[31]. La « lumière », chez Fondane, ne serait pas dispensatrice de pureté ou de chaleur, mais d'hostilité blessante et de clarté asséchante, si ce n'est de ténèbres : « lumière noire »[32].

Le « soleil » même perdrait ses connotations lumineuses, pour devenir pesant : « Je crie. Le monde me revient crié. / Rien ! Rien que ce sanglot du temps nié / ou pèse des soleils la masse gourde »[33] ou dangereux : « soleils sauvages »[34], « soleil méchant qui chauffe / l'or et la pourriture »[35]. « Soleil », « lumière » et « étoiles », composent chez Fondane tantôt un cosmos hostile, auquel le poète répond par la colère et l'agression (« j'ai éventré le soleil »), tantôt un univers dégradé et infirme, dont même le « soleil » et les « étoiles » semblent subir les carences (« soleil morveux »[36] et « étoiles borgnes »[37]).

L'espace cosmique ne serait donc pas chez Fondane l'espace sacré vers lequel tend l'être aérien : c'est un espace vide, froid, pétrifié, mortel, que le divin a déserté, comme il a déserté le Temple écroulé, dont il ne reste plus qu'un Mur des lamentations. On connaît cependant la quête fiévreuse de Dieu, qui est celle de Fondane, sa querelle avec la divinité « sourde » et « aveugle », que le poète veut « réveiller », sinon « ressusciter ». Seulement le Dieu que Fondane cherche n'est pas au-dessus de l'homme, mais à ses côtés, dans sa marche pénible le long de l'Histoire. Si, par l'« antique chute », l'homme s'est fait condamner à la marche éternelle : « - Vous marcherez ! dit le Seigneur, / afin que ce qui doit engendrée se divise / (…) / Il vous faudra marcher avec des reins d'angoisse / Jusqu'aux terres de la fatigue – et s'il se peut plus loin »[38], Dieu même descendra des royaumes célestes : « Je serai avec vous, dans la boue et dans la poisse – / mais je serai en vous *Celui qu'on ne voit point* »[39].

Si le destin de l'homme, tel que le voit Fondane, s'associe plus à une route qu'à un lieu (« Je n'ai pas de patrie qui colle à mes souliers »), cet homme imaginera ses rapports avec Dieu moins dans la dimension spatiale que dans la dimension humaine. Si l'homme est condamné à la marche, Dieu marchera avec lui « dans la boue et dans la poisse », et si

« Dieu est mort », l'homme le « ressuscitera » en lui communiquant son « sang », en lui donnant à boire dans son « verre » et en lui faisant de la place dans ses « draps ». En d'autres termes, ce n'est pas dans les altitudes froides de l'Esprit que l'homme trouvera Dieu, mais bien dans les gestes de la vie, une vie « gémissante », périssable dans sa finitude, mais plus vraie que les vérités mortelles de la Raison : « nous qui sommes ce qui n'est pas / nous sommes là, la vie qui ne veut pas déchoir. / Sans stigmates de Dieu en nous, mais non sans Dieu. / Craignant – mais espérant toujours… »[40]

Le seul lot de l'homme serait alors non pas le vol, ni l'élan vers des hauteurs vides, mais la marche. C'est dans l'horizontalité de la marche que Fondane cherche les moyens de sa révolte : ce serait en fait une sorte de verticalité à l'envers, qui obligerait l'être à assumer la « descente » en soi-même : « À la lumière du sang je redescends en moi-même / (…) / Dans les ténèbres de moi sans lampe je rouvre la marche… / Il est un temps de marcher jusqu'à l'épuisement / il est un temps de prier, mais un temps de crier, / (…) / il est un temps de mourir et un temps de ne pas mourir / de révolte perpétuelle – »[41]

À la lumière abstraite des sphères sidérales, le poète préfère « la lumière du sang », qui est souvent « ténèbres », car Dieu est « Celui qu'on ne voit point », ténèbres où l'homme se retrouve « sans lampe », car il n'y a de recherche qu'individuelle, « sans stigmate de Dieu, mais non sans Dieu ». C'est à l'homme de faire descendre Dieu des sphères célestes et d'exiger qu'Il l'accompagne sur sa route problématique, et c'est aussi à l'homme de descendre en soi-même, pour trouver la voie, celle de la « révolte perpétuelle ».

Ainsi, par un renversement de perspective, l'escalade semble devenir chez Fondane une source de souffrance vaine, car elle n'apporte à l'homme que le constat d'un échec : d'abord l'homme n'en retirerait que le doute sur l'existence de la hauteur, partant sur la possibilité de l'être d'atteindre ce niveau que certains qualifient de supérieur, mais que Fondane refuse en tant que domaine de l'Esprit mortel, opposé à la Vie ; puis l'homme vivrait l'escalade dans un dénuement progressif, qui lui ferait perdre tour à tour les autres, soi-même et le peu de réel auquel il a droit ; enfin, il découvre que l'appel de l'altitude se confond avec celui du « gouffre », ce qui finit par donner à l'escalade l'aspect d'une chute.

Par conséquent, ce renversement de perspective par lequel, chez Fondane, toute escalade devient chute, marque d'un sceau de négativité les symboles de l'ascension : les « oiseaux », la « lumière », le « soleil » et les « étoiles » sont frappés de lourdeur et précipitent l'être vers le bas. Le cosmos ne serait donc pas le lieu d'une sublimation bienheureuse, mais un espace vide, que Dieu même a déserté. Ainsi même la recherche de Dieu se ferait, dans la vision de Fondane, non pas par un effort d'élévation, mais par la détermination à faire descendre Dieu sur la terre, à exiger de Lui d'accompagner l'homme dans sa marche. Enfin, à la descente de Dieu des sphères sidérales, répondrait la descente de l'homme dans soi-même, descente destinée à la recherche « gémissante » de Sa voie.

Il n'existerait donc pas d'élévation possible pour l'homme de Fondane : la seule réalité à laquelle il aurait accès est horizontale (la marche) et sa seule réaction contre cette horizontalité sans fin ne le conduirait pas vers l'altitude, au contraire, il le ferait descendre

en soi-même, pour y puiser son « irrésignation ». Il n'y a donc rien d'étonnant à ce que l'être fondanien, loin de posséder l'impondérabilité du rêveur aérien de Bachelard, porte les marques d'une « pesanteur » qui rend sa route difficile, s'il ne le précipite dans le « gouffre ».

Une pesanteur

Si le pendant naturel de l'élan vertical est la légèreté, voire même l'impondérabilité, le répondant de la chute devrait être la pesanteur. C'est parce que l'être se sent lourd, qu'il a peur de tomber. Cette sensation semble accompagner le dynamisme fondanien, qu'il soit vertical ou horizontal. Fondane semble avoir banni toute légèreté de son univers, si bien que l'ascension devient impossible, qu'elle soit vol, lévitation, élan vertical, redressement ou jaillissement. Si les images verticales ne sont pas absentes chez lui, en revanche, toute tentative de se détacher de la terre semble vouée à l'échec. Tout se passe comme si l'homme n'était jamais en mesure de se débarrasser de sa lourdeur terrestre, qui l'accompagnerait même dans son voyage vers l'altitude et le précipiterait immanquablement dans le gouffre. La sensation de pesanteur, véritable constante de l'univers fondanien, se manifeste à travers la récurrence de l'adjectif « lourd ».

Toutefois, malgré la ténacité de la sensation de lourdeur, une certaine dialectique, propre d'ailleurs à tout mouvement de l'imagination, vient nuancer les rapports de ce poète avec la pesanteur. Ce phénomène serait conforme à celui qu'évoquent les paroles de Léonard de Vinci, citées par Bachelard : « L'impondérable engendre la lourdeur et réciproquement (…) l'impondérabilité n'est créée que si elle est en conjonction avec la pesanteur, et la pesanteur ne se produit que si elle se prolonge dans l'impondérabilité. »[42]

En effet, Fondane décrit souvent sa solitude à l'aide des symboles aériens de la légèreté, ici la « feuille morte » ou le « liseron » : « Seul ! J'étais seul au monde avec moi-même / feuille morte pareille à une feuille morte »[43], « Et soudain / au fond de la lumière des villes, sanglotants, / pareils au liseron qui cherche des tuteurs / pour s'agripper et n'accroche que des tuteurs-fantômes » / (…) / Nulle part, plus que là, l'angoisse d'être seuls / Ne nous poignait autant »[44]. Sur le pont du bateau qui l'emmène vers le Nouveau Monde, sa solitude s'ajoute à celle des émigrés de partout : paradoxalement, les feuilles balayées par le vent suggèrent ici non seulement la passivité qui est bien la leur, mais, en contrepoint de leur légèreté, elles suggèrent également l'inertie et la lourdeur semblables à celles des bagages : « Des femmes / enceintes, des vieillards assis sur nos / bagages. Lourds. Nous-mêmes des bagages. / Feuilles que vent emporte. Etranges feuilles / portées par quelque automne sur ce pont. / Atones. Loin de la forêt. Au seuil / d'autres forêts humaines. »[45] Les bagages, les feuilles balayées par le vent, la répétition du verbe « porter » et « emporter » induisent l'idée que la lourdeur ne parvient pas à rassembler cette masse d'humains et de bagages en une véritable communauté : les feuilles agglutinées seront vite dispersées aux quatre coins du monde, ce qui rend chacun à sa

solitude de déraciné, parti loin de ses forêts d'origine et resté étranger, au seuil des forêts nouvelles, comme dans une zone de vide, située entre un en-deçà et un au-delà, sur le « no mans land » de celui qui n'a pas de patrie collée à ses souliers : « Tas de rêves / feuilles que vent emporte en la clarté / de l'aube »[46].

Il existe cependant un lieu accueillant pour ces « feuilles mortes », c'est celui de la « chanson » (poésie, imagination, création). C'est l'image de l'homme « sans genoux » qui s'impose alors à Fondane, homme qui ne ploie pas et que rien ne peut « balayer » de la terre, justement, parce qu'il chante : « – un homme sans genoux, qui chante / et que rien ne peut balayer de la terre / (pendant qu'il chante) / comme une feuille morte en la saison des loups »[47].

Outre les images des « bois morts » ou des « feuilles mortes », la pesanteur est surtout imaginée comme « lourdeur », à l'aide de l'épithète correspondant. En effet, l'adjectif « lourd » revient souvent sous la plume de Fondane. Le poète part des significations physiques de la lourdeur (« bagages », « ballots »), pour arriver, fidèle à son penchant métaphysique, à une connotation psychique et philosophique de la pesanteur, qui devient chez lui véritable sentiment d'écrasement. Êtres et choses subissent la pesanteur parce que, dit Bachelard, nous sommes « des êtres lourds, fatigués, lents, des êtres qui tombent »[48]. Chez Fondane, tout peut devenir lourd et précipiter l'homme dans le gouffre : « la lumière était si lourde où l'on marchait » [49], « le cœur lourd d'avoir résisté à sa soif » [50], « Mon cœur est-il vraiment trop lourd pour ces vendanges ? » [51], « la nuit lourde »[52], jusqu'à la mort qui a le ventre « lourd de haine »[53] ou le monde qui subit la dialectique de la pesanteur et de l'impondérabilité : « Je m'avance et je sens tinter le poids léger du monde dans mes mains. Lourde légèreté. »[54] Qu'il porte le fardeau ou qu'il se laisse porter, l'homme s'expose au risque d'être écrasé ou éparpillé. Fondane exprime ainsi une des constantes de sa réflexion : l'individu est broyé par l'histoire, le particulier est anéanti par l'impérialisme du général. C'est d'ailleurs son reproche essentiel à l'adresse de Hegel, que Fondane rend responsable des idéologies consolatrices de l'unité des contraires et des messianismes religieux ou politiques, qui placent l'Idée au-dessus de l'homme, légitimant ainsi la mort de l'individu.

La pesanteur est donc, pour ce poète, l'attribut de la matière, qui fait pencher l'homme vers la terre, sans lui offrir de point d'appui, l'entraînant, au contraire, dans une chute sans fond « à l'« intérieur de l'être », tel que Fondane l'imagine quand il s'exclame : « Assez, assez, vous dis-je / la masse de mon corps me pèse plus lourde que Dieu, / je ne peux plus lutter contre vents et marées, / je ne peux plus marcher, les routes sont barrées / – assez ! »[55]. On comprend alors que ce qui alourdit et écrase l'homme, ce sont souvent les routes qui « sont tombées sur moi de tout leur long, / toutes les routes sont tombées… »[56]

Une dialectique propre à toute image parcourt ainsi les rapports complexes de ce poète avec la pesanteur : l'être est tantôt frappé d'une lourdeur provoquant l'inertie et la chute, tantôt en proie à une légèreté néfaste, qui lui enlève toute capacité de réaction, l'exposant à l'éparpillement et à la dissolution. C'est pourquoi, les « bois égarés » restent

au « seuil des forêts humaines », à porter le poids de leur solitude et à poursuivre leur errance. De même, les « racines égarées » et les « tiges sans tuteurs », que nulle terre familière n'est là pour nourrir, restent les symboles d'un déracinement profond. À travers des images de « bagages lourds » ballottés comme des « feuilles mortes », qui ne parviennent ni à surmonter l'horizontalité de la route, ni à franchir le « seuil » des « forêts humaines », Fondane assume la « séparation » de l'éternel errant.

Les dangers de ballottement, d'éparpillement et de déracinement, auxquels la dialectique de la lourdeur et de la légèreté expose l'être, peuvent cependant paraître moins graves, si on les compare au risque de chute dans le « gouffre ».

Un gouffre

Au sens physique du terme, le « gouffre » est synonyme de l'« abîme » ou du « précipice ». Néanmoins, la teinte déjà négative de ces deux derniers termes semble exacerbé par le « gouffre », qui aurait généralement l'aspect d'un trou vertical, effrayant par sa profondeur et sa largeur, dans lequel on risque de tomber. En outre, le « gouffre » possède aussi des connotations profondément métaphysiques, de par son association avec des notions comme l'« infini » et le « temps ». Aussi le « gouffre » fait-il généralement penser à tout ce qui est insondable, tant dans le microcosme que dans le macrocosme.

À l'avis de Bachelard, « notre inconscient est comme creusé par un gouffre imaginaire. En nous, toute chose peut tomber, toute chose peut venir nous anéantir. »[57] Aussi les gouffres réels sont-ils rares, à l'avis du philosophe, mais, d'autant plus angoissants, nous accompagnent les gouffres imaginaires. Ainsi le gouffre ne correspondrait pas à un quelconque objet, mais il serait plutôt une épithète psychique, qui pourrait s'appliquer à de nombreuses expériences ontologiques[58]. L'essentiel de l'expérience du gouffre serait, selon Bachelard, « une chute à l'intérieur de l'être »[59] et la sensation d'absence d'assise.[60]

Cette définition semble convenir à la façon dont Fondane imagine l'« expérience du gouffre », avec une seule remarque : si Bachelard insiste sur son aspect négatif, Fondane, lui, enrichit le symbole abyssal (angoisse, chute sans fin et sans fond, implosion ontologique, engloutissement) d'une connotation sinon positive, du moins pleine d'enseignements pour l'homme. Ce que le « gouffre » possède comme vertu aux yeux de Fondane, c'est sa situation antithétique par rapport aux « vérités claires et distinctes » de la raison. C'est justement parce qu'il se refuse à la « rationalisation », que le « gouffre » attire le poète. En tant que contraire de la « connaissance », le « gouffre » serait, pour ce penseur de l'« existence », à l'image de la Vie, dont l'infini (« apeiron », condamné par Aristote) l'effraye et le fascine en même temps.

La réflexion de Fondane, ainsi que sa création poétique en langue française, portent la marque de sa relation avec le « gouffre ». La fascination de l'« abyme » s'étend chez Fondane à des notions comme l'« angoisse », le « malheur », le « désespoir »,

l'« absurde » et le « vide ». En poésie, en revanche, c'est à travers la figure d'Ulysse que Fondane choisit de transmettre sa propre « expérience du gouffre ».

« Je veux ma part des choses créées et incréées »

Le gouffre apparaît à Fondane à la fois comme risque mortel et comme défi à relever. Par conséquent, tout le vécu négatif, lié à l'expérience du gouffre, reste chez lui sous le signe ambigu de la fascination. Ainsi le « malheur », le « désespoir », l'« angoisse », l'« absurde », le « vide » même, sont assumés par ce poète avec plus de détermination que les promesses rassurantes de l'espoir : « Ce désespoir est-il plus sage que l'espoir ? »[61]

L'ambivalence du gouffre fait écho, dans ses poèmes, mais également dans sa réflexion philosophique, à l'ambiguïté du sentiment d'amour/haine que Fondane voue à l'« Angoisse », à la « savoureuse angoisse »[62] : « Je te hais, te caresse et te vomis, angoisse, /la terre reste mais l'eau passe / (…) / je ne sais pas la route, il n'y a pas de route – / pourquoi me suis-je donc confié à la mer ? »[63] L'angoisse est tantôt « méchante et souterraine »[64], tantôt « maman vénérable » : « Angoisse, o maman vénérable, / donne-nous de pouvoir briser cette vieille lumière / fais éclater ce fruit / plonge-nous dans la plus sordide des ténèbres / AMEN ! »[65]

Le « vide », hantise majeure du poète, constitue, à son tour, le lieu d'une expérience primordiale, à l'instar de l'« angoisse », du « malheur » et de l'« absurde ». C'est pourquoi Fondane ne s'identifie pas à la croyance ancienne conformément à laquelle la nature aurait horreur du vide. Certes, le « vide » peut être synonyme de « vacuité », d'absence de matière, « Rien » ontologique, mais pour Fondane, il pourrait être aussi une sorte de « fêlure », d'ouverture dans l'épaisseur de la matière, en somme, une possibilité d'« issue ». Ainsi le vide, tout comme l'« Angoisse », est lui-même objet d'un sentiment ambigu, d'amour / haine, de la part du poète : « j'avais aimé, j'avais haï le vide »[66], « Je hais le vide et voilà qu'il sonne en mon poème »[67], « le vide qui sanglote / dans les paroles mûres, / il n'y a pas de vide, / pourquoi me tourmenter ? / Je vous donne mes mains, je vous donne mon ombre / il n'y a pas de vide et je suis seul au monde »[68].

Le néant est solitude extrême, à la fois absence des hommes et absence de Dieu. Le poète y oppose son exigence de plénitude : « La Terre est pleine. O choses ! Merveilles du fini ! / Cherchées, je les aurais trouvées… Et désirées, / Elles eussent assouvi ma soif… J'ai vu partout / Des êtres rassasiés de viandes et d'esprit… / (…) / Je veux ma part des choses créées et incréés. / Ma part du bruit humain. Ma part de solitude. / (…) / Ma part du roc. Ma part de rien. Ma part de Dieu ! / … et si le vrai bonheur était de se quitter / o Joie – et de descendre tes marches sanglotantes, / jusqu'à la gueule ouverte et lente et attirante, / halluciné par l'œil magique du boa ? »[69] Son désir de choses « pleines » et sa révolte contre le « vide » ne l'empêchent pas toutefois de réclamer à la fois sa « part du roc », sa « part de Dieu » et sa « part de rien ». Ainsi Fondane, associant le sentiment du

vide à l'« expérience du gouffre », suit son penchant pour les « choses de la vie », périssables, mais vivantes, opposées aux « choses essentielles », éternelles mais mortes.

L'« expérience du gouffre » constitue également le noyau de sa réflexion philosophique. « Baudelaire et l'expérience du gouffre » est l'ouvrage théorique de Fondane, sur le texte duquel l'auteur est revenu le plus souvent. Le penseur y exprime toute la fascination que le gouffre (ailleurs « abyme » de Pascal) exerce sur le poète du XIX[e] siècle et, à travers lui, sur son critique. Si pour Pascal, le « gouffre » est plutôt une espèce de révélation antispéculative »[70], pour Baudelaire, à l'avis de Fondane, il est plus profondément métaphysique : L'« Irréparable », l'« Irrémissible », et l'« Irrémédiable ». Baudelaire, dans la vision de Fondane, se doit de traverser ces symboles de la Nécessité, pour réclamer ensuite une « issue », tout comme Fondane lui-même se devait d'éprouver les maléfices du « cercle » (symbole de perfection stérile et de fermeture) ou la résistance du Mur, pour exiger ensuite sa propre « issue ».

A l'instar de l'Angoisse, l'« expérience du gouffre » (celle de Baudelaire, de Rimbaud, de Dostoievski, de Kafka, selon Fondane), tout en nous plongeant dans le plus profond désespoir, nous révèle en même temps une issue, une liberté, une puissance : « Le gouffre avait des choses à nous dire, nous restituer quelque chose ; ils ont choisi Baudelaire pour instrument, il n'y échappera pas »[71]. Le gouffre est seul capable de rétablir l'homme dans son pouvoir et dans sa liberté : « nous subissons la fascination du gouffre, comme si à cet instant-là, c'est nous, et non plus lui, qui avions quelque chose à dire. À cet instant-là nous participons à une aventure inouïe qui transporte l'homme dans ses propres pouvoirs. Il est impossible de supporter la solitude des rois tant que le pouvoir nous fait défaut, d'en pouvoir porter la couronne. Nous assurer de l'existence de ce pouvoir, telle est peut-être la fonction de la poésie : c'est pourquoi nous en avons un tel besoin »[72]. L'« expérience du gouffre » serait donc capitale pour l'homme, qui y puise sa liberté et son pouvoir, mais également pour le poète, qui y trouve la vraie source de la Poésie[73].

« aux confins de la vie de la mort – promises »

Ainsi le gouffre, chez Fondane, serait le lieu d'une expérience qui éclairerait d'une lumière particulière toutes les autres expériences humaines, celle du « malheur », de l'« angoisse », de l'« absurde », du « vide », voire même de la « poésie ». Cette expérience, fondamentale dans la réflexion de Fondane, apparaît, dans sa poésie de langue française, incarnée dans le personnage d'Ulysse. La figure mythique du premier voyageur européen devient, dans le long poème qui porte son nom, le premier « expérimentateur » du gouffre, d'un « gouffre » qui serait d'emblée associé à la « route ».

D'ailleurs, la parenté entre la « route » et le « gouffre » ne se limite pas à la seule figure d'Ulysse, mais elle devient une constante de l'univers poétique de Fondane : « Si toute route mène au gouffre / pourquoi éviter, o Impair, / l'huître sauvage que l'on ouvre /

avec un couteau de chair ? »[74] Dans ces vers transparaît déjà la relation ambiguë que Fondane entretient avec le gouffre : la substance gluante de l'huître se laisse ouvrir avec un couteau de chair, suggérant la disponibilité de l'homme à s'emparer des fragiles nourritures terrestres, payées de sa chair, malgré les risques encourus et sous la menace du gouffre.

Cette relation personnelle, passionnelle, presque charnelle, que le poète vit avec le « vide », le « malheur », l'« angoisse », l'« absurde » et le « gouffre » lui fera reprendre le personnage légendaire d'Ulysse, personnage auquel le jeune Fundoianu s'intéressait déjà pendant sa jeunesse roumaine, mais qu'il recréera de toutes pièces dans le premier cycle de vers qu'il publiera en France.

Le héros grec qui incarne les nostalgies premières de l'homme européen (désir de mouvement, soif de changement et de découverte, goût du risque et de l'effort) a hanté très tôt l'esprit de Fondane, depuis l'époque où il était encore le jeune et fougueux poète-essayiste roumain Beniamin Fundoianu[75]. Selon Gisèle Vanhese, dans certains vers de « Privelişti », on reconnaît la première hypostase de la figure homérique : le héros fasciné par l'aventure, hanté par le désir d'explorer de nouvelles terres et d'aller jusqu'aux limites de la connaissance, celui que Dante évoque dans le Chant XXVI de l'Inferno. »[76]

Dans ses vers en langue française, Fondane transformera considérablement cette vision de l'« homo viator ». Le cycle de vers intitulé *Ulysse* porte deux mottos, qui sont susceptibles de nous suggérer les deux motifs dominant le volume : « No retreat, no retreat / They must conquer or die / Who have no retreat », motto qui dit la détermination, voire même l'obligation d'aller de l'avant, puisqu'il n'y a pas de retour possible, notre seul choix étant entre vaincre ou mourir, et un deuxième motto, tiré du poème de Saint-John Perse, intitulé « Exil » : « Et c'est l'heure, o Poète, / de décliner ton nom / ta naissance et ta race », motto qui place d'emblée Fondane dans une triple hypostase : poète, exilé et, de par sa naissance, condamné à la route.

Triple exil donc, triple différence venant d'abord de son statut de poète, puis de la perte d'une langue et enfin de la perte d'une patrie (la Roumanie, mais aussi la patrie à jamais absente des gens de la route, et peut-être celle que nous quittons tous en naissant sur terre) : « pourquoi voulais-je aller si loin, quitter mon lit, / nourrir ma fièvre de banquises ? / Juif, naturellement, tu étais juif, Ulysse. »[77]

Corroborée avec le titre et la dédicace (« À Armand Pascal, dans la mort »), l'interprétation de ces mottos prépare donc le lecteur à une vision fondanienne aussi différente de l'*Ulysse* grec que de l'Ulysse de l'*Enfer* de Dante. Le personnage d'Homère, ayant à ses côtés la déesse Athena, déesse de l'Intelligence, devient chez Fondane un « homme prudent et mesuré »[78], auquel d'ailleurs le poète reproche souvent sa sagesse, qu'il qualifie de renoncement et de lâcheté.

Monique Jutrin explique, dans son livre sur *Benjamin Fondane ou le Périple d'Ulysse* et dans son article intitulé « D'Athènes à Jérusalem : l'Ulysse juif de Benjamin Fondane », les raisons qui poussent Fondane à considérer l'« Odyssée » comme une image littéraire de la pensée grecque, pensée dont le poète rejette autant la rationalité

que la finitude. À « l'esprit grec », Fondane oppose « l'esprit biblique », à « Athènes » il préfère « Jérusalem », de même qu'à la « philosophie » il préfère la « révélation », à la « raison » la « foi », comme face au « philosophe » il choisit le « prophète »[79].

À l'avis du critique, Fondane va trouver son modèle d'« Ulysse tragique »[80] chez Dante, mais chez un Dante que le poète situe « dans une famille spirituelle comprenant Shakespeare, Pascal, Baudelaire. »[81] C'est ainsi que, sous l'influence de la réflexion chestovienne et du *Dimanche de l'Histoire*, Fondane transforme le personnage grec ou dantesque, « possédé par le goût du savoir et de la découverte »[82], en un « héros tenté par l'impossible »[83]. Au lieu du voyage aux confins de la « connaissance », l'Ulysse de Fondane « tente l'expérience du gouffre, une expérience aux confins de la vie »[84], une expérience exemplaire, « vécue par tous ceux qui (…) osent faire le saut dans l'Inconnu »[85].

Héros tragique, portant l'empreinte des circonstances particulières dans lesquelles le poème fut composé (mort d'Armand Pascal, l'ami et beau-frère du poète), imprégné surtout du pressentiment de la catastrophe collective, celle du peuple juif, mais celle également de l'Europe, l'Ulysse de Fondane est « un voyageur, un homme, un poète, qui erre sur terre et sur mer, qu'aucune Pénélope n'attend dans nulle Ithaque »[86], pour qui le retour est remplacé par le spectre de la mort : « Ulysse, il nous faudra nous quitter, la terre cesse… / Les rats, depuis longtemps, nous ont rongé les cordes, / et les mouettes picoré la cire de nos oreilles. / Liés par nous-mêmes, c'est trop ! / Veux-tu que l'on se jette à la mer-librement ? / J'ai hâte d'écouter la chanson qui tue… »[87]

Si Fondane ne se contente pas du périple antique ou dantesque en quête de « connaissance », c'est que la « soif » de voyage, chez lui, transgresse le désir de savoir et le remplace par une quête existentielle : appel de l'inconnu, tentation de l'« acte », acceptation du risque et du danger, attrait simultané de la vie et de la mort (« aux confins de la vie de la mort – promises »[88]), fascination du gouffre.

Point de convergence de maintes obsessions de Fondane (« malheur », « désespoir », « angoisse », « absurde », « vide »), le « gouffre » semble donc exercer une véritable fascination sur le poète et le critique de « Baudelaire ou l'expérience du gouffre ». L'« expérience abyssale » est, aux yeux de Fondane, fondamentale, dans la même mesure pour l'homme, parce qu'elle est porteuse de liberté et de pouvoir, que pour le poète, parce qu'elle est condition et source de la Poésie. La relation du « gouffre » avec la poésie vient de l'opposition foncière entre les « choses de la vie » (la nature insondable du « gouffre ») et les choses « essentielles » (les « idées claires et distinctes » de la raison). Le « gouffre » est Vie, et par là, Poésie. Incarnée dans la figure d'*Ulysse*, cette expérience existentielle représente, pour Fondane, la seule manière de l'homme de vivre « aux confins de la vie de la mort promises », à la recherche de Sa voie et en pleine connaissance des risques de « chute ».

Une chute

L'appel du « gouffre » oriente immanquablement le dynamisme humain de haut vers le bas, lui proposant ainsi la « chute » comme terme naturel du mouvement vertical. D'abord, au sens physique, nullement négligeable dans la poésie de Fondane, penché comme il est sur les « choses de la vie », la « chute » est effondrement, écroulement de toute chose, sous l'effet de la pesanteur. Puis au point de vue psychique, la « chute » pourrait signifier également « échec », « faillite », « renonciation ». Enfin, dans le domaine métaphysique, ce terme est associé à la « Chute » première de l'homme, à la Faute, celle que l'être humain répète quotidiennement et éternellement.

La poésie de langue française et les textes théoriques de Fondane offrent maints exemples susceptibles d'illustrer les diverses acceptions de la « chute ». La récurrence de ce thème est décelable dans le champ lexical de la « chute », mais surtout, elle est associée, chez ce poète, au symbolisme de l'eau, élément primordial de son imaginaire. C'est grâce à l'omniprésence de l'eau, dans les vers de Fondane, que l'image de la « chute » appelle le motif du « bateau ivre ».

« Je largue les amarres qui me tiennent lié à la terre / l'arc-en-ciel qui m'attache à tous les autres hommes. »[89]

L'« expérience du gouffre » se matérialise chez Fondane dans une véritable hantise de la chute. On ne tarde pas à être frappé par la fréquence du champ lexical de la chute, tout particulièrement sous la forme verbale de « choir », parfois à des temps fort peu usités : « Mais laisserai-je choir le monde ? »[90], « quels oiseaux blancs cherront dans votre nuit massive ? »[91], « Verrons-nous de nos yeux l'esprit des vieilles chutes »[92], « nous qui sommes ce qui n'est pas, / nous sommes là, la vie qui ne veut pas déchoir »[93], « Sous la chute consentie / aux anges de l'anarchie, / sous l'écroulement voulu / dès l'éclosion de l'Age – »[94]

La résistance de la « vie », qui ne veut pas « déchoir », qui refuse de « consentir » à l'« écroulement voulu » depuis la Faute première, est un thème prédilecte du penseur Fondane. Avec Chestov, Fondane affirme que la Faute la plus grave commise par l'homme est d'avoir confondu l'Arbre de la Vie et l'Arbre de la Connaissance (l'Arbre de la Mort) : « Dieu, ayant dit à l'homme : Ne touche pas à cet arbre, autrement tu mourras, fit la première critique de la raison pure : Il déclara qu'elle était la mort. »[95] La Faute serait donc la préférence pour le Savoir, aux dépens de la Vie.

Outre la récurrence du verbe « choir », l'obsession de la chute s'exprime, dans les poèmes de Fondane, à travers le symbolisme de l'eau, élément primordial déterminant de son imaginaire. Certes, l'eau est la fluidité par excellence et la route sur l'eau chez

Fondane est une sorte de prototype du mouvement horizontal, matérialisé principalement dans le symbole fluvial et dans le verbe de mouvement qui actualise le « flux » (« couler »). Toutefois, l'élément liquide est aussi, selon Bachelard, « un type de destin (…) L'être destiné à l'eau est un être en dérive. Il meurt à chaque instant, quelque chose de sa substance s'écroule sans cesse. (…) L'eau coule sans cesse, l'eau tombe sans cesse. »[96] Le philosophe de la rêverie « substantielle » indique les verbes que Fondane utilisera effectivement pour définir le destin symbolisé par l'eau : « couler », « s'écrouler », « tomber »[97]. L'être destiné à l'eau en subirait donc à la fois l'horizontalité sans fin et la verticalité dangereuse de son « écroulement ». Si le fleuve était le signe de cette mort horizontale, la mer, à travers le motif du « bateau ivre », sera le lieu d'une mort « verticale », d'une chute sans fin et « sans fond ».

La convergence du symbolisme fluvial et de celui de la mer dans la poésie de Fondane apparaît dès « Ulysse ». En effet, si le titre et les circonstances précises de la rédaction du cycle suggèrent au lecteur une certaine attente par rapport à la dominante marine, le poète, au contraire, a souvent recours à la métaphore fluviale. Ainsi en mer Fondane s'exclame : « Tu sais nager, je sais, mais que le fleuve est long ! »[98] et plus loin : « Ce fleuve allait, bien sûr, m'emporter dans ses eaux / la vie allait, bien sûr, me traverser de part en part. »[99]

Le voyageur en mer n'a rien en commun avec un Ulysse parti à la découverte du monde, mais il se confond chez Fondane avec l'émigrant qui se lamente ainsi : « Nous ne parlons aucune langue / nous ne sommes d'aucun pays, / notre terre c'est ce qui tangue / notre havre c'est le roulis. »[100] Pour celui qui est condamné à la route, qui fuit la terre parce qu'on l'en chasse, la mer même reste inaccessible, car elle se réduit à une série d'absences : « introuvable », « sans escale », « troué de hublots », « bateau fantôme qui est à lui-même son port »[101]. Si la mer semble inaccessible à l'émigrant, c'est que sa route à lui reste l'errance horizontale, assimilée au symbolisme fluvial.

Les transformations que le mythe d'Ulysse subit dans le volume de Fondane influent également sur le symbolisme marin, en lui prêtant son tragisme : le périple, commencé comme voyage de découverte, se mue invariablement chez Fondane en catastrophe. Cette « dégradation »[102] du mythe initial est suggérée dans les vers de Fondane par les épithètes que le poète associe à la mer et à ses accessoires. Par leur négativité foncière, elles annoncent non seulement l'éternité de l'errance, mais également l'appel dangereux des fonds et le terme fatal du voyage : « mers insensées », « vieux canots amarrés aux pontons pourrissants »[103], « navires qui rentrent / Vieillis et décrépits »[104], « port inhumain »[105], « le monde troué de hublots »[106], « une vie sans escale »[107], « rameurs d'une vieille fiction »[108] naviguant « dans le multiple pays de malédiction »[109], « maigre bateau-fantôme »[110], « naufrage infini »[111], le « havre qu'on cherche et qui est introuvable »[112].

Le terme d'un tel voyage soit n'existe pas, soit, s'il existe, il ressemble au renoncement et à la défaite, tel que le vit l'Ulysse de Fondane, ce « vieux cheval de retour », « Viande de boucherie », ou ses compagnes célèbres : « Pénélope usées » et

« Juliette avachies » (les mythes y perdent leur éclat). Cependant, le plus souvent, le terme du voyage se confond avec la mort : « Que le flot ne veut-il m'emporter / océan / ta vague furieuse fouette le vieil automne ! »[113]. Devant une mer vécue comme prison (l'émigrant) ou comme échec (Ulysse), l'homme n'a que deux solutions : y renoncer, en se disant que « la mer désormais peut s'en aller toute seule »[114], ou bien accepter le défi, quitte à se faire détruire : « Je largue les amarres qui me tiennent lié à la terre / l'arc-en-ciel qui m'attache à tous les autres hommes. »[115]

Dans les vers qui suivent, le poète invoque la mer : « - Qui donc l'empêche de crier / échevelée, exsangue, / de percer les bateaux d'émigrants et d'y passer la langue, / de tremper le mouchoir des voiliers dans l'onde, / de lécher l'agonie salée des mariniers, / de cracher au visage insolent du monde / - Qui donc l'empêche de prier, / (…) / de baiser les noyés sur la bouche, / (…) / - Qui donc l'empêche de parier, / de jeter le clinquant de sa vie éternelle / sur le tapis vert des dieux – / trouer l'opacité des dieux, / et demander aux grandes ténèbres qui l'attirent : / - qui donc m'empêche de mourir ? »[116] Corroboré au désir de « larguer les amarres » et de « se laisser emporter » par le flot de l'Océan, puis de voir « percer les bateaux d'émigrants » et de « tremper les mouchoirs des voiliers dans l'onde », de « lécher l'agonie salée des mariniers » et de « baiser les noyés sur la bouche », le passage de la troisième personne du singulier (la mer) à la première personne du singulier (l'homme) pourrait être interprété comme une variante fondanienne du « bateau ivre ». Ce n'est plus un bateau qui est prêt à « larguer les amarres », c'est la mer elle-même qui souhaite renoncer à sa « vie éternelle », pour sombrer dans « les grandes ténèbres ».

Le poète prête à la mer les gestes qui le tentent lui-même : se jeter dans le « gouffre », entraînant tout l'univers dans sa chute. C'est ici que les deux thèmes, celui de la mer comme prison et celui de la mer comme échec se rejoignent, dans la suprême liberté de la mort choisie : « Liés par nous-mêmes, c'est trop ! / Veux-tu que l'on se jette à la mer – librement ? / J'ai hâte d'écouter la chanson qui tue ! »[117], ou dans ce tableau de mort généralisée des « Poèmes épars » : « on entend la mer / et c'est la fin du monde qui s'avance. »[118]

En effet, la fascination de la mort, qui hante l'Ulysse émigrant ou exilé de Fondane, devient présage du naufrage collectif : de la constatation « les cales du monde prennent de l'eau »[119], à l'époque d'*Ulysse* (1929), on passe à une prévision bien plus précise dans *Titanic*, composé pendant et après son second voyage en Argentine (1936), à un moment où l'Europe se dirigeait inexorablement vers le « Dimanche de l'Histoire » : « les mers changent de lit sur les cartes du monde. »[120]

La fascination de la verticalité, dans les poèmes de Fondane semble donc se manifester paradoxalement sous la forme contraire du mouvement vertical, que l'on peut appeler « renversement ». En effet, toutes les images, censées appuyer l'effort d'élévation, changent de signe chez Fondane : frappés d'une « lourdeur » tantôt physique, tantôt métaphysique, les « oiseaux », la « lumière » et le « soleil » accompagnant l'homme dans son escalade problématique, ne parviennent pas à le faire élever. Aussi finissent-ils par

déserter l'espace cosmique et accompagner l'être dans sa « chute ». Ainsi la tentation de l'altitude, lorsqu'elle existe chez Fondane, se transforme vite en « doute » concernant l'existence même de la hauteur, qui lui apparaît le plus souvent comme une image renversée du « gouffre ».

Face aux hauteurs célestes, vides ou absentes, peuplés du seul Esprit (raison froide, connaissance stérile), le poète choisit l'horizontalité de la Vie, de la route difficile, et la verticalité renversée de la descente en soi, en quête d'une « lampe » qui le guide dans sa marche. Dieu même suit, dans la vision de Fondane, ce mouvement descendant, désertant les hauteurs froides, pour répondre à l'appel pressant de l'homme qui est capable à Le ressusciter et à Le faire vivre à ses côtés, « dans la boue et dans la poisse ».

L'être condamné à la route, à la descente et à la chute subit la pesanteur comme une qualité métaphysique. Bien qu'elle soit vécue négativement, la pesanteur semble représenter aussi une certaine épaisseur, qui pousse l'être à répondre aux tentations du « gouffre » et à vivre une expérience existentielle fondamentale, qui n'est pas à la portée de l'« omnitude » (Chestov). Elle est accessible seulement à ces « hyperboréens » (Nietzsche), à ces êtres vivant dans les « zones polaires ou équatoriales » (Chestov), qui acceptent les provocations du « malheur », du « désespoir », de l'« angoisse », de l'« absurde », du « vide » et de la « chute ». L'Ulysse de Fondane est l'incarnation de cet « homme tragique », comme il l'appelle dans « La Conscience malheureuse », opposé à l'« homme théorique ». Parti à la découverte du monde, comme l'Ulysse grec, ou du Savoir, comme celui de Dante, l'Ulysse de Fondane assume, en cours de route, le destin d'errance de son peuple, le destin du « bateau ivre » d'une Europe au bord du gouffre et le destin tragique de l'homme, de tout homme, depuis la Chute. L'Ulysse de Fondane accepte donc de vivre l'« expérience du gouffre », car la Faute n'est pas « l'excès de Vie », mais au contraire, l'« excès de Savoir ».

Le « renversement » (« lourdeur », « gouffre » et « chute ») semble donc être la manière singulière de Fondane d'imaginer la verticalité. Sans vraiment être absente, l'élévation est dévalorisée dans les vers de Fondane. Ce poète semble douter de l'existence même de l'altitude, car il sent obscurément que la hauteur n'est habitée que par l'Esprit froid, porteur de mort, opposé à l'exigence de vie qui est la sienne. L'escalade est donc vécue par Fondane comme une perte progressive de liberté, de chaleur vitale, de puissance et de lumière, (puisque l'altitude se révèle être pour lui le gouffre renversé), voire même comme absence de vie, absence des hommes et absence de Dieu. Dans ces conditions, la seule réaction possible est d'inverser le mouvement, de transformer l'ascension en descente : descente de l'homme en soi-même et descente de Dieu dans l'univers familier de l'homme. Ce n'est qu'ainsi que l'homme serait à même de trouver, dans ses propres ténèbres, sans « lampe » et « sans guide », la voie qui ne peut être qu'individuelle, et la force d'assumer la marche, avec, à ses côtés, « Celui qu'on ne voit point ».

C'est donc le « gouffre », et non l'altitude, qui propose à l'homme de Fondane une « issue », une « liberté », une « puissance ». L'expérience du gouffre s'avère être

nécessaire, autant à l'homme qu'au poète. C'est seulement après avoir vécu cette expérience unique, au risque de sa vie, que le poète est capable de « sécréter » la dose d'affirmation nécessaire qui donne à l'homme « l'obscure certitude que l'existence a un sens, un axe, un répondant ».

Les relations ambivalentes que Fondane entretient avec le « gouffre » (« Angoisse », « malheur », « absurde », « vide ») entraînent des rapports aussi complexes chez ce poète avec la pesanteur (« lourde légèreté »). L'être, chez Fondane, même s'il ne savait pas d'avance que l'escalade est problématique et / ou vaine, il ne pourrait pas l'effectuer, car il subit la lourdeur comme une permanente menace, qui l'expose au danger constant de « chute ».

L'expérience du gouffre chez Fondane implique le risque de « chute » que l'homme, s'il ne peut le refuser, a du moins la possibilité de le précipiter, s'arrogeant ainsi le droit de réclamer une « autre mort », telle que l'exige *Ulysse*, se hâtant « d'écouter la chanson qui tue ». Ainsi le motif du « bateau ivre » imprègne, chez Fondane, de son goût de catastrophe, non seulement l'imagination de l'eau, primordiale chez ce poète, mais aussi celle de la terre (« les canots humains » de la Ville « coulent à pic ») et celle de l'air, par cette verticalité renversée, qui entraîne le monde et l'être dans la chute. Le naufrage est généralisé, il est à la fois individuel et collectif : le destin horizontal du peuple de la route est précaire, non seulement parce qu'elle est fuite et errance sans fin, mais aussi parce qu'elle risque à tout moment de se transformer en mort verticale, en chute sans « fond », d'une Europe au bord du gouffre.

NOTES

[1] Gaston Bachelard, *Aerul şi visele*, Editura Univers, 1997, p. 14.
[2] *Ibidem*, p. 15.
[3] *Ibidem*, p. 14.
[4] Benjamin Fondane, *Le Mal des fantômes*, Éditions Verdier, 2006, p. 108.
[5] *Ibidem*, p. 108.
[6] *Ibidem*, p. 107.
[7] *Ibidem*, p. 109.
[8] Benjamin Fondane, *Le Mal des fantômes*, p. 127.
[9] *Ibidem*, p. 286.
[10] *Ibidem*, p. 286.
[11] *Ibidem*.
[12] *Ibidem*.
[13] *Ibidem*, p. 287.
[14] *Ibidem*, p. 265.
[15] *Ibidem*, p. 286.
[16] *Ibidem*.

[17] *Ibidem*, p. 287.
[18] *Ibidem*.
[19] *Ibidem*, p. 286.
[20] *Ibidem*, p. 286.
[21] *Ibidem*, p. 286.
[22] *Ibidem*, p. 286.
[23] *Ibidem*, p. 287.
[24] *Ibidem*, p. 287.
[25] *Ibidem*, p. 287.
[26] *Ibidem*, p. 286.
[27] *Ibidem*, p. 287.
[28] *Ibidem*, p. 286.
[29] *Ibidem*, p. 315.
[30] *Ibidem*, p. 317
[31] *Ibidem*.
[32] *Ibidem*, p. 131.
[33] *Ibidem*, p. 276.
[34] *Ibidem*, p. 137.
[35] *Ibidem*, p. 128.
[36] *Ibidem*, p. 178.
[37] *Ibidem*, p. 296.
[38] *Ibidem*, p. 315.
[39] *Ibidem*.
[40] *Ibidem*, p. 309.
[41] *Ibidem*, pp. 256-257.
[42] Léonard de Vinci, cité par Gaston Bachelard, dans : *Pământul şi reveriile voinţei*, Editura Univers, 1998, p. 254.
[43] Benjamin Fondane, Le Mal des fantômes, p. 93.
[44] *Ibidem*, p. 140.
[45] *Ibidem*, p. 171.
[46] *Ibidem*, p. 174.
[47] *Ibidem*, p. 153.
[48] Gaston Bachelard, *Pământul şi reveriile voinţei*, Editura Univers, 1998, p. 254.
[49] Benjamin Fondane, *Le Mal des fantômes*, p. 317.
[50] *Ibidem*, p. 125.
[51] *Ibidem*, p. 157.
[52] *Ibidem*, p. 346.
[53] *Ibidem*, p. 295.
[54] *Ibidem*, p. 149.
[55] *Ibidem*, p. 107.
[56] *Ibidem*, p. 119.
[57] Gaston Bachelard, *Pământul şi reveriile voinţei*, Editura Univers, 1997, p. 261.
[58] *Ibidem*.
[59] *Ibidem*, p. 262.
[60] *Ibidem*.
[61] *Ibidem*, p. 267.
[62] *Ibidem*.

[63] *Ibidem*, p. 138.
[64] *Ibidem*, p. 252.
[65] *Ibidem*, p. 285.
[66] *Ibidem*, p. 124.
[67] *Ibidem*, p. 127.
[68] *Ibidem*, p. 128.
[69] *Ibidem*, pp. 252-253.
[70] Benjamin Fondane, *Baudelaire ou l'expérience du gouffre*, p. 247.
[71] *Ibidem*.
[72] *Ibidem*.
[73] Voir les conclusions générales.
[74] Benjamin Fondane, *Le Mal des fantômes*, p. 318.
[75] Voir les travaux de Monique Jutrin : *Benjamin Fondane ou le Périple d'Ulysse* et *D'Athènes à Jérusalem : l'Ulysse juif de Benjamin Fondane*, ainsi que l'article de Gisèle Vanhese, intitulé *Le mythe d'Ulysse et la poésie française de B. Fondane*.
[76] Gisèle Vanhese, *Le mythe d'Ulysse et la poésie française de B. Fondane*, dans : „Euresis. Cahiers roumains d'études littéraires", n^{os} 1-2, Univers, Bucarest, 1993, p. 82.
[77] *Ibidem*, p. 93.
[78] Monique Jutrin, *D'Athènes a Jérusalem : l'Ulysse juif de Benjamin Fondane*, dans : *Ulisse : archeologia dell'uomo moderno*, Bulzoni Editore, p. 286.
[79] Même si le « topos qui oppose Athènes à Jérusalem (…) résiste difficilement à un examen historique ou philosophique », il sert à structurer la pensée de Fondane. L'existence d'un adversaire, même fictif, permet souvent de formuler plus nettement un point de vue. De même le choix de la figure d'Ulysse, d'origine grecque, a pu servir de repoussoir pour mieux souligner une identité juive. » (Monique Jutrin, *D'Athènes à Jérusalem : l'Ulysse juif de Benjamin Fondane*, dans : *Ulisse : archeologia dell'uomo moderno*, Bulzoni Editore).
[80] Monique Jutrin, *D'Athènes à Jérusalem…*, p. 284.
[81] *Ibidem*, p. 285.
[82] *Ibidem*.
[83] *Ibidem*, p. 284.
[84] *Ibidem*, p. 286.
[85] *Ibidem*.
[86] *Ibidem*, p. 284.
[87] Benjamin Fondane, *Le Mal des fantômes*, p. 90.
[88] Benjamin Fondane, *Le Mal des fantômes*, p. 142.
[89] *Ibidem*, p. 138.
[90] *Ibidem*, p. 314.
[91] *Ibidem*, p. 315.
[92] *Ibidem*, p. 313.
[93] *Ibidem*, p. 309.
[94] *Ibidem*, p. 306.
[95] Benjamin Fondane, *La Conscience malheureuse*, p. 264.
[96] Gaston Bachelard, *Apa şi visele*, Editura Univers, 1997, p. 11.
[97] Voir la séquence « Une rotation », pour la convergence des verbes « couler », « rouler » et « s'écrouler ».
[98] Benjamin Fondane, *Le Mal des fantômes*, p. 91.
[99] *Ibidem*, p. 93.

[100] *Ibidem*, p. 109.
[101] *Ibidem*, p. 116.
[102] Monique Jutrin, *D'Athènes à Jérusalem*, p. 287.
[103] Benjamin Fondane, *Le Mal des fantômes*, p. 97.
[104] *Ibidem*, p. 95.
[105] *Ibidem*, p. 133.
[106] *Ibidem*, p. 121.
[107] *Ibidem*, p. 121.
[108] *Ibidem*, p. 119.
[109] *Ibidem*, p. 119.
[110] *Ibidem*, p. 119.
[111] *Ibidem*, p. 102.
[112] *Ibidem*, p. 111.
[113] *Ibidem*, p. 91.
[114] *Ibidem*, p. 138.
[115] *Ibidem*, p. 138.
[116] *Ibidem*, p. 129.
[117] *Ibidem*, p. 158.
[118] *Ibidem*, p. 382.
[119] *Ibidem*, p. 102.
[120] *Ibidem*, p. 226.

Fascination with Inverted Verticality

Abstract

Man's fascination with height is one of the most important and most treasured postulations concerning human nature, but it nonetheless does not exhaust man's possibilities to relate to verticality. The vertical movement is essentially twofold: one may assume the upward impulse or may instead experience the opposite temptation, that of the abyss ("le gouffre"), as suggested in Fondane's poetry. However, it is not so much the absence of any ascending effort that characterizes Fondane's poems in French, but the negativism he associates with height itself. Not only does the poet question the mere existence of height, but he also emphasises man's inability to rise due to a feeling of burden that drags one into the abyss. Thus man, doomed to decline and to fall, perceives this burden as a metaphysical quality. Although a negative experience in itself, this burden also seems to possess a certain degree of consistency that impels man to face the challenge of the abyss and to undergo a fundamental existential experience.

Les épreuves de l'errance chez Blaise Cendrars et chez Benjamin Fondane

MIOARA TODOSIN

L'errance en tant que motif littéraire représente entre autres de passer une série d'épreuves, autrement dit d'affronter des difficultés, des conflits censés mettre en évidence le courage ou la résistance des auteurs ayant choisi de l'illustrer dans leur œuvre, en l'occurrence Blaise Cendrars et Benjamin Fondane. Souvent empreinte de chagrin et de douleur, une épreuve implique aussi un affrontement physique ou moral dont les écrivains sont atteints, car éprouvés, frappés par le mal, le malheur, à travers leur errance. On pourrait trouver une possible définition du vocable « épreuve », formulée par Benjamin Fondane dans une conférence sur Chestov, intitulée Un nouveau visage de Dieu. Léon Chestov mystique russe, et présentée à Buenos Aires, le 12 septembre 1929. En adoptant la pensée de Pascal, qui avait invoqué le Dieu d'Abraham, d'Isaac et de Jacob, ensuite celle de Léon Chestov, Fondane retourne aux sources premières de la pensée humaine, car « cette philosophie impossible et cette épreuve douloureuse, cette recherche, Chestov peut bien l'appeler Dieu »[1]. Fondane exige ainsi que la métaphysique sorte des sentiers battus, qu'elle fasse l'impossible, en dépit de tous les risques que cette démarche implique. Cette expérience totalement individuelle est privée d'excellence, parce que faute d'une voie à suivre, qui facilite l'avancée, on ne peut atteindre nulle victoire, si ce n'est qu'un échec, une perpétuelle angoisse et une révolte, semblables au «chercher en gémissant» de Pascal. Pour ce faire, nous allons étudier l'exaspération, l'inquiétude, les souffrances, en insistant sur les angoisses vécues, qui ont constitué une source d'inspiration pour les deux auteurs ayant une prédilection pour le motif de l'errance.

Une exaspération

L'exaspération signifie le fait de s'irriter, c'est aussi une exacerbation. Du point de vue étymologique, le verbe «exaspérer» dérive du latin *exasperare*, à son tour, un dérivé de *asper*, signifiant « âpre ». Cela peut représenter pour les deux poètes que certains événements, ou situations, arrivent à les mettre au comble de l'irritation, de l'énervement. On remarque également qu'il s'agit parfois d'un sentiment exacerbé, ou encore d'un désir qui détermine les auteurs à s'exaspérer.

Blaise Cendrars, dans *La Prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France* illustre cet état d'énervement, dû aux questions répétitives de sa compagne de voyage, se sentant perdue et dépaysée dans l'immensité de l'espace traversé en train, et qui veut, par

conséquent, se rapporter à un point de repère stable qui est Paris, la ville de départ. Alors, le poète, au comble de l'irritation, explose : « « Dis, Blaise, sommes-nous bien loin de Montmartre ? » / Mais oui, tu m'énerves, tu le sais bien, nous sommes bien loin / La folie surchauffée beugle dans la locomotive / La peste le choléra se lèvent comme des braises ardentes sur notre route / Nous disparaissons dans la guerre en plein dans un tunnel / La faim, la putain, se cramponne aux nuages en débandade / Et fiente des batailles en tas puants de morts »[2]. Ce leitmotiv interrompt et augmente l'inquiétude du poète. À l'instar d'un mouvement dialectique, cette demande obsédante amène le poète au paroxysme de l'exaspération. Mais cette violente tension se décharge instantanément : « J'ai pitié j'ai pitié viens vers moi je vais te conter une histoire »[3]. La colère du poète est remplacée par une bouleversante vague de pitié, car oubliant ses propres tourments, le poète va s'efforcer d'apaiser l'inquiétude de Jehanne.

Quant à Benjamin Fondane, dans *Préface*, un poème d'*Ulysse*, il exprime le sentiment d'exaspération et d'inquiétude, qu'il semble avoir hérités dès sa naissance : « Il y avait longtemps / Que le spectacle était commencé de l'Histoire / On en avait déjà oublié les débuts / les origines fabuleuses, / Quand je suis né au monde / Au milieu de l'Intrigue / Comme un événement prévu depuis toujours / Et cependant comme une surprise »[4]. Ce poème prend l'allure d'un récit théâtral, basé sur l'autodérision, qui regroupe des allusions à la création du monde, à l'époque primitive, sous le signe du fabuleux et du mythique (qui n'est pas sans rappeler l'auto-ironie de Fondane, comme dans le texte *Cum m-am născut* (*Comment je suis né*) datant depuis les années 1912-1916, lorsque l'auteur rédigeait son journal intime). On y retrouve *in nuce*, à l'instar de sa création en roumain, plusieurs éléments de sa poétique et de sa philosophie. Il s'agit de la présence du terme « Histoire », ainsi que de celui d'« inquiétude », sous la forme d'un adjectif : « un personnage inquiétant »[5], ou encore de celui de « révolte », même s'il n'est pas cité, on le sous-entend : « Qui pouvait tout laisser en place, qui pouvait tout changer, / le sens de l'action, la trame des mobiles »[6], ou bien la préférence pour la « vie » et le « vivant », contre la raison mortelle et froide : « Qui avait sur le texte établi de toujours / l'ascendant prodigieux, étrange du vivant / le droit de bafouiller les meilleures répliques / d'improviser un monde en marge de l'Auteur »[7]. On y retrouve clairement précisée cette attitude avant-gardiste, se moquant de la littérature, de l'esprit conformiste, borné et étroit, que Fondane fustige.

Pour aboutir à l'expression de l'exaspération face au manque de vie et de substance, en littérature et en philosophie, contre les valeurs coutumières (« le public des loges ») ou idéalistes (« Et tout à coup, malgré le Plan, / s'introduire soi-même au sein du personnage / en criant, excédé, vers le public des loges / « Il n'y a pas assez de réel pour ma soif ! »[8]), Fondane met en évidence sa révolte, son exaspération, sa soif de réel, conçues comme les attributs de toute individualité, comme une valeur absurde ou irremplaçable. Comme dans son *Écrivain devant la révolution*, Fondane réclamait ainsi d'exprimer « l'attirance dévorante et exhaustive pour des conflits qui travaillent en sa région intime »[9], ses passions profondes, autrement dit, les besoins d'un individu le moins réductible que

possible aux principes sociaux communs et généralisateurs, aux classifications théoriques et aux idéologies qui ne prennent plus en compte les manifestations de la vie.

Une inquiétude

En tant que trouble, l'inquiétude est un état pénible, causé par la crainte, l'appréhension d'un danger, d'un souci. Par conséquent, l'être inquiet (du latin *inquietus*) manifeste son agitation causée par la crainte et les incertitudes, en témoignant son appréhension. En même temps, s'inquiéter signifie se rendre impatient, s'alarmer, ainsi que porter atteinte à la suprématie d'une certaine valeur, risquer de faire perdre sa place, se préoccuper, se soucier de quelque chose, s'alarmer.

Dans *Les Pâques à New York*, Blaise Cendrars met en évidence une des formes d'inquiétude : « Je suis comme ce bon moine, ce soir, je suis inquiet. / Dans la chambre à côté, un être triste et muet / Attend derrière la porte, attend que je l'appelle ! / C'est Vous, c'est Dieu, c'est moi, – c'est l'Eternel »[10]. Le poète s'inscrit dans le domaine du sacré, il semble vouloir communier avec la divinité, lors des instants d'inquiétude.

On peut également constater la sensation de fébrilité dans *Les Pâques à New York* : « Je descends à grands pas vers le bas de la ville, / le dos voûté, le cœur ridé, l'esprit fébrile »[11]. La descente vers le bas de la ville coïncide avec la plongée du poète au sein de sa solitude et son inquiétude intérieure.

Le poème *La Prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France* fait état d'une double inquiétude, celle du poète, qui la partage avec celle de Jehanne. En essayant d'oublier ses propres inquiétudes, le poète tente de réconforter Jehanne, qui se trouve en même temps sous l'emprise de l'inquiétude : « « Dis, Blaise, sommes-nous bien loin de Montmartre ? » / Les inquiétudes / Oublie les inquiétudes / Toutes les gares lézardées obliques sur la route / Les fils télégraphiques auxquels elles pendent / Les poteaux grimaçants qui gesticulent et les étranglent / Le monde s'étire s'allonge et se retire comme un accordéon qu'une main sadique tourmente / Dans les déchirures du ciel, les locomotives en furie / S'enfuient / Et dans les trous, / Les roues vertigineuses les bouches les voix / Et les chiens du malheur qui aboient à nos trousses / Les démons sont déchaînés / Ferrailles / Tout est un faux accord / Le broun-roun-roun des roues / Chocs / Rebondissements / Nous sommes un orage sous le crâne d'un sourd… »[12] Dans le fragment cité, Cendrars décrit minutieusement cette inquiétude, d'abord la sienne, ensuite celle de Jehanne. Mais pour réaliser cette description, le poète s'appuie sur le cadre cauchemardesque du voyage en Transsibérien, lorsqu'il traverse des régions de plus en plus éloignées, telles la Mandchourie et qui se situent sous le signe d'une panique collective et des désastres de la guerre de 1905.

Quant au poème *Au cœur du monde*, la ville de Paris inspire beaucoup d'inquiétude au poète, pendant la deuxième guerre mondiale : « Dans cette lumière froide et crue, tremblotante, plus qu'irréelle, / Paris est comme l'image refroidie d'une plante / Qui

réapparaît dans sa cendre. Triste simulacre. / Tirées au cordeau et sans âge, les maisons et les rues ne sont / Que pierre et fer en tas dans un désert invraisemblable. / Babylone et la Thébaïde ne sont pas plus mortes, cette nuit, que la ville morte de Paris / Bleue et verte, encre et goudron, ses arêtes blanchies aux étoiles. / Pas un bruit. Pas un passant. C'est le lourd silence de guerre. / Mon œil va des pissotières à l'œil violet des réverbères. / C'est le seul espace éclairé où traîner mon inquiétude. / C'est ainsi que tous les soirs je traverse tout Paris à pied / Des Batignolles au Quartier Latin comme je traverserais les Andes / Sous les feux de nouvelles étoiles, plus grandes et plus consternantes, / La Croix du Sud plus prodigieuse à chaque pas que l'on fait vers elle émergeant de l'ancien monde / Sur son nouveau continent »[13]. Dans le vertige de la guerre, la réalité et l'histoire des civilisations s'entremêlent pour mettre en évidence la destruction de la ville de Paris, semblable à la chute de la cité babylonienne ou bien de la ville de Thèbes en Egypte, conquises toutes les deux par les Assyriens.

La même inquiétude, voire même angoisse est présente chez Fondane, dans *L'Exode - Super flumina Babylonis*, qui compare Paris non pas au Babylone ou à la Thébaïde, comme dans le poème de Cendrars, mais à la ville de Jérusalem et au Mur des lamentations : « Nous laissions derrière nous Paris. Ah ! si jamais / Je t'oublie, Jérusalem… À présent / Tu n'étais plus une ville, mais une vieille hostie / Un pain de chair, de sang / Qui est resté là-bas, mais que nous emportions / Avec nous – dans la captivité, l'outrage / Dans l'angoisse, l'offense et le vomissement. / Douce rivière, ô, Siloé ! / Ô Seine ! et toi Paris, mur des lamentations / Réservé à plus tard / Quand Assyrie enflée comme une vessie immense / Crèvera ! »[14] Fondane emploie la même technique, celle de superposer les horreurs de la seconde guerre mondiale sur les symboles de la spiritualité juive, censée procurer le réconfort face aux atrocités, afin de retrouver l'espoir. On constate les mêmes allusions à l'empire assyrien, ayant détruit le centre spirituel des Hébreux. De la sorte, les deux fragments réalisent un tissu intertextuel basé sur des allusions historiques et religieuses similaires.

Une souffrance (une angoisse)

En général, la souffrance renvoie à une douleur morale ou physique. Le verbe « souffrir » dérive du latin sufferre signifiant supporter quelque chose de pénible, endurer, subir une lourde peine, ainsi qu'éprouver de grandes douleurs, ou encore être tourmenté par des idées, des obsessions ou des événements.

Dans une lettre des *Inédits secrets*, datée le 6/19 mai 1907, que le jeune Blaise Cendrars a envoyé à une de ses amies qu'il avait beaucoup aimée entre 1906-1907, Hélène Kleinmann, et qui vivait à Saint-Pétersbourg, il définit sa vision sur sa souffrance personnelle, censée lui apporter lucidité et force créatrice : « j'aime la tristesse, ce qui est noir, ce qui est avorté, ce qui est effrayant, ce qui souffre, ce qui se traîne. Je suis, j'existe, je vis parce que je souffre. La souffrance est l'essence de ma vie… (…) vous pouvez vous

tromper vous-même, en vous croyant heureux, en croyant avoir saisi le sens de la vie, en croyant être homme. Je prétends encore que l'homme ne peut être vraiment homme, au-dessus de l'animal, qu'au détriment de son espèce, qu'en se détruisant lui-même. (…) J'aurai le sentiment d'être un homme, l'homme sera en moi, je souffrirai beaucoup, j'aimerai, mais toujours persistera en moi ce sentiment que ce n'est pas là le bonheur. Voyez-vous, le bonheur est une chimère, il n'existe pas, je n'y crois pas (…) Donc, si le bonheur existe, s'il n'est pas une chimère, le bonheur c'est la mort ! »[15] On constate le caractère prophétique de ces lignes, que Cendrars rédigeait encore adolescent. Ils en disent long sur la vision future de Cendrars, influencée par un Baudelaire ou par un Nietzsche, ou encore par un Dostoïevski, sur les états d'esprit considérés négatifs par la pensée rationnelle : la tristesse, les projets avortés, non aboutis, inachevés, la souffrance, l'auto-destruction, l'effrayant, la mort.

La même opinion, c'est-à-dire que le bonheur n'existe pas, qu'il est dépourvu de sens est exprimée du point de vue métaphysique par Benjamin Fondane également, dans *La Conscience malheureuse* : « l'homme, quel qu'il soit, de quelque côté qu'il se tourne, n'est pas satisfait de son destin. Mal partagé entre les choses qu'il pense et les choses qui le pensent, (…) de moitié projeté dans une lumière marâtre qui lui est hostile, et de moitié dans une ténèbre maternelle qui le réchauffe »[16]. Cette hésitation existentielle requiert qu'il s'installe «dans une raison qui veut sa mort»[17], au détriment de la vie et des réalités du vivant. Le malheur découlerait donc de l'importance démesurée que l'homme accorde à la raison, au démon de la raison qui le domine, depuis la Genèse, et qui « oppose concept à sentiment, pression à passion, contrainte à force »[18]. Dans ces circonstances qui causent la souffrance individuelle, Fondane s'interroge à juste titre et voudrait savoir d'où vient « que la raison soit triomphante, bien qu'elle ne soit nullement source de certitude, et bien qu'elle ne réponde nullement aux questions de l'homme ? »[19] La réponse est formulée par Léon Chestov, dont Fondane était le disciple, et qui argumente par : « cette réputée naïve histoire de la Genèse où il est conté que Dieu avait prévenu le premier homme de ne pas manger du fruit de l'arbre de la connaissance qu'il appelait aussi l'arbre de la mort. Il y est dit également : quand l'homme mangea de cet arbre, eut instantanément connaissance qu'il était nu et connut la mort »[20]. L'erreur consisterait, selon Fondane et Chestov, son maître, dans le fait qu'on a ignoré le Savoir, la source réelle du malheur et de la mort. Or les philosophies rationnelles ont préféré imposer le Savoir et la Connaissance froides et inhumaines qui tuent le besoin de l'homme de ne pas se soumettre aux règles imposées et figées de la morale, de ne pas se résigner et de se révolter contre Dieu, à l'instar d'un Job. D'ailleurs, Job est considéré par Fondane comme l'ancêtre de la pensée existentielle.

Trop lucide et conscient du malheur éternel existant dans le monde, Fondane vivait constamment une forme d'angoisse et de tourment. L'insurrection collective contre les réalités économiques, étiques et politiques ne doit pas pour autant obliger les individus à abandonner par la force les besoins de la vie intérieure. Autrement dit, « le refoulement, aussi angoissé qu'inutile »[21] de cette vie individuelle, secrète et intime mène au malheur

métaphysique, s'opposant aux injustices étiques et collectives. Selon Fondane, toujours dans *La Conscience malheureuse*, seul l'homme primitif a eu le privilège de jouir du bonheur, après sa chute du Paradis. « Sans doute », affirme l'auteur, les primitifs « connaissent-ils les malheurs de la condition humaine, mais ceux-ci sont pour eux des « accidents » et non pas des « lois »[22]. En même temps, les hommes primitifs sont entourés de forces qu'ils peuvent implorer, amadouer, voire même forcer. Le bien et le mal, en tant que valeurs absolues, n'ont rien qui les rattachent au domaine moral. Par contre, les hommes contemporains vivent sous l'emprise du «principe de la réalité », sanctifié et divinisé, sous-tendu par le principe de la vérité, qui engendre une inquiétude et une angoisse actuelle, ainsi qu'un éternel obstacle, un esclavage sans fin. Selon la même logique, dans *Baudelaire et l'expérience du gouffre*, « la découverte du malheur est une victoire »[23] pour Fondane, car le monde intelligible est immuable, dépourvu de vie, alors que « le malheur, il est inimitable, il est *grundlos*[24], il peut s'évanouir ; il n'est rien par lui-même, il est fonction d'un autre, il dépend de l'esprit qui souffle à son gré ; il n'est rien par lui-même, il peut donc devenir autre chose »[25]. Paradoxalement, cet « autre chose » est synonyme dans la pensée de Fondane de promesses créatrices, d'attentes, d'espoirs et de possibilités infinies.

Une angoisse (une anxiété)

Le vocable « angoisse » dérive du latin *angustia*, qui signifie « resserrement », et que l'on retrouvera symbolisé chez les deux écrivains par l'image de la prison, du piège, de la cage. C'est une inquiétude profonde, une peur intense, née d'un sentiment de menace imminente et accompagnée de symptômes neurovégétatifs caractéristiques (spasmes, dyspnée, tachycardie, sudation).

L'angoisse ou l'anxiété mènent aussi à une expérience métaphysique par laquelle l'homme prend conscience de la réalité du monde et de la sienne propre. Si le désespoir et l'angoisse révèlent que l'homme est, sans remède, une synthèse de fini et d'infini, on constate aussi qu'il y a un cheminement, incluant au début le stade esthétique, ensuite le stade éthique, pour aboutir au stade religieux. L'individu interprète la réalité par le biais de sa volonté, de son moi, de son libre arbitre, afin d'accéder à une vérité qui s'avère, toutefois, relative, d'où le questionnement continuel et la découverte de l'absurde que l'angoisse peut engendrer.

Blaise Cendrars, dans le poème *Les Pâques à New York*, met en évidence sa propre angoisse, qu'il ressent lors de la veillée pascale à New York, en 1912 : « Seigneur, c'est aujourd'hui le jour de votre Nom, / J'ai lu dans un vieux livre la geste de votre Passion, / Et votre angoisse et vos efforts et vos bonnes paroles / Qui pleurent dans le livre, doucement monotones. / Un moine d'un vieux temps me parle de votre mort, / Il traçait votre histoire avec des lettres d'or »[26]. Cendrars transfère sa propre angoisse à Jésus et à sa passion, de façon à ce que sa souffrance soit soulagée par la force divine. Tourmenté par

une angoisse profonde, le poète continue à s'adresser au Fils de Dieu : « Faites, Seigneur, que mon visage appuyé dans les mains / Y laisse tomber le masque d'angoisse qui m'étreint. / Faites, Seigneur, que mes deux mains appuyés sur ma bouche / N'y lèchent pas l'écume d'un désespoir farouche »[27]. Cendrars réclame ainsi le réconfort et la libération de ce resserrement causé par l'isolement et le désespoir.

Dans ce poème, on retrouve un synonyme de l'« angoisse », c'est l'« effroi » : « Je ne Vous ai pas connu alors, – ni maintenant. / Je n'ai jamais prié quand j'étais un petit enfant. / Ce soir pourtant je pense à Vous avec effroi. / Mon âme est une veuve en deuil au pied de votre Croix »[28]. La sensation de resserrement détermine le poète à chercher un réconfort auprès de Jésus, car Cendrars éprouve aussi une fracture psychique.

La peur intense, la perte de l'équilibre s'ajoutent à la série de sensations : « Les rues se font désertes et deviennent plus noires. / Je chancelle comme un homme ivre sur les trottoirs. / J'ai peur des grands pans d'ombre que les maisons projettent. / J'ai peur. Quelqu'un me suit. Je n'ose tourner la tête. / Un pas clopin-clopant saute de plus en plus près. / J'ai peur. J'ai le vertige. Et je m'arrête exprès. / Un effroyable drôle m'a jeté un regard. / Aigu, puis a passé, mauvais, comme un poignard »[29]. L'anthropomorphisation des maisons, qui amplifient les images nocturnes, ainsi que le regard du passant, pareil à un couteau contribuent également à relever la peur du poète : « Des reflets insolites palpitent sur les vitres… / J'ai peur, – et je suis triste, Seigneur, d'être si triste »[30]. Ce personnage préfigure un autre, plus précisément Moravagine, le criminel génial du roman éponyme. Tel un double, Moravagine ne cesse de hanter Cendrars. Mais à la fin du poème *Les Pâques à New York*, la tristesse s'immisce dans cette équation de l'angoisse et de la peur.

La solitude exacerbée, le resserrement, ainsi que toutes ses variantes, telles les symboles du piège, du tombeau, du cercueil et de la cage semblent avoir comme effet la fièvre, l'impression d'avoir froid, de trembler, en produisant des sensations contradictoires. Tout ceci s'avère être des symptômes de l'angoisse : « Seigneur, je rentre fatigué, seul et très morne… / Ma chambre est nue comme un tombeau… / Seigneur, je suis tout seul et j'ai la fièvre… / Mon lit est froid comme un cercueil… / Seigneur, je ferme les yeux et je claque des dents… / Je suis trop seul. J'ai froid. Je vous appelle… »[31]. Le poète fait appel à Dieu, lors de ces instants d'angoisse. Mais ensuite, à la fin du poème, il y renonce : « Je pense, Seigneur, à mes heures malheureuses… / Je pense, Seigneur, à mes heures en allées… / Je ne pense plus à Vous. Je ne pense plus à Vous »[32]. L'agonie du poète est due à son errance à New York, lors de la veillée pascale, quand à la geste de la souffrance du Christ s'oppose celle des émigrants, des Juifs persécutés et de tous les pauvres qui cherchent une terre d'asile. Ce parcours nocturne, rempli de détresse et de solitude s'avère un échec, puisque le poète n'évoque pas la résurrection du Christ, mais la perte de sa croyance, au moment – même où la métropole s'éveille. Le monde moderne désacralisé est dorénavant la seule certitude, sans pour autant apporter quelque espoir. À l'instar de la mise en tombeau du Christ, le poète ressent atrocement cette perte métaphysique et les malheurs d'une vie d'errance. Pourtant, l'angoisse de ce poème est

métaphysique, car le poète prend conscience de soi-même, et du monde absurde dans lequel il est destiné à vivre, tout en cherchant une signification qui lui échappe sans cesse.

Dans sa retraite aixoise, entre 1940-1943, Cendrars traversera une autre période d'angoisse et de détresse. Il sera incapable d'écrire, à cause de la seconde guerre mondiale, lui rappelant ses souffrances endurées pendant la précédente conflagration. Et soudain, le 21 août 1943, il retourne à l'écriture, selon *L'Homme foudroyé*, un roman qui est dû à la remémoration du malheur vécu sur le front, en 1915, surmonté toutefois par la force de déclenchement contenue par la solitude et le silence, en tant que vecteurs de la liberté d'expression retrouvée : « c'était également l'été et par une belle nuit étoilée ; non plus sous le ciel translucide de Provence mais devant Roye, dans une plaine du nord, toute en jachères et en herbes folles, vieilles de plus d'un an, et d'où montait une buée laiteuse, plutôt opaque… et qui allait s'effilochant… et que les étoiles criblaient comme des taches d'encre un papier buvard déchiré… et tout devenait fantomatique… Il n'y avait pas non plus de lune au ciel… Je mâchais un brin d'herbe… Et l'éclipse que j'eus alors l'occasion d'observer fut, comme tu vas le voir, une éclipse de ma personnalité, et je me demande comment je suis encore en vie… Cette peur, jamais je n'avais raconté cela à personne et je t'aurais tout dit à la minute si tu avais encore été là. (…) j'allais dénicher ma machine à écrire, l'époussetai et me mis incontinent à taper pour toi le présent récit, tu devines avec quelle émotion, mon cher Peisson, puisque, depuis juin 1940, et malgré ta chaleureuse et fréquente insistance, et toutes les sollicitations intéressées des éditeurs, des hebdomadaires et des journaux – sans parler du malaise qui découlait pour moi de mon inactivité – tu sais que je n'ai pas écrit une ligne »[33]. L'écrivain est encerclé par son angoisse, tétanisé par les horreurs de la guerre, plongé dans une solitude qu'il avait volontairement choisie. L'éclipse de sa personnalité est décrite à travers les champs sémantiques du regard et du ciel, qui opposent la translucidité à l'opacité, la clarté à l'obscurité, voire même aux images fantomatiques, afin de traduire la dichotomie de la liberté et de la guerre, dévastatrice et meurtrière. À cela s'ajoute les images de la plaine en jachère, couverte d'un brouillard effiloché, devenue un champ de bataille, un *no man's land* où Cendrars et les autres soldats allaient perdre leurs espoirs et leurs illusions. Car dans un monde sans ciel, la terre entière devient un gouffre. Pourtant, la peur, une fois exorcisée, détermine l'écrivain à reprendre sa plume et renaître grâce à l'écriture, lors d'une réconciliation renouvelée avec soi-même et son milieu littéraire.

Quant à Benjamin Fondane, dans *Ulysse*, il fait état de la présence de l'angoisse, en étroite relation avec la condition de l'émigrant : « Émigrants, diamants de la terre, sel sauvage, / je suis de votre race, / j'emporte comme vous le pain de mon angoisse, / je ne demande plus quel est le sens du monde, / je pose mon poing dur sur la table du monde, / je suis de ceux qui n'ont rien, qui veulent tout / – je ne saurai jamais me résigner »[34]. Porte-parole des exclus de la vie, des errants et des émigrants, comme Cendrars, d'ailleurs, le poète exprime l'angoisse sous toutes ses formes, la sienne, d'abord, pour ensuite traduire celle de ses semblables. Si la nourriture quotidienne du poète n'est faite que d'angoisse et de souffrances, l'absence d'une signification qui pourrait être censée les

expliquer pousse l'écrivain à se rebeller, à se révolter contre toute forme de limitation et de privation, menant jusqu'à l'irrésignation.

L'angoisse est également un état d'esprit qui trouble la perception du poète, concernant le sens de son voyage, ainsi que le processus d'introspection, car une série de questions se déclenche. Le poète s'interroge sur la raison de sa présence sur un bateau qui vogue sur la mer, ayant quitté la terre ferme et ses certitudes. Ainsi, ce flou dubitatif le détermine-t-il à mélanger la haine et l'affection, jusqu'à avoir une réaction viscérale de dégoût : « Je te hais, te caresse et te vomis angoisse, / la terre reste mais l'eau passe, valse, / porté au plus haut de la houle / je crie : quelle vague me roule ? / Je ne sais pas la route, il n'y a pas de route – / pourquoi me suis-je donc confié à la mer ? »[35] Ballotté entre deux extrêmes, le poète ne trouve plus sa stabilité, plongé dans le doute et l'incertitude, ou encore dans un manque de clairvoyance, sans plus savoir qui il est. Le poète exprime des sensations contradictoires, contrebalancées par la houle maritime, et les vagues en perpétuel mouvement, amplifiant les doutes, les errements.

Au milieu de la mer, semblable à un désert humain, Fondane fait surgir le nœud central de son angoisse, qui est, somme toute, celle de ses semblables, ancrée dans la peur de la solitude : « Nulle part, plus que là, l'angoisse d'être seuls / ne nous poignait autant, la prière sans dieu, / et la tendresse non partagée et la soif / restée entière. Longue et si atroce soif / d'humain, inapaisée, inapaisante, unique »[36]. Le resserrement et la solitude totale engendrent un impérieux besoin de rapprochement, de communion humaine, de partage païen mais non moins dépourvu de sacralité.

Dans *Titanic*, on peut lire : « Je vous appelais du fond terreux de mon angoisse / sonorités des étameurs, des camelots, ô chansons nasillardes / des marchands de quatre-saisons qui font l'opération césarienne »[37]. Telle une geôle, l'angoisse semble emprisonner le poète qui s'efforce de s'en évader, par le biais des machines qu'il évoque : « Et mon sommeil ouvert comme une bouche d'égout / buvait les cantiques pieux des machines à coudre, / le ronflement régulier des tuyaux de vidanges, / le souffle léger de la vie qui monte et qui grince, ô poulie ! / Le bruit de plus en plus fatigué de la vie »[38]. Le peu de vie, la vie qui se meurt est la conséquence dévastatrice de cette *chosification*, autrement dit de la perte de l'humanisme au profit des valeurs matérielles à outrance.

La prière des juifs contraste avec le faux éloge des marchandises, l'ironie étant saisissable dans tous les interstices du poème : « Sans doute êtes-vous nées sous une meilleure étoile / Car une pensée veille sur vous et vous protège / ô marchandises tendres, / Une pensée qui brûle les reins fictifs des hommes, / Voici que tout à coup / Ils prient en se jetant la face contre la terre / Pour le café du Brésil et les fourrures du pôle / Il se fait un instant d'angoisse dans le monde / Les marches qui descendent de plus en plus profond sanglotent sous les pas, / Et la Prière active la marche des machines, / Fait fondre en mer le sucre candi des icebergs, / Stimule les bielles secrètes de l'angoisse, / Fait circuler le sang atroce de l'espoir. /… Prière, espoir, désir, angoisse : dieux de honte, / Figures de l'esprit vaincu / Qui gisez sur la paille humide de l'humain, / Voici qu'on vous confie les leviers de commande / Comme on appelle aux muscles féroces des bagnards / Dans le bateau qui sombre / Sur le sommier des horizons »[39]. Les hommes devenus fantômes succombent face à la puissance des denrées commerciales. Qui

plus est, ils ressentent le besoin inconscient de prier, de manifester leur attraction vers un principe divin, mais qui est détourné vers un monde qui n'a rien d'immatériel, ni de transcendent. L'ascendant de cet univers grossier et grégaire écrase toute dignité humaine, rendant les individus à l'état d'esclaves ou de bagnards.

Dans la ville tentaculaire, le permanent contact avec ce monde désacralisé ravive la même angoisse : « C'est au marché aux puces que je t'ai retrouvé / Visage de l'angoisse / Graissé comme une vieille machine / Une machine à coudre, une machine à moudre »[40]. Cette anxiété est comparée à une machine à coudre, qui s'oppose visiblement aux objets insolites d'un Marcel Duchamp ou encore d'un René Magritte, dépositaires, eux, d'un sensationnel caché entre les mécanismes sophistiqués et les engrainages compliqués du début du XX^{e} siècle. Qui plus est, l'énumération inclut un autre élément, c'est-à-dire une machine à moudre, symbole de l'écrasement identitaire infligé aux hommes.

Dans *L'Exode - Super flumina Babylonis*, la révolte et le cri n'arrivent pas à compenser l'intensité de l'angoisse : « La chair a beau crier : l'Angoisse est lourde. / Et l'Ange a beau gémir : il est lié »[41]. La même faillite du transcendent est exprimée. Dans ce désert, la Voix de l'Esprit résonne, en semant la méfiance par rapport à un espoir quelconque : « À quoi te sert de fuir ? L'Angoisse est prête »[42]. La seule issue est l'angoisse, vers laquelle se dirige l'individu ayant pris la fuite. Ensuite, la vénération de cette unique certitude confirme le côté subversif et constructif de l'angoisse : « Angoisse, ô maman vénérable, / Donne-nous de pouvoir briser cette vieille lumière / Fais éclater ce fruit / Plonge-nous dans la plus sordide des ténèbres / AMEN »[43]. La sacralisation de l'angoisse est censée faire apparaître un dieu invisible, ineffable, mais non moins présent dans la vie des errants du monde : « Il vous faudra marcher avec des reins d'angoisse / Jusqu'aux terres de la fatigue – et s'il se peut plus loin. / Je serai avec vous, dans la boue et la poisse – / Mais je serai en vous *Celui qu'on ne voit point* »[44]. Jusqu'au bout de la souffrance humaine, poussant même les limites de l'endurance, cette divinité se révèle consolatrice envers l'homme, sans pour autant intervenir dans la destinée de celui qui doit fuir à l'infini.

Le poète s'interroge sans cesse sur les vertus créatrices de l'angoisse : « Ce désespoir est-il plus sage que l'espoir ? »[45]. Selon la pensée de Fondane, influencée par Kierkegaard et Nietzsche, toutes les valeurs déclarées en tant que négatives par l'esthétique et la philosophie idéalistes acquièrent une valeur positive, en l'occurrence, derrière le désespoir le plus profond, Fondane est convaincu qu'il y a un espoir qui se cache, puisque vivre, c'est assumer toutes les contradictions. Ce questionnement se prolonge, en impliquant la représentation d'un Dieu qui inflige tous les malheurs aux hommes : « Si Dieu sur un arbre perché / Fiente la poisse / Croiras-tu à l'éternité de l'angoisse ? »[46] Ainsi, l'angoisse ouvre-t-elle une perspective sur l'éternité et l'immuable, appuyée par une allusion aux fables de La Fontaine.

Pour conclure, force nous est de remarquer que si Cendrars avoue que «la sérénité ne peut être atteinte que par un esprit désespéré»[47], Fondane exprime fortement son désespoir, ce qui en dit long sur les vertus constructives, positives de cet état d'esprit apparemment négatif, voire même condamnable, du point de vue de la pensée cartésienne. Mais l'ironie qui se fait présente dans leurs textes prouve que pour les deux écrivains, c'est une forme de politesse du

désespoir, une manière détournée qui permet d'exprimer leurs espoirs les plus cachés. Qui plus est, à travers toutes les épreuves traversées qui les ont inspirés dans leurs textes racontant l'errance, Cendrars et Fondane font état de leur intransigeance quant à tout ce qui peut entraver la vie : la raison, le conformisme, les idées figées refusant l'individuel et le particulier, la perfection, la finitude.

NOTES

[1] Fondane, Benjamin, *Un nouveau visage de Dieu. Léon Chestov mystique russe*, dans : „Europe", n° 827, Mars 1998, p. 113.
[2] Cendrars, Blaise, *La Prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France*, dans : *Poésies complètes 1912-1924*, Paris, Éditions Gallimard, 1997, p. 35.
[3] *Ibidem,* p. 37.
[4] Fondane, Benjamin, *Ulysse*, dans : *Le Mal des fantômes*, Paris, Éditions Verdier, 2006, p. 21.
[5] *Ibidem*, p. 21.
[6] *Ibidem*, p. 21.
[7] *Ibidem*, p. 21.
[8] *Ibidem*, p. 21.
[9] Fondane, Benjamin, *L'Écrivain devant la révolution*, Paris, Éditions Paris-Méditerranée, 1997, p. 79.
[10] Cendrars, Blaise, *Les Pâques à New York*, dans : *Poésies complètes 1912-1924*, Paris, Éditions Gallimard, 1997, p. 16.
[11] *Ibidem,* p. 17.
[12] Cendrars, Blaise, *La Prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France*, dans : *Poésies complètes 1912-1924*, Paris, Éditions Gallimard, 1997, pp. 34-35.
[13] Cendrars, Blaise, *Au cœur du monde*, dans : *Poésies complètes 1924-1929*, Paris, Éditions Gallimard, 1997, pp. 111-112.
[14] Fondane, Benjamin, *L'Exode - Super flumina Babylonis*, dans : *Le Mal des fantômes*, Paris, Éditions Verdier, 2006, p. 179.
[15] Cendrars, Blaise, *Inédits secrets*, Paris, Club Français du Livre, 1969, p. 15.
[16] Fondane, Benjamin, *La Conscience malheureuse*, Éditions Plasma, Paris, 1979, p. 1.
[17] *Ibidem*, p. 1.
[18] *Ibidem*, p. 1.
[19] *Ibidem*, p. 246.
[20] *Ibidem*, p. 246.
[21] *Ibidem*, p. 9.
[22] *Ibidem*, p. 51.
[23] Fondane, Benjamin, *Baudelaire et l'expérience du gouffre*, Bruxelles, Éditions Complexe, 1994, p. 286.
[24] *Absurde*, *sans raison*, en allemand.
[25] Fondane, Benjamin, *Baudelaire et l'expérience du gouffre*, Bruxelles, Éditions Complexe, 1994, p. 286.
[26] Cendrars, Blaise, *Les Pâques à New York*, dans : *Poésies complètes 1912-1924*, Paris, Éditions Gallimard, 1997, p. 15.
[27] *Ibidem*, p. 18.
[28] *Ibidem*, p. 16.

[29] *Ibidem*, p. 22.
[30] *Ibidem*, p. 24.
[31] *Ibidem*, pp. 25-26.
[32] *Ibidem*, p. 26.
[33] Cendrars, Blaise, *L'Homme foudroyé*, Paris, Éditions Denoël, 2002, Tome 5, pp. 11-12.
[34] Fondane, Benjamin, *Ulysse*, dans : *Le Mal des fantômes*, Paris, Éditions Verdier, 2006, p. 35.
[35] *Ibidem*, pp. 57-58.
[36] *Ibidem*, p. 59.
[37] Fondane, Benjamin, *Titanic* dans : *Le Mal des fantômes*, Paris, Éditions Verdier, 2006, p. 112.
[38] *Ibidem*, p. 112.
[39] *Ibidem*, p. 113.
[40] *Ibidem*, p. 128.
[41] Fondane, Benjamin, *L'Exode - Super flumina Babylonis*, dans : *Le Mal des fantômes*, Paris, Éditions Verdier, 2006, p. 165.
[42] *Ibidem*, p. 167.
[43] *Ibidem*, p. 173.
[44] *Ibidem*, p. 202.
[45] *Ibidem*, p. 203.
[46] *Ibidem*, p. 205.
[47] Cendrars, Blaise, *Une nuit dans la forêt*, Paris, Éditions Denoël, 2001, Tome 3, p. 35.

Wandering Tests in Blaise Cendrars' and Benjamin Fondane's Writings

Abstract

Wandering as a literary motif means inter alia to pass a series of tests, i.e. to cope with difficulties, with conflicts meant to stress the courage or the strength of authors who chose to illustrate this theme in their work, like Blaise Cendrars and Benjamin Fondane did. Often tinged with sorrow and pain, a test also involves physical or moral struggle, which has an impact upon the writers already hard tried, confronted with evil and misfortune throughout their wonderings. We could discover a possible definition of the word "test" given by Blaise Cendrars in a conference about Shestov, entitled "A New Face of God. Leon Shestov – Russian Mystic" and presented in Buenos Aires on September 12, 1929. In what concerns him, Fondane returns to the primary sources of human thought, as "this impossible philosophy" and this painful experiment, this research, may be very well called God by Shestov. Thus Fondane requires that metaphysics should take new directions and do the impossible, despite all the risks involved.

Réception de l'œuvre poétique (1933-2007)

ERIC DE LUSSY

Nous adopterons un ordre chronologique pour rendre compte de la réception de l'œuvre poétique de Fondane. Plusieurs articles ont paru dans la presse en 1933 et durant les années suivantes. Nous avons essayé de cerner dans chaque compte rendu les citations les plus pertinentes.

La réédition chez Plasma en 1980 entraîna à son tour une série d'articles dans plusieurs périodiques que nous évoquerons. Il en fut de même pour l'édition Paris-Méditerranée en 1996 et tout récemment, en 2006, pour la réédition chez Verdier.

Notons tout d'abord que, dans „Les Cahiers de l'Étoile" de juillet-août 1930, sont reproduits des poèmes de Benjamin Fondane dont « *Le temps est hors des gonds* », daté de 1927.

I. 1933-1937

Ulysse, 1933

Hugues Fouras dans *La Bouteille à la mer*, n° 29, avril 1933.

« Que de vie, que d'images, que de douleur, d'émotion, de musique et de poésie circulent dans les pages de votre livre, Benjamin Fondane ! Livre qu'on voudrait avoir, je ne dis pas écrit, mais vécu. Livre où passent les émigrants juifs, pittoresques et endoloris, les villes possédées, les mers parcourues, l'Amérique avec ses chevaux, les ports avec leurs bordels, et le tourment de partir, et le tourment de rester, et celui de mourir. (…). Un lyrisme cru, une douleur saine qui gueule, des caresses qui sont des caresses, la vie au ventre. »

Lettre de Roger Gilbert-Lecomte à Fondane, mars 1933 (publiée dans *Le Voyageur n'a pas fini de voyager*, Paris-Méditerranée, 1996).

« (…) J'ai donc ouvert votre livre avec à votre égard à la fois les pires et les meilleures présomptions.

À la cinquième page ce fut à jamais réglé.

D'abord ce qui me plaît, c'est votre talent de versificateur (…). Ce serait odieux si vous aviez compté les syllabes, choisi les sons, voulu les effets. Mais comme je suis sûr que vous ne vous apercevez de rien en écrivant et que c'est ensuite en lisant que vous voyez les beautés formelles.

L'ensemble est souple, est musical et vous gardez des vieux rythmes juste ce qu'il faut pour que selon l'expression idiote mais juste « les vers chantent dans la mémoire » (…).

La grande trouvaille, c'est que vos poèmes ont un sens non pas quelconque (ce serait antipoétique), mais le seul sens possible de l'esprit à cette heure (c'est le seul poétique) ; et un sens souvent exprimé sous une forme terriblement nue et pure (…).

Tâchez un jour, demain, ou dans dix ans, de faire (la volonté intervenant le moins possible) un poème parfait. À savoir aussi court ou long que possible mais fait uniquement de vers comme :

Et pour semer aussi loin qu'impossible
Une nouvelle beauté panique

et complètement débarrassés d'images descriptives (descriptions de ports, de mers) belles et curieuses mais du seul fait qu'elles ne sont pas absolument nécessaires, indignes des autres images. »

Léon-Gabriel Gros dans „Cahiers du Sud", n° 154, septembre 1933.

« Juif naturellement et cependant Ulysse », « Fondane n'a cherché dans l'aventure qu'un divertissement à son propre vertige. « Je me hais et je m'aime ». Contradiction angoissante, mais tout homme qui ne l'a sentie en lui-même ne mènera jamais qu'une apparence de vie, n'aura connu que « la joie automatique » du troupeau (…). La terre, maternelle aux hommes quotidiens, fuit ce fugitif. Il s'agit d'échapper à cette solitude d'ange foudroyé, de retrouver des raisons de vivre, de transcender l'inutilité apparente de toute action. Qu'importe la stérilité du résultat, la dignité de l'homme est dans la vanité même de son effet. Ainsi Fondane parvient à l'attitude dernière, la Révolte :

Je ne saurai jamais me résigner…
je dois crier toujours jusqu'à la fin du monde
il ne faut pas dormir jusqu'à la fin du monde
Je ne suis qu'un témoin

Reprise magnifique de la pensée pascalienne et qui définit avec une parfaite netteté la seule position possible du poète. Le poète est celui qui empêche les hommes de dormir. Il sait la vanité de tout, ne connaît de l'amour que sa faim renaissante, de la connaissance que sa soif inextinguible. Dans l'état actuel de notre prétendue civilisation, sa fonction première est d'être le « témoin », le défenseur des valeurs humaines (…).

Il faut savoir gré à Fondane d'apporter le seul message fécond de la poésie, le refus d'acceptation ».

Jean Cassou dans „Les Nouvelles Littéraires" du 15 avril 1933.

Après avoir comparé Fondane à Apollinaire, Salmon, Cendrars tout en le distinguant de ces derniers, Cassou poursuit :

« … il tend à fondre ses poèmes en une sorte d'unité plaintive, chantante, véhémente et, par là, s'attache à rendre la soif d'infini, la tristesse, la solitude, l'inquiétude de son compatriote Ulysse, balkanique comme lui (…). Partout il sent l'univers et l'interrogation angoissée que celui-ci oppose à l'élan, au mouvement sans fin de l'homme seul, perdu, chassé. Aussi ce qui frappe dans ces poèmes, comme quelque chose de positif, c'est leur manque d'incohérence, cette incohérence à quoi il semble que, si souvent, la poésie actuelle soit *obligée*, soumise comme à une donnée. Le sentiment personnel, ou pour mieux dire, le lyrisme du poète, dépasse l'incohérence, et entraîne le poème vers l'unité du chant. Fondane domine sa matière : c'est qu'il a quelque chose de profond à dire, c'est, si l'on veut, qu'il est inspiré. Il est un poète = chez qui il y a du prophète, pathétique, pénétré du tragique et de la gravité des choses, né pour la grandeur. »

A. Rolland de Renéville dans „La Nouvelle Revue française", n° 236, 1er mai 1933.

L'auteur compare l'*Ulysse dans la cité* de Voronca à celui de Fondane paru simultanément.

« Monsieur Fondane écrit directement en français et possède un sens assez rare de la tonalité des mots. Bien souvent, au cours d'une page, un vers hallucinant et parfait s'impose au lecteur. Tel : « Les grands serpents mûris par les venins de mort ».

L'*Ulysse* de M. Fondane parcourt le monde avec l'obsession de la mort. »

Édouard Roditi dans „Cahiers juifs", vol. I, n° 7, janvier 1934.

« Benjamin Fondane est poète de la même race qu'Albert Cohen-Solal, juif méditerranéen

juif naturellement et cependant Ulysse…

il est de ceux qui, explorateurs des terres et des mers inconnues, ont navigué parmi les côtes étalées comme des corps de femme sur le lit bleu de la mer et participé avec Colomb à la découverte de nouveaux mondes. Aussi, ses rêves et ses poèmes, tels l'architecture portugaise du cloître de Belam, sont parsemés de poissons, de navires et d'étoiles enchevêtrées dans les algues et les cordages…

La poésie de Fondane s'attaque vigoureusement aux joies et aux désirs de la réalité et du présent. La vie et la mort restent ses seuls mystères.

J'ai voyagé dans le train avec vous, mon père est là.
je suis enfant, mais déjà matelot ;
je commande la mer, mais je prête l'oreille aux massacres
aux scènes de viol qu'on se montre en photo,
l'existence même du juif m'étonnait,
émigrant, émigrant, où vas-tu ? …

Telle est la destinée de Benjamin Fondane. Fils d'émigrant il reste émigrant de métier, matelot car, à force d'émigrer « Nous étions une preuve que la terre est ronde. »

Et, revenu de toutes ces émigrations à son point de départ, il ne lui reste plus que l'ivresse du voyage. Être juif, c'est le moyen le meilleur marché de faire le tour du monde ;

chassé de partout, on se rejette sur l'infini des terres inconnues où l'on découvre la Palestine, terre d'infini, jusqu'au jour où

> Ulysse, il nous faudra nous quitter ; la terre cesse
> Veux-tu que l'on se jette à la mer, librement ?
> J'ai hâte d'écouter la chanson qui tue ! »

André Spire dans „La Revue juive de Genève", n° 2, novembre 1933.

« L'Ulysse de M. Benjamin Fondane est un Ulysse juif. Et, s'il quitte sa patrie, ce n'est ni le goût de la conquête, ni le plaisir de voir les hommes et les villes qui sont, en lui, quelque chose d'essentiel.

L'Ulysse juif, comme les autres assoiffés d'aventures, partirait, peut-être, mais pour revenir, si sa patrie ne lui avait pas été si cruelle, si lorsqu'il l'a quittée, c'était de son sourire qu'il se souvient, non de ses coups.

Mais, pour un jeune homme d'âme fière, ou simplement pour celui qui ne veut pas végéter dans le bas commerce ou le lumpenprolétariat, il n'y a aucun avenir dans ces pays soi-disant démocratiques, où sévit *Numérus clausus et la Garde de fer*.

(…) Ne jamais se résigner, ne pas accepter la vie de bassesse que veut lui imposer la cruauté des nationalités et des religions sectaires, vouloir tout, non pas le pouvoir ou l'argent gagnés par la force ou par la ruse, mais la plus haute vie du cœur et de l'esprit, voilà l'Ulysse dont M. Benjamin Fondane décrit le périple dans son grand et tragique poème. (…)

L'Ulysse de Benjamin Fondane, c'est le Juif artiste, religieux, métaphysicien, poète.

(…) Aucune des joies terrestres ne satisfera l'Ulysse juif (…). Le lecteur est emporté dans le terrible mouvement du poème. Il halète dans cette course à l'abîme.

(…) Peut-être l'Ulysse de Benjamin Fondane mourra-t-il de douleur, en héros romantique. Peut-être se résoudra-t-il à trouver des refuges plus virils que la religion ou la mort. »

Titanic, 1937

Léon-Gabriel Gros dans „Cahiers du Sud", n° 197, septembre 1937.

« Ce poème de la Révolte perpétuelle et du naufrage du monde est d'un rythme haletant et d'une étonnante richesse verbale (…). Une rhétorique puissante, intarissable brosse les mots et les visions (…). Fondane poète demeure le philosophe de la conscience malheureuse, en révolte non seulement contre le monde présent mais contre l'existence même (…).

Comment citer des fragments dans ces poèmes dont le mouvement est la qualité essentielle, un mouvement de lave qui charrie scories et diamants ? C'est trop peu que de dire de ce recueil qu'il faut le lire. La vérité est qu'il faut le lire à voix haute et non aux heures de paix ou à la campagne mais après une harassante journée dans quelque

inhumaine banlieue. C'est quand on se sent désespéré, et mieux que désespéré, écœuré de soi-même et de tout, qu'il faut lire cette apocalypse, ce bréviaire d'une haine annonciatrice de l'amour. »

II. 1945-1980

Joë Bousquet dans „Cahiers du Sud", n° 271, 1er semestre 1945

« Je dis : non ! Pour tant que j'aime Fondane et que j'admire son esprit, à peu près sûr, cependant, que son poème plaira, je le tiens pour un exemple de ce qu'il vaut mieux ne pas faire. Cette poésie spectaculaire est si éloignée du chant qu'elle semble extérieure à la voix humaine. (…)

Que « nulle paix ne sache réconcilier le lamentable avec lui-même », je le crois, je l'ai lu dans Platon, je ne gagne rien à le retrouver sous une forme qui n'est pas inoubliable et qui ne crée pas de l'émotion. Je demande à la poésie de me faire entrer dans les vérités qu'elle m'apprend et de m'inspirer avec elles jusqu'à me rendre capable de les créer à mon tour.

J'appelle poème une certitude traduite par des mots que l'on ne saurait comprendre sans se mesurer intérieurement et *sans s'accroître de tout ce que l'on peut songer*. »

Geneviève Fondane a été blessée par ce compte rendu et s'en est plainte peu après dans une lettre à Ballard datée du 9 août 1945.

« Joë Bousquet ignore-t-il que mon mari a été déporté et n'est pas rentré ? Était-il si pressé de faire connaître son opinion sur les poèmes de mon mari, alors que ses amis ont, certes, autre chose qui les ronge à son sujet ? Certes, la critique est libre et c'est bien ainsi que mon mari, tout le premier, le comprenait. Mais en ce moment et dans les *Cahiers*, n'y a-t-il rien d'autre à dire sur Benjamin Fondane ? »

Claude Sernet dans „Le Journal des poètes", n° 9, novembre 1963 : „Présence de Benjamin Fondane". (L'auteur se fonde sur les manuscrits de Fondane jusqu'en 1944).

« Poète : il ne faudrait pas d'autres mots, en somme, pour rappeler ce que fut, ce que demeure essentiellement Benjamin Fondane. (…)

Poète : ne le dit-il pas lui-même, et de sa manière un peu provocante dès le commencement d'*Ulysse* : « J'étais un grand poète né pour chanter la joie… » Sans doute était-il né pour cela, pour cela aussi du moins. Un regard, même superficiel, à ses images souvent à l'emporte-pièce, à ses rythmes haletants suffirait à nous le prouver. Que s'est-il alors passé, quel événement et quelle brusque ou lente prise de conscience l'ont-ils détourné de la Joie qui lui semblait avoir été déposée dans son berceau ? (…) Le voici, s'identifiant à l'exilé, à l'émigrant, à celui qui, dans son optique, les incarne tous : le Juif éternel et éternellement errant « Juif, naturellement, tu étais juif, Ulysse », et retenant pour son chant et pour son discours « le cri », cette forme particulière des lamentations de synagogue, et assumant le rôle pascalien de « témoin » :

« … je dois crier toujours jusqu'à la fin du monde
il ne faut pas dormir jusqu'à la fin du monde
je ne suis qu'un témoin. »
(…)

Suivent des extraits d'*Ulysse*, *Titanic*, *L'Exode* etc.

L'Exode - Super flumina Babylonis, 1965

Jean Malrieu dans „Cahiers du Sud", n^{os} 383-384, juillet-décembre 1965.

« Nous découvrons dans ce livre le visage poétique du philosophe et de l'essayiste, attentif à la situation de l'homme dans le monde, à sa condition, à son devenir. C'est là un cri déchirant de colère, de douleur et d'amour de l'expatrié, de l'humilié, du visionnaire prophétique qui identifie les éléments de son existence au mythe du Juif Errant, ce perpétuel déraciné, l'homme éternel lui-même.

Son chant de lamentation, utilisant soit les thèmes des psaumes, soit les formes traditionnelles fixes (sonnets, odes etc.) nous parvient aujourd'hui, en ce vingtième anniversaire de la libération des camps de la mort, d'autant plus émouvant qu'il est à la fois direct et ésotérique. C'est là un acte de témoin (historique et métaphysique) où se mêlent le drame de l'âme et la sueur de sang, œuvre à verser au dossier de la défense de l'homme, signée par un témoin qui se fit égorger. ».

Non Lieu, 1979, numéro spécial d'hommage

Arnold Mandel dans „Information juive" de février 1979 (d'après le recueil *Non Lieu* consacré à Fondane).

« Le court texte de Tristan Janco : Fondane, poète juif, non seulement trace la généalogie ashkénaze de l'auteur de Rimbaud le voyou, mais encore dit sa fidélité indéfectible à la culture juive dont fut imprégnée son enfance, au clair-obscur onirique et sanctifié de la civilisation juive du « Shtetl » roumain, aux juifs du peuple, « vêtus de prières anciennes », traces indélébiles sur la peau de sa conscience éveillée et qui jamais par la suite ne sera effacée par la nouvelle insertion dans la vie littéraire de Paris, l'aventure surréaliste, la gestuelle poétique et le discours subversif du dadaïsme (…). Le très émouvant Sur les fleuves de Babylone est, sans aucun doute, le plus grave et le plus beau poème juif de la langue française. »

Suit un extrait de la *Préface en prose*.

III. *Le Mal des fantômes*, 1980

Marcel Neusch dans „La Croix" du 6 janvier 1980.

Dans cet article, l'auteur rend surtout compte de *La Conscience malheureuse* rééditée chez Plasma mais signale également une prochaine réédition du *Mal des fantômes*.

Nous en retenons ce passage qui s'applique à plusieurs de ses livres. « Benjamin Fondane est avant tout une voix qui dérange. Plus que les doctrines, il sonde les cœurs. Il les force à l'aveu de leurs pensées secrètes. Ce fut la méthode de Chestov : une « pérégrination à travers les âmes ». Au-delà d'une raison qui décrète, Fondane veut une liberté qui décide. »

Michel Nuridsany dans „Le Figaro" du 12 décembre 1980.

« Nulle pensée n'est plus dynamique, plus gonflée d'énergie. Et pourtant, c'est une pensée pessimiste, exigeante dans son extrême rigueur et sa vigilance. Même si ce qui la porte est juvénile, batailleur, cette pensée qui va au cœur des choses et manifeste l'élan vital dans sa brûlante nécessité annonce en effet l'apocalypse de la guerre, elle crie « la détresse de l'homme désabusé » avec la tonalité tragique, puissante, des grands prophètes de l'Écriture (…).

Cioran écrivait dans le numéro spécial de *Non Lieu* qui était entièrement consacré au poète : « Indulgent d'habitude, il cessait de l'être à l'égard de ceux qui pensaient avoir trouvé, de ceux en somme qui se convertissaient à quoi que ce soit (…) chercher était pour lui plus qu'une nécessité ou une hantise, chercher sans désemparer était une fatalité, sa fatalité. »

Article anonyme dans „Le Quotidien de Paris" du 11 février 1980.

« (…) Bien que sensible au mouvement surréaliste, il n'y adhérera jamais, lui reprochant d'institutionnaliser l'automatisme en un impératif moral et de s'aboucher au bolchevisme pour devenir une « révolution sociale ».

Ses ouvrages poétiques *Ulysse* et *Titanic* en gardent néanmoins une forte empreinte comme en témoigne le recours fréquent à des images oniriques très audacieuses qui se développent autour d'un thème central : l'errance.

D'une enfance frottée à l'antisémitisme officiel de La Garde de fer roumaine, il en restera tourmenté et vivra perpétuellement sa condition d'émigrant déraciné. Le poète ne manque jamais d'y faire allusion. Evoquant son Yassi natal, il parle d'une « ville de petits juifs accrochés à l'air », à la manière de ces personnages qui se baladent entre ciel et terre dans les toiles de Chagall (…) »

Emile Malet dans „Le Quotidien de Paris" du 12 août 1980.

« C'est dès l'enfance que Fondane s'éprit de la poésie. À peine âgé de 14 ans, il traduit les poèmes de Baudelaire et de Mallarmé en même temps que paraissent ses premiers vers. *Le Mal des fantômes* rassemble cinq recueils de poèmes. David Gascoyne, qui le préface, exprime bien les cataclysmes organiques de ce poète puisant la sève de son existence dans une révolte entretenue par la force désespérée de vivre. Les décors de la scène poétique, Fondane va les chercher dans le sordide, le laid, la boue, l'angoisse et la désillusion. Mais jamais Fondane ne se résigne à la mise à mort de l'homme : Je mange comme vous le pain de mon angoisse, je suis de ceux qui n'ont rien, qui veulent tout, je ne

saurai jamais me résigner (…). Messager du désespoir et prophète de l'espoir, Benjamin Fondane est de ceux qui n'hésitèrent pas à « botter le cul » de tous ceux qui voulurent priver l'homme de son désir d'exister. »

Serge Koster dans « Critique », n^{os} 411-412, août-septembre 1981 : « Faculté critique et tragédie existentielle ».

« Il n'y a pas assez de réel pour ma soif ! » dit une voix. Et une autre qui est la même : « Toute l'histoire me suit, suis-je un résidu ou un terme ? ». « Cette voix est celle du poète épris d'individualisme absolu, c'est celle du philosophe scrutant « un temps pour demander quel est le sens de l'homme » : les poèmes rassemblés dans *Le Mal des fantômes* disent intensément la personne et l'œuvre de Benjamin Fondane. »

IV. *Le Mal des fantômes*, 1996

Jacques Eladan dans „La République des Lettres" du 15 août 1946.

« Ce qui frappe le plus le lecteur d'aujourd'hui dans la poésie de Fondane, c'est l'aspect visionnaire de son œuvre dominée par le pressentiment de l'imminence d'un grand désastre. Dans *Titanic* publié en 1937, ce pressentiment a été énoncé d'une manière précise « C'est un rêve effrayant et je m'y trouve encore ». Dans un de ses derniers textes *Refus du poème* écrit en 1943, Fondane parle des « forçats d'Allemagne » et, évoquant Prague, a fait ce tragique constat : « Je n'entends plus les prières de ses synagogues ». À partir de ce sombre pressentiment, Fondane a développé une thématique très riche qui évoque à la fois l'exil, l'errance, l'anonymat et la solitude des immigrants, l'écrasement de l'individu par l'histoire, la voix dans le désert, la folie des hommes, la soif d'amour et l'aspiration à la normalité, qui donnent à cette œuvre émouvante une portée universelle et la rendent d'une actualité permanente tant que perdure la souffrance due à la fureur de l'histoire. »

Article anonyme dans „Information juive" de juillet 1998 : « La voix de Benjamin Fondane ».

L'article commence par un rappel biographique à l'occasion du centième anniversaire de sa naissance puis annonce :

« En hommage à sa mémoire, nous reproduisons ici de larges extraits de son émouvant poème *Préface en prose* écrit en 1942. »

Monique Jutrin dans « Célébrations nationales », Ministère de la Culture, 1998.

« La poésie de Fondane, telle qu'on la découvre dès *Ulysse* (1933) et *Titanic* (1938), est une poésie âpre, prophétique, proche du cri. Tous ses poèmes réunis sous le titre *Le Mal des fantômes* forment une sorte d'odyssée existentielle où domine la figure d'un poète errant qui incarne le destin de l'homme, du poète et du Juif. »

Nous rappelons naturellement l'étude de Monique Jutrin *Ulysse* : poésie et destin, publiée dans le numéro d'hommage d'*Europe* consacré à Fondane en cette même année 1998.

Petre Răileanu dans **Fondane et l'avant-garde**, 1999 : *Le Funiculaire des poètes*.

L'auteur développe « l'affaire Ulysse », à propos des recueils de Voronca et de Fondane portant ce titre et parus simultanément.

« (…) Pour Fondane, cette figure emblématique de l'errance pouvait recevoir sa réflexion sur le poète, mais aussi sur le peuple juif. Plus encore, avec *Ulysse*, il revenait à la poésie après plusieurs années de silence et inaugurait une forme poétique qui convenait à son « inspiration », le long poème en vers libres. *Titanic* et *l'Exode* prendront cette même forme. »

V. *Le Mal des fantômes*, 2006

Eric Loret dans „Libération" du 18 novembre 2006.

« Fondane fréquentait Chestov, lisait Heidegger, faisait des films de cinéma pur autour de 1929 (*Rapt* avec Kirsanov), écrivait des essais esthétiques. On pense à un Rimbaud surréalisé en découvrant ses poèmes francophones (tous ici rassemblés), un certain son de cuivre éveillé cor : « Cri de la chair, esprit, vieil instrument de rêve ! ». C'est un fantôme qui nous parle, comme dans cette adresse au lecteur à venir, récit d'une barbarie éternelle. »

Suit un extrait de la *Préface en prose*.

Evelyne Pieiller dans „La Quinzaine littéraire", n° 934, 13-30 novembre 2006.

« (…) « Murmure de prière et de bouquins », c'est là une poésie qui a su s'inventer sa simplicité, prose à nu, petites chansons, intimité lyrique, qui coexistent avec des chants qui s'élancent et des métaphores hautaines. (…) Une fraternité avec Verlaine et Apollinaire, sans doute, pour ces ballades un peu cassées hantées par l'émigrant et l'éphémère, la nuit du sang et la lumière de la paix à trouver, graves et poignantes et blagueuses. C'est un peu retournant, Fondane. »

Jacques Darras dans „Aujourd'hui poème", n° 76, décembre 2006 : *Découvrir Benjamin Fondane*.

« Fondane fait partie de cette étincelante colonie d'auteurs roumains pour qui la France deviendrait une première patrie. Dans cet apport, l'originalité de Fondane tient à deux qualités. Sa discrétion, qui le rend assez marginal, son acuité d'observateur qui consolide sa marginalité. (…) »

L'auteur évoque ensuite les positions de Fondane à l'égard de la phénoménologie, de l'existentialisme, du surréalisme etc.

« (…) Or, voici que ce voyageur roumain qui traverse l'Atlantique et s'identifie à Ulysse, dont il fait le héros d'un long poème narratif écrit partiellement en Argentine en 1929, publié en 1933 puis remanié à partir de 1941, voici que ce voyageur fantôme reparaît aujourd'hui parfaitement intact, lavé par le chahut du siècle d'enfer ; le vingtième, comme un sou neuf, et que ses rythmes nous touchent bien plus fort, bien plus droit que les arabesques aragoniennes ou les extases un peu contrefaites d'Eluard. Fondane, le maillon manquant entre Apollinaire, Cendrars et nous. Fondane le prosodiste classique (« J'étais un grand poète né pour chanter la joie ») allongeant naturellement le pas jusqu'au vers whitmanien.

Je viens de lire, de dévorer les soixante pages d'*Ulysse*. J'ai découvert un frère en humanité. Un double. Un très cher fantôme, à l'ironie puissamment revigorante. J'aime Fondane et je vous conseille d'accompagner votre lecture de l'écoute du très sobre, très beau CD réalisé par Eve Griliquez. »

Compte rendu anonyme dans le „Bulletin critique du livre en français", no 689, février 2007.

« Bien que Fondane ait pris une part active à l'agitation intellectuelle de l'entre-deux guerres (Dada, le cubisme, le surréalisme, le futurisme), sa poésie suit une trajectoire solitaire. C'est la vie qui intéresse Fondane, plus que l'idéalisation de l'art. « Il n'y a pas assez de réel pour ma soif ! », s'exclame-t-il dans son Ulysse (…). C'est de notre universelle humanité que Fondane porte témoignage : « j'emporte comme vous ma vie dans ma valise ». Il ne s'autorise aucune obscurité de parade. Il n'hésite pas à pratiquer périodiquement la rime et le vers régulier. Il n'en reste pas moins auteur de « poèmes libres », précise Henri Meschonnic dans sa présentation liminaire. Quand il désire briser l'élan lyrique, il fait boiter le vers, lui imprime un faux rythme, le fragmente dans le blanc de la page. Il en augmente ainsi la tension. Fondane alterne les registres : prosaïsme, onirisme, humour, traversés par de violentes irruptions d'expressionnisme noir (…). L'ultime note est d'espoir et de révolte car, en dépit de tout, « demain est lui aussi un jour » et « une goutte de sang / est une trompette éternelle ».

Jean-Yves Masson dans „Le Magazine littéraire", n° 462, mars 2007 : *Un résistant*.

« Tour à tour critique littéraire, cinéaste expérimental, critique d'art, Fondane est d'abord poète (…). Il commence à écrire en français en 1925 et se lance dans la rédaction d'une série d'essais qui sont dans une étroite correspondance avec sa poésie. Celle-ci est toutefois irréductible à quelque théorie que ce soit. Puissamment concrète mais pétrie de mysticisme, elle navigue entre le psaume et l'épopée.

Les poèmes de Fondane sont un acte de résistance à la violence de l'époque. Son grand lyrisme brasse les images fiévreuses d'un destin malmené par l'Histoire : *Titanic*, *Ulysse*, *Le Mal des fantômes*, *l'Exode*, conjuguent exemplairement la forme fragmentaire et la continuité du souffle épique. »

Claire Gruson dans „Europe", n° 935, mars 2007.

« Cette nouvelle édition du *Mal des fantômes*, dont les textes ont été vérifiés d'après les manuscrits conservés à la bibliothèque Jacques Doucet, tente de répondre le mieux possible aux dernières exigences du poète et éclaire les conditions de son écriture sous l'Occupation (…).

À partir de 1929, au moment où Fondane entame son œuvre poétique en français, tous ses poèmes affluent vers une même odyssée existentielle. *Ulysse*, *Titanic*, *l'Exode* : traversées d'un voyageur « qui n'a jamais fini de voyager », lancé dans un périple où le retour est impossible. Comment comprendre ce *Mal des fantômes*, sinon sur le fond d'une pensée existentielle ? Car il s'agit du mal dont souffrent les « fantômes », ces êtres dont l'existence est incertaine ou niée, êtres marqués par le vide ou le néant. Car, selon Fondane (en bon disciple de Chestov), la pensée rationnelle ne peut mener qu'au vide affectif et au néant ; en effet, le monde qui apparaît à la conscience rationnelle n'est qu'un leurre, un vaste cauchemar qu'il faut dissiper (…). »

En France, où l'on appréciait surtout le Fondane philosophe, sa poésie fut méconnue de son vivant, suscitant pas mal de résistance. Ce sont les rééditions de la fin du XX^{e} siècle et du début du XXI^{e} siècle qui ont éveillé l'intérêt des lecteurs français. Il convient de mentionner aussi l'apport de comédiens comme Eve Griliquez, qui ont permis de faire entendre la voix de Fondane auprès du grand public. Actuellement l'on oublie parfois que Fondane est l'auteur de la *Préface en pros*, poème qui témoigne de la façon la plus poignante de ce que fut la Shoah. « Sa voix parle pour celle de tous les autres », nous dit Daniel Mesguich.

Reception of Fondane's poetical work (1933-2007)

Abstract

We examined the articles published on Fondane's poetical work from 1933 until nowadays.

We come to the conclusion that his poetry was not really appreciated in France during his life, and won a late recognition at the end of the 20th century.

B. FONDANE

Le Philosophe

Benjamin Fondane
entre le « mal des fantômes » et le « mal d'aurore »

MICHAËL FINKENTHAL

On est surpris de constater chez un auteur qui a souvent invoqué « la conscience malheureuse », « le mal des fantômes » ou « le gouffre » et qui a écrit abondamment sur Rimbaud et Baudelaire, le nombre relativement réduit de références à Lautréamont. Isidore Ducasse est pourtant mentionné dans *Rimbaud le voyou* [1] – écrit par Benjamin Fondane au début des années trente : le chapitre XXIV est essentiellement dédié à une étude comparative de l'œuvre de ces deux poètes « maudits ». L'auteur y reconnaît que l'expérience de Lautréamont est « aussi extravagante que celle de Rimbaud et que *Les Chants de Maldoror* est un « ouvrage situé aux confins de la folie romantique» mais en même temps, il remarque qu'on ne peut pas « situer sur le même plan spirituel, dans les mêmes catégories, les terribles *discours* de Lautréamont d'une part, et l'atroce *expérience* de Rimbaud, d'autre part »[2]. Le « discours » de l'un agit sur le monde comme un dissolvant, observera Fondane, tandis que « l'expérience existentielle » de l'autre mène bien au-delà pour annoncer une révolte contre la mort et devenir ainsi, une vraie tentative « de destruction de ce monde »[3]. Tout comme le Nietzsche d'*Ecce Homo*, Lautréamont « enseigne ce qu'il sait très bien ne pas savoir », il utilise un arsenal littéraire mis en œuvre pour éblouir, pour « faire énorme », devenant ainsi « une sorte de Hugo à contre-poil »[4]. Fondane ne nie pas que l'expérience de Lautréamont – car son *discours* n'est il pas lui aussi calqué sur une *expérience* – a été « une des plus étranges et terribles dynamites morales que l'on ait jamais retournées contre le monde ancien »[5]. Mais entre les deux expériences de vie il y a, pour une raison ou une autre, un hiatus : la dynamite de Ducasse n'explose pas !

Connaissant les rapports entre Fondane et les surréalistes, on peut se demander si la dévaluation de l'expérience existentielle de l'auteur de *Chants de Maldoror* n'est pas due – en partie au moins – à l'importance disproportionnée qu'André Breton a toujours accordée à Lautréamont. Dans une note ajoutée à la fin de son livre sur Rimbaud, Fondane cite le *Second Manifeste du Surréalisme* : « on comprend mal que ce qui tout à coup vaut à Rimbaud cet excès d'honneur ne vaille pas à Lautréamont la déification pure et simple » et ajoute avec ironie, qu'il cédera volontiers celui-ci « à M. Breton pour toute canonisation à venir »[6]. En fait, pourquoi n'aura-t-il pas Lautréamont aussi le droit d'être associé aux autres poètes du « désespoir métaphysique », Baudelaire, Kleist, Rimbaud, Hölderlin ou Nietzsche ? Pourquoi ne pas reconnaître que lui aussi a souvent réalisé la « consubstantialité de l'art à la vie » ?[7] Est-ce un rejet du aux *Poésies, une préface à un*

livre futur ? Serait-il possible que Fondane n'ait pas compris le sens vrai et la signification profonde de cet apparent reniement du poète ? Lui aurait-il échappé qu'en fait lui aussi « *chantait le bonheur en désespéré* », comme l'écrira Caillois en 1947 dans son article de consacré à Lautréamont ?[8]

Fondane cite dans *La Conscience malheureuse* ce passage de Byron « connaissance est douleur ; ceux qui savent le plus doivent pleurer le plus profondément… » et reconnaît dans son Rimbaud que *Les chants de Maldoror* représentent « un match en six rounds, sans arbitres, sans soigneurs, où seuls Dieux et Lautréamont sont aux prises… »[9] ; pourquoi n'acceptera-t-il pas chez Isidore Ducasse la même déchirure profonde dans la chair existentielle qu'il constate chez Rimbaud ? Quand on se retrouve dans une telle confrontation avec Dieu – et le texte des *Chants* en témoigne sans l'ombre d'un doute sur l'intensité de l'engagement (pour constater ensuite dans les Poésies que la bataille a été inutile) – on aurait pu accorder au poète le bénéfice du doute et définir son pessimisme, comme dans le cas du Rimbaud, un « pessimisme métaphysique ».

Mais Fondane ne le fait pas ; il considère que Lautréamont n'a pas été vraiment pénétré par la crainte, ce qu'il en fait reste étranger à l'angoisse, il n'est pas vraiment imprégné par la passion. Or pour lui, *exister* signifie : « aller jusqu'au bout dans le monde de la passion, de la crainte, du tremblement, de l'angoisse, de l'espoir »[10]. Ainsi, le pessimisme de Lautréamont s'avère être un *pessimisme éthique*, « qui reproche à Dieu d'être identique au Mal ». Le corollaire de ce constat est que la pureté morale « est à la base même de la violente colère de Lautréamont » et le corollaire de ce corollaire est le constat du poète que homme et Dieu ensembles, sont injustes et imparfaits. « Si l'homme est un monstre, Dieu est donc un vampire ! »[11] – écrivait Fondane en nous offrant le portrait d'un Lautréamont gnostique.

Il faut rappeler qu'avant d'écrire son livre sur Rimbaud, Fondane avait publié dans les „Cahiers de l'Etoile"[12] un long compte-rendu sur le livre de Léon-Pierre Quint*, Le comte de Lautréamont et Dieu* (paru en 1929). Déjà, il y constatait que le poète ne fait rien d'autre dans son œuvre que de « dénoncer la misère éthique de Dieu ». Mais, en même temps il concédait que, « comme Pascal et plus encore que Pascal, Lautréamont éprouve la misère d'être »[13]. À cette époque Fondane associait encore Ducasse à Rimbaud et Baudelaire au moins en ce qui concerne leur constat que la « contradiction est la seule réalité vivante ». Le fait que la fameuse et future préface aux poèmes de Lautréamont n'est qu'une manifestation concrète de ce constat dans la vie même du poète, échappe au « logiciens invétérés », aux sophistes du mal comme à ceux du bien dit Fondane. Seuls les surréalistes « continuent à se servir de cette même Préface, d'en extraire seulement les textes seuls vont dans leur sens, ou qui sont susceptibles d'une déformation… »[14] (à nouveau, un petit règlement des comptes avec les surréalistes !). On retrace clairement dans cet article, des idées exprimées plus tard par Fondane dans son Rimbaud mais son évolution vers une pensée existentielle de facture chestovienne, le poussera à faire une distinction ultérieure entre la nature divergente de la révolte contre les évidences chez les deux poètes.

Vers la fin des années trente, Gaston Bachelard a publié chez José Corti son livre sur Lautréamont que Benjamin Fondane discutera dans sa rubrique de « philosophie vivante » qu'il écrivait mensuellement pour les „Cahiers du Sud"[15], la revue de Jean Ballard publiée à Marseille. Dans son compte rendu, le poète philosophe observe d'abord le fait que Lautréamont est considéré un « cas-type … cas limite de l'activité poétiqu » dans le cadre d'un vaste projet de psychanalyse de la culture, que tentait Bachelard : « Le lautréamontisme est pris par Bachelard comme un critère de poésie »[16]. Fondane ne met pas en cause la valeur de ce postulat ; il observe pourtant, d'une manière surprenante, que la rage ducassiènne, celle qui le fait haïr la force, la brutalité, la violence, même la vie, est une rage… mathématique ! Cette observation aurait pu paraître en effet bizarre, désopilante même, si elle n'était pas suivie aussitôt par l'observation de Bachelard concernant l'existence de deux conceptions différentes du «tout-puissant», la deuxième étant celle d'un « tout-puissant de la pensée (que) Lautréamont associe au même culte que la géométrie »[17]. À ce point, il semble que Bachelard livre à Fondane un argument que celui-ci attendait depuis la publication de son *Rimbaud* : « On le voit, une adoration de la pensée fait pendant à une exécration de la vie dans l'œuvre ducassienne » ! À l'interrogation de Bachelard, « pourquoi Dieu a-t-il fait de la vie alors qu'il pouvait faire directement de la pensée ? » Fondane répond, en faisant référence à son propre texte de 1933, en écrivant que Rimbaud reprochait à Dieu d'avoir créé la pensée tandis que Lautréamont lui reprochait d'avoir créé la vie[18].

Il n'est pas inutile de rappeler ici à quel point l'affirmation de la suprématie de la pensée par rapport à la vie répugnait à Fondane. Déjà dans sa préface à *La Conscience malheureuse* (1936) il affirmait la nécessité, non d'une pensée autonome, mais « une pensée solidaire de l'existence » qui non seulement participe à l'existence mais qui s'écrie en son nom : « Quelle besoin a-t-elle donc, l'existence, d'être justifiée et légitimée ? »[19]. On comprend donc bien qu'entre *Rimbaud le voyou* et le moment où il écrivait l'article sur le livre de Bachelard, Fondane n'a pas changé de cap en ce qui consiste l'idée centrale qui situait Lautréamont en dehors de la galerie des penseurs existentiels. « Maudit », oui, il pouvait l'être comme l'ont été Laforgue ou Verlaine. (Il est intéressant de se souvenir que le jeune Fundoianu déjà avait réfléchi sur la nature de la poésie de ces trois poètes : dans son premier livre publié avant son départ pour Paris, *Images et Livres de France*, Fondane observait leur originalité, le fait qu'ils étaient « très différents » de leur contemporains, mais ce facteur et la nature de cette différence, l'intéressait moins à l'époque que l'élément stylistique. Ainsi il en arrive à la conclusion que « …sans le positionnement par le style, si seule comptait la différence par rapport à l'ordinaire, le compte de Lautréamont passerait avant Chateaubriand, Laforgue avant Hugo, Rimbaud avant Verlaine »[20]. Et cela aurait été inacceptable pour B. Fundoianu en 1922.

Gaston Bachelard s'interroge dans son livre sur le caractère singulier de ce poète maudit et il arrive à la conclusion que son œuvre représente une « phénoménologie de l'agression ». *Les Chants de Maldoror* font découvrir « un complexe lautréamontien de l'animalité, complexe inhumain ». Pourtant, la pensée elle aussi est un acte agressif, « le

philosophe *attaque* le problème » dit Bachelard. On découvre ainsi que l'acte poétique aussi bien que celui spéculatif ont une nature agressive : la poésie elle-même a un fond ténébreux. Fondane rappelle à Bachelard que dans son *Faux-Traité* il avait déjà mentionné les origines platoniciennes de cette observation. Mais attiré par la polémique, il restera cantonné dans son compte-rendu, dans la discussion sur la querelle entre les poètes et les philosophes. Et c'est regrettable, car à ce point il aurait pu peut-être, reprendre celle sur la nature de la différence entre Rimbaud et Lautréamont.

Il y a cependant une remarque de Fondane, associée à une observation faite par Bachelard, qui peut être de nature à nous relancer dans cette direction. La vie telle qu'elle est décrite par Lautréamont est terrible, « animalisée », « faut-il » donc « rompre avec la vie, ou continuer avec la vie ? » se demande le poète. « Pour nous » dit Bachelard, « le choix est fait… La vie doit vouloir la pensée »[21]. La réplique de Fondane à cette conclusion est qu'au choix d'une poésie « désanimalisante » fait par le philosophe, le poète préférera toujours une poésie « animalisante ». Et il ajoutera : « si la vie *doit vouloir* la pensée, il est certain que celle de Lautréamont ne la veut pas … c'est en tant que *volonté poétique* que la vie de Lautréamont refuse de vouloir la pensée »[22]. Le cercle semble être bouclé et Lautréamont est remis dans l'orbite de Rimbaud. Comme lui, l'auteur des Chants de Maldoror refuse de « devoir vouloir », il reste « irresponsable », ancré dans une zone irrationnelle ; car « la plongée poétique toujours et par essence, s'effectue en quelque zone irrationnelle … elle agit à la manière d'un instinct »[23].

Pourquoi alors on ne retrouve-t-on pas Lautréamont dans le dernier livre important de Fondane, *Baudelaire et l'expérience du gouffre* ? Pendant les dix derniers années de sa vie, le philosophe a transgressé la conscience malheureuse du poète quand il est arrivé à la conclusion que « la poésie est un besoin et non une jouissance ; un acte et non un délassement, le poète affirme, la poésie est une affirmation de réalité »[24]. Mais le prix que le poète paye pour sa « liberté d'être inactuel, de parcourir le monde en fantôme » est ce *mal de fantôme* dont il ne peut plus se séparer. En apparence, en publiant *Poésies, une préface à un livre futur*, Lautréamont a essayé d'aller au-delà de Maldoror, vers une aurore qui était inscrite dans les Chants mais qu'il n'a pas pu reconnaître et expliciter jusqu'à son dernier moment. Ce *mal d'aurore* semblera en fin de compte à Fondane, se trouver dans une opposition totale au *mal des fantômes*, un mal qui refuse d'accepter que « les gémissements poétiques de ce siècle ne sont que des sophismes ».

NOTES

[1] J'utilise ici la version publié chez Denoël et Steele en 1933.
[2] *Rimbaud le Voyou*, p. 190.
[3] *Ibidem*.

[4] *Ibidem*, p. 191.
[5] *Ibidem*, p. 192.
[6] *Ibidem*, pp. 250-255.
[7] Voir pp. 36 et 85 dans *Faux Traité d'esthétique*, Éditions Paris-Méditerranée, Paris 1998.
[8] p. 101, dans Lautréamont, *Œuvres Complètes*, Éditions José Corti, Paris 2005.
[9] *Rimbaud le voyou*, p. 192
[10] *La Conscience malheureuse*, p. 209.
[11] *Rimbaud*, pp. 194-195.
[12] „Cahiers de l'Etoile", Mai 1930, pp. 601-614.
[13] *Ibidem*, p. 611.
[14] *Ibidem*, p. 612.
[15] 1940, XIX, pp. 527-532. L'article est inclus dans Benjamin Fondane, *Le lundi existentiel*, Éditions du Rocher, Paris 1990 ; les citations correspondent au texte inclus dans ce volume sous le titre, *À propos du Lautréamont* de Bachelard.
[16] *Le lundi existentiel*, p. 160.
[17] *Ibidem*, p. 612.
[18] *Ibidem*, p. 613.
[19] *La Conscience malheureuse*, p. XXII.
[20] *Images et Livres de France*, Éditions Paris-Mediterranée, 2002, p. 95.
[21] *Le lundi existentiel*, p. 165.
[22] *Ibidem*.
[23] *Ibidem*, p. 166.
[24] *Faux Traité*, p. 129.

Benjamin Fondane between "le mal des fantômes" and "le mal d'aurore"

Abstract

This article is centered on the question of the relationship between Fondane and Lautréamont. More exactly, we ask ourselves why did Fondane prefer Rimbaud to Isidore Ducasse as emblematic of the attitude of "irresignation". The conclusion is that for Benjamin Fondane the latter, in spite of Maldoror, could not overcome the purely esthetic temptation of the poetic act.

Three Elements in Shestov's and Fondane's Thought

RICARDO L. NIRENBERG

"Existentialist", "existential", "religious", "Jewish", "Russian", "Romanian": most if not all labels applied to Shestov and to his disciple Fondane contain some combination of those words. Labels which, however, do not tell us anything about the quality of their thought. "Tragic thinker" is apter and more descriptive, but only up to a point, as I hope to show.

I will begin with an old problem which some may consider theological rather than philosophical: How powerful is God? For Shestov and Fondane, God's purposes and actions are absolutely arbitrary and impervious to our rational scrutiny. More rationalistic Jews, men like Maimonides, Spinoza or Einstein, have taken a more moderate position: God's power is great indeed, yet limited by the rules of logic and the good order of the universe, so that, for example, God cannot contradict himself and make that something be simultaneously true and untrue. Rabbinic Judaism has followed the track that keeps the power of God within the bounds of logic, and such is also Aquinas' position[1], and therefore the orthodox doctrine of the Catholic Church. "God can take all corruption, mental and physical," says Aquinas, "from a woman who has lost her integrity, but he cannot remove the fact that once she did lose it."[2] At the other extreme are those who believe that far from being omnipotent, God is powerless without human cooperation: this sobering conclusion was reached by Hans Jonas in his old age[3], in view of the Shoa and the catastrophes which occurred during his life. A benevolent and omnipotent God could not have let those happen, Jonas believed.

Shestov died in Paris in 1938, and his disciple Fondane died in Auschwitz-Birkenau in 1944; both believed that God is able to do anything: contradict himself, make time run backwards, and even return to Job the children he had taken away from him – the same ones, not just the same number. That is the first of the basic elements in Shestov's and Fondane's philosophy. I will call it the Absolute Omnipotence element. While Rabbinic Judaism and the Catholic Church are averse to Absolute Omnipotence, Luther, on the other hand, explicitly affirmed the independence of God's actions from any logical limitation – "In vain does one fashion a logic of faith", and "No syllogistic form is valid when applied to divine forms."[4] That is a sample of Luther's doctrine about God's power in relation to logic, and that is one reason why Shestov held Luther in the highest regard.

A second basic element of Shestov's and Fondane's philosophy is Nominalism, a philosophic position regarding the medieval problem of universals, that is, the problem of the ontological status of general words such as "mankind." For the so-called realists,

"mankind" refers to something which has full existence – even more: super existence – in a realm of ideas, Plato's heaven of forms. On the opposite side, the nominalists are anti-Platonic; according to them the word "mankind" is nothing more than a wind from the mouth, a flatus voci, and the only things which can be said to exist truly are particulars: this piece of quartz, that rose, you, me. The 14th century philosopher William of Ockham (he of the famous razor) seems to have been the first fully fledged proponent of the nominalist doctrine. His teacher, Duns Scotus, was the first philosopher to be willing to fully uphold free will in spite of the theoretical difficulties attendant on the issue of God's power, particularly his power to know future contingencies. Both Scotus and Ockham were British, and their positive valuation of sense experience plus their antipathy to Plato's heaven of forms, runs, like the red thread in the Royal Navy's ropes, through much of subsequent British thought.

Now, those two elements, Absolute Omnipotence and Nominalism, reinforce each other. Not that one logically entails the other – definitely not – but getting rid of Plato's heaven of ideas, that crystalline regulative realm where all is eternal, intelligible and necessary, makes it easier to believe in an arbitrary and omnipotent God. And reciprocally, faith in a God who is not limited by the rules of logic dims the brilliance of any heaven of ideas.

The next notable development of the Nominalist element had to wait until after Newton's discoveries had raised man's trust on human reason to heights thereto unknown. Yet, according to Newton's Third Law, there is no action without a reaction, no force without another force directly opposed, and so it happened that the greatest triumph of reason elicited, in the 18th century, the sharpest skepticism. Bishop Berkeley assaulted the consistency of infinitesimal calculus, and, more decisively, David Hume, the champion of contingency, maintained that all connections or relations between our perceptions, including that of cause and effect, are only habits of our mind. That means that the natural sciences – and even geometry! – have, in Hume's view, the same epistemic status as, say, ethnography.

Let me digress for half-a-minute to mention a curious fact. In the mid-1730's Hume wrote his *Treatise of Human Nature* in the small town of La Flèche, in Anjou. Why, of all places, did the very young Hume choose La Flèche, where more than a century earlier Descartes had attended the Jesuits' school? Was it because he was aware that what he was trying to do was nothing less than demolish the rationalistic constructions of Plato, Aristotle and Descartes? Nobody seems to know.

After Hume, the center of power of the nominalistic element moved from the British isles to the Baltic coast, more precisely to Königsberg. I am not referring to Kant, but to his far less famous contemporary and compatriot Johann Georg Hamann. During a business trip to London in 1757, twenty-seven-year-old Hamann had an epiphany, after which he dedicated his life to combating the rationalistic spirit of the Enlightenment. Did he meet Hume during that trip to London? Again, no one seems to know: perhaps that would be a good subject for fiction. In any case, here is what Isaiah Berlin writes in his book about Hamann[5]:

"Descartes believed that it was possible to acquire knowledge of reality from a priori sources, by deductive reasoning. This, according to Hamann, is the first appalling fallacy of modern thought. The only true subverter of this false doctrine was Hume, whom Hamann read with enthusiastic agreement. Indeed, it is not too much to say that the Bible and Hume are the two oddly interwoven roots of his ideas."

Oddly interwoven indeed. Anyway, here, in this brilliant and enigmatic figure, the son of Protestant pietists, whose writings are as difficult to interpret as alchemical or cabbalistic texts, we find the two elements, Absolute Omnipotence and Nominalism, coming together. Hamann, aka The Magus of the North, had a direct and strong influence on Herder, on Friedrich Heinrich Jacobi, and on Kierkegaard, who considered him an "enormous genius." Through these and surely other conduits, Hamann had a strong if indirect influence, too, on Shestov and Fondane.

Isaiah Berlin writes[6]: "Hamann's great enemy is necessity – metaphysical or scientific. Here he suspects that a specific human vision – a moment of illumination or ordinary understanding, in which a man grasped his situation and knew how to act, in order to achieve his spontaneously conceived ends – was turned into a pseudo-objective source of authority – a formula, a law, an institution, something outside men, conceived as eternal, unalterable, universal; a world of necessary truths, mathematics, theology, politics, physics, which man did not make and cannot alter, crystalline, pure, an object of divine worship for atheists. He rejects this absolutely. No bridge is needed between necessary and contingent truths because the laws of the world in which man lives are as contingent as the 'facts' in it. All that exists could have been otherwise if God had so chosen, and can be so still. God's creative powers are unlimited, man's are limited; nothing is eternally fixed, at least nothing in the human world – outside it we know nothing, at any rate in this life. The 'necessary' is relatively stable, the 'contingent' is relatively changing, but this is a matter of degree, not kind." Now these words could be equally applied, verbatim, to Lev Shestov and to Benjamin Fondane. They, like Hume, Hamann, Jacobi and Kierkegaard, set faith high above and before abstract reason. They also took the Genesis story of the Fall, of Eve's and Adam's disobedience, as literally descriptive of the human condition.

This brings us to the third element in Shestov's and Fondane's philosophy, which I will call the tragic, or simply the theatrical, element. Hateful necessity, according to Shestov and Fondane, rules over our everyday dealings with the world. Here I must remind you, parenthetically, that Shestov's and Fondane's idea of necessity was 19th century strict determinism, unmitigated by statistical or quantum mechanics, unsoftened by American Pragmatism or chaos theory. It is the sort of determinism – two plus two equals four and that's it, baby – against which Dostoevsky's character, the Underground Man, railed. But here's the dramatic element: there are situations where the rule of necessity stops. These are the dire, extreme situations when we are confronted with the abyss. Daniel in the lions' den. Dostoevsky in Siberia before the firing squad. In such situations, if we have a strong enough faith in the omnipotence of God, we can suddenly

awake from our nightmare to find ourselves in a different world, a realm of unfettered freedom, where necessity and causality have no hold. Such was Shestov's and Fondane's belief, or such, at least, was the shape of what they hoped to believe. But *both* conditions, absolute faith in the omnipotence of God *and* being confronted by the abyss, were *necessary* for the awakening. Necessity reappeared, so to speak, through the back door. Or, in different words, necessity adheres to freedom-from-necessity.

Just as Absolute Omnipotence and Nominalism make each other more plausible, the same is the case with the tragic element and Nominalism; although, again, let me insist, there is no logical entailment one way or the other. In fact, it is at times of crisis, at life's thorough shakeups, that the laws which we have believed unchangeable, eternal, are more likely to be revealed to us as no more than habits acquired during normal times, as Hume maintained. That revelation comes like the anagnoresis of tragic plays, through which, finally, a higher truth is achieved. The interplay of plausibility between the three elements – Absolute Omnipotence of God, Nominalism and the Tragic – makes of Shestov's and Fondane's philosophy a harmonious whole.

D. H. Lawrence, in a 1920's essay, wrote that Shestov was expressing a Russian, non-Western element in his writings[7]. The Russian poet Joseph Brodsky thought that Shestov was the one and only Russian continuator of Dostoevsky's spirit[8]. All the elements I have distinguished here, however – Absolute Omnipotence, Nominalism and the Tragic – have ancient Western filiations. There are, surely, specifically Russian and Romanian features in the prose style, as well as in the themes, in the references, and in certain details of Shestov's and Fondane's work, but not when it comes to the three basic elements of their philosophy. British nominalism and empiricism play there a far more important role.

In the case of Shestov, if we are to speak of the Jewish aspects of his thought, we should, with equal if not more justification, speak of its Lutheran aspects, given the important influence on him of Luther, Hamann and Kierkegaard. With Fondane it is different. In his youth he wrote some essays in Romanian on Jewish mysticism[9], essays in which he, like Gershom Scholem, placed Gnosticism at the root of Kabala and of Hassidism. I have shown elsewhere[10] that Gnostic elements play an important role in Fondane's posthumously published book, *Baudelaire et l'expérience du gouffre*. To the extent that Hassidism is the channel through which Fondane encountered those Gnostic elements, we may properly speak of the Jewish aspect of his thought[11].

After the death of Shestov in 1938, and as WWII approached, Fondane had the premonition that he was not to survive it, and he gave copies of his most precious possession (as he put it), the text of his *Conversations with Shestov*, to several people for safekeeping. During the Occupation Fondane did not leave Paris. He lived with his wife Geneviève and his sister Lina at 6 rue Rollin, in the Quartier Latin. In March 1944, Benjamin and his sister were arrested by the French police and taken to the Drancy prison camp (Geneviève was not Jewish). During the days that followed, Fondane refused to be freed, which was a possibility, unless his sister was freed too. Soon they were both deported to Auschwitz.

Certainly we should honor Benjamin Fondane's memory together with the memory of all the victims of the Shoa. Yet, if we are to honor his thought as well, we should take it seriously. We should envisage the possibility, perhaps remote, that right when he was being led to the gas chamber he suddenly awoke from that nightmare to a world of absolute freedom. Perhaps a world where time had – or has – ended. A world to us, however, unimaginable.

NOTES

[1] Thomas Aquinas, *Summa Theologiae* 1a, 25, 3-4; Blackfriars, 1964, vol. V, p. 160 ff.

[2] Perhaps Aquinas is here arguing against Petrus Damiani (1007-1072), Doctor of the Church since 1823, who maintained that God has the power to alter the past. *See* Pierre Damien, *Lettre sur la toute-puissance divine*, Sources Chrétiennes, Paris, 1972.

[3] Hans Jonas, *Der Gottesbegrieff nach Auschwitz, Eine jüdische Stimme*, Frankfurt am Main, 1984. The Austrian writer and poet Franz Werfel, too, believed that God is in need of redemption by us.

[4] "Disputation Against Scholastic Theology," in Martin Luther, *Basic Theological Writings*, Minneapolis, 1989, p. 16.

[5] Isaiah Berlin, *The Magus of the North; J. G. Hamann and the Origins of Modern Irrationalism*, New York, 1993.

[6] Isaiah Berlin, *loc. cit*., pp. 44-45.

[7] *See* D. H. Lawrence's Foreword to Shestov's *All Things Are Possible*.

[8] Joseph Brodsky, *Less Than One, Selected Essays*, New York, 1986, p. 277.

[9] Translated into French by R. Fotiade in "Cahiers Benjamin Fondane", no. 2, Automne 1998, pp. 33-68.

[10] "Le Joujou gnostique" in *Une Poétique du gouffre*, M. Jutrin et G. Vanhese, Éditions Rubbettino, 2003, pp. 129-135.

[11] At a conference in Jerusalem in 1998 (unpublished), Moshe Idel, the scholar of Jewish mysticism, expressed the opinion that Fondane's thought is essentially Hassidic.

Trois éléments dans la pensée de Chestov et de Fondane

Résumé

J'essaie de distinguer trois éléments communs dans la philosophie de Chestov et de Fondane. Ce sont le suivants : (a) l'omnipotence absolue de Dieu, (b) le nominalisme, et (c) le tragique. Sans prétendre que cette triade soit exhaustive, je l'utilise pour situer Chestov et Fondane dans la tradition de la pensée occidentale.

À quoi bon une philosophie existentielle ?

DORIN ŞTEFĂNESCU

« Le Sabbat a été institué pour l'homme. Ce n'est pas l'homme qui est fait pour le Sabbat » (*Marc* 2, 27). En reprenant ces propos de l'Évangile, Benjamin Fondane les relie à leur contexte : « rapports médiats, extérieurs et formels dans la Loi, rapports immédiats, directs et intimes dans la Foi »[1]. Contexte peut-être trop divisé en lui-même, puisque la « sainteté » de la Loi ne fut jamais mise en doute. Lorsque Pascal affirme que « le sabbat n'était qu'un signe, *Exode*, XXXI, 13, et en mémoire de la sortie d'Égypte, *Deutéronome*, V, 15, donc il n'est plus nécessaire puisqu'il faut oublier l'Égypte »[2], il souligne aussitôt le double sens (littéral et caché) de la Loi, qui est « réalité ou figure ». Or Jésus Christ « a levé le sceau. Il a rompu le voile et a découvert l'esprit »[3]. Comme tout signe, le sabbat renvoie à quelque chose de plus que lui ; car garder le repos signifie – dans son sens spirituel – le garder vivant, actif et tendu vers ce qui le surplombe absolument, le sur-signifié divin. Le garder, ce n'est pas le clore et l'interdire au changement, mais le faire transgresser et porter les fruits des semences qu'il contient. Ce n'est pas la lettre morte (cas où la Loi resterait celée dans l'obscurité de la stérilité)[4], mais la lettre ranimée par l'Esprit. Miracle de la Vie qui brille au sein de la Loi et la fait briller. Or « les miracles sont pour la doctrine et non pas la doctrine pour les miracles »[5]. Bien que la Loi soit située au-dessus de la moralité et de la raison universelle, elle a été conçue pour servir l'homme, tout comme les miracles invoqués donnent vie à la doctrine et le sabbat humain se parachève dans le grand jour du repos divin. Aspect qui met des rapports non-formels et intimes entre l'homme et Dieu. Le repos de Dieu dans lequel l'homme vient se reposer n'est pas immobilité de l'interdit ; bien au contraire, c'est le repos de Dieu en l'homme, car celui qui est entré dans le repos de Dieu s'est lui-même reposé de ses peines (voir *Hébreux* 4, 9-11) : « Venez à moi, vous tous qui peinez et ployez sous le fardeau. Je vous donnerai des forces neuves ! » (Matthieu 11, 28)[6]. Le sabbat conformément à la Loi n'est suspendu que dans la mesure où son voile a été rompu et il est porté à l'éclosion par l'action fécondante de l'esprit qui transperce le sens littéral[7]. C'est un passé actif plus ancien que le temps historique ou un *parce que* toujours existant qui met en mouvement le présent, le renouvelle dans un repos de la Présence, créateur et *à-venir pour* l'homme, où celui-ci puisse recevoir le don de la contemplation divine. C'est, pour Fondane, « l'esprit dans lequel la Loi peut être transgressée : les disciples ont cueilli des épis le jour du Sabbat *parce qu*'ils avaient faim, Jésus l'avait transgressée *pour* guérir un paralytique. La Loi est sainte, mais elle a été faite *pour* l'homme ; elle peut, par conséquent, être suspendue dès que les intérêts majeurs de l'homme risquent d'être meurtris plutôt que sauvegardés par elle. Le bien de l'homme commande non seulement le dessein de l'Histoire, mais aussi les desseins de Dieu »[8].

Aujourd'hui, constate Fondane, à la suite de la thématisation hégélienne de la raison universelle et de l'esprit dialectique, l'homme ne pense plus que la Loi (et l'Histoire) ait été faite pour lui. C'est « une pensée qui a perdu confiance dans ses propres droits »[9] ; les regagner serait, aux yeux de la dialectique post-hégélienne, revenir à une pensée condamnée par l'Esprit du Temps, réduite à un discours vide et à des métaphores poétiques. S'il y a une nouvelle philosophie existentielle (qui continuerait « la vieille pensée que proclama Jésus »), il faut voir si cette seconde vague (après celle d'un Pascal, d'un Kierkegaard, d'un Nietzsche ou d'un Chestov) pense que l'homme est fait pour la Loi (quel que soit le contenu de cette Loi) ou, bien au contraire, que la Loi est faite pour l'homme. À la différence d'une philosophie *de*, portant *sur* l'existence (philosophie du général et de la paix, du repos satisfait), la tâche d'une philosophie authentiquement existentielle (philosophie de l'exception, de l'inquiétude et de la rupture) serait « d'éclairer ce qui est inconditionné, historique et par là non valable pour tous ». Une philosophie qui ne cherche pas un savoir (ce que la connaissance pense de l'existant), mais appelle l'existant à penser la connaissance.

Il faut donc que l'existant soit un point de départ, c'est « celui-là même *qui déclenche la question* ». « C'est en cela, me semble-t-il – précise Fondane – que réside la nouveauté destinée à bouleverser de fond en comble la pensée spéculative ; car l'existant, en questionnant, met en branle la métaphysique et met en cause la connaissance ». Il est à savoir quelles seraient les réponses de la connaissance aux questions de l'existant dont la manière de questionner trouble la paix du déjà-connu. « La compréhension du *point de vue* de l'existant » renverse la logique d'un comprendre issu du connaître. En plus, quel est cet existant qui questionne ? Et, s'il n'est pas *causa sui*, est-il un être ? « C'est précisément à l'existant seul qu'il appartient de faire connaître son point de vue », mais en le faisant connaître, ne le livre-t-il pas à une connaissance qui se le subordonne ? Si elle le subordonne à son propre exercice cognitif, elle le transforme en objet fini, en finitude. C'est une double perte : l'existant est réduit à ce qu'il n'est pas, en un concept vidé de vie, traité en tant que précipité abstrait d'une pensée ; mais, en plus, il est dégradé ontologiquement, puisqu'on lui confère un statut secondaire par rapport à ce qui existe réellement. Si l'existant se fait connaître à la connaissance, est-ce vraiment celle-ci qui le connaît, ou bien s'épuise-t-elle devant quelque chose qui s'offre à sa compréhension, mais qu'elle ne peut pas comprendre ? C'est la raison (universelle ou non) qui n'est pas capable de surmonter ce qui lui résiste, un existant qui ne lui ressemble pas, qui n'est pas à l'image de sa propre existence. Or c'est justement grâce à cette résistance que le rapport se renverse : c'est l'essence même de la raison qui s'offre à l'existant, le concept qui sombre dans le pré-conceptuel. Tout à coup, ce qui interrogeait est interrogé, accusé, mis en doute et à l'épreuve. C'est « l'interrogation passionnée de la connaissance par l'existant ».

La raison qui questionne est la raison qui voile ; ses questions font écran entre le point de vue de l'existant et ce qui est à voir à partir de l'existant même. Si Kierkegaard recourt à l'angoisse, c'est parce qu'elle nous révèle « le néant que la raison universelle nous dissimule ». Or l'angoisse n'entre pas dans les catégories du connaître ; bien au contraire, elle les défie et les repousse dans le domaine de la finitude. C'est la raison pour laquelle l'angoisse ne peut pas être

voilée, apaisée, apprivoisée ; c'est à elle de révéler le néant. « Mais le néant, souligne Fondane, n'est pas un néant *de* l'existant, mais un néant *dans* l'existant », une fêlure dans l'existant ou une syncope de la liberté : le péché. Si le néant prend les apparences de la raison universelle ou devient le principe (de l'Histoire, du Destin) qui persuade l'homme qu'il est « une passion inutile », alors il reste non-dévoilé. Si, par contre, le néant est dévoilé par l'angoisse, il rompt avec la raison et se montre tel qu'il est, révélation du péché. C'est-à-dire la révélation de quelque chose qui se montre en nous-mêmes, qui nous ronge à la racine de notre être, et en même temps révélation de quelque chose qui nous manque. Comme tout symbole, le néant est marque et manque à la fois : il dé-marque le lieu où quelque chose nous manque, une absence qui fait relief ou pli. Une absence qui désespère[10], mais qui *se fait voir*. Cela ne veut pas dire que l'être de l'existant pourrait se réduire à une espèce de manque pur, siège exclusif du néant ; si le néant est *dans* l'existant, c'est à l'existant de prendre la tâche de sa révélation, d'exister comme cadre révélateur. C'est toute sa valeur, car ce n'est pas lui le néant (ce qui l'anéantirait comme tel), mais la seule « chambre obscure » où le néant puisse se dévoiler et donc se dé-néantiser.

Dévoilement qui passe pour absurde aux yeux de la raison qui ne donne pas son assentiment à un tel tour de force paradoxal. Or, dit Fondane, « il faut se passer de cet assentiment », puisque, comme pour Kierkegaard ou pour Chestov, « l'Absurde n'est pas *en deçà*, mais au-delà de la Raison ». Cet *au-delà* pose l'existant non seulement comme transcendance, mais comme préexistant toute logique (« si l'angoisse en effet précède la logique, l'existant précède donc l'Existence et le singulier le général »). Son point de vue précède l'horizon de la vue, pareillement à la lumière qui est à la source de ce qui est vu. Bien qu'elle ne soit pas vue, elle met en lumière tout le visible. Mais cette antériorité est en même temps source d'inquiétude : quelle transcendance nous questionne et à laquelle notre raison se montre impuissante à répondre ? D'ici la tendance « naturelle » de poser « le rapport de notre impuissance à quelque chose *qui peut* ». Tendance irrépressible, puisque les questions sont urgentes et ne supportent pas de délai. En effet, que répondre à une question qui, tout en se posant en nous-mêmes, se pose *avant* nous, avant même que nous puissions ouvrir la bouche ? Nulle pensée n'a assez de temps pour répondre à des questions si pressantes, pour voir l'im(pré)visible qui déjà n'est plus. Mais c'est justement « de la pensée de l'existant *pendant que*, engagé dans un réel qui n'a encore ni forme ni structure, que la philosophie existentielle s'occupe ». C'est une pensée qui n'a pas le temps de s'étonner ; bien plus, qui n'a pas le temps de penser, qui se laisse penser dans le «pendant que» du réel où elle baigne. Cela ne veut pas dire que ce serait une pensée sans problèmes ; son point de vue étant celui de l'existant, elle suit ce changement de perspective ; sa problématique c'est l'existant et non pas la connaissance. « Je pense que je pense» ne tourne pas au «je pense, donc je sui », mais au «je pense que je suis ».

La pensée existentielle authentique ne pose pas un divorce (comme le fait la philosophie dite positive) entre vivre dans une catégorie et penser dans une autre ; elle vit et pense selon l'existant qui se donne comme expérience à vivre et à penser. Expérience de l'angoisse révélatrice du néant et du péché, d'autant plus malheureuse qu'elle se confronte à la position d'un existant *pendant que*, mais qui l'oblige de s'ouvrir vers la préposition d'un *avant que*. Or ce n'est pas le nominatif de l'existant *pendant que* (son nominal appellatif comme tel) qui la met

en branle, mais surtout l'accusatif de l'*avant que* (ce qui ne peut pas être nommé et donc appelé), l'accusation anonyme mais incontournable du péché dévoilé. « Voilà enfin le philosophe aux prises avec la souffrance humaine », avec la conscience malheureuse dont on ne peut tirer aucune satisfaction de l'esprit, pas même une paix qui serait offerte par le Dieu des philosophes. Et cela parce qu'« un Dieu (j'entends, un véritable !), c'est le contraire de la rationalité absolue ; il n'a rien d'apaisant ; il ne peut donner nulle satisfaction à l'Esprit ! ». C'est l'expérience inquiétante, et pour cela même inintelligible au philosophe, le discontinu de l'exception *possible*, désespérante pour l'homme, mais pleine d'espoir pour un Dieu à qui « tout est possible »[11]. Même si cette expérience semble interdite à la cogitation philosophique, « il ne s'agit nullement, avec la pensée existentielle, d'un abandon de la connaissance, d'un *sacrifizio del intellecto*, mais de la recherche enfin d'une connaissance véritable qui ne se détournerait de rien de ce qui est ». *De rien de ce qui est* ; c'est-à-dire une pensée qui n'évite que le non-être, et s'arrête sur le seuil des étants pour se laisser penser par ce qui *est*, y compris l'expérience du désespoir, pour laquelle les derniers confins de la compréhension, *à la limite* du possible et de l'impossible, font partie d'un existant qui se fait et se défait sans cesse, qui est et n'est pas, serait-ce le connaître qu'on ne connaît pas ou le non-savoir du mystique qui est un mode de savoir.

Est-ce donc d'une *vérité* que parle la philosophie, une vérité qui se donne à connaître telle que la raison veut la connaître (« une vérité contraignante », « la fille de notre soif de servitude »), ou bien s'agit-il d'une vérité qui se donne en tant qu'existante et par cela même révélatrice d'un tout autre type de connaissance ? La pensée est-elle en mesure d'affirmer quoi que ce soit sans que dans son contenu ne s'affirme la possibilité même de cette affirmation ?[12] Si ce n'est pas la vérité qui a été faite pour la pensée, mais la pensée pour la vérité, la vérité a été faite pour se montrer à l'homme, pour que la pensée puisse l'atteindre. Mais elle ne le pourrait si en elle-même ne s'affirmait ce qui rend toute affirmation affirmable : en soi, l'inaffirmable comme tel de tout principe inné. C'est la raison pour laquelle la philosophie existentielle se fonde sur l'autorité de la révélation du Livre, seul parmi les livres qui « craque sous la pression d'une possibilité infinie, ouverte à l'Homme », fille ou parente de la pensée prophétique. Non pas un retour à la sécurité d'une foi perdue, à la quiétude des réponses toutes faites, mais l'horreur du repos et de la certitude, le risque[13] de la question qui ramène la possibilité de la réponse. Crise philosophique ou religieuse ? « Impertinente inquiétude » qui est la méthode propre à une métaphysique de la rupture et non pas à une métaphysique du clos. Méthode (*methodos* : voie et voyage) apparemment à la portée de la philosophie : « *maintenir l'inquiétude dans l'existant* » ; c'est-à-dire le maintenir vivant, ouvert au paradoxe de la vie. Mais pour que la pensée puisse comprendre cette inquiétude *dans* l'existant, elle devrait être elle-même inquiète, comme déconcertée et décentrée, affolée et angoissée, bref : détachée de la logique qui a beau d'être inébranlable[14]. C'est pourquoi « la philosophie existentielle ne commence pas avant mais seulement à partir de l'instant où tout enseignement finit, où le Savoir ne répond plus à nos questions »[15]. Les questions ne trouvent plus de réponses satisfaisantes pour l'Esprit ; elles se posent dès que le savoir se tait car il ne sait pas davantage. Dans ce silence de la sagesse ignorante surgit une question impossible, essentielle, qui met tout en question[16]. C'est l'exception inintelligible, non valable pour tous, qui vient au même instant que

la révélation de l'existant, *pendant que* celui-ci met en crise et en accusation le repos (tout ce qui est consentement et contentement), pour le déchirer jusqu'à la limite infranchissable, *avant que* le néant ne l'éclipse.

« À partir de là – mais de là seulement – débute la philosophie inconditionnée, historique, non valable pour tous – qui, par le fait même d'être, institue la critique de la théorie de la connaissance telle que formulée par la philosophie positive et lui assigne ses limites ». Avant d'être liberté, l'existant est refus ; mieux, sa liberté est refus au clos et aux fausses issues, à l'immanence et aux fausses transcendances. S'il s'agit d'une philosophie de la rupture et de l'exception, il pourrait y avoir le danger que cette exception devienne concept ou catégorie, dans la mesure où tous les existants seraient pris pour exceptionnels. Mais l'exception n'est pas n'importe quel existant ; « une philosophie non valable pour tous, cela veut dire seulement, peut-être : non valable pour tout homme pendant que plongé dans les conditions ordinaires de la vie où, pour chaque question, il y a une réponse toute prête ». Ce n'est que l'existant imprévisible qui est exception, apparition soudaine qui fait de chacun *l'unique*, le nouvel être élu pour lui-même [17]. Non pas *par* lui-même, car « l'expérience qui fera de nous une « exception » et nous livrera aux problèmes existentiels ne dépend pas de nous ». C'est à nous d'écouter la promesse d'un renouveau, qui ne s'adresse qu'à nous, mais elle résonne depuis toujours, *avant que* nous puissions en avoir l'expérience. Ne pas savoir l'écouter, c'est ignorer son *avant que*, refus qui rend impossible le *pendant que* de l'expérience existentielle. Ce serait rester (et « se reposer ») dans un Dimanche qui ne finira jamais. Mais la promesse donne ce qu'elle promet, c'est déjà le don d'un presque-rien et d'un presque-tout, « la voix étrange du « grand Lundi » qui rend le Dimanche de l'Histoire si sombre, si anxieux, si long »[18]. Laisser l'existant aux prises avec le néant, c'est le laisser ravager par un « pouvoir magique », révélation négative qui doit mûrir, c'est-à-dire se nier elle-même. Sinon, l'existant reste devant la porte d'une Loi close, pour laquelle l'homme croit être fait. Or la promesse ne détruit pas la Loi, elle abroge son jugement ; elle annonce que la porte de la Loi est ouverte (et l'a toujours été), mais elle ne l'est que pour chacun à part, pour une entrée d'exception et d'élection qui est le privilège de l'unique. Tout comme la Loi est faite pour un tel homme, « cette porte n'était faite que pour toi », dit le gardien dans *Le Procès* kafkaïen. Un toi qui singularise l'accès, le passage révélateur vers la lueur qui brille au cœur de la Loi. C'est l'existant qui doit la questionner, mais – pareil à Perceval – il doit poser la question juste et urgente, inconditionnée *parce que* vitale (« une question qu'il n'avait jamais posée »), pour que la Loi mûrisse et soit suspendue. Non pas supprimée, mais gardée et surmontée d'elle-même, détachée de sa logique extérieure, ranimée – par une rupture radicale – dans la révélation de la Vie qui se promet. Car – selon Kafka, cité par Fondane – « la logique a beau être inébranlable. Elle ne peut résister à un homme qui veut vivre ». On ne doit pas forcer des portes ouvertes, mais – sans connaître à proprement parler le don à venir, déjà venu – vivre dès l'instant cette ouverture même, franchir le seuil d'un grand lendemain.

NOTES

[1] *Le Lundi existentiel et le dimanche de l'histoire*, Éditions du Rocher, Monaco, 1990.

[2] Pascal, *Pensées*, t. II, fragment 423, édition de Michel Le Guern, Éditions Gallimard, Paris, 1989, p. 40. Les deux passages bibliques mentionnés mettent l'accent sur le commandement de « garder le jour du Sabbat », car c'est un *signe* entre Dieu et les hommes.

[3] *Ibidem*, t. I, fragment 243, l'édition citée, p. 182.

[4] C'est le sens profond de la grâce qui fait sortir l'homme des ténèbres d'une Loi doctrinaire (voir Siméon le Nouveau Théologien, *Discours éthiques*, 10).

[5] Pascal, *op. cit.*, t. II, fragment 684, l'édition citée, p. 188. « Jésus Christ guérit l'aveugle-né et fit quantité de miracles au jour du sabbat, par où il aveuglait les pharisiens, qui disaient qu'il fallait juger des miracles par la doctrine ».

[6] Sur ce passage, voir l'ample commentaire de Kierkegaard dans *L'école du christianisme*, concernant la signification de « l'appel ».

[7] Il s'agit de « cette signification d'une éclosion de la Loi, qui donne naissance à un être nouveau, vivant, déconcertant » (R.-L. Bruckberger, dans *L'Évangile*, traduction moderne par R.-L. Bruckberger et Simone Fabien. Commentaires pour le temps présent par R.-L. Bruckberger, Éditions Albin Michel, Paris, 1976, p. 108).

[8] Fondane fait référence à *Marc* 2, 1-12, en reprenant un thème cher à Kierkegaard, à savoir « si la guérison du paralytique ou la faim de l'homme passent *avant* les intérêts de l'Histoire et ceux de la raison universelle. Et tout cela du *dedans* de la philosophie, non du *dehors* ». Voir Kierkegaard, *L'école du christianisme*, chap. II.

[9] Et l'audace de *croire* à ses droits : « Pourquoi aucuns des pharisiens disaient : cet homme n'est point de Dieu, car il ne garde point le sabbat » (*Jean* 9, 16).

[10] C'est, selon Kierkegaard, le désespoir dans le fini ou le manque d'infini (« manquer d'infini resserre et borne désespérément ») et aussi le désespoir dans la nécessité ou le manque de possible (« manquer de possible signifie que tout nous est devenu nécessité ou banalité ») (*Traité du désespoir*, Éditions Gallimard, Paris, 1980, pp. 89, 100).

[11] Pour l'homme c'est l'expérience de la foi : « À Dieu tout est possible. Vérité de toujours, et donc de tout instant. C'est un refrain quotidien et dont on fait chaque jour un usage sans y penser, mais le mot n'est décisif que pour l'homme à bout de tout, et lorsqu'il ne subsiste nul autre possible humain. L'essentiel alors pour lui c'est s'il veut croire qu'à Dieu tout est possible, s'il a la volonté de *croire* » (Kierkegaard, *Traité du désespoir*, l'édition citée, pp. 97-98).

[12] L'éveil à l'horizon de la liberté affirme ce qu'on ne peut pas constater, mais seulement reconnaître comme quelque chose qui rend possible l'affirmation : « Cette reconnaissance – dit Gabriel Marcel – doit assurément pouvoir se traduire par une affirmation énonçable ; toutefois prenons bien garde que cette affirmation doit présenter un caractère singulier : c'est d'être elle-même comme la racine de toute affirmation énonçable. Je dirais volontiers que c'est la racine mystérieuse du langage » (*Foi et réalité*, Éditions Aubier-Montaigne, Paris, 1967, p. 21).

[13] « Aux yeux du monde le danger c'est de risquer, pour la bonne raison qu'on peut perdre. Point de risques, voilà la sagesse » (Kierkegaard, *Traité du désespoir*, l'édition citée, p. 92).

[14] Tout comme l'étant désolidarisé de l'Être, l'existant « s'affole, parce qu'au lieu de marquer le sens, il devient lui-même libre de tout sens, insensé, aliéné à et par un sens non seulement inconnu, mais

surtout inenvisageable, impensable » (Jean-Luc Marion, *Dieu sans l'être*, Quadrige / PUF, Paris, 2002, p. 134).

[15] C'est un autre type d'enseignement qui suit une voie particulière. En fait, selon Kierkegaard, « deux voies s'offrent à l'existant : ou bien il peut tout faire pour oublier qu'il est existant (…) ; ou bien il peut porter toute son attention sur le fait qu'il est existant ». Philosopher, c'est enseigner à des existants par un existant, ce qui suppose un effort continu vers la vérité. Or « l'effort continu, c'est la conscience d'être existant » (*Post-scriptum non scientifique et définitif aux Miettes philosophiques*, II, 2, chap. 2, dans : Kierkegaard, *L'Existence*, PUF, Paris, 1981, pp. 46, 48).

[16] Mais, demande à juste titre E. Levinas, « le non-repos, l'inquiétude où la sécurité de l'accompli et du fondé se met en question, doivent-ils *toujours* s'entendre à partir de la positivité de la réponse, de la trouvaille, de la *satisfaction* ? » (*De Dieu qui vient à l'idée*, Vrin, Paris, 1998, p. 168).

[17] Si la pensée objective (qui fait système) n'a aucune relation avec la subjectivité existante, l'être particulier, l'Individu, est plus que l'espèce, catégorie chrétienne décisive, selon Kierkegaard. C'est – dit-il – « l'exception énergique et résolue » qui a la force d'assimiler le général, qu'elle pense « avec une énergie passionnée » (*La Répétition*, dans : *L'Existence*, l'édition citée, p. 66). De telles arché-exceptions sont Abraham, Job, mais aussi Socrate (« l'inappréciable mérite de Socrate est d'être un penseur *existant*, et non un spéculant qui oublie ce qu'est l'existence », *Post-scriptum…*, II, 2, chap. II, dans : *L'Existence*, l'édition citée, p. 70).

[18] Si l'on suit l'interprétation de Saint Maxime le Confesseur, c'est le huitième jour, la transformation réelle, selon la grâce, et en même temps le premier jour, unique et éternel, « l'arrivée sur-lumineuse de Dieu, qui aura lieu après la stabilisation de tout ce qui est en mouvement » (*Ambigua*, II, 157).

What Good is an Existential Philosophy?
Abstract

The commentary focuses on the significations revealed in one of Fondane's last texts, *The Existential Monday and the Sunday of History*, in which the author tries to provide arguments in favour of the existential philosophy. If the Hebrew Law was transgressed and suspended by Jesus, transformed and renewed in a Law created for man, after the Hegelian thematisation of the universal reason, man doesn't think any more that the Law (and the History) is created for him. In contrast with a philosophy of, treating on existence (philosophy of the general and of the content rest), the task of an authentic existential philosophy (philosophy of the exception, of the concern and of the break) would not be to search for a knowledge, but to call the existent to think and to question the knowledge. It is about the significance of the existent rather than of the existence, as a point of departure. The existential thought doesn't assume a divorce between living in a category and thinking in another; it is living and thinking according to the existent which offers itself as an experience to be lived and thought. Therefore the Sunday of the rest (in history and in ourselves) must be exceeded towards the revelation of Life, of an unique and eternal great Monday.

Kierkegaard le pauvre : Fondane, Bespaloff, Wahl et la querelle de l'existentialisme

BRUCE BAUGH

À la fin de son article, *Héraclite le pauvre, ou nécessité de Kierkegaard* [1], Benjamin Fondane cite l'histoire, racontée par Kierkegaard, du disciple d'Héraclite qui ne s'arrêta pas à la pensée de son maître, à savoir qu'on ne peut entrer deux fois dans le même fleuve, et ajouta : on ne le peut pas même une fois. Kierkegaard commente : « Pauvre Héraclite qui avait un tel disciple ! La phrase d'Héraclite fut par cette correction corrigée en une phrase éléatique qui nie le mouvement, et cependant le disciple désirait seulement être un disciple d'Héraclite » bien qu'il ait déformé sa pensée et l'ait changée en son contraire. À son tour, Fondane commente : « Ce texte… nous renseigne amplement sur la méfiance de Kierkegaard quant au sort probable que l'avenir réservait à sa pensée » (HP). En l'occurrence, l'article de Fondane attaque vivement les interprétations de Kierkegaard faites par Jean Wahl [2], Rachel Bespaloff [3] et Denis de Rougemont [4], et il les accuse d'avoir réduit la pensée de Kierkegaard à la poésie et à l'esthétique, à la biographie, ou aux croyances religieuses desquelles on peut librement se défaire. Pour sa part, Fondane insiste sur le fait que Kierkegaard est avant tout un philosophe, « bien qu'il eût fait tout son possible pour cesser de l'être». Il veut donc défendre la philosophie de Kierkegaard en tant que telle et s'en servir pour lutter contre la philosophie classique fondée sur les évidences et la nécessité de Platon à Husserl. Mais en faisant de Kierkegaard un antirationaliste tel l'homme souterrain de Dostoïevski, est-ce que c'est Fondane qui a déformé sa philosophie ? Et est-ce qu'il a bien compris les interprétations des autres prétendus disciples de Kierkegaard ? Quoi qu'il en soit, une chose est certaine : l'article de Fondane mettait fin à l'amitié naissante entre lui et Wahl et menaçait ses rapports amicaux avec Bespaloff. C'est ainsi que Fondane se trouva éloigné des seuls autres penseurs de l'époque capables de poursuivre un véritable dialogue avec lui sur l'apport philosophique de Kierkegaard. Au même moment, Rougemont exprime son appréciation du travail de Wahl sur Kierkegaard[5], et peu après Bespaloff et Wahl deviennent de plus en plus proches[6]. On voit donc qu'il y avait là la possibilité d'une alliance entre «ces esprits de premier ordre », pour employer les mots de Fondane, laquelle ne se réalisa jamais. Que cela n'était pas l'intention de Fondane est clair, de même qu'il est clair que le disciple qui trahit la pensée d'Héraclite se croyait fidèle à son maître.

Quelle était l'intention de Fondane ? Ses lettres à l'époque d'*Héraclite le pauvre* montrent qu'il voulait pousser les autres (Wahl, Bespaloff, Rougemont) plus loin en exigeant d'eux un engagement personnel dans la pensée de Kierkegaard. Par rapport à Wahl, Fondane écrit qu'il voulait le confronter à un choix : ou bien s'associer aux « très grands maîtres de la

pensée moderne » ou bien les repousser, car Fondane range d'un côté les penseurs modernes et rationalistes (Hegel, Husserl, Heidegger) et de l'autre côté les penseurs existentiels et antirationalistes (Dostoïevski, Chestov, Kierkegaard)[7]. Donc il s'agissait d'une prise de position de sa part dont le but était de provoquer une prise de position de la part de Wahl et ce, pour élargir la sphère des problèmes existentiels[8] et lancer « une polémique large, juteuse et nourricière » sur la pensée existentielle. Mais ses lettres témoignent aussi de son angoisse : avant la parution de la réponse de Wahl à son article, Fondane lui écrivait que son « intervention » n'avait « rien à voir avec les relations de confiance, de considération, d'amitié » que Wahl et lui pouvaient entretenir et précise que « malgré la température de mon attaque, votre personne et sa valeur restent des données que je respecte infiniment ». Au même instant, il écrivait à Jean Ballard, Directeur des „Cahiers du Sud" (la revue dans laquelle l'article de Fondane est paru) : « Je pense que vous avez reçu un mot de Wahl, très fâché de mon article »[9] et, dans sa réponse, Ballard confirmait qu'« En effet, Wahl a été très fâché » et avertissait Fondane que la lettre de Wahl paraîtrait dans le prochain numéro des „Cahiers du Sud". Ballard ajoutait : « Vous aurez tout loisir pour répondre, s'il y a lieu, mais je ne vous conseille pas de poursuivre. Les débats intellectuels ne gagnent pas à être envenimés dans le sens d'une polémique personnelle »[10].

Fondane se rendait compte ainsi de l'orage qui allait éclater, et la « lettre ouverte » de Wahl qui paraissait dans les *Cahiers* ne laissait aucune doute : la « polémique » sur Kierkegaard était devenue la querelle personnelle que Fondane voulait éviter[11]. Wahl trouvait que l'article de Fondane était « injurieux au moins par moments » : « Fondane doute de ma bonne foi, m'attribue des erreurs volontaires de méthode, une indifférence sournoise et un manque de courage »[12]. Lorsque Fondane disait dans sa réponse à Wahl « qu'il ne s'agit (pas) là de votre manque de courage en tant que Wahl, mais en tant que représentant d'une pensée moderne qui refuse de s'attaquer à certains essentiels » et que « Les reproches que je puis vous faire, Kierkegaard lui-même les avait adressés à Hegel »[13], il ne faisait qu'aggraver la situation. De même, dans sa lettre ouverte à Wahl publiée dans „Cahiers du Sud", Fondane dit qu'il n'a « cessé de voir en Wahl le brillant défenseur d'une position philosophique qui, allant d'Aristote à Hegel, se situe exactement aux antipodes de Kierkegaard »[14], au moment même où Wahl était reconnu comme le plus important interprète de la pensée kierkegaardienne en France. Il n'est par surprenant que l'effet des interventions de Fondane était exactement le contraire de ce qu'il voulait. La diplomatie n'était pas son fort.

Le débat philosophique autour de Kierkegaard n'eut pas lieu. Mais quels sont les thèmes de ce débat manqué ? Qu'est-ce que Fondane reprochait aux autres interprètes de Kierkegaard ? Comment lire Kierkegaard ?

Pour Fondane, l'importance de Kierkegaard est attribuable à sa mise en question de « l'autorité de la raison (en ce qui concerne les choses premières et dernières) » ; sa pensée « prend son point de départ, précisément, là où la raison a été convaincu d'impuissance » (HP). « La pointe aiguë, antirationnelle de Kierkegaard » relève de ses analyses de l'angoisse qui nous révèle le Néant, un Néant antérieur à l'opération logique de la négation, comme le dit Heidegger, et « si Heidegger dit vrai, … il se pourrait également que l'Être précédât l'affirmation et … que

l'absurdité précédât l'évidence, le caprice le principe de contradiction, et que la liberté fût née *avant* la nécessité »[15]. De même que Chestov, Fondane trouve dans l'absurde de Kierkegaard une arme contre les évidences de la raison : « L'absurde s'oppose à la connaissance – mère de la nécessité, du moral, de la logique » (CM 234). C'est l'angoisse devant le Néant que fait écrouler le monde des évidences et nous livre à une plus grande liberté, la liberté de l'absurde, au-delà de la logique et de la nécessité, une liberté qui est en même temps la foi, c'est-à-dire « une lutte désespérée contre la raison… qui lutte comme une démente pour le possible » (CM 204). Mais ce n'est pas une lutte qu'on entreprend à la légère ; seul celui qui est « angoissé jusqu'à la mort et la destruction » parce qu'il a auparavant tout perdu, est forcé de rompre avec la raison (CM 208) et de se tourner vers Dieu par la foi, la croyance « en vertu de l'absurde » qui se dresse « contre le tout-puissant principe de contradiction »[16], contre « les barreaux de fer » de la nécessité d'Aristote et la « médiation » de Hegel (HP).

Pour arriver à la foi, à l'absurde, il faut passer par l'angoisse et aussi par le désespoir, cette « maladie à la mort », comme l'a fait Kierkegaard après avoir rompu ses fiançailles avec Régine Olsen ; voilà pourquoi Fondane trouve en Kierkegaard « un champion du désespoir, de l'angoisse et de la mort », tout autant qu'un champion de la foi (CM 214). En effet, on ne peut pas comprendre la pensée de Kierkegaard sans la renvoyer à sa vie ; la condition *sine qua non* pour le comprendre, c'est d'avoir vécu un grand amour malheureux (CM 221-223), lorsque « toute certitude et vraisemblance humaines concevables firent défaut » (HP). La vérité vécue de Kierkegaard doit être vécue : « c'est un drame réel qui a lieu sous nos yeux, dans la rue, et nous nous voyons forcés d'y aller nous-mêmes … il ne nous est pas permis de rester spectateurs » ; au contraire, cette vérité vécue « sollicite de nous un engagement ou un refus » (HP). La philosophie de Kierkegaard est celle de l'individu singulier ; elle commence, comme le « je pense » de Descartes, avec l'individu particulier, mais à l'opposé du Cartésianisme, elle n'arrive jamais au général. Par contre, parce qu'elle refuse d'abandonner l'individu, parce que selon Kierkegaard « être un individu » n'est pas une donnée mais une tâche, la pensée kierkegaardienne transforme la philosophie de fond au comble : « ce qui ressort du drame kierkegaardien c'est *le droit absolu de l'individu de mettre « son drame » au centre du problème philosophique dût-il faire éclater celui-ci en morceaux* » (CM 225 ; c'est Fondane qui souligne). Seule une lecture engagée peut dévoiler le sens d'une pensée si personnelle et passionnée, et c'est la passion de Kierkegaard qui « vécue à nouveau, rentre dans le vivant, vivante » (LC 386).

Mais si Fondane insiste sur le fait qu'on ne peut pas se défaire de la biographie de Kierkegaard pour comprendre sa pensée, il s'en prend à Bespaloff pour avoir *réduit* sa pensée au drame des fiançailles rompues. Bespaloff assigne un terme au drame : le moment où Régine rencontre Kierkegaard dans la rue par hasard et lui dit, « Que Dieu te bénisse, puisse tout aller bien pour toi », et Bespaloff explique : « il semble qu'en cette minute tombent les « lourds barreaux de fer du malentendu »… Il suffit de cette rencontre pour que tout soit pardonné : la bénédiction de Régine réconcilie Kierkegaard avec son passé » (CC 200). Fondane proteste : « Le drame *philosophique* s'évanouit ; que la fiancée soit restaurée et Kierkegaard a retrouvé la joie. En lisant *Crainte et tremblement* nous sommes dorénavant dispensés de craindre et de

trembler » (HP ; c'est moi qui souligne). Bien que Kierkegaard ne soit pas un philosophe comme les autres, ôter la dimension philosophique de sa pensée est une façon de s'éloigner de lui et de s'évader de son angoisse et sa tension. « Il existe deux manières de passer *à côté* de la pensée kierkegaardienne : la prendre pour une « philosophie » (et) ne pas la prendre pour une philosophie », car elle est « *une pensée concrète*, tendue, passionnée, appliquée » (LC 405-406), une *pensée* quand même, mais « qui ne s'ouvre que lorsque notre propre existence est mise en branle et est directement intéressée (par) la solution recherchée» (LC 386) et lorsqu'elle a pour vérité «le terme d'une *lutte* et non d'une *recherche* » (HP).

Si on n'entre pas dans les conflits de l'âme exprimés par la pensée kierkegaardienne, alors on ne peut pas le comprendre : « il ne nous est pas permis de rester spectateurs » (HP). Dans « Héraclite le pauvre », Fondane accuse Wahl et Bespaloff d'avoir déplacé l'angoisse, la tension, « haute température qui *choquent* » de la pensée kierkegaardienne « dans un domaine aussi froid que la logique (ou) l'esthétique » (HP). Selon Fondane, ils ont fait de Kierkegaard un poète de la foi et de l'amour : or, « que Kierkegaard soit poète, que son angoisse ne soit que l'aspect esthétique d'une émotion religieuse et le danger est conjuré : ses cris, ses colères… ne sont plus qu'effets du style » (HP ; voir EK 209). « Il ne faut pas, écrit Kierkegaard dans son *Journal*, que mon histoire avec Régine s'évapore en poésie »[17] ; au contraire, le lecteur doit comprendre cette histoire par *sa* fiancée, en faisant sienne l'angoisse de Kierkegaard (HP). En revanche, Rougemont tombe de Charybde en Scylla parce qu'il « choisit le résultat et refuse le conflit » ; Kierkegaard « ne l'intéresse qu'en tant que chrétien » (HP). Ni l'une ni l'autre démarche ne constitue un véritable engagement : Bespaloff et Wahl ne prennent pas au sérieux la philosophie de Kierkegaard, Rougemont ne s'engage pas dans ces conflits déchirants parce qu'il tient pour acquise la solution. Le procédé de ces trois auteurs est donc de tenir Kierkegaard à distance : ils suivent Kierkegaard *du regard* et demeurent ainsi en dehors de sa pensée (HP ; voir EK 209)[18].

Voilà l'accusation de Fondane contre Wahl, Bespaloff et Rougemont. Donnons maintenant la parole aux accusés. Il se peut qu'ils aient leur petit mot à dire pour repousser l'accusation. Écoutons les arguments en leur faveur si nous ne voulons pas émuler le fameux juge Roy Bean (« Un homme a le droit à un procès juste avant que je le fasse pendre » « A man's got a right to a fair trial before I hang him »).

Pour commencer avec Rougemont, il ne nie pas « la puissance de choc de Kierkegaard » ; il compare ce choc avec ceux de Nietzsche, de Pascal et de Dostoïevski et constate que la traduction des œuvres de Kierkegaard était « une des nécessités de notre état spirituel »[19]. Et tout comme Fondane, il insiste sur le fait qu'« Un Pascal, un Kierkegaard, un Rimbaud agissent bien moins par vertu de leurs conclusions que par celle de leur drame personnel » (PD 17). Le drame de Kierkegaard, selon Rougemont, comporte au moins deux versants. D'un côté, « L'opposition … du solitaire et de la foule, à l'intérieur même de l'individu ; l'attestation des exigences d'une foi qui paraît incommensurable avec la vie organisée par la sagesse goethéenne – Telle fut la vocation de Kierkegaard » (PD 15 ; voir PD 92-96). Il précise que la foi est « ce suprême degré d'accord avec soi-même » en même temps qu'elle est « le suprême désaccord avec notre vie dans le monde » (PD 68), un acte, et que cet acte « est décision, rupture,

isolation, … création et initiation» et non pas «un calcul toujours faussé par la terreur de perdre ce qu'on n'a même pas » (PD 82). Il est même de l'opinion que Kierkegaard est une arme contre la « toute-puissance des prétentions rationalistes » et surtout l'hégélianisme (y compris le marxisme et le fascisme) (PD 100-102). À ces égards, on ne voit pas d'opposition à l'interprétation de Fondane.

Mais de l'autre côté, pour Rougemont, Kierkegaard est « avant tout » un chrétien : « comment devenir chrétien » est le problème auquel toute son œuvre apporte une réponse (PD 70) et l'incommensurable grandeur de Kierkegaard était sa mort, qui était l'accomplissement de sa foi et de sa passion, de sa lutte contre l'Église au nom du Christ (PD 54). En outre, l'acte de foi ne vient pas de nous mais de Dieu (PD 66) ; « s'imaginer que l'acte [de foi] est puissance de l'homme» est «une illusion du désespoir » (PD 81). Plus précisément, « La foi au Christ est la condition nécessaire et suffisante de tout acte véritable, … de toute victoire sur la Nécessité » (PD 71), et « l'absurde » qui est l'objet de la foi n'est rien d'autre que « ce paradoxe impensable, l'Incarnation historique de Dieu » (PD 79-80), l'identité scandaleuse de l'Homme-Dieu (PD 12), ou ce que Rougemont appelle « le sérieux » de la vie : « Il n'y eut jamais de sérieux absolu que dans la vie et la mort du Christ, homme et dieu »[20], et ce sérieux « ne saurait exister que dans l'acte de foi qui rend l'éternité présente » en rendant le croyant contemporain du Christ (PD 66, 77). « L'alternative » kierkegaardienne peut se résumer ainsi : « Il faut être chrétien ou bien un philistin » (PD 85). Donc bien que Fondane serait d'accord avec Rougemont pour dire que « la subjectivité est vérité » et que « la subjectivité, c'est le fait de devenir le *sujet* de la vérité, et non pas son admirateur enthousiaste »[21], il refusait cette identification de l'absurde avec l'Incarnation et de la vérité subjective avec l'obéissance, la *sujétion* totale à la doctrine chrétienne (voir PD 83, 104). Si Rougemont a raison de dire que Kierkegaard « n'est avant *tout* qu'un chrétien», alors, dit Fondane, « je ne vois pas en quoi nous autres aurions besoin de lui » (HP). Kierkegaard n'est plus philosophe, il ne peut rien dire contre Hegel ; ses pensées ne sont valables que pour ses coreligionnaires, il prêche aux convertis. Pour Rougemont, Kierkegaard est un chrétien qui adresse ses paroles aux autres chrétiens « solitaires » et non-conformistes ; pour Fondane, Kierkegaard est un événement historique dans la pensée et le destin de l'homme.

On ne peut pas nier que Rougemont s'engage dans la pensée kierkegaardienne mais, il a beau parler du « drame » et de la « souffrance », son interprétation masque une complaisance. Ainsi il dit que le croyant, le chrétien, parce qu'il sait qu'il existe un « ailleurs » et que « l'Éternel vient à lui » peut « réellement et jusqu'au bout accepter de vivre *hic et nunc* » (PD 104) ; mais cette petite phrase, « il sait », révèle une assurance et l'absence de lutte. Or pour Kierkegaard, comme pour Chestov et Pascal, il faut chercher en gémissant ; la foi est l'engagement total avec une incertitude objective absolue, et au moment où l'on croit que l'on sait, que le salut est acquis une fois pour toutes, on a tout perdu. C'est bizarre que Rougemont, qui prend le *Post-scriptum non-scientifique aux miettes philosophiques* pour l'œuvre capitale de Kierkegaard, ne l'ait pas remarqué. De même pour sa complaisante identification de l'absurde avec l'Incarnation et la foi avec la foi chrétienne, surtout parce que, comme Fondane l'a bien remarqué, les deux principaux modèles de la foi pour Kierkegaard sont Abraham et Job, et ni l'un ni l'autre n'est chrétien (HP). Mais c'est surtout parce que Rougemont a ôté la dimension

proprement philosophique de la pensée kierkegaardienne que Fondane l'attaque. « Si Kierkegaard n'était qu'un chrétien, et non pas un *philosophe*, et toute sa passion ne peut pas changer la vérité », on ne serait pas obligé de prendre au sérieux ses propos, et la raison et la nécessité demeureraient « hors d'atteinte » (HP). « C'est en tant qu'un théoricien de la vérité que l'on doit opposer Kierkegaard à Hegel (et) que nous avons besoin de lu » (HP). « Le problème de Kierkegaard est avant tout un problème philosophique » (HP) ; on ne doit pas le réduire à un problème chrétien, et on ne devrait pas réduire le paradoxe et l'absurde à l'Incarnation. « Le rôle de la véritable pensée est de se donner dans la fièvre et dans la passion, et le rôle de l'existence de se donner comme *impensable* et ne fournir que paradoxe et scandale à la raison » (CM 212). C'est-à-dire, c'est l'existence de *l'homme* qui est scandale et paradoxe, et non pas simplement l'existence de l'Homme-Dieu.

Quant à Rougemont, il n'avait rien contre *l'engagement* de Fondane. Dans son article dans la NRF, « Kierkegaard en France », il notait l'article de Fondane « qui s'en prend avec énergie aux interprétations de Kierkegaard proposées en France par Jean Wahl, par Mme R. Bespaloff et par moi-même. Je ne trouve pas cette violence déplacée, ni l'injustice qui l'accompagne plus onéreuse pour la vérité que ne serait l'affectation de l'impartialité »[22]. Mais il répondait que le « seul moyen d'engager toute la personne à la suite de Kierkegaard » est de devenir chrétien ; « Toute le reste est littérature, « littérature kierkegaardienne » évidemment, « admiration » et non « imitation »[23]. Si Fondane veut s'engager, alors il faut qu'il aille à la messe. Sinon, il n'est pas sérieux.

Je ne veux pas trancher le différend entre Rougemont et Fondane, un différend qui persiste de nos jours. S'il faut devenir chrétien pour prendre Kierkegaard au sérieux, alors nous devons oublier les interprétations de Heidegger, de Jaspers, de Sartre, de Derrida, sans parler de Rosenzweig, de Buber ou de Levinas. Il ne nous reste que Karl Barth et Rougemont (et peut-être Gabriel Marcel[24]). À vous de choisir.

La question de l'engagement, ou plutôt la question de *comment* s'engager dans la pensée kierkegaardienne, est aussi au centre des débats entre Fondane et Bespaloff. Dans le cas de Bespaloff, on ne peut pas parler d'un véritable « débat », car elle n'a pas répondu publiquement à l'article de Fondane. Et le cas de Bespaloff est très curieux parce qu'elle était, tout comme Fondane, une sorte de « disciple » de Chestov à un moment donné. En outre, Bespaloff nous donne une lecture engagée de Kierkegaard, mais c'est un engagement plus personnel que celui de Fondane. Tout comme Fondane, elle reproche à Wahl son refus de s'engager[25] : « Il existe un point, bien difficile à préciser, où pour suivre, je dirais même pour comprendre tout à fait Kierkegaard, il faudrait l'imiter, passer de l'imitation à la participation, ne plus chercher avec lui « l'endroit où se trouve la vérité mais devenir le lieu où la vérité s'incarne »[26].

Dans son premier article, sur *La Répétition*[27], Bespaloff cherche les points de repères, les comparaisons pour expliquer Kierkegaard aux lecteurs français, et ce n'est pas surprenant qu'elle utilise des auteurs français et leurs thèmes, tels Proust et la recherche du temps perdu ou Baudelaire et « le gouffre infranchissable qui fait l'incommunicabilité » et « l'horreur de la vie et l'extase de la vie » (CC 123). Bien que cette démarche nous livre beaucoup d'aperçus intéressants, elle est susceptible en même temps de porter à confusion. Ainsi, Bespaloff appelle

Kierkegaard « le poète » et parle beaucoup de sa « poésie » ; une lecture hâtive de ses articles pourrait nous porter à croire qu'elle a confondu le personnage du poète avec celui du penseur religieux, et Fondane, par exemple, se plaint que son langage (« effort héroïque » etc.) convient à l'esthétique et non à la philosophie (HP).

En fait, elle essaie de distinguer entre la poésie et la foi. Le poète et le penseur religieux cherchent tous les deux à conserver le moment mais par des moyens différents. Pour le poète, il s'agit du ressouvenir platonicien : la réflexion met l'immédiat à distance pour transformer le présent en le *nunc stans*, le « maintenant qui dure » de l'éternité, et ainsi le protège du rongement du temps ; le moment est devenu une vérité éternelle ressouvenue, immuable et hors de portée de la fuyante succession de la durée, mais le poète doit laisser « périr le présent pour le faire revivre dans l'éternité du passé » (CC 122-127). En transformant le moment vivant en l'éternité, le poète le rend fantastique et imaginaire, en fait l'objet de la nostalgie, conservé dans le souvenir mais perdu dans le réel, et rejeté au passé. « Tout autre (est) la collision de l'éternel et du temporal au sein de l'instant » pour le penseur religieux (CC 128), où l'homme doit « s'engager tout entier, par delà les prévisions de la vraisemblance » (CC 129). Au lieu de conserver le moment dans le passé, au lieu de fuir la durée, le héros de la foi essaie plutôt de faire revivre le passé dans l'avenir, dans une décision qui « s'incorpore à une durée périssable dont elle contrarie la tendance à la fuite et à la dispersion » par un renouvellement constant. C'est cela la « répétition », c'est cela la foi, l'amour : le ressouvenir cherche l'éternité dans le passé, la répétition le projet dans l'avenir. « C'est la confrontation, le choc des deux durées (celle du présent consistant de l'éternité et celle de la succession indéfinie des moments) au sein de l'instant qui suscite le passé, le présent et le futur et leur confère une signification absolue… Dans l'instant l'existence tout entière ramassée sur elle-même est sur le point de s'ouvrir à son extrême possibilité – la possibilité de liberté – et par là même se tend vers l'avenir qui l'incarne » (CC 130-131). Dans l'instant où s'engage l'existence tout entière de l'individu, les trois modes de la temporalité s'unissent dans une fusion extatique, mais c'est l'avenir qui est l'incognito de l'Éternel et qui l'emporte sur les autres modes.

Nous nous rappelons que Bespaloff était parmi les premières à présenter la philosophie de Heidegger aux lecteurs français[28] et l'influence de Heidegger sur son interprétation de Kierkegaard, une interprétation pénétrante et aiguë, est manifeste. Pourtant il y a quelque chose qui cloche. Bien qu'elle distingue entre le poète et le héros de la foi, Bespaloff à une tendance à les confondre ; tous deux, selon Bespaloff, possèdent le secret de la « spontanéité reconquise » susceptible de réanimer le passé (CC 132-133) et elle parle même de la « nostalgie de la foi » (CC 139), comme si le poète et le héros de la foi étaient sur le même plan. Mais le poète ne réanime pas le passé ; il le conserve tel qu'il était dans le ressouvenir. Par contre, pour le héros de la foi, le passé n'est pas « une fois pour toutes », une chose faite et immuable, mais une possibilité qui reste l'objet d'une décision : celle de continuer dans le péché ou de se repentir ; celle de persévérer dans la foi par un renouvellement constant ou de lâcher la foi et de retomber dans le péché. Il ne s'agit pas de la nostalgie. De même, il ne faut pas confondre la foi avec l'amour, bien qu'ils se ressemblent. Dans les deux cas, il y a un renouvellement, une « répétition ». Comme Bespaloff le souligne, « l'amour n'est pas donné une fois pour toutes, il

surgit en une « minute d'éveil », pour disparaître aussitôt » (CC 129), et donc il « ne persiste qu'en renaissant perpétuellement de lui-même en métamorphosant la mort en vie » (CC 146). Pour la foi aussi, si « la minute d'éveil » est « englouti(e) dans la succession infinie du temps », elle échoue dans la répétition et n'est plus qu'un « mode de sensibilité et non un pouvoir victorieux » sur le réel (CC 133). Mais confondre la foi avec l'amour, c'est confondre Abraham avec Agamemnon, le héros de la foi avec le héros de la résignation, et la foi avec la poésie. Agamemnon aime Iphigénie autant qu'Abraham aime Isaac ; la différence, toute la différence, c'est qu'Agamemnon se résigne au sacrifice de sa fille et Abraham croit « en vertu de l'absurde » que Dieu lui rendra Isaac, de même que Kierkegaard lui-même essayait de croire que Dieu lui rendra sa Régine « en chair et en os » après la rupture des fiançailles (CM 207). « La répétition », c'est « oser le sacrifice tout en opérant avec l'espoir qu'en vertu de l'absurde ce qu'on a sacrifié *vous sera rendu* » (CM 225), comme le dit Fondane. Ce n'est pas se résigner à garder des beaux souvenirs de « la fuyante beauté du réel » (CC 133) dont parle le poète, et ce n'est pas non plus le renouvellement de la spontanéité créatrice.

Bespaloff s'est égarée parce qu'elle regardait Kierkegaard à travers Proust, Baudelaire et Bergson. Kierkegaard n'est pas un poète, et il n'est pas à la recherche du temps perdu. L'échec de la répétition ne mène ni à « la loi d'indifférence qui asservit le monde » (CC 133), ni à l'habitude (CC 136), ni à « l'irrémédiable *absence de signification* … au cœur de l'existence » (CC 141), mais à l'échec de la vie humaine devant la mort, à la défaite de la liberté humaine par la nécessité. Selon Bespaloff, Kierkegaard « a voulu sauver la poésie dans la foi et n'a réussi qu'à sauver sa foi dans la poésie » (CC 155), une poésie « d'une difficile sincérité » comme le dandysme de Baudelaire (CC 156) ; si elle dit vrai, alors Kierkegaard est perdu – et nous aussi, si la foi qui nous offre une issue hors des horreurs de l'existence est « inaccessible » (CC 159).

Dans son article sur *Crainte et tremblement*, écrit quelques mois plus tard, c'est Nietzsche qui est devenu le point de repère essentiel (CC 161-200)[29]. Cette fois-ci, la foi chez Kierkegaard est mise en rapport avec l'*amor fati* de Nietzsche : l'acceptation du réel. Il ne faut pas confondre l'acceptation de la foi avec la résignation qui accepte la nécessité et qui reste dans les bornes de la raison (CC 169, 172) ; « l'acceptation laisse subsister intégralement l'éventualité, inadmissible pour la raison, d'une défaite de la nécessité » (CC 169-170). Il ne s'agit pas de l'acceptation du réel *tel quel* – « Tout ne peut être accepté, ni toute chose sanctifiée par un amen » (CC 171). L'acceptation n'est ni une « abdication dans l'immédiat » ni une fuite, « une compensation dans l'éternel » (CC 170). En revanche, l'acceptation n'est pas la révolte : « Se révolter contre la mort, c'est en reconnaître le règne, se rebeller contre la nécessité, c'est entrer en son jeu en participant au conflit des forces qu'elle déchaîne … serve du ressentiment, la révolte gronde à la surface de l'être » (CC 171).

Bespaloff ainsi esquisse une interprétation dialectique de la foi qui cherche à éviter les extrêmes que sont l'acceptation totale (la résignation) et la révolte (le ressentiment) : la foi est « une louange passionnée à la vie par delà tout refus et une condamnation de la vie au regard de la foi » (CC 172). Le chevalier de la résignation, « épuisé par son malentendu avec la réalité commune », accepte tout mais son acceptation ne peut « rien contre la fatalité intérieure qui le ligote et le réduit à l'impuissance » (CC 190) ; il ne dépasse pas le stade « éthique », « la

révélation de soi-même dans l'acte d'affronter la réalité » (CC 178) et la solidarité avec son propre passé, la « fidélité à la loi de son être » tel qu'il est réalisé par ses décisions précédentes (CC 169-170). Par contre, l'essentiel de la foi réside dans la certitude de la liberté de Dieu – « à Dieu tout est possible » (CC 164) – et l'incertitude objective (CC 185). La foi nous mène « à l'extrême bord de notre existence » et « nous contrain(t) à nous pencher sur elle sans garde-fou » (CC 188) ; il s'agit d'un « risque absolu… sans nous offrir, en échange, la moindre garantie » (CC 185) parce que ce n'est pas nous et ce n'est pas la nécessité qui déterminera l'avenir mais la liberté de Dieu. Dans la foi, nous avons donc affaire à un avenir imprévisible, inconnaissable, y compris l'avenir de soi-même : « Cette *passion pour l'avenir* culmine dans l'extase du sacrifice nécessaire … par amour de ce qui doit surgir et triompher du présent … un sacrifice comportant une réalité physique dont les conséquences imprévisibles peuvent décider de l'avenir en décidant de nous-mêmes »[30]. Voilà le désaccord avec soi ; il faut être joyeux *à l'instant même* où l'on se découvre soi-même en péril (CC 197). Il faut se perdre pour se gagner dans l'inconnu de la foi dont le moi éthique tire son origine et finalement s'abîme (CC 184). Et là encore Bespaloff rapproche la pensée de Kierkegaard de celle de Nietzsche : « En assignant à la foi comme but suprême et dernier achèvement la conquête de la joie, l'ascétisme kierkegaardien rejoint le dionysiaque nietzschéen : il ne s'agit pas de quiétude et de paix mais d'une transfiguration de la vie en face de la mort » (CC 197). C'est l'acceptation de la vie par la foi qui produit cette transfiguration, mais pour y arriver, il faut éprouver l'angoisse singulière et qui singularise « d'une décision qui balaie toutes les certitudes humaines » (CC 182) par le risque absolu.

Je ne peux pas entrer dans toute la richesse de cette interprétation dont la sincérité et l'engagement sautent aux yeux ; je m'attarde seulement sur les détails qui provoquaient l'indignation de Fondane. D'abord nous avons vu que Fondane reproche à Bespaloff d'avoir écarté Kierkegaard de la philosophie en faisant de son histoire avec Régine de la poésie au lieu de s'efforcer de comprendre son sacrifice à travers son propre sacrifice (HP) et d'en tirer l'importance philosophique : « Chacun de nous porte son Isaac en soi… chacun de nous est appelé par conséquent au « martyre de la raison », au conflit avec le général, au mouvement de l'absurde » (LC 406). Si on n'est pas « angoissé jusqu'à la mort et la destruction » (HP), on n'entre pas dans la « lutte désespérée contre la raison … qui lutte comme un dément pour le possible» (CM 204), on n'est pas obligé de chercher appui auprès d'un «savant privé», Job, qui exige la répétition de ce qui a été «en vertu de l'absurde » et rompt avec la raison (CM 207-208). Il faut parler de soi, de sa propre fiancée, de ses malaises, ses tourments (HP), de même que Kierkegaard comprenait Abraham et Job à travers son histoire avec Régine. À la conciliation hégélienne, il n'oppose pas *la* contradiction, *le* désespoir, *le* paradoxe et *le* péché, mais *sa* contradiction, *son* désespoir, *son* paradoxe et *son* péché (CM 208-209). Pour comprendre cette pensée singulière, il faut la faire sienne, ce qui n'est pas possible si on regarde son histoire avec Régine comme si elle n'avait rien à voir avec sa propre existence. « C'est cet appel à nous-mêmes… que Kierkegaard est venu réveiller » (HP).

Mais Fondane s'oppose aussi au ton nietzschéen de l'article de Bespaloff. Dans la critique que Bespaloff fait de la révolte contre la mort, « serve du ressentiment » (CC 171),

Fondane voit « une attaque à main armée contre la position chestovienne de la « lutte contre les évidences »et « un éreintement violent de la révolte rimbaldienne contre la mort »» (HP)[31]. En fait Bespaloff constate que « le respect de soi » est la « loi intime » de Kierkegaard ; il ne supportait ni « l'intolérable compassion des hommes » ni l'apitoiement sur lui-même (CC 173, 196), et « Le ressentiment est pour Kierkegaard la plus dangereuse des tentations » (CC 193). Pour Fondane, son refus de la révolte met Bespaloff sur le plan éthique de la résignation : les « valeurs nobles » qu'elle exige sont « respectueuses de l'éthique », c'est-à-dire de la résignation (HP). « Redemander le « fini », n'est-ce pas là justement une révolte ? … Un être « congénitalement noble » eut renoncé à sa fiancée » au lieu d'exiger la répétition (HP). La résignation est le conseil du désespoir, et « Lorsque Kierkegaard désespère, il est pareil à nous tous. C'est dans l'acte d'espérer qu'il se sépare de nous » et nous invite à le suivre par «une intervention personnelle » (HP).

C'est à peu près le même reproche que Fondane fait à Jean Wahl : il n'a pas suivi Kierkegaard, « je ne sais où il en est exactement dans la vie », et il demande à Wahl, « je veux savoir ce que vous pensez, quels sont vos tourments, vos malaises » (HP). Wahl, dit Fondane, « n'avance rien qui ne soit juste, exact, pensé, pesé » mais par conséquent il rend Kierkegaard « neutre, passif et fatigué » ; de même, dans son compte rendu des *Études kierkegaardiennes* cinq ans plus tard, Fondane écrit qu'au lieu du « risque de ne comprendre une expérience que par la sienne propre, par une identification au *vécu* de cette pensée, acte vital et par conséquent indivisible, irréductible », Wahl a choisi d'exposer la pensée de Kierkegaard « objectivement » (LE 99-100). Ce qui irrite Fondane surtout, c'est la façon dont Wahl se place en dehors de la pensée kierkegaardienne et s'éloigne de ses croyances religieuses. Ainsi Wahl écrit dans sa préface à *Crainte et tremblement* (EK 209), « *Même* si nous pensons que le religieux tel que Kierkegaard le décrit ne répond pas à une réalité, il n'en reste pas moins qu'il nous a rendu présents les conflits et la tension qui étaient le fond de son être… il a fait un effort héroïque pour nous réconcilier avec le réel… *Même* si nous nous disons que … l'angoisse n'est qu'un aspect esthétique d'une émotion religieuse dont nous sommes privés ou délivrés, il n'est sans doute pas vain de tenter de revivre l'expérience de Kierkegaard, et de suivre son regard quand il nous décrit le pays de la croyance » (c'est moi qui souligne).

Pour Fondane, il semble que Wahl veut réduire le problème philosophique qui nous concerne tous à un problème psychologique qui est l'affaire de Kierkegaard ; son angoisse n'est qu'une émotion esthétique, le religieux ne répond pas à une réalité. Nous sommes vis-à-vis de Kierkegaard dans la même position que des anthropologues vis-à-vis des indigènes : leurs croyances, leurs coutumes sont curieuses et intéressantes, mais nous n'avons pas besoin de les prendre au sérieux ou de les confronter avec les nôtres. Il semble que Bespaloff est d'accord avec Fondane quand elle écrit, dans son compte rendu des *Études kierkegaardiennes*, que dans l'interprétation de Wahl, l'angoisse, la rupture, le déchirement, la décision et l'instant deviennent les catégories d'une nouvelle théorie de la subjectivité sans rapport essentiel à la religion ; en outre, dit-elle, « Si la majesté de Dieu telle qu'elle … apparaît (à Kierkegaard) à travers les souffrances d'Abraham ne correspond qu'à une réalité mythique, l'assise même de son œuvre s'effondre. Le drame qui s'y noue entre le Dieu personnel et l'individu concret dans

son intériorité souffrante devient absurde » (au sens commun du mot)[32]. Il ne reste qu'une théorie de la subjectivité et du temps : la douleur d'être soi à cause des contradictions à l'intérieur du Moi, « la réalité paradoxale de l'existence humaine » qui résulte de « l'intime désunion » en nous du fini et de l'infini[33], et une temporalité intérieure d'un devenir intensif et réversible « dominé par la possibilité tragique de dépassement ou de déchéance »[34], « la contradiction dans le temps » des décisions et ruptures[35]. On se sent plus proche de Deleuze ou de Bergson que de Kierkegaard[36].

Pour Wahl (comme pour Bespaloff), l'objet de la foi est la reconquête du temps perdu (EK 198). Dans l'instant de la décision de la foi, au moment où Abraham est prêt à sacrifié Isaac et éprouve une incompréhensible joie parce qu'il sait que Dieu lui donnera un nouvel Isaac, le croyant acquiert une immortalité présente qui se place dans le temps (EK 197), et donc une transmutation du temps se produit : durée et instant éternels sont intimement mêlés l'un à l'autre (EK 199-200) – « Ici *nous triomphons du temps dans le temps* avec l'aide de Dieu » (EK 200). Or cet instant «doit être à tout instant renouvelé» dans un processus long et douloureux (EK 199). La foi est donc une lutte perpétuelle contre le temps qui passe : « Que pour moi Dieu arrête le temps et qu'il permette l'impossible », à savoir que la jeune fille (Régine) et le jeune homme (Kierkegaard) restent tels qu'ils ont été au moment de leur première rencontre (EK 202). « L'instant, ce sera le contact de l'éternel et du temps, de l'immanence et du transcendant, avec prééminence de l'éternel et du transcendant » et de l'avenir sur le passé (EK 243). Pourtant l'instant de la décision effectue « une sorte de renversement du temps » qui nous rend contemporains de l'absolu, du Christ : « Par rapport à l'absolu, il n'y a qu'un temps, le présent » (EK 296-297). Enfin, l'instant unit les modes de la temporalité – le passé, le présent et l'avenir – et les rend tous contemporains de l'éternel ; une transmutation du temps se produit : durée et instant éternels sont intimement mêlés l'un à l'autre (EK 199-200) : l'éternel dans le temps, le temps dans l'éternel, la présence de tous temps à tous temps dans « la plénitude du temps… à la fois la plénitude du passé et la gloire de l'avenir » (EK 327). Par là, on parvient à être contemporain de soi : « non pas du soi futur de la crainte et de l'espérance, ou du soi dans le passé, c'est la transparence dans le repos, et cela n'est possible que par la relation avec Dieu » (EK 299). Pourtant la tension, les contradictions de l'existence ne cessent pas : « tout se renverse et se redresse sans cesse » dans l'existence humaine (EK 143), cette « immense contradiction » entre l'existence comme unité passionnée dans la décision et « l'extase par laquelle elle sort paradoxalement de soi » (EK 361).

S'il est vrai que cette interprétation est « objective » et qu'elle rappelle la dialectique hégélienne, Fondane a tort de dire que Wahl préfère Hegel à Kierkegaard et que Wahl dit que le religieux « n'existe pas » et donc que la foi n'est au fond « qu'une théorie du Rien » (HP). Bien que Wahl est de l'avis que la dialectique de Kierkegaard retient le renversement constant du négatif au positif qui marque la dialectique hégélienne (EK 166), il souligne que Kierkegaard est la « réfutation vivante de l'identité entre l'interne et l'externe », une preuve en sa propre personne de l'incommensurable et l'insaisissable (EK 163), et dans sa réponse à Fondane, Wahl souligne que son article sur Hegel et Kierkegaard « ne laisse aucun doute sur le parti que j'ai pris, en faveur de Kierkegaard »[37]. Il me semble que Bespaloff est plus juste quand elle dit que

Wahl « explique Kierkegaard à l'aide d'une dialectique formée à l'école de Hegel », mais Wahl prend le parti de Kierkegaard contre Hegel et de Nietzsche contre Kierkegaard[38]. Il use même d'une phrase qui se trouve souvent chez Fondane : « La lutte de la croyance est une lutte folle pour la possibilité » (EK 311-312). Mais les deux phrases de Wahl qui provoquaient la colère de Fondane étaient celle affirmant que la croyance chez Kierkegaard constitue une « réconciliation avec le réel » et celle déjà citée : « *Même* si nous pensons que le religieux tel que Kierkegaard le décrit ne répond pas à une réalité, il n'en reste pas moins qu'il nous a rendu présents les conflits et la tension qui étaient le fond de son être… » (EK 209).

Dans sa réponse, Wahl refuse de retirer le mot « réconciliation » : « il est exact, et il ne s'agit évidemment pas… d'une réconciliation hégélienne »[39]. De quoi s'agit-il alors ? Selon Wahl, il s'agit de la réconciliation avec le fini après qu'on ait sacrifié le fini dans la résignation ; c'est le fini perdu et puis rendu « en vertu de l'absurde », et donc ce n'est pas « l'immédiat » mais une seconde immédiateté, l'immédiateté de la foi, la réconciliation avec le monde fini. Est-ce que ce n'est pas le « redemander le « fini » dont parle Fondane ? Quant à la deuxième phrase, Wahl avoue que cette phrase, « si aisément interprétée par mon juge, pose pour moi un problème, pour moi et pour les lecteurs auxquels je m'adresse »[40]. Le problème est précisément celui-ci : comment lire Kierkegaard si on n'est pas chrétien ? C'est évidemment le problème qui est au cœur du débat entre Fondane et Rougemont. Wahl avoue qu'il n'a pas trouvé une solution ; pour lui, à partir de ce problème « commence une angoisse devant l'angoisse… J'ai cherché ; Fondane a trouvé »[41]. Et il ne s'arrête pas là. Il accuse Fondane d'avoir « amputé » la philosophie de Kierkegaard, de n'avoir pas compris sa théorie de la vérité de la foi et d'avoir enlevé à la théorie de la répétition la partie qui permettait à Kierkegaard de « marcher sur la terre ferme » : « Et le voici réduit à la taille des disciples de Chestov (je ne parle pas de Chestov pour le moment) ».

Fondane a été certainement blessé par cette réponse, surtout par la petite remarque, « taille de disciple de Chestov »[42]. Dans sa réponse à Wahl dans les „Cahiers du Sud", il écrit qu'il « considère le ton injurieux et l'attaque *personnelle* préjudiciables à l'intérêt même de la discussion *sur le fond* que je me proposais d'instaurer et à l'élucidation de laquelle le concours de Jean Wahl me paraissait et me paraît encore *indispensable* »[43]. Dans une lettre personnelle à Wahl, il lui demande son opinion sur sa Conscience malheureuse et sur le livre de Chestov sur *Kierkegaard et la philosophie existentielle* « fût-elle violente, dure et implacable. Cela vaudrait mieux que le silence, l'insinuation et les parenthèses »[44]. Mais il n'y eut pas de débat *sur le fond* : seulement une lettre, une courte lettre de Wahl à Fondane pour le remercier de *La Conscience malheureuse*, dans laquelle Wahl souligne leurs divergences[45], et le compte rendu de Fondane des *Études kierkegaardiennes* (LE 95-100) dont le ton froid est indubitable (« le livre de M. Jean Wahl (est) un instrument indispensable de travail »). Chacun suivait son propre chemin.

Il n'y eut pas de poursuite non plus du débat entre Fondane et Rougemont sur la question de Kierkegaard en tant que penseur chrétien. La seule discussion amicale eut lieu entre Bespaloff et Wahl. Wahl a apprécié le long compte rendu des *Études kierkegaardiennes* que Bespaloff a écrit pour la „Revue philosophique de la France et de l'étranger"[46] malgré ses commentaires critiques tels : Wahl est « un intellectuel de race et de vocation » qui peut

accepter « le suicide de la raison, non pas le scandale de son humiliation »[47] et donc il reste en dehors de Kierkegaard, « Il n'acceptera pas, pour sa part, les supplices et les mutilations que la foi d'un Kierkegaard, l'espoir d'un Nietzsche, infligent et veulent infliger à l'homme »[48]. En revanche, dans son long article sur les *Cheminements et Carrefours* de Bespaloff dans la „Revue philosophique de la France et de l'étranger"[49], Wahl situe Bespaloff dans « l'école de Chestov » et lui reproche de rester « trop sous la dépendance de Chestov » dans son interprétation de Kierkegaard[50]. Pour sa part, Bespaloff commentait la conférence de Wahl sur « l'existence humaine et la transcendance » où Wahl distingue entre la « transascendance » (qui monte vers Dieu) et la «transdescendance» (démoniaque), en disant qu'elle trouvait que la vraie question se ramène à : « existe-il une transcendance dans l'ordre de la sensualité ? », un « dépassement réel et non seulement extase »[51] ; mais par là elle s'écartait d'un débat sur Kierkegaard pour poursuivre ses propres idées (qui étaient d'ailleurs assez proches de l'empirisme transcendantal de Wahl). Même la lettre de Bespaloff à Fondane dans laquelle elle exprime ce qu'elle pense sur la *Conscience malheureuse* ne répond pas à « Héraclite le pauvre », et le nom de Kierkegaard n'y figure pas. Pourtant, Bespaloff revient sur les thèmes de la révolte contre la raison et contre la mort qu'elle soulevait dans son article sur *Crainte et tremblement*. Bien qu'elle ne conteste pas l'insurrection de Fondane contre l'absolutisme de la raison, elle précise que la raison qui nous tient ensorcelés n'est qu'un alibi pour une blessure plus profonde : « sous le malheur de la conscience, il y a d'abord le malheur de l'existence même » contre lequel « l'espoir qui conseille rébellion » ne peut rien faire – « que peut la seule pensée, même libérée »[52]. Ni Chestov ni Kierkegaard ne pourraient lui fournir un remède pour son mal de vivre.

« La pensée de Kierkegaard, écrit Fondane, est de celles qu'il est plus facile d'aimer que de comprendre et de comprendre que de vivre » (HP). Nous avons vu les difficultés affrontées par Fondane, Rougemont, Bespaloff et Wahl. Ils ont essayé de comprendre Kierkegaard avec les moyens dont ils disposaient : l'antirationalisme chestovien pour Fondane, le dogme chrétien pour Rougemont, la littérature française et Nietzsche pour Bespaloff, et Hegel et Nietzsche pour Wahl. Par conséquent, ils ont tous mis Kierkegaard dans le « lit de Procuste » dont parle Wahl dans sa réponse à Fondane[53]. Comment pouvaient-ils faire autrement ? Chacun des lecteurs s'aventure dans l'inconnu d'un nouvel auteur par les chemins qu'il connaît à partir de ses formations antérieures. En tous cas, c'est par leurs « défigurations » de la pensée kierkegaardienne qu'ils nous révèlent ses aspects importants et souvent inattendus : les ressemblances entre la foi et l'amour (Bespaloff), une nouvelle théorie de la temporalité du sujet (Wahl), une philosophie de l'absurde qui exige l'impossible salut du fini, dans le fini, sans le remettre à un au-delà quelconque (Fondane). Et bien qu'ils s'engagent dans la pensée de Kierkegaard par des façons différentes et parfois opposées, leur engagement ne peut pas être mis en cause. Pauvre Kierkegaard d'avoir de tels disciples ? Oui, c'est dommage qu'il s'agisse d'un débat manqué, mais non, parce que la querelle autour de Kierkegaard, même personnelle et dure, nous a donné un Kierkegaard au pluriel, une singularité au pluriel. Cela ne peut pas déplaire à l'auteur qui se cachait derrière des masques et des pseudonymes. Il faut imaginer Kierkegaard heureux.

NOTES

[1] Benjamin Fondane, *Héraclite le pauvre, ou nécessité de Kierkegaard*, „Cahiers du Sud", XIII, n° 177 (novembre 1935), pp. 757-770 ; ci-après HP.

[2] Il s'agit surtout de la préface de Wahl au livre de Soeren Kierkegaard, *Crainte et tremblement*, trad. Paul-Henri Tisseau, Paris, Éditions Aubier-Montaigne, 1935 ; repris dans Jean Wahl, *Études kierkegaardiennes*, Paris, Éditions Aubier-Montaigne, 1938, ch. VI ; ci-après EK. Fondane attaque aussi l'article de Wahl, *Hegel et Kierkegaard*, une communication faite au Congrès hégélien de Rome, avril 1933 ; dans EK, pp. 159-171.

[3] Rachel Bespaloff, *Notes sur* La Répétition *de Kierkegaard*, dans la „Revue philosophique de la France et de l'étranger" (janvier 1934) ; repris dans Bespaloff, *Cheminements et carrefours*, Paris, Éditions Vrin, 1938 ; nouvelle édition avec une préface de Monique Jutrin, 2004, p. 119-159 ; ci-après CC.

[4] Denis de Rougemont, *Nécessité de Kierkegaard*, dans le numéro spécial consacré à Kierkegaard de „Foi et Vie", août-septembre 1934 ; repris avec modifications dans Rougemont, *Les Personnes du drame*, Paris, Éditions Gallimard, 1947 ; ci-après PD.

[5] Voir Rougemont, *Kierkegaard en France*, dans la „La Nouvelle Revue Française", vol. 24, n° 273 (1er juin 1936), pp. 971-976 ; p. 975.

[6] Leur amitié ne naît qu'après le compte-rendu par Bespaloff des *Études kierkegaardiennes* dans la „Revue philosophique de la France et de l'étranger", juin-juillet 1939, pp. 301-323. Voir Bespaloff, *Sur le fonds le plus déchiqueté de l'histoire, Lettres de Rachel Bespaloff à Jean Wahl (1938-1948)*, introduction et notes de Monique Jutrin, Paris, Éditions Claire Paulhan, 2003.

[7] Benjamin Fondane et Jean Wahl, *Correspondance*, dans „Europe : revue littéraire mensuelle", 76e année, n° 827 (mars 1998), numéro spécial sur Benjamin Fondane sous la direction de Monique Jutrin, pp. 134-142 ; voir p. 139, lettre de Fondane à Wahl (sans date).

[8] *Ibidem*, p. 136.

[9] Lettre de B. Fondane à J. Ballard (sans date), dans *Benjamin Fondane et les Cahiers du Sud : Correspondance*, édition établie et annotée par Monique Jutrin, Gheorghe Has et Ion Pop (Bucarest : Éditions de la Fondation Culturelle Roumaine, 1998), p. 78.

[10] *Ibidem*, p. 79

[11] Lettre de Fondane à Wahl, *loc. cit.* p. 138.

[12] Jean Wahl, *A propos de Kierkegaard* : Lettre ouverte publiée dans les „Cahiers du Sud" n° 178, décembre 1935, reprise dans *Correspondance Benjamin Fondane - Jean Wahl*, pp. 137-138.

[13] *Correspondance*, p. 139.

[14] *Réponse de Benjamin Fondane à la lettre ouverte de Jean Wahl*, „Cahiers du Sud" n° 179 (janvier 1936) ; dans *Correspondance*, p. 140.

[15] Fondane, *Martin Heidegger, sur les routes de Kierkegaard et Dostoïewski*, dans *La Conscience malheureuse*, Paris, Éditions Denoël et Steele, 1936, pp. 176-178 ; ci-après CM.

[16] Fondane, *À propos du livre de Léon Chestov : Kierkegaard et la philosophie existentielle*, „Revue philosophique de la France et de l'étranger", vol. XXXVII (1937), p. 399 ; ci-après LC.

[17] Benjamin Fondane, *Le Lundi existentiel et le dimanche de l'histoire*, Monaco, Éditions du Rocher, 1990, p. 61 ; ci-après LE.

[18] Voir Rachel Bespaloff, *Notes sur les* Études kierkegaardiennes *de Jean Wahl*, „Revue philosophique de la France et de l'étranger", juin-juillet 1939, pp. 301-323, p. 323 : « Il existe un point, bien difficile

à préciser, où pour suivre, je dirais même pour comprendre tout à fait Kierkegaard, il faudrait l'imiter, passer de l'imitation à la participation, ne plus chercher avec lui « l'endroit où se trouve la vérité mais devenir le lieu où la vérité s'incarne ». Nous n'avons pas le droit de l'exiger de Wahl qu'il fasse ainsi ». Bespaloff fait à Wahl à peu près le même reproche que Fondane ; elle aussi, elle exige une lecture engagée de Kierkegaard. Nous y reviendrons.

[19] Denis de Rougemont, *Kierkegaard en France*, la „La Nouvelle Revue Française" vol. 24, n° 273 (1er juin 1936), pp. 971-976 ; voir p. 971.

[20] Rougemont, *Kierkegaard en France*, p. 975.

[21] *Ibidem*, p. 974.

[22] *Ibidem*, p. 976.

[23] *Ibidem*.

[24] Voir Gabriel Marcel, compte rendu des *Études kierkegaardiennes* de Wahl, NRF, juin, 1939 et Gabriel Marcel, *Kierkegaard et ma pensée*, dans *Kierkegaard vivant*, colloque organisé par l'UNESCO à Paris du 21 au 23 avril 1964, Paris, Éditions Gallimard, Collection Idées, 1966, pp. 64-80.

[25] Bespaloff, *Notes sur les* Études kierkegaardiennes *de Jean Wahl*, p. 301.

[26] Bespaloff, *Notes sur les* Études kierkegaardiennes *de Jean Wahl*, p. 323.

[27] Bespaloff, *Notes sur les* Études kierkegaardiennes *de Jean Wahl*, dans la „Revue philosophique de la France et de l'étranger" (janvier 1934) ; CC pp. 119-159.

[28] Bespaloff, *Lettre sur Heidegger à Daniel Halévy*, „Revue philosophique de la France et de l'étranger", novembre-décembre 1933.

[29] Bespaloff, *En marge de Crainte et tremblement*, „Revue philosophique de la France et de l'étranger", avril 1934.

[30] Bespaloff, *Notes sur les* Études kierkegaardiennes *de Jean Wahl*, p. 306.

[31] Il ne s'agit pas simplement de la philosophie de Chestov, mais aussi de celle de Fondane ; voir son *Rimbaud le voyou*, Paris, Éditions Denoël et Steele, 1933. Bespaloff admirait ce livre de Fondane ; voir Monique Jutrin, *Bespaloff, Chestov, Fondane - différends et connivences*, dans *The Tragic Discourse*, Éditeur Ramona Fotiade, Berne, Peter Lange, 2006, pp. 237-248; voir p. 240.

[32] Bespaloff, *Notes sur les* Études kierkegaardiennes *de Jean Wahl*, p. 304.

[33] *Ibidem*, pp. 313, 361

[34] *Ibidem*, p. 314

[35] *Ibidem*, p. 304

[36] D'ailleurs Bergson était celui à qui était dédicacé le premier livre de Wahl, *Du rôle de l'idée de l'instant dans la philosophie de Descartes*, Paris, Alcan, 1920, et Gilles Deleuze exprima plusieurs fois son appréciation de l'importance de la pensée de Wahl, notamment dans *Différence et répétition*, Paris, Presses Universitaires de France, 1968.

[37] Jean Wahl, *À propos de Kierkegaard*, p. 137.

[38] Bespaloff, *Notes sur les* Études kierkegaardiennes *de Jean Wahl*, p. 321.

[39] Jean Wahl, *À propos de Kierkegaard*, p. 137.

[40] *Ibidem*, p. 138

[41] *Ibidem*

[42] Voir Fondane, lettre à Jean Wahl, 6 février 1936, dans *Correspondance*, p. 140.

[43] Fondane, *Réponse à la lettre ouverte de Jean Wahl*, *loc. cit*. p. 140.

[44] *Ibidem*, p. 140

[45] Lettre de Jean Wahl à Benjamin Fondane, le 9 juin 1936, *Correspondance*, p. 141.

[46] Voir Bespaloff, *Sur le fonds le plus déchiqueté de l'histoire, Lettres de Rachel Bespaloff à Jean Wahl (1938-1948)*, p. 31 : « Je suis contente que mon article ne vous ait pas déçu ». Bespaloff avait envoyé son texte à Wahl avant sa parution.

[47] Bespaloff, *Notes sur les « Études kierkegaardiennes » de Jean Wahl*, p. 313.
[48] *Ibidem*, p. 322
[49] 1940, janvier-février. Cet article de dix-huit pages est cité par Monique Jutrin dans son *Introduction*.
[50] Il est vrai que dans ses articles sur Kierkegaard, Bespaloff cite surtout Chestov, *Dans le taureau de Phalaris*, „Revue philosophique de la France et de l'étranger", vol. 58, n^{os} 1-2 (janvier-février 1933), pp. 18-60 ; (mars-avril 1933), pp. 252-308.
[51] Bespaloff, *Sur le fonds le plus déchiqueté de l'histoire,* p. 22 ; voir Wahl, *Existence humaine et transcendance*, La Baconnière, Neuchâtel, juin 1944.
[52] Lettre de Rachel Bespaloff à Fondane, 14 juillet 1936, dans Fondane, *Le voyageur n'a pas fini de voyager*, textes et documents réunis et présentés par Patrice Beray et Michel Carassou, Paris et Toulouse, Paris-Méditerranée et L'Ether Vague - Patrice Thierry, pp. 118-120.
[53] Wahl, *À propos de Kierkegaard*, p. 137.

Poor Kierkegaard: Fondane, Bespaloff, Wahl and the Quarrel around Existentialism

Abstract

An article published by Benjamin Fondane in 1935 in "Cahiers du Sud" launched a dispute with and a dissociation from Jean Wahl – considered as the most important French interpreter of Kierkegaard's thinking – but not a real debate. Two other authors envisaged by Fondane's article are Rachel Bespaloff and Denis de Rougemont. Fondane reproaches Wahl with not reliving Kierkegaard's "personal drama" when attempting an "objective" exegesis of his philosophy, Rachel Bespaloff with reducing Kierkegaard's philosophy to this "personal drama" and Denis de Rougemont with reducing it to its relationship with Christianity.

The conclusion drawn from the analyses of the texts and of their respective contexts is that this dispute, although passionate and intense, has given us a plural Kierkegaard, a plural singularity.

B. FONDANE

Littérature et politique

Fondane, Tzara et le mouvement surréaliste

MICHEL CARASSOU

Tristan Tzara et Benjamin Fondane, ces deux poètes de l'avant-garde, originaires de Roumanie, de la même génération (Tzara né en 1896, Fondane en 1898), juifs l'un et l'autre, se sont, comme plusieurs de leurs compatriotes écrivains, installés en France au début des années 1920. Or, à Paris, dans les années 1920 et 1930, la scène de l'avant-garde était dominée par le mouvement surréaliste. À des titres et des degrés divers, Tzara et Fondane se trouvèrent tous les deux confrontés au surréalisme. Ils réagirent face à lui de façon tantôt semblable, tantôt opposée, en raison de leur tempérament, de leurs convictions et de leur parcours personnel.

Dans le premier *Manifeste de surréalisme*, André Breton présente *Les Champs magnétiques*[1], qu'il a écrit en collaboration avec Philippe Soupault, comme le texte, produit d'une écriture automatique, fondateur de surréalisme. En recoupant les témoignages de Breton, Soupault et Aragon, on peut situer l'écriture du recueil au printemps 1919, à un moment où l'activité dadaïste battait son plein[2].

Avant *Les Champs magnétiques*, ont été écrits et publiés au sein du mouvement dada d'autres textes qui relèvent d'une écriture spontanée : certains passages de *La Première Aventure céleste de M. Antipyrine*[3], de Tristan Tzara, qui datent de 1916 comme les poèmes de *La Pompe à nuage* de Hans Arp[4], et puis *Singulier Idéal* de Picabia et *Partie d'échec entre Picabia et Roche* de W. C. Arensberg publiés en 1917[5]. Aussi, quand paraissent *Les Champs magnétiques*, fin 1919 dans « Littérature », l'année suivante en volume, ils sont perçus, indifféremment des textes qui les ont précédés, comme des écrits dadaïstes. Ne sont-ils pas l'œuvre d'auteurs qui se réclament de Dada, publiée dans une revue qui s'est ralliée à ce mouvement ?

Peu après, Tristan Tzara aura explicité sa conception de la spontanéité dadaïste. En décembre 1920, dans son *Manifeste sur l'amour faible et l'amour amer*, il se demande si, compte tenu de l'arbitraire du signe, il faut encore faire confiance aux mots. Et il livre alors le grand secret : « La pensée se fait dans la bouche »[6].

Quel que soit le procès à instruire contre le langage, on ne saurait se passer des mots puisqu'ils sont le tout de la pensée. Mais, au lieu de les régler, de les contraindre par la syntaxe, il faut se livrer aux mots, « en déchaîner la meute hurlante ». Tzara conçoit ainsi la spontanéité : le dadaïste se laisse couler dans le flot verbal sans se soucier de ponctuation ou de syntaxe. Le poète écrit, sans aucune censure, ce qui lui passe par la tête ou, plutôt, par la bouche.

Les Champs magnétiques sont apparus comme l'une des formes possibles de l'écriture dadaïste. Il faut attendre cinq ans – donc 1924 – pour qu'André Breton révèle, dans son *Manifeste*, l'importance qu'il leur accorde. La théorisation qu'il effectue se trouve alors enrichie et étayée par d'autres expériences destinées à explorer le continent intérieur, en particulier les sommeils provoqués. La liberté créatrice n'est plus mise en avant. Le but assigné désormais à l'écriture automatique est de capter la source du flot verbal, pour la connaître et la maîtriser. L'entreprise a pris un caractère systématique avec la mise en évidence du facteur vitesse de l'écriture, l'accélération du rythme favorisant le passage du sujet à l'objet.

Entre temps, entre l'écriture des *Champs magnétiques* et leur théorisation dans le premier *Manifeste*, Dada aura vécu et Dada sera mort, ou, plutôt, aura été tué par les tenants de la future école surréaliste. Tous les anciens dadaïstes ou sympathisants ne se sont pas ralliés au nouveau mouvement et c'est parmi ces réfractaires que l'on trouve les premiers critiques du surréalisme. Certains se sont contentés d'ironiser sans apporter d'arguments au débat. D'autres ont poussé plus avant l'analyse. On pourrait citer Georges Ribemont-Dessaignes ou René Crevel ; nous nous attacherons principalement aux prises de position de ces deux émigrés : Tristan Tzara et de Benjamin Fondane.

Tzara a quitté la Roumanie en 1915. Pour échapper à la guerre, il s'est réfugié dans un pays neutre, la Suisse. Avec son pays natal, il garde peu d'attaches. Il n'y laisse pas non plus une œuvre conséquente, seulement quelques poèmes en langue roumaine.

À Zurich, c'est un coup de tonnerre, le surgissement de Dada. Tzara s'est présenté comme l'inventeur de Dada, un rôle qui lui a été parfois contesté par les autres dadaïstes. Qu'importe ! Il fut l'un des fondateurs du mouvement dada, l'un de ses animateurs les plus actifs, l'auteur des manifestes les plus virulents qui ont donné sens, ou non sens, au mouvement, l'un de ses pourvoyeurs les plus prolifiques en textes dada. Tzara est un meneur, un agitateur, totalement engagé dans une activité avec laquelle il tend à se confondre.

Avec lui, à Zurich, se trouve un autre Roumain, Marcel Janco. Entre les deux hommes, les relations sont difficiles. Une rupture a lieu en 1919 quand Janco s'intègre au groupe dit des Dada radicaux[7]. Néanmoins, lorsque Tzara part pour Paris en 1921, Janco l'accompagne. Mais, après « quelques querelles dramatiques », Janco décide de rentrer en Roumanie, comme un « missionnaire de l'art nouveau », pour s'y livrer à une activité protéiforme. À travers sa revue „Contimporanul"[8], il fait découvrir aux artistes et aux intellectuels de son pays – entre autres à Benjamin Fondane – Tzara et le mouvement dada. D'autres revues – „Integral", „Unu"[9] – publieront des textes de Tzara, non parce qu'il est roumain, mais en tant qu'éminent représentant d'une avant-garde internationale.

La venue à Paris de Tzara s'explique aisément. La guerre était finie. Convergeait vers la ville-lumière toute la fine fleur de l'avant-garde. Invité par Picabia et Breton, Tzara ne pouvait manquer à l'appel. Il allait poursuivre pendant deux ans l'activité subversive engagée à Zurich, jusqu'à ce qu'il se heurte à la volonté du groupe d'André Breton d'en finir avec Dada. Tous les moyens seraient alors mis en œuvre pour le discréditer.

Fondane est arrivé en France, fin 1923, au moment où Dada connaissait ses derniers soubresauts. La France représentait pour lui la véritable patrie culturelle dont la Roumanie n'était qu'une lointaine province. Cependant il était alors un écrivain déjà reconnu avec une œuvre abondante en vers et en prose. En Moldavie, il avait écrit des poèmes dans la veine symboliste – poésie qu'il a ensuite reniée. Venu à Bucarest en 1919, il avait fréquenté les milieux d'avant-garde, instruits par Janco de la révolution dadaïste, et animé une troupe théâtrale.

Installé en France, il conserve des liens étroits avec ses amis roumains et joue le rôle de correspondant parisien pour la revue „Integral". Mais, d'abord, il traverse une crise profonde qui le retient d'écrire de la poésie pendant trois ans.

À Paris, Tzara et Fondane se sont-ils fréquentés ? Les traces de leurs relations sont ténues. Des poèmes de Tzara sont publiés dans le n^{os} 13-14 d'„Integral", dirigé par Fondane. Dans cette même livraison, un poème de Fondane[10] est dédié à Tzara. Le nom de Tzara figure sur les listes d'envoi des livres de Fondane, *Rimbaud le voyou* et *Faux Traité d'esthétique*[11], mais aucun message de remerciement n'a été conservé non plus qu'aucune correspondance d'importance. Sans doute se rencontraient-ils dans les cafés de Montparnasse alors fréquentés par toute l'intelligentsia, mais apparemment ils n'étaient pas intimes. On ignore si Tzara a lu les livres qu'il a reçus de Fondane, mais l'on découvre, à travers l'article qu'il lui consacra dans „Unu" en 1930[12], que celui-ci a lu « avec avidité » la poésie de Tzara.

Impliqués l'un et l'autre dans l'avant-garde – Tzara au premier plan, meneur, chef de file, agitateur ; Fondane au second plan, sympathisant, témoin bienveillant – les deux poètes roumains allaient d'abord, et sans concertation, tous les deux s'opposer au surréalisme.

La réaction de Tzara à la naissance du surréalisme intervient dans le contexte de ses relations extrêmement tendues avec André Breton. Celui-ci a voulu hâter la mort de Dada – on se souvient de son fameux « Lâchez tout, lâchez Dada »[13] – pour lancer son nouveau mouvement. Dans cette période, les débats d'idées et les joutes poétiques ont cédé la place aux attaques personnelles dont Tzara, le premier, a fait les frais avec l'épisode du Congrès international pour la détermination des directives et la défense de l'esprit moderne, quand Breton mit « l'opinion en garde les agissements d'un personnage connu pour le promoteur d'un *mouvement* venu de Zürich qu'il n'est pas utile de désigner autrement »[14].

Tzara n'a donc aucunement participé à la gestation du surréalisme et il découvre, à la lecture du Manifeste, que ce nouveau mouvement se définit essentiellement par la pratique de l'écriture automatique. Il s'exprime « à chaud » lors d'un entretien avec René Crevel, le 25 octobre 1924, pour „Les Nouvelles Littéraires".

En premier lieu, il ne discerne rien de très neuf dans les expériences présentées par André Breton. « J'ai toujours pensé, dit-il, que l'écriture était, au fond, sans contrôle, qu'on eût ou non l'illusion de ce contrôle. J'ai même proposé en 1918 la spontanéité dadaïste. » Et il ajoute : « Dès 1920, nous avons, Éluard, Aragon, Breton, Soupault et moi, commencé les expériences qui deviennent si fort à la mode aujourd'hui. Il s'agissait,

chronomètre sur table, d'écrire en 3 minutes et j'ai pour ma part publié déjà de telles œuvres spontanées. » Au passage, il mentionne donc cet argument « vitesse » dont André Breton fait grand cas dans son *Manifeste*.

En second lieu, il aborde le fond du problème : l'apport de cette écriture automatique. « Je crois à son intérêt clinique, mais cet intérêt ne se résume point dans la somptuosité des images. » Tzara perçoit, dans ce qui devient procédé, un retour à la littérature, cette littérature que dénonçait Dada. « Il serait fort regrettable que le surréalisme risquât de limiter la question sans la préciser et dégénérât en vulgaire querelle littéraire. »

Ainsi, pour Tzara, le surréalisme, en 1924, paraît marquer un recul très sensible par rapport à Dada. D'un intérêt limité, il peut en outre s'avérer dangereux dans la mesure où il risque d'engendrer la confusion dans les esprits. À ce moment-là, Tzara n'a rien de plus à dire sur le surréalisme. Il faudra que ce mouvement lui donne beaucoup d'autres gages pour qu'il reconsidère sa position.

Si Tristan Tzara réagit dans l'instant même de la naissance du surréalisme, les critiques de Benjamin Fondane à son encontre s'inscrivent dans la durée, elles s'enrichissent de l'observation attentive de l'évolution du mouvement, liée à une réflexion ininterrompue sur la nature de l'acte poétique.

Fondane a observé avec sympathie, voire enthousiasme, l'aventure de Dada et la naissance du mouvement surréaliste. Il y trouvait un écho à son propre drame, celui d'un poète qui, après avoir rejeté la morale et la métaphysique, avait cru encore dans l'idée enivrante d'une justification esthétique de l'univers, puis qui avait refusé aussi l'esthétique et s'était retrouvé totalement démuni, incapable d'écrire un vers. La poésie était revenue « sans frapper à sa porte »[15] mais de cette épreuve il avait gardé la conviction que le poète devait rester vigilant face aux tentatives de la raison pour lui imposer sa loi à travers la morale, l'esthétique ou, bientôt, le politique. Le combat contre la raison serait une constante dans l'œuvre de Fondane – et particulièrement dans ses écrits philosophiques après sa rencontre avec Léon Chestov. L'enjeu est d'importance puisqu'il s'agit somme toute de la liberté de l'homme singulier, la poésie représentant l'un de ses rares espaces de liberté, un espace toujours menacé.

Fondane apprécia que Dada refusât tout contrôle de la raison sur la création, qu'il prétendît vouloir arriver à l'idiotie pure. Dans le surréalisme naissant, il approuve quand celui-ci préconise un retour à l'acte créateur primitif, quand il exige l'irresponsabilité du poète, quand il veut provoquer le jaillissement de l'occulte. « Il fallait créer une catégorie qui permît l'existence d'une nébuleuse, une étoile qui justifiât la longue-vue. Ce continent cherché fut le rêve. »[16]

La définition de l'écriture automatique – « dictée de la pensée en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale »[17] – ne pouvait, semble-t-il, que le satisfaire. Mais Fondane n'était pas de ceux qui se contentent des prises de position sans les confronter au passage à l'acte, et c'est là qu'il allait prendre le surréalisme en défaut. Il se demande si l'on peut réellement affirmer que

l'écriture automatique se pratique en l'absence de tout contrôle exercé par la raison. Déjà, René Crevel, surréaliste critique, avait émis un doute en précisant : « de tout contrôle *apparent* de la raison »[18].

Qui choisit de mobiliser la déraison ? Qui provoque l'inconscient ? Qui décide, par exemple, d'accroître la vitesse de la dictée ? Il s'agit d'une action consciente et volontaire. Fondane perçoit là une démarche de la raison pour parvenir à un occulte « clair et distinct ». L'objectif proclamé par Breton n'est-il pas la connaissance de l'inconscient ? Alors que la spontanéité dadaïste était absolument gratuite, avec le surréalisme la poésie doit servir à quelque chose, elle devient « document mental », instrument de connaissance. Elle se retrouve donc tributaire de la pensée spéculative. Fondane en conclut que, pour la première fois, l'on assiste, avec les surréalistes, à une « violation du droit poétique par les poètes eux-mêmes ». Provoquant « une rupture avec le non-savoir existentiel », ils sont responsables de la « conscience honteuse des poètes »[19].

Demeuré à l'écart, mais observant ses activités avec intransigeance, Fondane ne manquait pas de critiquer ce qui lui semblait, dans le surréalisme, des déviations par rapport à la ligne tracée à la naissance du mouvement. Ses réticences portaient notamment sur l'engagement politique du surréalisme, son alliance avec le Parti communiste. Très vite, il a perçu les limites de la révolution soviétique : « Que nous propose-t-elle cette révolution, qui puisse d'ores et déjà – sauf la destruction du bourgeois – intéresser notre joie et le salut de l'esprit par la liberté ? À quoi avons-nous droit d'espérer ? Avec ou sans église nous savons que le prolétariat tablera sur l'impératif catégorique, sur le devoir, la loi, l'humain, le sacrifice, vieux préceptes moraux qui iront à l'encontre du merveilleux … »[20] Si l'abolition des conditions bourgeoises de la vie matérielle est nécessaire, elle ne peut avoir pour corollaire la libération de l'esprit, la crise de l'esprit ne se limitant pas à une crise de l'esprit bourgeois. En s'abouchant avec le communisme, pire avec ce que les staliniens en faisaient, le surréalisme se voyait contraint d'abandonner sa conception d'un esprit autonome. Par le biais du politique cette fois, la raison faisait un retour en force et de nouveau imposait sa loi au poète. La soumission aux exigences de la pensée spéculative devenait inévitable à partir du moment où les surréalistes faisaient leur l'idéologie marxiste. Par le détour de la pensée révolutionnaire, l'éthique revenait plus virulente que jamais. Pour conclure, le drame du surréalisme serait donc d'avoir expérimenté à ses frais l'impossibilité d'un accord entre l'exigence poétique et l'exigence éthique.

Afin d'étayer son propos, Fondane se livre à une analyse de l'acte poétique et s'attache à la question des ratures qui lui semble particulièrement éclairante. Dans les *Notes sur la poésie*, Breton et Éluard écrivent : « À la moindre rature, le principe de l'inspiration totale est ruiné. L'imbécillité efface ce que l'oreille a prudemment créé. Il faut donc ne lui faire aucune part. »[21] Dans cette façon de procéder, Fondane perçoit une exigence qui, *du dehors*, s'attaque à la souveraineté poétique sous couleur de lui donner une rigueur relevant de la rigueur scientifique, de l'élever à un niveau moral lui permettant de se présenter dignement au libre examen de la raison.

Prenant le parti opposé, il s'emploie à montrer la vertu des retouches qui, pour lui, sont partie intégrante de l'acte poétique : « Accordez-moi que le mouvement, que l'inspiration du poète ne cessent pas avec le premier jet. Il préside au travail du poète qui rature son texte un état d'inspiration de second degré : ce n'est pas une lucidité critique, éveillée, lumineuse qui le meut, mais un état de malaise, de mécontentement, de gène, qui lui fait faire un retour sur lui-même comme un remords. Il ne se sent pas chez lui dans un poème brut. Ce qui le gène, c'est l'impureté de l'inspiration première, c'est la défaillance du subconscient ; ce sont les bavures de l'instinct ; ce sont les résidus du langage, de la lumière naturelle, du Bien : il ne voit pas, il sent, qu'il y a des fuites. Qu'importent les mots au poète, et leur sens, et leur figure ! Il n'a l'œil ouvert que sur le courant interne du poème ; il ne s'occupe que du fluide : peu importe de quelle matière est l'isolant. »[22]

L'analyse de l'acte poétique par Fondane, sans doute, en son temps, l'une des plus pertinentes, englobe toutes les critiques qui ont pu être avancées auparavant à l'encontre de l'écriture automatique des surréalistes, en particulier par Tzara. On comprend avec Fondane que la poésie ne peut se réduire à une technique et que l'automatisme n'est pas garant de la qualité de l'œuvre produite.

Fondane se montre particulièrement sévère lorsqu'il juge que les objectifs poursuivis n'ont pas été atteints : « L'occulte *provoqué* s'est effiloché, l'inspiration *dirigée* s'est effondrée, l'irresponsabilité voulue s'est responsabilisée, la débâcle *solennelle et probante* s'est muée en un explosif d'épate, de parade, qui n'explosera jamais. »[23] Il reconnaît toutefois des réussites individuelles quand les poètes du groupe échappent aux règles qu'ils ont édictées : « C'est ainsi que parfois, souvent même, dans leur absurde grammatical et logique, on sent brusquement sourdre, des profondeurs, l'absurde poétique. »[24]

Le *Faux Traité d'esthétique* nous a conduit quasiment à la fin des années 1930, avec une analyse de la démarche surréaliste par Fondane qui s'est enrichie et approfondie dans la durée. Un retour dans le temps s'impose jusqu'aux années 1928-1929, marquées pour le mouvement surréaliste par une crise grave, avec ce que l'on a appelé l'Affaire de la rue du Château, la mise en accusation d'un groupe apparu comme rival, le Grand Jeu (et, dans cette affaire, les méthodes de dénonciation ne sont pas sans rappeler celles qui ont touché Tzara dix ans plus tôt).

Le groupe surréaliste connut alors des défections et des exclusions, mais aussi l'arrivée de nouveaux venus (Char, Dali) et des retours en grâce, ceux de Crevel et de Tzara qui ne s'étaient pas satisfaits de l'activité surréaliste de la période précédente – activité centrée sur l'écriture automatique – mais qui regardaient avec confiance la nouvelle orientation du groupe telle qu'elle serait explicitée en décembre 1929 dans le *Second Manifeste*, Breton annonçant alors une occultation profonde du surréalisme et son adhésion totale au matérialisme historique.

S'il n'avait jamais rencontré Lénine à Zurich, Tzara était néanmoins devenu marxiste et pouvait se reconnaître dans cette nouvelle orientation du surréalisme. On devine qu'il voulait aussi sortir de l'isolement qu'il avait connu depuis 1925. Il collabore

donc, avec un « fragment » de *L'Homme approximatif*, au dernier numéro de „La Révolution surréaliste"[25], celui-là même qui contient le *Second Manifeste*.

Ses réserves quant à l'engagement des surréalistes dans le Parti communiste, Fondane les a exprimées dès 1927. Dans un article de février 1930[26], il prend acte du changement qui s'est opéré dans la poésie de Tzara : « Depuis *Nos Oiseaux* jusqu'à *L'Homme approximatif*, le livre auquel il travaille à présent, comme sa sensibilité s'est ridée, comme son expérience de l'homme est devenue une expérience de soi et comme la violence autour de lui s'est tamisée, est devenue ennui, souffrance. » Et il ajoute : « À présent, il appelle à son secours toutes les forces obscures, qu'il les connaisse ou les ignore… » Pour lui, Tzara demeure un grand poète, sa critique est toujours empreinte de retenue. Si le surréalisme n'est jamais mentionné, les allusions se veulent cependant assez explicites pour que l'adhésion à ce mouvement apparaisse comme responsable d'une déperdition. « Tzara n'est plus un chef d'école, ni même un dadaïste, mais un voyant lyrique… » Cette appréciation prend tout son sens au moment où Fondane oppose aux thuriféraires d'un Rimbaud voyant sa perception d'un Rimbaud voyou[27].

Les deux poètes suivaient donc des parcours divergents. Après l'Affaire de la rue du Château, Fondane avait pris résolument le parti du Grand Jeu, ce qui le conduisit jusqu'au coup de poing contre André Breton dans le cabaret « Maldoror »[28]. Trois ans plus tard, Tzara et Fondane se trouvaient à nouveau sur des positions opposées lors de l'Affaire Aragon. L'auteur du *Paysan de Paris* étant poursuivi par la justice pour incitation au meurtre après la publication de son poème *Front rouge*, Tzara signa le manifeste en sa faveur, Fondane refusa de le signer afin de ne pas se placer sur le terrain de l'irresponsabilité du poète[29].

Cependant, dès la fin 1934, Tzara prenait ses distances par rapport au groupe surréaliste. Avec Char et Crevel, il constituait une fraction qui lui reprochait, sur le plan artistique, une tendance au ressassement et aux activités rétrospectives, et, sur le plan politique, un attentisme ne répondant pas à la gravité de la situation[30]. Sans coup d'éclat, Tzara s'éloigna des surréalistes. Il ne règlerait ses comptes avec eux que bien plus tard, en 1947, dans son pamphlet *Le Surréalisme et l'Après-Guerre*.[31]

À la veille de la guerre, Tzara était un militant communiste, Fondane, devenu philosophe pour défendre sa conception de la poésie, était l'un des représentants les plus considérés de la pensée existentielle. Tzara joua un rôle actif dans la Résistance, Fondane fut gazé à Birkenau en octobre 1944. L'un et l'autre étaient restés avant tout des poètes dont les noms se trouvèrent réunis dans l'anthologie des poètes de la Résistance[32].

NOTES

[1] André Breton et Philippe Soupault, *Les Champs magnétiques* (1920), Paris, Éditions Gallimard, « Poésie », 1971.

[2] *Cf.* André Breton, « *En marge des* Champs magnétiques », 1930, « Change », n° 7, 1970 ; Louis Aragon, « L'homme coupé en deux », dans : *L'Œuvre poétique*, t. 1, Livre Club Diderot, 1974, pp. 90-91.

[3] *Cf.* Tristan Tzara, *Œuvres complètes*, t. 1 (1912-1924), édition établie par Henri Béhar, Paris, Flammarion, 1975.

[4] *Cf.* Hans Arp, *Jours effeuillés*, Paris, Éditions Gallimard, 1966.

[5] Textes publiés dans „391", la revue de Picabia, respectivement dans le n° 3, 1er mars 1917 et dans le n° 7, août 1917.

[6] Tristan Tzara, *Œuvres complètes*, t. 1 (1912-1924), *op. cit.,* p. 379.

[7] Groupe international des artistes radicaux qui rassemble également Arp, Eggeling, Giacometti, Richter et Sophie Taeuber.

[8] Revue qu'il a fondée avec Ion Vinea, Bucarest, nos 1 à 102, juin 1922 - janvier 1932.

[9] „Integral", Bucarest, nos 1 à 15, mars 1925 - avril 1928, rédaction : F. Brunea, Ion Călugaru, Ilarie Voronca et M. H. Maxy ; à partir du n° 9, rédaction à Paris : B. Fondane et Mattis Teutsch „Unu", Bucarest, nos 1 à 50, avril 1928 - décembre 1932.

[10] *Scènes de la vie des Lapons*.

[11] *Rimbaud le voyou* (1933), Bruxelles, Complexe, 1989, *Faux Traité d'esthétique* (1938), Paris, Éditions Paris-Méditerranée, 1998.

[12] *Poésie pure de Paul Valéry à Tristan Tzara*, „Unu", 22 février 1930.

[13] André Breton, « Lâchez tout », « Littérature », nouvelle série, n° 2, 1er avril 1922.

[14] Communiqué à la presse reproduit dans *Comœdia*, 11 mai 1921.

[15] Fondane évoque la crise qu'il a traversée dans la préface à Privelişti (1930), traduite sous le titre *Mots sauvages*, dans : *Le Mal des fantômes* précédé de *Paysages*, Paris, Éditions Paris-Méditerranée, 1996.

[16] « Louis Aragon ou le paysan de Paris », „Integral", n° 10, janvier 1927.

[17] André Breton, *Manifeste du surréalisme* (1924), Paris, Éditions Gallimard, « Idées », 1972, p. 37.

[18] René Crevel, *Mon Corps et Moi* (1925), Paris, Éditions Pauvert, 1975, p. 52.

[19] *Faux Traité d'esthétique* ; *op. cit*., p. 69

[20] « Les surréalistes et la révolution », „Integral", avril 1927.

[21] André Breton et Paul Éluard, *Notes sur la poésie*, Paris, GLM, 1936.

[22] *Faux Traité d'esthétique*, *op. cit*., p. 115.

[23] *Ibidem*, pp. 71-72

[24] *Ibidem*, p. 147, note 19.

[25] „La Révolution surréaliste", n° 12, 15 décembre 1929, pp. 18-20. *L'Homme approximatif* sera publié chez Gallimard en 1931.

[26] « Poésie pure de Paul Valéry à Tristan Tzara », art. cit.

[27] *Cf Rimbaud le voyou, op. cit*., où Fondane s'en prend aux détournements de la pensée du poète par les surréalistes, mais aussi à l'interprétation du Grand Jeu, en particulier celle d'André Rolland de Renéville dans son *Rimbaud le voyant*.

[28] *Cf.* Lettre de Fondane à Claude Sernet, Paris, II, 1930, dans : Petre Răileanu et Michel Carassou, *Fondane et l'avant-garde*, Paris/Bucarest, Paris-Méditerranée / Fondation Culturelle Roumaine, 1999, p. 68.

[29] *Cf.* Lettre de Fondane à la direction du Surréalisme ASDLR, Paris, 19 février 1932, dans : Petre Răileanu et Michel Carassou, *Fondane et l'avant-garde*, *op. cit*., p. 71.
[30] *Cf.* Lettres de René Crevel à Tristan Tzara, dans : René Crevel, *Les Pieds dans le plat*, Paris, Éditions Pauvert, 1974 (dossier, pp. 306-316).
[31] Tristan Tzara, *Le Surréalisme et l'Après-Guerre* (1947), Paris, Éditions Nagel, 1966.
[32] *L'Honneur des poètes*, Paris, Éditions de Minuit, 1943.

Fondane, Tzara and the Surrealist Movement

Abstract

Surrealism was born at the end of 1924, defining itself in the *First Manifesto* from the practice of automatic writing. Among criticisms against Surrealism, the more judicious have been produced by two Romanian expatriates in Paris: Tristan Tzara and Benjamin Fondane.

For Tzara, one of the inventors of Dada, automatic writing is not very different from the Dadaist spontaneity. Fondane regards Surrealism as a return of the reason in the poetical field where it may control the verbal flood.

During the following years, the two Romanian poets take divergent ways. Turned a communist, Tristan Tzara becomes more involved in the surrealist movement after the publication of the *Second Manifesto* (but he will break away five years later). Meanwhile Fondane, who has become Leon Shestov' disciple, develops his critique of the movement: through the fields of politics and aesthetics, Surrealism subjects poetry to reason.

Benjamin Fondane devant la Révolution

ION POP

Dans une lettre de 26 juin 1935, adressée à Jean Ballard, le directeur des „Cahiers du Sud", auxquels collaborait depuis quelques années, B. Fondane proposait la publication urgente d'un *Discours non prononcé au Congrès International des Écrivains* sur le rôle de l'écrivain dans le socialisme. Le 1er juillet, Ballard lui répondait que « le numéro de juillet est bouclé » et que par ailleurs il était impossible de publier un texte de vingt pages. Signalé par Monique Jutrin dans les archives marseillaises de la revue, ce discours a été récupéré par Michel Carassou, et publié en 1997 aux Éditions Paris-Méditerranée, sous le titre *L'écrivain devant la révolution. Discours non prononcé au Congrès International des Écrivains de Paris (1935)*, avec une préface de Louis Janover.

Comme le rappelle Monique Jutrin dans le compte rendu consacré au livre dans le no 1 des „Cahiers Benjamin Fondane" (automne 1997), en faisant référence aux *Mémoires d'un révolutionnaire* de Victor Serge, ce congrès avait été organisé à l'initiative de quelques intellectuels de gauche, tels Alain, Barbusse, Romain Rolland, Malraux, Gide, avec un implication importante d'Aragon et d'Ilya Ehrenbourg, aux ordres de Moscou, dont l'objet était, selon V. Serge, de « susciter un mouvement pro stalinien dans l'*intelligentsia* française et d'acheter quelques consciences renommées ». Le déroulement de ses travaux, mis sous le signe de l'antifascisme et de la « défense de la culture », a montré dès les premiers moments qu'il s'agissait d'une immense manipulation, beaucoup de ceux qui avaient voulu prendre la parole sur des positions non-conformistes étant empêchés de le faire. La réaction de Fondane, participant, semble-t-il, à quelques séances, est exprimée dans ce texte dont les pages « nous étonnent par leur actualité en ce siècle finissant » (M. Jutrin).

« L'étonnement » aurait pu être grand aussi au moment de la (non)prononciation du « discours », car Fondane faisait partie de ces intellectuels, peu nombreux à l'époque, qui avaient, dans l'espace culturel français, le courage de dire (comme, par exemple, un autre Roumain, Panait Istrati), la vérité sur la réalité soviétique, si maquillée pour le regard des Occidentaux. Ses réserves, très sérieuses, s'étaient manifestées encore plus tôt, par exemple en 1927, lorsqu'il publiait, dans la revue roumaine d'avant-garde „Integral", deux articles, – l'un sur *Louis Aragon ou le paysan de Paris*, l'autre, *Les surréalistes et la Révolution* – ou il s'attaquait, entre autres, à l'asservissement de la pensée et de la création poétique par le régime communiste de Moscou. Parlant, plus tard, dans les „Cahiers du Sud", d'*Une politique de l'esprit*, à propos du premier Congrès des écrivains de l'URSS, de 1934, Fondane amendait fermement les simplifications et les falsifications coupables

auxquelles faisaient appel les idéologues soviétiques lorsqu'ils se référaient à la littérature et à l'art occidentaux « bourgeois » et attendait de ce congrès « autre chose que parade, mensonge et hypocrisie bourgeoise » : finalement, il restait assez sceptique quant aux chances d'un vrai débat, en supposant que « le Congrès se gardera bien de se prononcer sur la fonction de l'art et que toute son activité se réduira à faire étalage de sa foi socialiste et mieux renforcer son asservissement »…

Le Congrès parisien n'a donc fait que de réactualiser des questions longuement méditées par l'écrivain, provoquées par la façon défectueuse, rigide et restrictive du déroulement de ses travaux. Or Fondane n'était pas l'homme disposé à croire aux « évidences » sans les interroger. Conscient de la nécessité d'un engagement pour la « défense de la culture », il demandait qu'il fut fondé sur des raisons spécifiques, bien claires, à même de valoriser la force réelle représentée par les écrivains. Mais il se rend vite compte que les organisateurs du soi-disant « Congrès » désiraient plutôt un meeting politique avec des adhésions et de rejets sans appel, contrôlés par la masse d'un public invité seulement pour « applaudir » et vicié dès le départ par « l'intolérance dogmatique ». Les réactions aux prises de parole de certains participants, même des antifascistes connus, mais refusant l'enrégimentement inconditionnel sur le nouveau front, l'interdiction d'accès à la parole aux surréalistes, attaqués avec véhémence dans le « réquisitoire hautain d'Aragon » (on avait accepté seulement un texte d'André Breton, lu par Eluard), le contournement des problèmes réels de l'écrivain appelé à s'engager l'avaient averti sur le vrai enjeu de cette réunion. Plus encore, il réalise que l'explication de cet état des faits était plus profonde, allant vers les racines mêmes de la conception marxiste de la littérature et de son rôle dans la société. De toute façon, la question des « "libertés qui lui semblent indispensables » reste essentielle, ainsi que le « risque… d'éveiller les méfiances dogmatiques, d'être traité de contre-révolutionnaire », apparu pendant les débats. Il dénonce ainsi la confusion des tactiques appliquées par les communistes dans la lutte historique concrète du mouvement ouvrier et dans l'orientation de l'écrivain qui, en tant qu'intellectuel, est une conscience interrogative, exigeant l'analyse et le jugement attentif à même de rendre plus authentique son action créatrice.

C'est dans ce contexte que Fondane met en question l'idée marxiste fondamentale de la détermination des choses de l'esprit par la base économique. Pour dire bref, il refuse d'être le « laquais » de l'économique, pour lui la création étant aussi réplique, mise en question, révolte, idée vécue, selon une « éthique terriblement exigeante, qui veut jusqu'à notre sacrifice entier ». On pourrait, bien sur, rétorquer que le marxisme parle seulement d'une détermination « en dernière instance » de la « superstructure » par la « base » – et c'est ce que fait le préfacier, qui insiste sur le fait que le déterminisme mécanique et restrictif aurait été en exclusivité l'œuvre des successeurs de Marx, à commencer même avec Lénine, pour continuer vers le dogmatisme extrême du stalinisme. Mais Fondane sent que l'attention accordée par le marxisme aux médiations entre les deux niveaux est assez faible (Engels avait reconnu lui-même cette négligence) et il assiste, de toute façon, à la manifestation d'un dogmatisme outrancier, de ce point de vue, dans la politique

culturelle soviétique, qui s'efforçait de trouver des adeptes parmi les intellectuels occidentaux. C'est d'ailleurs cette situation qui le provoque, car le marxisme auquel il se trouve confronté et qui dominait à l'époque (et longtemps après) n'accordait pas de place aux nuances et toute « déviation » individuelle, indépendance d'esprit, liberté d'expression était inconcevables.

Fondane parle, lui, juste au nom de cette liberté, qui refuse de ramener les œuvres de l'esprit à la simple condition de « reflet des tendances de classe ». Il va même jusqu'à reconnaître que « en général, l'écrivain est, sur le plan social, le plus conformiste des êtres », mais ajoute tout de suite qu'une telle « indifférence » envers les « passions de surface » est largement compensée au profit des « passions profondes », des « conflits qui travaillent dans la *région* intime » : n'étant pas un « homme d'action », il agit néanmoins d'une façon médiate : répondant humainement aux exigences éthiques, il refuse en tant qu'écrivain « la confusion meurtrière entre les valeurs éthiques et les valeurs artistiques et culturelles » ; entre, par exemple, l'artiste Tolstoï et le « prédicateur » moraliste, il choisit le premier, car la pensée discursive lui semble contraire à « l'irrationalité lyrique » caractéristique de l'écrivain. Suivant cette logique, il peut écrire que : « La prédominance de l'éthique qui sévit hautement dans les époques révolutionnaires est un arrêt de mort pour la culture : c'est la partie dévorant le tout : il ne *faut* pas laisser l'éthique se livrer à l'autopsie de la culture comme s'il s'agissait d'un cadavre : la culture est un instrument vivant : il n'est pas, il *devient*, il est le sens et le symbole de notre travail ». Le social n'aurait pas, à son tour, une influence décisive dans la résolution des grands problèmes restés irrésolus pour l'homme, – ces « vérités éternelles » dont doutaient déjà Marx et Engels.

En accentuant sur les valeurs généralement humaines promues par l'art, Fondane semble encore une fois provoqué par la censure idéologique imposée durant les travaux du Congrès-meeting. De toute façon, pour ceux qui ont traversé l'expérience dramatique, voire tragique, du totalitarisme communiste, les paroles de ce discours non prononcé ont un son très familier : « déclarer qu'il est contre-révolutionnaire de parler du hasard, de la chance, de la maladie et de la mort, qu'il est contre-révolutionnaire de s'ennuyer, de s'angoisser, de craindre la mort ou de se suicider, qu'il est contre-révolutionnaire de dire que la terre n'est qu'un petit grain semé dans l'espace étoilé et que l'homme n'est qu'une fourmi dans une fourmilière, relève d'une tactique aussi fausse qu'inopérante… Si toutefois, et malgré l'évidence, c'est la tactique qui l'emporte sur la vérité, en ce cas il y a tout à craindre que la culture ne soit, elle aussi, qu'un concept contre-révolutionnaire : la pensée serait contre-révolutionnaire aussi… »

Le discours de Fondane, très actuel à plusieurs égards, est celui d'un intellectuel authentique, pour lequel « l'engagement » ne saurait possible sans la liberté d'une interrogation exigeante des « évidences ». Le marxisme lui-même se trouve ainsi interpellé, au nom d'une « surveillance » nécessaire contre le danger du dogmatisme : « Marx était un grand génie, sans doute, mais il n'est pas le pape » – affirme-t-il, en demandant, vers la fin de ses propos, de maintenir « au sein de la société socialiste, cette

liberté (« bourgeoise », si vous voulez) », d'opposition et de débat des problèmes non résolus, concernant tous les points essentiels du litige humain.

Conçu en ces termes, le texte de Fondane est à enregistrer surtout comme un précieux témoignage d'une conscience libre. L'indépendance d'esprit manifestée très tôt (voir, par exemple, ses essais critiques publiés en Roumanie) et renforcée par la fréquentation du cercle de souche existentialiste d'un Léon Chestov, trouve ici une expression éclatante. De même que dans son audacieux livre consacré en 1933 à *Rimbaud le voyou*, dans les essais philosophiques de *La Conscience malheureuse* (1936) ou dans le *Faux traité d'esthétique* (1938), dans le *Discours* de 1935 on retrouve sa méfiance envers les abstractions, les idées reçues, les lois qui prétendent donner un sens au monde en soumettant, en réalité, l'être humain à toutes les contraintes : c'est pourquoi à côté der la Raison il repose, avec courage, l'homme en tant que personne, qu'individu libre de vivre ses contradictions, ses espérances et ses défaites, en affrontant le destin avec une dignité tragique. Ce Fondane est, peut-être, un peu trop « individualiste » ou « idéaliste » dans ses réactions à l'éthique de l'Histoire de notre siècle, mais sa voix sincère et pathétique nous touche, car ses idées sont des *idées vécues*.

Benjamin Fondane and the Revolution

Abstract

The article comments on the speech that Benjamin Fondane had intended to deliver at the International Writers' Congress, organised in Paris in 1935, by several leftist intellectuals, among whom Henri Barbusse, Alain, Romain Rolland, Aragon, under Soviet influence, as a manifestation intended "for the defence of culture", against the backdrop of the rise of Fascism. The text is illustrative for the courage with which the author reveals the organisers' intentions directed at ideological manipulation in favour of Stalinism, denouncing the turning of the reunion into a "political rally", marked by dogmatism as to the defining of the "commitment of the intellectuals".

The speech is also of key importance for the author's freely inquisitive spirit, as he brings up the issue of the "mirroring" of reality in the dogmatised Marxist vision and states the need for the freedom of spirit, the freedom of the creating individual in relation to the so-called "realities" of the world in which he lives and to which he opposes a vision of creation as retort, revolt, questioning, "lived idea", as part of a "terribly critical ethics that goes as far as our total sacrifice".

« Le primat de la politique » ou les années ’30 vues par Benjamin Fondane

MIRCEA MARTIN

Lorsqu’à la fin de 1923 Fondane vint s’établir à Paris il ne mit pas longtemps à se retrouver dans la vie culturelle française, familier qu’il était déjà de ses repères, de ses événements auxquels il n’avait cessé de se connecter à distance sans retards notables. Les mouvements d’avant-garde, par exemple, avaient éveillé en Roumanie non seulement intérêt et sympathie mais aussi adhésions actives, répliques non dépourvues d’originalité. En juin 1922, Ion Vinea et Marcel Janco, les bons amis de Tristan Tzara, font paraître „Contimporanul”, la première revue roumaine d’avant-garde. Dans son premier numéro, Fundoianu publie l’article *Fenêtres sur l’Occident* qui n’est en rien moins frondeur que la préface aux *Images et livres de France*. Cette collaboration se poursuit avec une certaine assiduité jusqu’à la veille de son départ pour Paris.

Moins de deux ans plus tard, en mars 1925, le poète devient le correspondant parisien de la jeune revue „Integral” où il ouvre la rubrique *Fenêtres sur l’Europe*, rédigée en français et signée déjà Benjamin Fondane. Les numéros suivants ne gardent plus le titre de la rubrique et, petit à petit, les sujets des articles – exclusivement littéraires et théâtraux au début – se diversifient. Si dans sa période roumaine l’intérêt du publiciste Fundoianu pour la politique était réduit au minimum, circonscrit à des questions de politique de la culture, la fréquentation des milieux de l’avant-garde parisienne met Fondane devant des options inévitables et l’oblige à réfléchir sérieusement aux rapports entre littérature et politique.

La Révolution et les intellectuels[1] représente un premier signe de ce changement d’attitude. C’est un commentaire sur une brochure signée A. D. et intitulée *Que peuvent faire les surréalistes*[2] et sur une *Légitime défense* due à André Breton[3]. Dès la première phrase, Fondane annonce la couleur : il compare “le drame si minime” des surréalistes aux séismes politiques globaux (par lesquels il désigne les événements qui agitent la Chine et qui, de l’avis de l’auteur, décideront « de l’avenir de l’Occident »). Mais comme les prises de position des surréalistes engagent « l’avenir de la poésie », le poète s’y attarde avec une passion toute naturelle.

Le drame des surréalistes – qui surprend, étonne, voire contrarie Fondane – vient de ce que leur programme spirituel si radical essaie de trouver un accord avec le réel par l’intermédiaire du déterminisme historique marxiste et d’une discipline de parti qui fait taire leur propre besoin d’anarchie. « Le surréalisme, en tant que recherche pure d’une métaphysique de la poésie, était la pointe la plus avancée de l’Europe de l’après-guerre ; il

y est encore » et l'abandon de cette « histoire » inquiète profondément le sympathisant venu de Roumanie. S'il est vrai qu'André Breton et ses partisans ont quitté le Parti Communiste Français « pour garder leur indépendance », ils sont restés communistes « malgré tout et malgré les communistes » pour avoir relégué au second plan la question de la poésie « qui semblait de nature à les séparer ».

La brochure anonyme reprochait à Breton et aux surréalistes de se cantonner dans un plan apriorique et anhistorique, en dehors du « monde des faits », dans une vie intérieure épurée. Bien que la réplique de Breton pose comme « artificielle » l'opposition entre la réalité intérieure et la réalité extérieure, il devrait admettre qu'« il n'y a pas de salut en dehors de l'esprit » et que « la révolution surréaliste » devrait se transformer en « révolution sociale ». Or, toute la démonstration de Fondane repose sur la contradiction irréductible qu'il constate entre le rationalisme structural de la révolution sociale (dictature du prolétariat ; précepte moral du devoir, du sacrifice etc.) et l'irrationalisme de la révolution surréaliste (« *le miraculeux* ou la poésie en liberté », l'arbitraire, « le ballet de l'homme et ses désirs », les mythes et les libertés de l'homme etc.).

En fait, dans la version que Fondane donne du programme surréaliste – et à laquelle il adhère explicitement lui-même – la poésie doit être « infuse à la réalité », en devenir un « moteur », « ouvrir les écluses de l'unique réalité profonde qui soit capable de conférer à l'homme une signification acceptable », bref, « de supplanter la Raison ». Telle qu'il la comprend, en tant qu'activité spirituelle spécifique, la poésie « si elle n'est pas réalité, elle n'est rien ». Dans une note de bas de page il convoque, à l'appui, une observation grosse de conséquences de Théodule Ribot : « Il est dans la nature de l'image d'apparaître d'abord comme réalité » (*L'imagination créatrice*). Sur cette lancée, Fondane exige que l'image (poétique) soit maintenue au stade où elle apparaît comme une réalité, il n'accepte pas qu'elle soit « déclassée » à son état de fiction littéraire. Il s'agit ici, en dernière instance, d'un radicalisme qui ne contredit pas mais prolonge le radicalisme surréaliste dans le sens du « changement de la vie », l'exhortation rimbaldienne prise au sens littéral et non littéraire. L'aspect *performatif* de la définition fondanienne de la poésie est à retenir.

Lorsqu'il exige que la poésie « supplante la Raison », Fondane ne parle pas de « la liberté du poète d'être irrationnel » mais de son devoir « d'imposer sa liberté aux hommes, de les forcer à l'acte libre ». Ce n'est pas qu'il refuse *l'engagement* ; simplement il ne croit pas que le régime instauré par la révolution prolétarienne et basé exclusivement sur le facteur économique soit capable d'apporter des remèdes spirituels. « Dans la société communiste – se demande-t-il – (…) l'esprit cessera-t-il d'être sollicité par ses antinomies qui sont devenues irréductibles ? »

Ces antinomies, pense-t-il, sont « une conséquence de la liberté théorique absolue » de l'esprit. La révolution bourgeoise a inoculé à l'esprit ce mal propre à la liberté de penser, alors que « la révolution prolétarienne entend, au contraire, se réserver tout, régler tout, l'esprit y compris. Copyright by journal *Humanité* » – c'est la conclusion sarcastique de Fondane. Tel rapt spirituel relève déjà du totalitarisme. Le terme lui-même n'est pas

utilisé, mais comment ne pas reconnaître la vertu prophétique de la dissociation opérée par Fondane entre la révolution bourgeoise et la révolution prolétarienne ?

À dix ans seulement de la Révolution bolchevique et sans contact direct avec les réalités soviétiques, grâce à la seule analyse des deux variantes françaises – officielle, orthodoxe et dissidente, surréaliste – du programme révolutionnaire communiste, Fondane ne se laisse pas pris au piège des promesses justicières. Bien au contraire, il cerne surtout les risques que laissent entrevoir ces promesses. La question rhétorique qu'il pose d'ores et déjà, qu'il va répéter ou inclure dans les réflexions ultérieures au sujet de la révolution c'est : « … en quoi, une fois la révolution faite, notre position devant l'univers aura-t-elle changé » ? Question qui déconspire implicitement une prise de position.

À partir de cette position, la nouveauté, considérée révolutionnaire par Breton lui-même, du programme communiste lui semble douteuse, « les idées de l'URSS étant aussi vieilles et bourgeoises que le monde – libération des peuples opprimés, la libération de l'Asie et du salarié afin de jouir de la grande civilisation machiniste dont on suppute déjà l'ascendant progrès ininterrompu ». À remarquer que Fondane décèle le caractère mobilisateur, la fonction de « stupéfiant » de l'idée de *progrès*, anticipant par-là quelque chose qui de nos jours va s'appeler « récit légitimant ».

Vers la fin de l'article, l'auteur ajoute au *surréalisme* et à la *révolution* le terme de futurisme qui est, à son avis, le mouvement littéraire qui « convient » le mieux à l'époque, le plus actuel, le plus synchrone avec l'époque et avec ses tendances novatrices ? « L'art futuriste c'est vraiment l'Europe prenant conscience d'elle-même en tant que productrice d'un nouveau monde habité par la religion du progrès, la morale de la Vitesse, la politique du confort matériel… ». Dès lors, il considère que le manifeste futuriste constitue une espèce de noyau dur de toute l'avant-garde (Dada, surréalisme) et de « toute école future ».

La comparaison qu'il établit entre le futurisme et le surréalisme nous semble extrêmement révélatrice pour chaque programme artistique en soi et surtout pour la conception fondanienne de la poésie dans son ensemble. Au-delà de ce qui les apparente, le futurisme et le surréalisme se distinguent radicalement par leur attitude face à l'esprit : alors que le premier voudrait « balayer » les antinomies de l'esprit, le second tente de les « résoudre ». Si le futurisme ne conçoit que le mouvement [4] écartant « toute vie contemplative », le rôle du surréalisme est autre : « il s'est donné la tâche du Pellerin de Charlot de marcher dans le danger sur une frontière idéale un pas dans un pays, l'un dans l'autre ».

Que la sympathie, la préférence même de l'auteur aille au surréalisme me paraît indiscutable. C'est vrai aussi qu'il en attend beaucoup plus. Le pari surréaliste lui semble exemplaire pour la possibilité même de la liberté humaine. (« un grand morceau de notre liberté en est l'enjeu »). Fondane parie à son tour et son propre enjeu est précisément l'enjeu qu'il attribue au programme surréaliste : un engagement dans un ordre spirituel et non politique. À l'instar des surréalistes (de certains d'entre eux) qui adhèrent au communisme « malgré les communistes », B. Fondane adhère au surréalisme « malgré les surréalistes ».

*

La lettre de réponse[5] (datée du 1er février 1932), adressée par Fondane au groupe surréaliste de Paris, qui lui demandait de signer une pétition en faveur d'Aragon, inculpé par le Parquet, à la suite de la publication de son volume *Front rouge*, « pour instigation au crime », occupe une place à part dans sa correspondance avec les écrivains (roumains, français, autres). Fondane refuse de signer car il estime que la pétition est inefficace dans l'ordre pratique, social et inacceptable dans l'ordre théorique.

D'emblée il dénonce « la suprême habileté » des instigateurs de déguiser en ce moment leurs accusations antérieures en moyens de légitime défense pour constater, non sans surprise et amertume, qu'ils ne semblent pas évaluer correctement les implications de leurs propres actes. Qui plus est, en transgressant tout "critère stable de valeurs", ils se permettent de modifier « de façon obscure et dissimulée » les règles mêmes du jeu ce qui fait ressortir leur intention « de défendre leur peau plutôt que la liberté ». Naturellement, Fondane se borne à communiquer son opinion critique aux intéressés sans nulle intention de la rendre publique.

Le reproche de fond qu'il adresse à Aragon et à son groupe de militants communistes concerne, comme dans le cas de Breton, la poésie et son programme. Si Breton retire son adhésion au groupe « Clarté » tout en restant fidèle « à la révolution sociale », Aragon s'obstine à mettre sa poésie de la manière la plus directe et inconditionnelle « au service de la révolution ». Instiguer au crime, à la désertion, à l'insurrection c'est éluder sciemment le « plan poétique » et s'engager totalement dans la pratique sociale-politique. Ce n'est pas l'engagement en soi que Fondane remet en question : c'est l'enjeu de cet engagement d'une part, et d'autre part, le refus d'assumer ses conséquences.

De son point de vue, l'engagement de type communiste n'est pas un engagement authentique pour un poète et pour sa poésie. La poésie doit être engagée jusqu'à ce qu'elle devienne elle-même « une réalité » – écrivait-il dans son article de 1927 *La révolution et les intellectuels* – mais une réalité qui ne se confonde pas avec la rationalité comme le voudraient les communistes et leurs partisans. « La poésie doit supplanter la Raison » – estimait Fondane.

Il ne se fait pas faute de souligner sarcastiquement l'énorme contradiction dans laquelle se plaçaient les auteurs de la pétition – y compris Aragon, qui accepte leur initiative : après avoir rejeté par des déclarations pathétiques et par l'illégalité même des moyens employés l'immunité dont ils jouissaient au sein de la société bourgeoise à titre « de poètes et de fous », ils s'empressent de la réclamer pour peu que se dessine « la menace d'une inculpation ». Fondane déplore que, face à de possibles représailles, ces doctrinaires de la violence sociale revoient à la baisse leur radicalisme, situent la violence au niveau des apparences, s'abritent derrière l'esthétique si décriée jusqu'alors, demandent des circonstances atténuantes pour un « langage exalté », bref, invoquent le statut de « poètes » qu'ils avaient toujours refusé.

Si les activistes surréalistes et communistes étaient restés fidèles à eux-mêmes ils auraient accueilli avec joie une peine de prison qui « les aurait arrachés à jamais à la catégorie des hommes de lettres », ce qu'ils avaient toujours souhaité, au lieu de demander le soutien de ces derniers pour s'en sortir. Le lointain exemple de Gandhi sert d'argument écrasant : « Le Mahatma Gandhi, bien que chanté par Romain Rolland, n'aura cependant jamais employé ces moyens, pour se dérober à une juste punition qu'il aura appelée de tous ses vœux. »

Cette lettre-diatribe touche un point culminant lorsque Fondane rappelle les cas des écrivains qui ont affronté la prison et l'exil, qui ont été tués pour leurs convictions, pour le droit de penser librement. Ce n'est pas un hasard, ajoute l'auteur si « les Soviets eux-mêmes ont vu s'expatrier des gens d'une haute irréprochabilité morale pour qui la meilleure des dictatures ne pouvait remplacer l'absurde idée de liberté ». Donc, même devant « la meilleure » des dictatures, l'idée de liberté peut sembler « absurde » : la richesse des connotations ironiques et sarcastiques du texte de Fondane n'échappera à personne ! Et ce qui est encore plus important c'est que, à ses yeux, non seulement les expatriés (volontaires ou involontaires) du Pays des Soviets ne sont nullement des « traîtres » comme ils l'étaient pour tant d'intellectuels français, mais ils gardent une « haute irréprochabilité morale ».

Pour conclure nous dirons que la raison pour laquelle Fondane pense « qu'il faut laisser faire le Parquet » c'est qu'il refuse de se situer « sur le terrain arbitraire de l'irresponsabilité du poète ».

*

La réponse[6] donnée par Benjamin Fondane à une enquête de la revue bruxelloise *Documents 33* (où il avait déjà publié un fragment de *Rimbaud le voyou*) sur le caractère révolutionnaire du film soviétique et sur ses promesses tenues ou non-tenues est significative non seulement pour sa conception de l'école de cinéma en question mais aussi pour ce qui est de l'art du film en général, des rapports du génie créateur avec la Révolution et des chances mêmes de la Révolution.

Une fois de plus, son approche est inattendue et originale. Pourquoi « le goût révolutionnaire » et « les promesses révolutionnaires seraient-ils avérés par un art qui « par définition n'est pas libre ? » – se demande-t-il. À son avis, le film est un art « commandé, complexe, multiple, bureaucratique », bref, truqué ; – « truqué par définition chez les Soviétiques tout comme aux États-Unis » –, un art privé de liberté.

« Libre, la création cinématographique l'est virtuellement comme toute création : mais il lui faut un million pour se reproduire cet acte « libre »[7] écrit Fondane dans un autre texte de la même période. À côté du film, la poésie et le roman sont bien plus libres, mieux même, selon lui, « la poésie est libre ou elle n'est pas ». Sa question vise les promesses « révolutionnaires » des romanciers soviétiques : « … nous offrent-ils (Gorki, Babel, Pilniak, Ehrenbourg) aujourd'hui une *qualité d'humain* différente, plus substantielle, plus révolutionnaire que celle de leurs prédécesseurs de l'Empire ? » Bien

qu'adressée à ses interlocuteurs de Bruxelles, la question est plutôt rhétorique. Fondane pense que les réussites du film soviétique en général ne sont pas redevables à leur « soviétisme » mais à un Eisenstein, à un Poudovkine, à un Dziga Vertoff. Il n'existe donc pas de « qualités » soviétiques, il existe tout au plus des « défauts » soviétiques. Des défauts imputables à la thématique obligatoire ou à des solutions non moins obligatoires : des défauts qui grâce à des réalisateurs doués passaient inaperçus : « Avec du génie, ça allait, sans génie ça ne vaut guère. Mais le génie ne veut pas toujours obéir… ». Malgré une opinion qui gagnait de plus en plus du terrain parmi les intellectuels français, Fondane conclut que « l'art prolétarien ne me semble pas digérer mieux le génie que ne le fait la société bourgeoise ». Et de poursuivre par une phrase révélatrice au niveau esthétique autant que politique : « On obtient bien des choses sous la menace du knout, de la délation et de la Tcheka ; mais pas l'œuvre d'art ; l'obéissance est une chose excellente mais pas dans les choses de l'esprit. » Si la discipline révolutionnaire « prime l'esprit » tout risque d'être perdu.

Dans le texte dont nous venons de citer (*Cinéma 33*) consacré au passage du muet au sonore et à l'appauvrissement qui en résulte au niveau artistique, Fondane dénonce haut et fort le caractère « bourgeois, capitaliste et impérialiste », c'est-à-dire « sentimental, sale et rapace » de l'art du film, tout en reconnaissant, par contraste en quelque sorte, au film soviétique des vertus de grandeur et de pureté. Le film soviétique n'est pas « esclave du million », écrit-il, en revanche, il est esclave de la propagande. L'argument qui s'oppose à cette subordination, Fondane le puise dans la nature même de l'homme qui n'est pas qu'un animal social, « il est un animal misanthrope ; pas seulement un être raisonnable, mais aussi un être absurde ; pas seulement un citoyen, mais aussi un individu anarchisant ».

Bien que rien ne soit dit de manière explicite, il est clair que le film bourgeois (et la société capitaliste) non plus que le film soviétique (et la société socialiste) ne correspondent pas à la vision de *l'homme* que nourrit Benjamin Fondane. Sa conception du cinéma est fortement marquée par l'idée des dépendances matérielles très strictes et de l'impuissance de la société bourgeoise à accorder ou à assurer au film une dimension spirituelle. Ce qui fait que, entre un film sur le plan quinquennal commandé par les Soviets et un film européen libre « sur un adultère quelconque », la préférence de Fondane va au premier, « plein d'une joie, d'une pureté, d'une conviction qui m'entraîne et me soulève, bien qu'il ne veuille autre chose que me persuader de la beauté du travail et du merveilleux rendement des machines agricoles ». Cela ne veut nullement dire qu'il soit disposé à admettre l'image idyllique qu'un tel film donne de la société soviétique. « Mais si j'étais né en URSS je crierais à l'esclavage » estime-t-il devoir préciser.

En fait, sa véritable option se situe en dehors de l'alternative ci-dessus : « si j'étais libre, vraiment libre, je tournerais un film absurde, sur une chose absurde, pour satisfaire à mon goût absurde de liberté. » Qu'en est-il de cette déclaration ? L'auteur se laisserait-il aller au plaisir d'une boutade, céderait-il à une espèce de sentimentalisme vague en clamant son désir de faire « un film absurde » ? Un film sur « une chose absurde » est

possible voire utile. Le goût « absurde » de la liberté veut souligner précisément le caractère *impérieux* du besoin de liberté. Mais « un film absurde » ? Les avant-gardistes goûtaient bien et pratiquaient l'absurde dans la vie et dans l'art, les films soi-disant surréalistes en témoignent en tout cas. Quant à Benjamin Fondane, « le film absurde » est pour lui un film qui ne sacrifie pas au besoin immédiat (au « million »), non plus qu'à une nécessité plus lointaine (de l'histoire) ; un film vraiment *libre*.

Il en résulte que le terme « absurde » est synonyme de « libre ». La rencontre avec Chestov avait eu lieu et les effets en sont visibles dans les contextes les plus inattendus. La logique du 2 x 2 = 4 irrite déjà Fondane.

Un tableau d'époque

C'est toujours en cette année de disgrâce 1933 que Benjamin Fondane écrit un texte épocal8 (au sens fort, plénier et complexe du terme) ; aujourd'hui, le texte, écrit au présent et traitant d'un sujet ressenti comme un présent, peut faire figure de texte « d'époque ». On pourrait pourtant y voir un bilan *actuel* des années '30 en Europe et dans le monde. C'est un véritable pamphlet de l'auteur contre son époque : une espèce de A rebours politique ; admirateur de Huysmans dès ses jeunes années Fondane adopte, à plus d'une décennie de distance, la même attitude à l'encontre du courant général.

Le tableau de l'époque, globalisant, ignore l'échiquier politique, il se situe au-dessus de la mêlée et se penche, avec une égale attention, sur toutes les misères présentes et les souffrances à venir. Là encore, l'auteur ne semble céder à aucune illusion. Bien au contraire, sa désillusion générale brosse un paysage dont la dérision atteint des dimensions apocalyptiques. Tout – et en premier lieu la scène politique de l'Europe – prend pour Fondane des allures de « panorama des vanités ». Sa vision est panoramique et la désillusion déferle de partout, de l'Amérique du premier Roosevelt, du pays stalinisé des Soviets, de cette Allemagne des « morts vivants » qui par un plébiscite avait porté Hitler au pouvoir, de l'Italie de Mussolini et même d'une Angleterre qui n'était pas exempte des passions possessives, d'appétits impérialistes.

Les données réelles se joignent aux impressions artistiques, les événements politiques sont jugés dans un ordre éthique ; contrastes frappants, couleurs vitriolantes, personnages génériques ; les responsables politiques eux-mêmes ne sont que des pantins manipulés ; tout se passe comme dans une pièce de théâtre expressionniste, l'auteur évoque « *un spectacle reinhardtien* ».

Il importe de souligner que l'arrivée au pouvoir de Hitler elle-même ne jette pas Fondane dans le désespoir et l'aveuglement qui précipitent les partis communistes de France et d'Europe dans le giron de l'Union Soviétique. Non content d'ignorer les manœuvres de la politique soviétique, leur double jeu par rapport au programme déclaré et aux intérêts nationaux étatiques il saisit et dénonce les risques de cette duplicité quant au sort de la révolution et du prolétariat mondial. Rares sont les analystes politiques et encore plus rares les intellectuels proéminents

d'Occident à avoir compris dès la première heure cette trahison et à avoir eu le courage de la dénoncer.

Benjamin Fondane appelle les choses par leur nom, ces choses qui ne deviendront évidentes que dans l'après-guerre, plus exactement dans les années du « dégel » postérieur à « la guerre froide ». Et encore ne seront-elles exprimées carrément : « Ce ne sont donc plus les forces prolétariennes de l'intérieur de chaque État, qui forment le support, la défense et l'armature des Soviets, mais les gouvernements qui oppriment les classes, les gouvernements capitalistes ». C'est cette entente conclue par-dessus la tête du prolétariat (national mais mondial aussi), aux dépens de ses intérêts révolutionnaires et au mépris des déclarations de principe que Fondane met à nu.

Mieux encore, il anticipe les mouvements ultérieurs à cette époque pragmatique qui privilégie les intérêts et non les idéaux et va jusqu'à prévoir l'inévitable « osmose », politique d'abord, commerciale et idéologique ensuite, entre capitalisme et socialisme. Il s'en est fallu de peu qu'il ne prophétisât l'effondrement du communisme survenu 60 ans plus tard après que celui-ci eût constitué tout un système mondial et engendré d'innombrables souffrances, privations et crimes. Mais, ne l'oublions pas, le texte date de 1933, époque où les « esprits avertis » n'arrêtaient pas d'avertir sur les seuls dangers qu'entraînait l'ascension des fascismes de tous poils.

L'hypothèse de Fondane ne laisse pas de nous surprendre une fois de plus par son inscription dans le débat contemporain concernant les rapports entre le communisme et le fascisme : il estime que la genèse des fascismes est une « force de réaction » devant la menace des masses prolétariennes, autrement dit, une réaction au communisme. Également surprenant aujourd'hui, après des décennies de propagande antifasciste menée par les régimes communistes et les partis communistes d'Occident, le rapprochement qu'il opère entre Staline et Hitler et le fait qu'il range Maurras dans la même famille d'« esprits ». Il aurait pu prendre comme critère de ces rapprochements les ambitions totalitaires, réalisées par les deux premiers. Pourtant Fondane les apparente en vertu d'un critère qui, une fois de plus, s'avère inattendu : à savoir *la primauté de la politique*. Il a une intuition extrêmement rapide et exacte pour ces années et pour l'absence d'information sur l'essence commune *propagandistique* et agressive des deux régimes qui ne sont opposés qu'en apparence : six jours par semaine pour le repos, la chanson et « la parade des grands mots » : « Et ce, pendant que l'homme soviétique chante, Hitler chante aussi et Mussolini. Les fabricants d'armes chantent aussi. C'est dans le chant qu'on fabrique les meilleurs canons. Le fil de fer barbelé, c'est tout une chanson, et le gaz sifflote… » Comment réprimer un frisson devant cette dernière image réflexivement prémonitoire, tout comme devant celle, qui sera invoquée quelques lignes plus loin, des « futurs asphyxiés » ?

À aucun moment Fondane n'établit de discrimination entre le communisme et le fascisme. Il les incrimine au même titre pour cette mise à mort de l'espoir, la révolution n'étant à ses yeux rien d'autre qu'un espoir. *La primauté de la politique* est le nom donné par Fondane au totalitarisme, qu'il soit fasciste ou communiste : « La merde n'a changé que de nom ». Ce spectacle grotesque et tragique finira par déboucher sur la guerre, avertit-il, une guerre en vue de laquelle toutes les parties et tous les régimes se préparent et qui changera en chair à canon les

populations, les hommes de la rue que, loin d'innocenter, Fondane culpabilise pour leur passivité, leur insouciance, leur indifférence.

L'homme moderne est vu comme un produit de la primauté de la politique, les droits de l'homme sont opposés aux « textes de l'ancienne loi morale » qui voulait perfectionner l'homme puisque perfectible. L'oubli du souci pour le perfectionnement de l'homme est pour Fondane le symptôme le plus sûr de sa déchéance et son anéantissement dans les fosses communes de la guerre à venir n'en est que la conséquence inévitable et méritée. À mesure que ses objectifs deviennent de plus en plus généraux son sarcasme augmente.

Une reconsidération des données historiques concrètes aurait peut-être déplacé les lignes de ce sombre tableau, aurait fait apparaître que l'opposition ne doit pas être établie entre les droits de l'homme et la loi morale (soit-elle biblique ou kantienne) mais entre ceux-ci et la terreur des régimes totalitaires. Mais l'imagination du poète déçu et contrarié par l'histoire contemporaine trouve des tons, des couleurs et des images apocalyptiques pour la fin de cet article d'une grandeur prophétique qui lance hypothèses, prévisions et prémonitions que l'histoire tragique de la décennie suivante se chargera de confirmer.

*

À la veille du premier Congrès des écrivains de l'URSS, „Le Journal de Moscou", l'officieux soviétique de langue française, publie, entre autres déclarations de sympathisants étrangers, celle d'André Malraux. Fondane, qui l'estime « aussi habile que substantielle » commente abondamment cette déclaration. Le terme de « politique de l'esprit » proposé par Malraux inspire à Fundoianu le titre de son article9. Le terme sous-tend la décision que les écrivains soviétiques, réunis dans leur premier congrès, devraient prendre à l'égard de la fonction même de l'art. Nous savons aujourd'hui que cette décision n'appartenait nullement aux écrivains et que le cadre de leur activité avait été défini depuis longtemps par Lénine et Staline : la soumission inconditionnelle de l'art aux commandements de la politique de l'État soviétique, son agencement (en tant que « roue, vis ») dans « la mécanique générale prolétarienne ». En 1943, Malraux croyait encore que le débat sur la question de la fonction de l'art dans le socialisme était ouvert, que des interventions pouvaient encore influencer le cours de ce débat. Fondane, lui, en était moins convaincu.

Malraux propose à ses collègues soviétiques de choisir entre un art du désaccord vis-à-vis d'une certaine civilisation, un art qui accuse, supérieur à l'action proprement dite et un art de l'accord vis-à-vis d'une civilisation (dogmatique) dans lequel « l'écrivain exprime presque toujours des valeurs inférieures à celles de l'action ». De choisir aussi entre un *art de la durée* (auquel aspirent les civilisations bourgeoises) et *un art de l'instant* (qu'exprime avec intensité le film soviétique).

Fondane reproche à Malraux d'éluder la réponse ; il déplore aussi « la panique » qui paralysait « les partisans lucides » des Soviets dont le silence encourageait « la politique de l'autruche » adoptée par le Congrès en question. « On attend d'un Congrès soviétique autre chose que parade, mensonge et hypocrisie bourgeoise » – écrit-il, après avoir démonté le

mécanisme idéologique d'un simplisme disqualifiant de Gorki qui recourait à une confusion délibérée des valeurs (Novalis et G. Ohnet, Céline et Dekobra) et dénonçait un Paul Kock, un Paul Féval, un Octav Feuillet (« autant dire Personne », précise Fondane) en tant qu'écrivains européens « qui magnifient et amusent » leur classe. Fondane s'avoue stupéfait par l'optimisme effarant du Congrès aux dires duquel et scandalisé de voir que l'art soviétique est opposé à « un art de l'Europe falsifié, calomnié ».

Il propose comme solution qu'« une société prolétarienne dogmatique telle celle des Soviets » reconnaisse clairement, sans ambages, que l'art est sacrifié, qu'il est réduit à « une chose éphémère, utilitaire » aux dépens d'une « oeuvre historique durable ». Ce qui anéantirait une fois pour toutes l'opposition « factice, puérile », entre l'art prolétarien et l'art bourgeois et mettrait, à la place, une opposition entre l'existence prolétarienne et un art corrompu, anarchiste car tout art – et « non seulement l'art bourgeois » – est corrompu et anarchique. Fondane poursuit son raisonnement : dans le cadre d'une société contre laquelle l'écrivain n'est pas libre de s'insurger (comme cela arrive en Europe), celui-ci pourrait choisir entre « l'existence d'un écrivain avili, à qui l'on donne des ordres, et l'anéantissement de l'écrivain au profit de la foi socialiste ». Il ne cache pas son scepticisme pour ce qui est de la seconde variante, car « même si la foi en l'action socialiste était, chez les Soviets, infiniment plus puissante que la foi en l'homme », il s'agirait ici « d'une foi totale, à la fois éthique et métaphysique ». Ce qui s'oppose encore à ce second choix c'est, à son avis, le monde même où « l'interaction et l'échange ont pris une ampleur considérable ». Tout comme le complexe d'infériorité des Soviets vis-à-vis de la culture occidentale, complexe qui produit « une ambition égalitaire » plutôt qu'une « opposition irréductible ».

Reste, par élimination, la première variante (celle de l'écrivain assujetti, humilié) que, en raison de la mainmise constante de l'État soviétique sur l'écrivain, Fondane ne prend plus en compte car, à ses yeux, elle est un *état de fait*. Et c'est précisément le maintien par le silence de cet état de fait qui lui apparaît comme le danger le plus considérable « tant pour l'écrivain que pour l'avenir socialiste ». Sur ce point, Fondane saisit, plus que tout autre intellectuel occidental, l'essence du régime soviétique, un régime qui n'a jamais assumé quoi que ce fût de négatif de toute son histoire et pratique révolutionnaire ou soi-disant révolutionnaire, qui n'a admis aucun risque pour ses projets, qui n'a jamais reconnu que ses écrivains ou ses citoyens étaient privés de liberté. Les dirigeants bolcheviques ont toujours eu l'habileté et le cynisme de clamer toujours le contraire de ce qui était la réalité.

L'imagination de Fondane va encore plus loin : non seulement il est gêné de constater « l'avilissement de l'écrivain dans une nation qui nous a donné un Tolstoï et un Dostoïevski » (et le risque qui en découle) mais il entrevoit un autre risque à savoir que l'écrivain finira par s'insurger contre la foi communiste (et « la déchirer de ses dents », ajoute-t-il). « La Nuit pourrait être plus noire que l'on ne pense… » – la conclusion de l'article prend, une fois de plus, allure de prophétie.

Cette nuit n'est point la Nuit du Goulag comme nous serions tentés de le penser, ni la révolte de Soljenitsyne ou de Grossman contre l'oppression totalitaire n'y est pas anticipée.

Ce à quoi Fondane pense – et ce n'est pas un hasard s'il envisage le risque de « l'affaiblissement » de l'État soviétique – c'est la dissolution de cet État par suite de la dissolution de la foi dans son idéologie, une dissolution violente et anarchique : « à la place d'un règne du spirituel, il pourrait y avoir alors *carence* de spirituel et anarchie des puissances ».

J'avoue, devant cette phrase, une certaine perplexité. De quel « règne du spirituel » s'agit-il ? Du règne des Soviets, pourrait-on conclure logiquement du moment qu'il sera « remplacé » par « une carence du spirituel » et par une « anarchie des puissances ». Mais était-ce concevable, même si nous sommes en 1934 et même en opposition avec la carence de spirituel – conséquence (ou cause ?) de « l'anarchie des puissances » ? Je crains que Fondane ne cède ici à une panique devant l'anarchie, qu'il ne soit disposé à lui préférer n'importe quel régime aussi restrictif et autoritaire fût-il à l'égard des arts et des droits de l'homme. Après tout, n'est-ce pas la peur bourgeoise et naturelle devant la populace déchaînée, chaotique, agressive, peur qui est responsable, à des degrés divers, de la politique de l'Occident face à la Russie soviétique, peur qui présumait qu'un État totalitaire, fût-il impérialiste et rapace, était préférable à l'anarchie ?

Si telle aura été – en grand – la conduite adoptée par les États occidentaux, l'attitude de Fondane dans le reste de ses écrits politiques est tout autre. Il suffit de revenir en arrière, dans ce même article, pour y trouver la reconnaissance du caractère « anarchique » de tout art et non seulement de l'art bourgeois. Dans le commentaire consacré au film (dont nous citions ci-dessus, *Cinéma 33*), en contradiction avec la conception soviétique dogmatique sur l'homme – mais aussi avec la conception bourgeoise, bien plus tolérante et bien plus complexe pourtant – Fondane faisait remarquer que l'homme n'est pas seulement un être rationnel et civique mais aussi absurde et anarchique. Il est vrai que dans le premier cas il s'agit d'individus alors que dans le deuxième il s'agit de collectivités, de masses. Mais jusqu'à ce passage surprenant, voire obscur, Fondane considérait les tendances anarchiques et absurdes comme des modes de manifestation de la liberté de l'homme, les faisait rentrer dans sa propre idée de la révolution. Et, surtout, il ne les considérait pas incompatibles avec l'esprit, il n'y voyait pas une « carence de spirituel ».

Nous avons là l'un des thèmes – peut-être le plus important parce que le plus grave – jamais exprimé, jamais formulé jusqu'au bout de toute l'œuvre de penseur et d'artiste de Benjamin Fondane, le thème même de son existence. Il y a comme une cassure dans ce passage de l'*individuel* au *collectif* et de l'*artistique* au *social*, quelque chose qui échappe à son attention pourtant si pénétrante d'habitude. Il y a des valeurs que l'on ne peut pas transférer d'un plan à l'autre sans métamorphoses importantes. Reconnaître, voire saluer le côté absurde de l'existence, les tendances anarchiques d'un individu est une chose, cultiver l'anarchie au niveau de la société, des masses en est une autre.

Si les deux dernières phrases de cet article pouvaient être sorties de leur contexte et situées dans le contexte socio-historique plus large, alors « le règne du spirituel » ne serait plus l'ordre soviétique mais l'ordre européen, bourgeois et la « carence de spirituel », « l'anarchie des pouvoirs » signifieraient tout ce qui a contrarié cet ordre, à savoir les totalitarismes et leurs conflits violents. Alors cette Nuit noire ne serait autre que la Nuit totalitaire. Reste que, et c'est

là un point extrêmement significatif, pour Benjamin Fondane ce qui se passait dans l'Est, en Russie des Soviets appartenait à « la nuit » et n'annonçait nullement des « lendemains qui chantent ».

NOTES

[1] Paru dans „Integral", n° 11, avril 1927, pp. 14-15.

[2] *La révolution et les intellectuels. Que peuvent faire les surréalistes? Position de la question,* par A. D. (Pierre Naville), Paris, 1926.

[3] André Breton, *Légitime défense* dans : „La Révolution surréaliste", n° 8, décembre 1926.

[4] Notons l'impression de Fondane que « le futurisme s'adapte infiniment mieux à la civilisation bolchevique qu'à celle de l'Italie de Mussolini, son disciple ».

[5] *Il faut laisser faire le Parquet…*, lettre de Fondane adressée au groupe surréaliste, dans le vol. *Fundoianu/Fondane et l'avant-garde*, édité par Petre Răileanu et Michel Carassou, Fondation Culturelle Roumaine et Paris-Méditerranée, 1999.

[6] Parue dans *Documents 33*, Bruxelles, n° 8, décembre 1933 (repris au „Bulletin de la Société d'Études Benjamin Fondane" n° 5, Printemps 1996, textes édités par Monique Jutrin et présentés par Michaël Finkenthal)

[7] *Cinéma 33*, dans : „Cahiers jaunes" n° 4, 1933, reproduit dans B. Fondane *Écrits pour le cinéma*, textes réunis et présentés par Michel Carassou, Éd. Plasma, 1984.

[8] *Lever de rideau* dans : „Le Cahier bleu", n° 6, 22 décembre 1933 (apud „Bulletin de la Société d'Études Benjamin Fondane", n° 5, Printemps, 1996)

[9] *Une politique de l'esprit* dans : „Cahiers du Sud" n° 166, vol. XI, 1934 apud „Bulletin de la Société d'Études Benjamin Fondane" n° 5, Printemps 1996, pp. 9-15

"The Priority of Politics": The Thirties as Seen by Benjamin Fondane

Abstract

The relationships that Benjamin Fondane had with the surrealists, his reluctance towards their programme bear an important significance not only for his view on literature, but, more importantly, for his political stand. Far from believing in the reparatory promises of the Soviet Revolution as glorified by the surrealists, Fondane does not hesitate to place Stalin in the same family of spirits with Hitler and, as such, to incriminate them both. "Priority given to politics", this is how Fondane defines totalitarianism in 1933, be it fascist or communist.

B. FONDANE

Poésie, philosophie, théâtre

Benjamin Fondane: *Philoctetes* And The Scream Of Exile*

ERIC FREEDMAN

In his preface to *Philoctetes*, Fondane wrote that "after an, better it should appear now than in the form of a posthumous work, with an introduction and critical notes. At least, dear reader, this edition has neither introduction nor critical notes – that's something anyhow." However, *Philoctetes*, a dramatic poem advertised as forthcoming in 1937[1], I did not appear during Fondane's lifetime, and to honor his memory, we publish it now, albeit with an introduction and critical notes.

> And yet
> a time will come when I shall be
> only a fable, an absurd kind of mythical
> secret, an existence which existed, where then?
> in what century?
> (*Le Mal des fantômes*, p. 315)[2]

I. *Between unjust laws*

> Justice! (…) I have seen it nowhere / it has no face.
> (*Philoctetes*, pp. 12-13)
> I cry aloud, but there is no justice.
> (*The Book of Job* 19:7)

Benjamin Fondane's life and death were bounded by unjust laws. He was born on 14 November 1898 in the Moldavian city of Jassy, in a Romania which considered its large minority of Jewish inhabitants as foreigners, periodically passing discriminating laws against them, and formally agreeing to recognize them as Romanian nationals only in December 1919.[3]

Fondane was the second child and only son of Isaac and Adela (née Schwartzfeld) Wechsler and was named Benjamin after his maternal grandfather, an eminent member of the Jewish community, who had died in 1897, whose library he inherited. He was later to romanize his name to Fundoianu, after Pundoia, the name of a tract of land previously held in tenure by his paternal grandfather, and then to change his name to Fondane.

* Reprinted from "Cardozo Studies in Law and Literature" vol. 6, No. 1, Spring / Summer 1994

Registered as a student at the Law School of the University of Jassy in 1914, he abandoned his studies after three years as a result of anti-Semitic discrimination, this open anti-Semitism being one of the reasons for his emigration to France in 1923. Between 1920 and 1939, about 70,000 Jews originating from Eastern Europe came to Paris.[4]

Fondane became a French citizen in 1938, helped by the solidarity of his friends from the Marseilles-based review "Les Cahiers du Sud", who participated in the donation of the heavy naturalization fee[5]. However, between 1940 and 1944 the Vichy regime in France passed over 160 discriminatory anti-Semitic laws, decrees and circulars concerning Jews[6]. Denounced in March 1944, Fondane and his sister, the actress Line Pascal, were taken to the Paris Prefecture de Police and then interned in Drancy, from where they were deported by Convoy No. 75 on 30 May 1944 to Auschwitz, Benjamin Fondane was gassed at Auschwitz-Birkenau on 3 October 1944.

> Seated on the Ladder of Babylon, I wept
> and the soldiers told me: you must work, Jew!
> work is freedom!
> (*Le Festin de Balthazar*, 1932, p. l0)[7]

II. *From Jassy to Bucharest*

The multiple facets of Fondane: poet, philosopher of the "unhappy consciousness," critic, essayist, screenplay author, are the modulations of his cry of exile, as a Jew in Romania, a Romanian Jew in France, a French existentialist challenging the dominance of rationalism and Reason.

This cry of exile is also voiced in his plays – for he was furthermore a dramatist and a man of the theater. Throughout his life, his early translations and adaptations to his three extant poetic dramas (*Le Festin de Balthazar*, *Philoctète* and *Le puits de Maule*)[8], poetry and philosophy were fused together to become a form of defiance and a forum for questioning.

In Romania, his youthful interest in the theater had been fourfold: translations, dramatic texts, critical articles, theatrical productions. As an adolescent in Jassy, he translated into Romanian texts from the Yiddish by Rosenfeld, one of the founders of Romanian Theater, and, from a German version of the Dutch writer Herman Heijerman's play *Ahasverus* (1912), about the effects of a pogrom upon a Russian Jewish family[9].

One outcome of his readings on Biblical themes took the form of a short symbolist drama whose theme was the denial of Peter, *Tăgăduința lui Petru*, written in December 1917 and published in Jassy in February 1918[10]. We can already see here the interest in a character who denies the symbol of divinity.

Among the many periodicals to which Fondane contributed articles was "Rampa", a journal devoted to the theater[11]. He was its theater critic from 1916 to 1923, writing

under the pseudonym Constantin Meletie. "In the world of ideas, I love lepers. I have fled. I can recognize a thinker from a single idea. A poet from a single metaphor (…). For me life lived is no anecdote. It is an inner sea." ("Rampa", III, 424, 23 February 1919)

The idea of the leper, another figure of exile, of someone set apart, was often to recur in his work. We recall one of his Romanian poems "*Psalmul leprului*" – *the Psalm of the leper*[12], where the leper laments to God about his condition, and we are also reminded of the evocation of impurity in *L'Exode*:

> Darkness has drowned my face,
> my head is uncovered, and I cry:
> Impure! Impure!
> (*Le Mal des fantômes*, p. 212)

He identifies the exiled Philoctetes too with the leper, uniting Biblical and Greek impurity:

> (…) the wretch, the leper
> the pariah of Greece
> the nauseous wound.

III. *Insula*

Influenced by Jacques Copeau and the development of the Théâtre du Vieux-Colombier, founded in Paris in 1913, Fondane created in 1922 a theater group "Insula" (Island) at the former Maison d'art, strada Corăbiei in Bucharest, with the help of his sister Lina, brother-in-law Armand Pascal, his cousin Bety, Ion Pillat, N. D. Cocea, Ion Morțun, Petre Sturza, Ion Vinea and Claude-Emile Rosen[13].

According to a program of period, the group had as its motto Copeau's remark "For new work leave us bare boards" ("Pour l'oeuvre nouvelle qu'on nous laisse un tréteau nu" from his *Essai de rénovation dramatique* NRF, 1 September 1913), and its repertoire was based on that of Copeau's: Molière, *Les Fourberies de Scapin*; La Fontaine and Champsmelé, *La Coupe enchantée*; A. de Musset, *Un Caprice*; Roger Martin du Gard, *Le Testament du Père Leleu*. The choice of Lope de Rueda's *Les Olives*, Lord Dunsany's *Devant les portes d'or* and Chekhov's *The Sea Gull* seems to indicate that Fondane was also aware of the Paris repertoire in 1922 of Charles Dullin at the Sane Pasdeloup and of Georges Pitoeff at the *Comédie des Champs Elysées*[14]. The repertoire of "Insula" included, too, Le médecin malgré lui of Moliere, in a translation by Fondane (and whose staging was reminiscent of the commedia dell'arte), Maeterlinck's L'Intruse; Shaw's Man of Destiny and a play by D. Anghel and St. O. Iosif, *Legenda Funigeilor* (*The Gossamer Legend*).

As was the case with Copeau, Fondane placed great stress on the primacy of the text, apparently to such an extent that he felt obliged to reply to critics who felt that he

was denigrating the actor's role. Is there a reminiscence of this debate and its relationship with the audience in Philoctetes, after "a terrible storm breaks / Just like in *King Lear*":

> Would that only be a theatrical storm by which
> the audience is asked to understand
> that the hero is shaken? (…)
> Have I had enough of my loneliness and am I trying
> to divide the sole existing character
> into a crowd of beings that I fabricate at will,
> in order to be *less alone*?…
> (14-15)

In the "Insula" program, Fondane enumerated principles to be adhered to by the actors in the company, which were not unlike those stated by the founder of the Vieux-Colombier.

Play readings and lectures were also given (on Gide and Calderón among others), but because of continuing anti-Semitism and the avant-garde nature of the program, "Insula" was discontinued the following year, when Fondane, together many of those involved in the "Insula" project, joined the "Contimporanul" group, named after the journal founded in 1922 by the instigator of "constructive" Dadaism in Romania, Marcel Janco.

Fondane was contributing drama reviews and essays on theater to "Contimporanul" when, in 1923, Lev Shestov's *Les révélations de la mort* (*In Job's Balances*) was published[15]. Fondane's critical essays in *Adevărul literar şi artistic* in August-September 1923 were the beginning of a life-long concern the thought of Shestov, one which determined his own philosophical orientation. In the autumn of 1923, Fondane left for Paris. Four years' poetic silence followed.

> I began to scream without words.
> (Preface to *Privelişti* 1930)

IV. *From Bucharest to Paris / Babylon*: Le Festin de Balthazar

Calderón and Gide, the subjects of lectures at "Insula", provided source material for two of Fondane's plays: *Le Festin de Balthazar* (*Belshazzar's feast*) and *Philoctète* (*Philoctetes*).

It was in Romania that Fondane had begun to write *Le Festin de Balthazar* and perhaps *Philoctète*. Already in August 1920 he had published *Monologul lui Balthazar* in the review "Mîntuirea" (II, 15-16), and the play exists in Romanian (Jassy, 1922) and in French (Paris, April 1932). This dramatic poem is rooted in the Book of Daniel and the

auto-sacramental of Calderón de la Barca. As with the characters in *Philoctetes*, the text of *Le Festin de Balthazar* is a representation of metaphysical spokespersons. They bear the masks of Belshazzar: Reason, Madness, Spirit and Death. Jewish immigration and racism are dealt with in an ironic tone of voice:

> The Jew: (…) misery undresses us everywhere (…)
> Belshazzar: You seem to have an unusual accent
> Your misery itself seems unusual
> Your lament is not from here
> (…)
> You spread this false idea of Justice!
> (*Le Festin de Balthazar*, pp. 11-12)

But the play deals especially with Belshazzar's totalitarian temptation: "mine the thirst that nothing can quench except totality," (31) and with his fear at "being able only to be God or nothing." (52) "There is no longer any miracle" he cries (71). Belshazzar's challenge remains unanswered.

V. *From Ithaca to Lemnoss:* Philoctetes

The representation of metaphysical spokespersons is equally to be found in Philoctetes, whose source material is in Sophocles' tragedy and André Gide's *Philoctetes or Treatise of tbree morals* (1899)[16]. Fondane may now be added to Edmund Wilson's list of adapters mentioned in *The Wound and Bow*: "a very meager record: a chapter of Fenelon's *Télémaque*; a discussion in Lessing's Lsocoon, a sonnet of Words worth's, a little play by André Gide, an adaptation by John Jay Chapman."[17] Wilson seems to have forgotten Jean-Baptiste de Chateaubrun's version of 1755, which was Lessing's attack, and that of Jean-François de la Harpe in 178l.

Philoctetes however, was not among the "heroes" cosen by Camus or Sartre, Anouilh or Giraudoux, for their adaptations from Greek classical tragedy. Among more recent interest shown in Philoctetes as source material, we may recall the work of the German playwright Heiner Müller (1965) and the Greek poet Yannis Ritsos (1965)[18].

In Fondane's Philoctetes, for the only time in his work, it is not Ulysses who represents the figure of the Wandering Jew[19], but Philoctetes, who is the mirror of the poet in exile and in solitude. According to the preface, wntten ten and then fifteen years after the play's completion, Fondane began the play "soon after the Dada period" (therefore around 1922-1923) and he wanted to "correct both the Greek tragedy which spoke only of a forced loneliness" and Cide's "treatise" where ethics was but "dependence on esthetics." He writes that he has "tried to bring Philoctetes back to the metaphysical level," with Ulysses, representing Order and the Reason of State, as a caricature of Maurras, and

Neoptolemus, as a Kantian eventually coming closer to Nietzsche, his questioning then obedience transformed to pity and refusal."[20] Philoctetes is a Job in revolt whose "uninterrupted cries of suffering demand a response" – the cry of Shestov, too, the appeal against Necessity, against Reason, the cry of Jerusalem against Athens in a "de-hellenised" play:

> Ah! Ah! … this scream crushes
> between its forefinger and thumb
> the world's noblest thought (…)
> you mustn't serve up
> *thought* to those who suffer
> and who demand to be cured.

VI. *Poetry and the scream*

"Scream! We shall consider that to be a *demonstration*," wrote Fondane in his *Faux traité d'esthétique* (1938)[21]. "What then is poetry for us – a scream, a prayer, a magical act?"

The "classical" poetry of Philoctetes; this "semblance of classical verse" ends with Philoctetes' entrance and if the poetry of "free verse comes into play only through the state of trance, conflict and tension," it is a tension between instrumental forces, with Ulysses as the emitting instrument of State power, Neoptolernus the transmitting tool of persuasive language, and Philoctetes as humanity, receiver of suffering.

We may see in Philoctetes' bow, which provides his sustenance, the lyre of poetry, the Greek holiness of Beauty, and the esthetics of the beautiful. These Fondane found wanting and he renounced them, together with their esthetic justification of the world. This denial of esthetics does not however remove the care Fondane took in the description of staging and scenography, the utilization of masks, marionettes and dwarves, the attention paid to music and dance. This was not the "conscious hallucination" or "double frenzy" which he decried on the part of the surrealists (see *FTE*, Ch. IV, pp. 63-76), but rather the object as a "good conductor of the real." (*FTE*, p. 78).

For Fondane, poetry has the responsibility of "restituting everything that the operations of the intellect have despised, condemned and mutilated, in other words finite and humiliated existence and its intimate thought: myth." (*FTE*, p. 85) *Philoctetes* is such a dramatic poetic restitution, with Ulysses (using Neoptolemus as the mediator of intellectual operations) the figure of the despiser, condemner, and, indirectly, mutilator, and Philoctetes as the mythologized thought of finite and humiliated existence.

In his recent discussion of Fondane and Claude Vigee, Michel Elial speaks of "the deep wound of the real which operates in the unhappy – historic – consciousness of the poet."[22] The voicing of this deep wound is the cry or scream of Philoctetes, and we may note here the affinity with Artaud's dramaturgy[23]. The dramatic cry is that principally of

theatrical representation for the listening audience. However for Fondane, "this drama is not destined for the theater; it will not go to the crowds; it can therefore *dare*." The cry, then, is more than *exclamatory* – it is *interrogative*. The scream poses a question.

"Just think," Fondane writes in the preface, "that Sophocles hero cries out uninterruptedly throughout one act: these cries of suffering demand a response and a solution." The visceral scream of Philoctetes is in opposition to the rational scheme of Ulysses[24]. *Philoctetes* is moreover a tragedy of *physical pain*, with the tragedic text as *metaphysical* questioning. It is a drama of a festering wound, a nauseous smell. David B. Morris writes of Sophocles' Philoctetes, that "he in some sense *is* his wound. HIS character has become inseparable from his pain."[25]

We know that for Fondane, Philoctetes' cries are also those of religious revolt, "close to Job's position." Kierkegaard, too, compared Philoctetes to Job. Despite the Biblical and Greek different cultural contexts, they are brought together by the modes of pathos and lamentation. Here is Job as the figure of the suffering Jew in exile, to whose question there is either no answer, or merely the answer of destruction[26].

> I cry unto Thee, and Thou dost
> not answer me (…)
> And Thou dissolvest my substance.
> (*The Book of Job*, 30:20-22)

> "We can only be interested in man and in what destroys him," wrote Fondane in 1928[27].

The cry of Philoctetes/Iob in his dialogue with God, against laws of the city, of Reason, of cold and calculating logic, is transmitted through a text which itself is hesitant, trembles and quakes, "the feeling / of drawing out only from himself / the porous matter of world / and that freedom which begets itself!"

To confront the proofs of Reason, the poet brings his proofs, first truths. What are they? "Quite simply, life, death, suffering, misery, love, anger, boredom, cowardice, sacrifice, solitude, unknown, mystery, fatality, chance, freedom exist." (*FTE*, p. 54)

"And yet" continues Fondane (*FTE*, p. 74), "behind the words, despite the words, the tragedy that happens is true." Shestov said to Fondane in 1937: "the philosopher must seek out the Sources, beyond Necessity, beyond Good and Evil," and, the following year: "However, *despite the evidence*, man cries unto God; he asks help, he believes that *God can* – I have not been able to get over this difficulty: I could only struggle."[28]

Let us conclude our introduction with premonitory cry of the exiled Philoctetes/Fondane in his struggle, a cry of darkness and of light:

> I have suffered and have not come across your face
> I have known injustice – and have not found you
> words cover you like a tired eyelid

and you vanish into actions –
who then are you? answer!
(…)
who is he who will judge
who is he who in the flame
will show us how to burn alive
will teach us through death
the darkened meaning of life
Who?
(…)
I shall speak to you simply
without bitterness or resentment,
without poetry,
but may my voice leave
in you, as in a glass of water,
long branches of light.
(40-41)

NOTES

[1] *Philoctète (poème dramatique)* was announced as forthcoming in Benjarnin Fondane, *Titanic* (Brussels: „Les Cahiers du Journal des poètes" published on 5 June 1937).

[2] Benjarnin Fondane, *Le Mal des fantômes* (Paris: Éditions Plasma, 1980). All translations are my own, unless indicated otherwise. Hereinafter referred to as *MF*

[3] For information on the legal status of Jews in Romania during that period, *see*

A. Ruppin, *Die Juden in Rumänien*, "Zeitschrilt fur Demographic und Statistik der Juden" III, 1907, p. 86.

Max J. Kohler & Simon Wolf. *Jewish Disabilities in the Balkan States* (New York: American Jewish Committee ("Publications of the American Jewish Historical Society" No. 24), 1916).

Joshua Starr, *Jewish Citizenship in Rumania (1878-1940)*, "Jewish Social Studies" III, 1 (January 1941), pp. 57-80.

N. M. Celber, *The problem of the Rumanian Jews at the Bucharest Peace Conference, 1918*, "Jewish Social Studies" XII, 3 (July 1950), pp. 223-246.

Z. Szaikowski, *Jewish Emigration Policy in the period of the Rumanian 'Exodus' 1899-1903*, "Jewish Social Studies" XIII, 1 (Jan. 1951), pp. 47-70.

Carol Iancu, *Les Juifs en Roumanie* (1866-1919): *De l'exclusion à l'emancipation* (Aix-Marseille: Université Aix-Marseille I, 1979).

[4] *See* P. Hyman, *De Dreyfus à Vichy, l'evolution de la communauté juive en France 1906-1939* (Paris: Fayard, 1985).

[5] *See* Alain Paire, Chronique des „Cahiers du Sud" 1914-1966 (Paris: IMEC, 1993), p. 223.

[6] For information on the legal status of Jews during this period, *see*:

Serge Klarsfeld, éd., *Les Juifs sous l'occupation. Recueil des textes officiels français et allemands.* (Paris: FFDJF, 1982).

Dominique Remy, *Les Lois de Vichy* (Paris: Éditions Romillat, 1992).

[7] Benjamin Fondane, *Le Festin de Balthazar. Auto-sacramental.* Texte établi par Eric Freedman (St. Nazaire: Arcane 17, 1985). Hereinafter referred to as *FB*. All translations are my own. This play was first performed in Paris in 1987, under the direction of André Cazalas, and in Bucharest (Nottara Theater) and Craiova in 1991.

[8] This is the first publication of the entire text of Philoctetes. Brief extracts in French have been previously published in the following reviews: "Approches" (University of Haifa, Israel), No. 3, 1985; "Le Beffroi" (Quebec, Canada), No. 4, 1987; "Le Mâche-Laurier" (Sens, France), No. 2, 1994.

There are three extant manuscripts of *Philoctète*, in the form of typescripts with manuscript additions and corrections, mentioning neither place nor date of composition. It is the third manuscript, considered as the definitive text, which forms the text for the present edition and translation.

Le puits de Maule, based on Nathaniel Hawthorne's novel, *The House of the Seven Gables*, remains unpublished.

The manuscripts of these works are in the Fondane holdings of the *Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet* in Paris.

[9] *Ahasverus* by the Dutch playwright Herman Heijerrnans (1864-1924) was first performed in Paris at the *Théâtre Libre* on 12 June 1893 and thereafter was a great success. It was first published in 1912 ("Ahasverus door W.v.D." "Toneelbibliothek", II^{e}, Serie No 9, Amsterdam, 1912). It has been republished in Herrnan Heijerrnans, *Toneelwerken* I (Amsterdam: G. A. van Oorschot, 1965), pp. 83-109. It was translated into German in 1904: *Ahasver* (Schauspiel in einem Aufzug, Übersetzung aus dern Hollandischen von Paul Rache, Universalbibliothek No 4615. Leipzig: Reclarn, 1904). The play was also translated into English, Yiddish and Hebrew. *See* Seymour L. Flaxman, *Herman Heijermens and his dramas* (The Hague: Martinus Nijhoff, 1954). The title page of Fondane's manuscript translation, seen in the archives of Paul Daniel in Bucharest in 1968, but since lost, reads "Ahasver / Dramă într'un act / de / Herman Heijermans / traducere din limba olandeză, dinpre limba germanică / de B. Fundoianu."

[10] *Tăgăduința lui Petru. Literatura biblică cu o lămurire despre simbolism. Desenuri şi vignete de Ross* (Iaşi: Editura Chemarea, 1918), 31 p.

[11] „Rampa". A daily Bucharest journal, 1 Jan. 1915 - 20 Jun. 1938. Editors: N. D. Cocea, Scarlat Freda.

First published in the Jewish review "Lumea evree" (May 1920) and included in *Poezii* (Ed. Minerva, Bucureşti, 1978), p. 106.

[12] First published in the Jewish review "Lumea evree" (May 1920) and included in *Poezii* (Ed. Minerva, Bucureşti, 1978), p. 106.

[13] Fondane's cousin Bety Goldstein became Romania's first Jewish lawyer, before emigrating to the USA.

Ion Morțun and Petre Sturza were both trained actors.

Ion Vinea (1895-1964) established his reputation as a poet and critic in the 1920's, and directed the review "Contimporanul" 1922. His work was not published in volume form until 1964.

Claude-Emile Rosen, who began his acting career with "Insula", has written of this period in the review "Non-Lieu", n^{os} 2-3, 1978.

As late as 1983, *Insula* was still being criticized by Romanian critics for its' "vanguard violence" and "negativism"! *See* Simon Alterescu, ed., *An abridged history of Romanian theatre* (Bucharest: Editura Acaderniei R.S.R., 1983), pp. 126-127.

[14] *See*: France Fauny-Anders. *Jacques Copeau et le Cartel des Quatre*. Paris, Éditions Nizet, 1959.

[15] Leon Chestov, *Les révélations de la mort* (Paris: Plon, 1923). In English: *In Job's Balances*, G Coventry & C. A. Macartney, trans. (London: Dent, 1932).

[16] Concerning metaphysical spokespersons, the Romanian dramatist Lucian Blaga (1895-1961), in analyzing avant-garde Romanian theatre, spoke in 1926 of "a new type of drama" whose action culminated in conflicts of "idées-forces". He observed that "it seems the characters no longer exist as individuals, but as the exponents of some impersonal force involved in conflicts that crush or save them." (Cited by Ruth S. Lamb, *The World of Romanian Theater* (Claremont, California: Ocelot Press, 1976), p. 34).

Sophocles' tragedy dates from 409 B.C.E. *See Sophocles II: Philoctetes*. Translated with introduction by David Grene (Chicago: University of Chicago Press, 1957), pp. 189-254; *Philoctetes*, T. B. Webster, ed. (Cambridge: Cambridge University Press, 1974). Recent French translations and adaptations include those of Y. Kokkos & P. Leyris in *Poe&sie*, 1981, pp. 3-38, and of Daniel Donner (Belgium: Ciaco, 1985). Recent performances of Sophocles' *Philoctetes* include those directed by Martyn Richards (Offstage Downstairs, London, 1986) and by Christian Schiaretti (Théâtre de l'Odéon, Paris, 1992).

André Gide's *Philoctète ou le traité des trois morales* was first published in La Revue blanche on 1 December 1898, and subsequently by Mercure de France (1899), edited by M. Rivière (Éditions Gallimard, 1912), La Bonne Compagnie (1922), and included by Gallimard in 1933 in Vol. 3 of his Œuvres completes, edited by L. Martin-Chauffier, pp. 13-63. Gide's *Philoctète* has been translated into English by J. Mathews (New York: Knopf, 1951).

For a recent study on Gide's theater, *see* Jean Claude, *André Gide et le théâtre*, 2 vols, (Paris: Éditions Gallimard, 1992).

Gide, as Fondane, said he had not intended his play for the stage, although there was a reading at the Comédie des Champs Elysées in 1937.

For a compendium on (almost) everything you've ever wanted to know about the Philoctetes myth, *see* Oscar Mandel, *Philoctetes and the fall of Troy: plays, documents, iconography, interpretations*, including versions by Sophocles, Gide, Mandel and Heiner Müller (Lincoln: University of Nebraska Press, 1981).

[17] Edmund Wilson, *The Wound and the Bow* (New York: Oxford University Press, 1965), pp. 223-242. He is referring to *Fénelon, Les Aventures de Télémaque, fils d'Ulysse* (1699), Livre Quinzième, Ch. 12; Gotthold Ephraim Lessing, Laokoon oder Uber die Gränzen der Malerei und Poesie (1766) in *Gesammelte Werke* (Leipzig, 1864), Vol. 2, 2ff.; William Wordsworth, *Sonnet XII* (1827) in his Poetic Works; John Jay Chapman, *Two Greek Plays*: *the Philoctetes of Sophocles and the Medea of Euripides*, done into English (Boston: Houghton Mifflin Co., 1928).

[18] Heiner Müller in *Sinn und Form* 7, 5, 1965, translated into English by O. Mandel & M. Kelsen Feder in O. Mandel, *op. cit*.; pp. 215-250.

Yannis Ritsos, *Philoktitis* (Athens: Ed. Kedros, 1965), French translation by Gérard Pierrat (Paris: Éditions Gallimard, 1982).

[19] *See* M. Jutrin in this issue and in her study *B. Fondane ou le périple d'Ulysse* (Paris, Éditions Nizet, 1989). *Also see*: W. B. Stanford, *The Ulysses Theme* (Ann Arbor: University of Michigan Press, 1968), pp. 214-222, which analyses James Joyce's Bloom-Ulysses.

[20] This is echoed in a way by Beniamino Stumbo, "Il Filottete di Sofocle," Dioniso 19 (1956), pp. 89-110, who saw "two principles struggling for supremacy: one legal and political, embodied in Ulysses, the other ethical, in Neoptolemus." Cited by O. Mandel, *op. cit*., p. 104. For Mandel, Neoptolernus is Kantian in that he refuses to treat Philoctetes as an object (*op. cit*., p. 120).

[21] Benjamin Fondane, *Faux traite d'esthétique Essai sur la crise de réalité* (1938), Catherine Tieck, ed. (Paris: Éditions Plasma, 1980), pp. 103-120. Hereinafter referred to as *FTE*. All translations are my own.

[22] Michel Elial, *Poésie critique de la poésie: Claude Vigée et Benjamin Fondane* in *Colloque de Cérisy: La Terre et le Souffle. Rencontre autouur de Claude Vigée* (Paris, Éditions Albin Michel, 1992), p. 201.

[23] *See* Michel Carassou, *Fondane-Artaud, même combat*, "Europe" pp. 667-668, November-December 1984, pp. 84-86 (followed by a letter of 1928 from Fondane to Artaud, pp. 87-93).

[24] For recent studies on the scream or cry in Sophoclean tragedy, with special reference to Philoctetes, *see* Maria Villela-Petit, *L'enjeu des voix dans le Philoctète de Sophocle*, "Les Études phi1osophiques" 3, Juill.-Sept. 1991, pp. 313-333; D. Quéhec, *Le cri dans la représentation tragique*, "Pallas - Revue d'Études antiques" XXXVIII, 1992, pp. 131-135.

[25] *See* David B. Morris, *The Culture of Pain* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1991), pp. 248-255.

[26] *See* M. Villela-Petit, *supra*, note 24 at pp. 314-315. As an example of the pre-war interest shown in the U.S.A. in Job and Greek tragedy, *see* Horace M. Kallen, *The Book of Job as Greek Tragedy* (New York: Hill and Wang, 1959) (first published by Moffat, Yard & Co. in 1918)

[27] Benjamin Fondane, *2 x 2 in Trois scénarii - Cinépoemès* (1928). Republished in Benjamin Fondane, *Écrits pour le cinéma* (Paris: Éditions Plasma, 1984), p. 18.

[28] Benjamin Fondane, *Rencontres avec Léon Chestov* (Paris: Éditions Plasma), 1982, p. 144, p. 160.

Note: In one of Fondane's last letters, dated January 1944, to Jean Ballard, director of the Marseilles-based cultural review "Les Cahiers de Sud", for which he was a regular contributor, he gently castigates him for not having read his plays: "There are two mystery plays among all my books that I've presented as having already been written: *Le Festin de Balthazar* and *Philoctète*. Have you ever asked to read them? No, your 'old prejudice' has always come into play."

I thank Monique Jutrin for having brought this unpublished letter too my attention.

Benjamin Fondane : Philoctète et le cri de l'exile

Résumé

Eric Freedman y réalise une brève incursion dans la biographie de Fondane et dans son activité consacrée au théâtre, dès les chroniques dramatiques publiées dans „Rampa" et la création en 1922, à Bucarest, du groupe „Insula" et jusqu'à ces deux pièces originales *Festinul lui Baltazar* et *Philoctète*, inspirées par Calderon et, respectivement, par Gide.

Le commentaire insiste notamment sur la deuxième pièce et la conclusion doit être retenue : « Philoctète est un Job révolté, dont les cris exigent une réponse – le cri de Chestov aussi, l'appel contre la Nécessité, contre la Raison, le cri du Jérusalem contre Athènes, dans une pièce de-hellénisée ».

Benjamin Fondane dans les revues roumaines d'avant-garde

ION POP

Au moment où les premiers groupes de l'avant-garde roumaine des années '20 commençaient à s'organiser, B. Fondane (Fundoianu) avait déjà derrière lui une riche activité poétique et surtout de critique littéraire et théâtrale. Sa présence très dynamique dans le journal „Rampa" et dans la revue moderniste d'Eugen Lovinescu, « Sburătorul literar », entre 1921-1922, la publication de son livre d'essais, *Imagini şi cărţi din Franţa* (*Images et livres de France*), en 1922, la parution d'un certain nombre de poèmes qui devaient se retrouver plus tard, en 1930, dans son recueil *Privelişti* (*Paysages*) l'avaient situé parmi les écrivains roumains les plus ouverts aux changements à l'heure d'une « synchronisation » programmatique avec la modernité européenne. Excellent connaisseur de la littérature française, il pouvait approcher sans aucun complexe les œuvres les plus récentes ; son intelligence critique et la franchise de ses opinions révélaient un esprit indépendant, non-conformiste et original.

Avant son départ définitif de Roumanie, en 1923, le jeune Fundoianu signait des articles de critique littéraire et théâtrale dans la revue „Contimporanul", dont le *Manifeste activiste adressé à la jeunesse,* dû à Ion Vinea, marquera, en mai 1924, l'amorce d'un premier mouvement cristallisé de l'avant-garde roumaine, sur des fondements constructivistes. À la même époque il avait participé, avec le metteur en scène Armand Pascal, à la fondation du groupe de théâtre moderne *Insula* (*L'Île*), en 1922. Des relations d'amitié le liaient, enfin, avec quelques futurs militants de l'avant-garde, tels Ion Călugăru (collaborateur, à côté de lui, à „Contimporanul", F. Brunea, Mihail Cosma (Claude Sernet) ou Ilarie Voronca, ce qui allait l'encourager à collaborer aux périodiques qu'ils devaient bientôt lancer.

En effet, 1923 n'a pas été pour Fondane une date de rupture totale avec le monde littéraire du pays – et cela, grâce, en premier lieu, à ce milieu avant-gardiste, qui verra en lui une sorte d'ambassadeur dans cette métropole de la modernité artistique qu'était Paris ; on le trouvera donc, lors de la parution de la « revue de synthèse moderne », „Integral", en mars 1925, en tant que rédacteur de cette publication dans la capitale française. Après „Contimporanul", „Integral" et „Unu" seront les lieux de « retour » de l'écrivain Fondane en Roumanie.

Il y a d'abord la présence du poète, dans ses deux hypostases, roumaine et française. La première est celle du futur auteur de *Privelişti*, qui confie à ses amis de Bucarest une partie de ses poèmes inédits, à savoir 17 textes au total, des quarante-sept que comprend le

volume de 1930. Quatre titres avaient été publiés dans „Contimporanul", entre 17 février - 6 mai 1923 (*Cîntece simple*, *Mărior*, sous le titre *Cîntec simplu* - n° 31 ; *Cîntece simple*. *Mărior III*, sous le titre *Cîntec simplu*. *Mărior* - n° 32 ; *Alte privelişti* III - n° 36 ; *Coincidenţe* - sous le titre *Contemplare*. *Poem în proză* - n° 41), les treize autres dans „Integral" (*Alte privelişti* II, *Herţa* VI, n° 11, février-mars 1927) ; *Lui Taliarh* - n° 12, avril 1927) et dans „Unu" (*Cîntece simple. Vlaici* III, n° 6, octobre 1928 ; *Herţa* II - n° 19, décembre 1929 ; *Urîtul*, *Ţoca*, *Eveniment* - n° 21, janvier 1930 ; *Discurs*, *După diluviu* - n° 22, février 1930 ; *Provincie* IV, *Sinaia* I, *Lucarnă* - n° 25, mai 1930). Ce sont des pièces représentatives de cette vision si caractéristique à Fundoianu, celui de *Privelişti*, en tant que poète de la vitalité explosive de la nature et de l'angoisse expressionniste devant cette même plénitude menaçante pour l'ordre précaire que l'homme s'efforce de lui opposer, poussé lui-même aux bords du chaos et de la confusion. C'est à ce poète que la revue „Unu" consacre, lors de la sortie du livre de 1930, un numéro spécial, « Unu – Privelişti », donnant ainsi l'occasion à IIarie Voronca, Ion Călugăru, Gheorghe Dinu et Saşa Pană de faire son éloge, dans le style propre à ce groupe, d'un imagisme effréné, enthousiaste et pathétique, – pretexte plutôt à des confessions d'amitié qu'à des analyses critiques proprement-dites. De la *Radiographie* de Voronca, on peut noter, par exemple, «le témoignage de mon émotion devant *Privelişti*, autant de vers qui, appris par cœur à l'âge de l'adolescence, comme ceux de Bacovia, Arghezi, Ion Minulescu, Adrian Maniu, Ion Pillat, devaient constituer pour moi les marches pour l'exercice de ma propre syntaxe», – ou l'émerveillement devant les « vases aux images palpitantes », « chaque poème (étant) un bocal aux poissons vivants, aux jaillissements de fraîcheur », « un itinéraire parmi les miroirs frémissants »… Le même Voronca avait d'ailleurs salué en Fondane, dans un numéro de la revue „Integral" (10, janvier 1927), « un extraordinaire poète », répondant « à notre soif d'aspects nouveaux ». Une frénésie semblable des images domine, dans le numéro mentionné d'„Unu", l'article dédié au poète par Stephan Roll, qui, décrivant l'univers de Fondane, ajoute ces lignes qui découvrent en lui le novateur et le visionnaire : « Fundoianu apportait sur ses épaules osseux et visionnaires le faucon blanc d'une autre voix, près de la trompette assourdie par la monotonie et.la répétition ».

L'image du poète de langue française que commence à devenir Fondane prend contour à travers les onze textes imprimés dans „Contimporanul" (*Exercice de français* – n° 59 / 28 mai 1925) „Integral" (*S.O.S.*, *À Madame Sonia Delaunay*, *Scène de la vie des Lapons* - n^{os} 13-14, juin-juillet 1927) et „Unu" (*Nature morte* - n° 9, janvier 1929 ; *L'aube d'un certain jour* - n° 11, mars 1929 ; *Fécondité de l'insuffisant* - n° 24, avril 1930 ; quatre fragments d'*Ulysse* - *Qui l'aura dit* ? et *Notes de voyage* - n° 24, avril 1930, *Ulysse* - n° 28, août 1930, et *Pleine la vue* - n° 29, septembre 1930, - ce dernier étant dédié à Ilarie Voronca, auteur d'un autre *Ulysse*, de 1928. Jusqu'à un certain point, on peut parler, à propos de ces poèmes, comme d'une période de passage entre la poésie roumaine de Fondane et son œuvre ultérieure. *Exercice de français*, par exemple, dédicacé « à Bébé Vinea », n'est pratiquement qu'un transfert, vers d'autres « paysages », de la syntaxe roumaine du poète, jusqu'à la recherche des équivalences musicales des vers et au

système d'images s'appuyant sur la suggestion plastique d'une ambiance qui rappelle les mélancolies de certaines *Privelişti* : « Ce soir, je te traverse en étranger, Auteuil! / Des affiches, le long des murs s'arrachent l'œil / Qui sont de la jaunisse et qui ont la menstrue. / Odeur de colle fraîche et d'huile de morue. / Soleil! sirène des métros, des ponts de fer. / On allume ce soir les étoiles Auer / et dans le ciel épais des ampoules anciennes. / J'ai ton levain amer ma peau chaude, Vienne. / Je me souviens de tes tramways, tes autocars, / chauffés sous le soleil électrique, lézard! / Il pleuvait mélancoliquement de la bière » … De même, dans *S.O.S.* – ces images d'une énergie réprimée et d'un sourd désir d'évasion : « Il ne me reste que l'océan de laine / la reine de ses mains pourra tuer le renne / le sang gifle en passant le chaos primitif / je hais-les glaces qui me retiennent captif… » Enfin, encore plus proche du poème roumain *Paradă*, ces *Scènes de la vie des Lapons* (avec une dédicace pour Tzara), prolongent aussi les échos rimbaldiens du *Bateau ivre* : « Petite Europe, mets tes rides sur mes genoux. / Il nous faudra gravir les Alpes du suicide. / Ici l'espace n'est que le sommeil d'un fou / tes biceps que sont-ils contre ces poings du vide ? // Voici le jour premier où le chaos travaille / l'eau et la terre sont mêlés encore au sang… »

Nature morte, datant de 1929, annonce, en revanche, des changements importants : le discours devient « simultanéiste » avec son ouverture « planétaire », rappelant en quelque sorte la technique d'un certain Apollinaire ou de Cendrars : « Une bouteille de porto et un banjo / des coings solides de Van Gogh sur une toile / cœur ruisselant des lampes – / cette auberge enneigée dans un trou du Tyrol – / où sont les palmiers de sable / prospectus de voyage… » Il y a là une évolution que les fragments d'*Ulysse* rendent encore plus évidente, dans le développement du motif de l'errance qui permet l'ouverture vers un monde dont le spectacle panoramique ne fait qu'encadrer la fondamentale solitude de l'étranger : « j'errais aveugle dans les pas perdus des gares / je demandais aux gens le bout de mon voyage / pourquoi voulais-je aller si loin, quitter mon lit / nourrir ma fièvre des banquises / juif naturellement et cependant Ulysse… ». Avec de tels poèmes, Fondane rejoint, dans l'espace roumain de l'avant-garde, surtout Ilarie Voronca, celui d'*Ulysse*, de *Brățara nopților* (*Le Bracelet des nuits*) ou de *Petre Schlemihl*.

Mais Benjamin Fondane reste présent dans le paysage littéraire roumain aussi comme critique, essayiste, journaliste. Le rédacteur à Paris de la revue „Integral" envoie des articles sur le mouvement théâtral et le cinéma nouveaux, des comptes rendus de certains livres, d'autres pages concernant le phénomène poétique du moment. En roumain, il ne publie plus qu'un seul article, qui rend hommage à Tudor Arghezi, dans le numéro spécial que lui consacre „Integral" en mai 1925. Ce n'était pas pour la première fois qu'il écrivait sur le grand poète admiré. Il l'avait déjà fait dans „Contimporanul" (n° 29, du 3 février 1923) et encore plus tôt, dans „Rampa" (en 1919 et 1921), mais le texte d'„Integral" est le plus approfondi et aussi le plus représentatif pour ce que Fondane pensait à l'époque, non seulement sur l'œuvre d'Arghezi, mais du sens de la *modernité* poétique en général. Le fait de publier dans une revue d'avant-garde n'amende pas son audace de se situer, moyennant la création arghézienne, sur une position plutôt modérée.

Car, s'il fait l'éloge d'un Arghezi à la fois démolisseur des conventions littéraires, se manifestant « contre tout », même contre sa propre poésie, il remarque aussi sa communication profonde avec les *traditions* spirituelles roumaines et n'hésite pas à exprimer ses doutes quant à la fascination avant-gardiste pour l'esprit du temps : « Mes amis ont été affligés du fait qu'Arghezi s'est prononcé contre la poésie nouvelle, constructiviste ; mais Arghezi s'est manifesté aussi, comme nul autre, contre la poésie symboliste ; sa poésie est, contre elle-même, la charge la plus terrible. C'est pour cela que sa poésie, qui a été novatrice à cette époque – là, reste toujours novatrice ; ce n'est pas ceux qui sont les plus attachés à l'esprit du temps, qui représentent, plus tard, *le* temps. Européen, Arghezi fait éclater le faux européisme… »

Les textes en français envoyés à „Integral" par son rédacteur à Paris portent, dans un premier temps, sur l'actualité théâtrale. C'est ainsi que, sous le générique *Fenêtres sur l'Europe*, Fondane fait paraître dans le premier numéro de la revue (mars 1925) un article consacré à René Clair, « *Entracte », ou le cinéma autonome*, suivi, dans le numéro 2, par trois autres collaborations : une brève interview avec Jean Cocteau (contenant aussi des appréciations très favorables sur *Le Mouchoir de nuages* de Tristan Tzara), un compte rendu du spectacle de Pirandello – « *Chacun sa vérité » à l'Atelier* –, et un portrait de *Jacques Copeau*. C'est toujours à propos du théâtre que Fondane va parler de la *« Jeanne d'Arc » de Joseph Delteil* dans le numéro 6-7 / 1927.

Ce qui unit ces textes, c'est l'idée, récurrente chez Fondane, du conflict, dans l'art, entre la pensée abstraite et l'expérience existentielle, cette dernière étant la seule vraiment fructueuse pour la création. « Le grand poète restera plus longtemps grand que le grand dramaturge » – écrit-il dans *« Chacun sa vérité » à l'Atelier*, en comparant Ibsen et Pirandello. « Ce qu'ils ont en commun plaide d'ailleurs pour Ibsen : qu'on pense que les héros de Pirandello expliquent leurs mouvements, exposent heurs théories, alors que chez Ibsen les théories sont les points de départ pour le drame même (…) Car on remarquera bientôt que ce qu'on aime en Pirandello, c'est le professeur de philosophie dramatisée ou mélo-dramatisée, c'est le grand vulgarisateur de quelques très vieilles découvertes psychologiques. Avec Ibsen, nous avançions, nous tâtonnions ; nous avancerons toujours avec lui, car les vrais images de l'art ne se peuvent jamais réduire à des pauvres vérités ».

On entend déjà là la voix de celui qui, dans le *Faux traité d'esthétique* posera cette question fondamentale pour la définition du rapport entre la poésie et l'art, d'un côté, et la pensée conceptuelle, de l'autre : « Faut-il croire que le rôle du poète ne soit que celui de seconder le philosophe dans ces travaux de fabrication dans lesquels le réel vivant se transforme constamment en réel chimique, en des concepts intelligibles ? » – Écrivant sur Jacques Copeau, Fondane met déjà l'accent sur l'essentielle « naïveté » de l'art, contre la « théorie » : « Il faut tout découvrir avec naïveté, candidement » ; et encore : « Avant sa théorie (Copeau) nous fera voir son école, chez les vrais réalisateurs l'intuition précède toujours la théorie, l'exemple toujours les raisonnements ». C'est donc dans ce contexte qu'il nous faut comprendre les réserves exprimées par Fondane vis-à-vis du film de René Clair, tout en remarquant ses réussites techniques novatrices : « Ce n'est ni nouveauté ni

tehnique qu'il nous faut ; c'est l'œuvre » – ou les appréciations mitigées de la pièce de Delteil, dont les facilités de tangage sont mises sur le compte de sa « volonté de modernisme : il sacrifie à son époque ».

D'une manière plus directe, Fondane s'exprime sur la poésie dans d'autres articles, le plus important étant, peut-être, celui qui sert de préface à l'anthologie poétique française publiée dans le numéro 13-14 (juin-juillet 1927) de la revue „Integral". Cette fois-ci, le poids qu'il assigne à la dimension existentielle, à la tension vitale de la poésie, trouve son expression dans un langage plus proche que jamais de celui des avant-gardes dont il parle. Devant le « tableau des forces vives d'un temps en train de bouleverser les traditions », se déployant « de l'époque apollinairienne jusqu'à Dada et au mouvement surréaliste » (la petite anthologie présente des textes de Reverdy, Roger Vitrac, Paul Dermée, Tzara…), il constate la déraison qui domine l'époque, le changement radical du rapport de cell-ci avec la poésie : rapport de crise, car la poésie n'est plus une prise de conscience de la « force vive d'un temps », mais de sa déraison, travaillant, pour l'aggraver encore. Submergée par les tensions et les drames de la vie, elle est appelée à regagner la dynamique existentielle, le goût de l'aventure et de l'inconnu. Et c'est au nom de ces valeurs auxquelles il reste fidèle, qu'il arrive à renier l'*œuvre* (et plus encore, le chef-d'œuvre), non sans rappeler le goût dadaïste d'avilir la perfection qui ennuie et le rejet par toutes les avant-gardes du « résultat » inévitablement conventionnel, menaçant le geste créateur : « Les mots se sont tellement avilis à vouloir servir à tout prix à leur tour ce qu'ils touchent. Pour ma part, je préférerais publier des poèmes sur du papier hygiénique, la poésie a bien besoin d'être humiliée avant de reprendre place dans le chœur ». Et, plus loin : « Ce n'est guère le moment de créer des chefs d'œuvre. Qui parle de dormir sur le trottoir roulant ? L'homme qui aurait peur de partir un Mardi s'y aventurerait-il pour la promesse d'un chef d'œuvre ? Donnerions-nous à l'agonie l'heure que nous aurions encore à vivre, pour avoir crée la Joconde ? Vivre cette réalité qui nous est donnée dans une si passionnante et courte durée, à la loupe, au microscope grossissants, – en laisserions-nous tomber une seule miette pour écrire des vers ? La poésie est dépassée de toutes parts ; si elle ne nous dépasse pas, que vaut-elle ? Gaussons-nous du métier poétique ; il a cette beauté pour lui de n'avoir jamais existé. Créer n'est pas un métier. Vivre n'est pas une méthode ».

L'opposition radicalisée par l'avant-garde entre la *littérature* et le vécu apparaît donc aussi chez Fondane (dans un autre texte, sur *Pierre Reverdy*, publié toujours dans „Integral", n^{os} 13-14, il parlera de « cette bataille qui se donna entre le poème et la poésie). Et il va, toujours avec les avant-gardistes, à la recherche d'une sorte d'innocence originelle de la poésie, afin d'éviter cet ultime danger de la convention qu'est le langage lui-même, en tant qu'expression morte du vécu : « L'homme a besoin de désapprendre le langage, ce dépotoir du vital. Ce sera dur, mais néanmoins possible, à la seule condition près, d'avilir le chef d'œuvre ». En fin de compte, Fondane se situe lui aussi du côté d'une esthétique de l'inachevé (de cette « fécondité de l'insuffisant », dont parlait un titre cité de poème), soustraite-aux perfections reconnues (« Car nous voulons décevoir »),

romantique à nouveau, car abandonnée au « fluide » indécis qui est peut-être un autre nom de l'inspiration retrouvée : « La grande joie de ne pas savoir ce que c'est la poésie. Mais en échange nous avons arraché le loup à son ennemi le plus mortel : le poétique. Nous savons à présent que tout est susceptible d'être 'poétique' à condition que la poésie y touche (…) Nous avons capté le fluide dont nous sommes devenus les serviteurs ». Et pour mettre un dernier accent sur cette dimension existentielle de la poésie (dans le *Faux traité*… il va parler de son « ignorance existentielle » pour l'opposer au savoir abstrait), Fondane lance la formule de la « poésie sismographique », si proche de ce que sera la « beauté convulsive » inscrite par Breton à la fin de *Nadja*, l'année suivante. « Il nous reste donc la poésies sismographique. Elle n'aura de contact qu'avec les volcans, les raz de marées. Elle n'aura jamais d'oreille que pour l'exceptionnel. // Jamais autant de lassos n'auront été jetés aux crinières de l'inconnu ». (Fondane tiendra des propos similaires un peu plus tard, dans un fragment d'essai paru sous le titre de *Reflexions sur le spectacle*, dans „Unu", n° 14, juin 1928, où il emploie la formule même de Breton, dans un contexte idéatique très proche de cette esthétique de l'inachevé et de l'obsession avant-gardiste par excellence, d'un dynamisme absolu de l'esprit : « Il y a aujourd'hui un lyrisme de la panique, et si on peut souhaiter que la beauté soit convulsive, c'est qu'on la désire pendant qu'elle se forme, non pas lorsqu'elle est déjà achevée, morte. Nous ne disséquons plus des cadavres, mais des organes vivants »).

Voilà donc Fondane au coeur même d'un débat qui domine le monde de la poésie des années '20-'30, sous le signe des bouleversements provoqués par l'avant-garde. Il se prononce aussi, à d'autres occasions et toujours dans „Integral", sur ces phénomènes, lors de la parution, par exemple, du *Paysan de Paris* de Louis Aragon et de *Légitime défense* d'André Breton (celle-ci, publiée dans „La Révolution surréaliste", n° 8, décembre 1926). Or, on pourra remarquer, dans l'article parlant d'Aragon, que la sympathie et la compréhension dont fait preuve, Fondane ne cachent pas une sorte de méfiance quant au côté, « révolutionnaire » de l'entreprise surréaliste de l'auteur. Selon Fondane, « à cette éthique du suicide joyeux que proposaient les *7 Manifestes* de Tristan Tzara, la génération Dada, dont Aragon fut l'edelweiss, Tzara la salamandre et Breton l'alchimiste, le surréalisme créa une doctrine esthétique qui n'est que celle de Dada au second degré » ; c'est-à-dire, qu'au « néant » dadaïste, le surréalisme a substitué la « nébuleuese » du rêve, un langage mimant l'inconscient, un « code de la liberté de la pensée ». Quant à Aragon lui-même, qui se veut révolutionnaire, Fondane ne manque pas de mettre à jour ses qualités d'écrivain presque classique, qui laisse s'insinuer dans ses pages des… alexandrins : un « grand écrivain pur sang », ayant le plaisir d'écrire, de « jongler » avec les mots, plutôt qu'un militant aux poches dégorgeant de dynamite. « J'aime peut-être mieux Aragon pour la façon dont il propose le danger, que pour la façon de danger qu'il nous propose » – écrit l'auteur de ce portrait. Il remarque, par ailleurs, en passant, qu'un article d'Aragon sur la pensée révolutionnaire a « ironiquement parût dans « Clarté » ce dont durent s'émerveiller les éditeurs de Moscou »…

De même, dans *La révolution et les intellectuels* „Integral", n° 12, avril 1927), Fondane ne s'interdit pas, une fois encore, à nommer la contradiction entre la doctrine surréaliste (« recherche pure d'une métaphysique de la poésie ») et ses récentes adhésions politiques, et à avouer son étonnement de voir « une recherche de l'esprit si radicale, si extrême, méprisant toute thérapeutique, aboutir à une solution dans le déterminisme historique de Marx » et dans la « dictature du prolétariat », prête, au nom de la « raison », à tout contrôler, « à vaincre à chaque pas l'arbitraire, le ballet de l'homme et de ses désirs, l'homme et ses mythes, l'homme et sa propre liberté ». Et lorsque le « copyright » de cette définition appartient – comme le dit à nouveau ironiquement Fondane – au journal l'« Humanité », le paradoxe devient encore plus frappant.

Ajoutons, enfin, toujours à propos des opinions de Fondane sur l'avant-garde, que dans ce même article et dans un numéro de revue en quelque sorte festif, consacré au futurisme italien, il parle de la « superficialité » de cette orientation avant-gardiste, qui « écarte toute vie contemplative (et) ne conçoit que le mouvement, qu'en mouvement ». Et il compare, en outre, l'orientation de Marinetti avec la civilisation… bolchevique, vu sa « religion du Progrès » et le rejet de « l'héritage morbide de l'intellect » etc.

À la fin de ce rapide inventaire des traces de Fondane dans les revues de l'avant-garde roumaine, on peut conclure que, si du point de vue quantitatif sa présence n'est pas très importante, elle rend néanmoins compte de quelques moments essentiels de son évolution créatrice durant les premières années après son départ de Roumanie et assure une communication significative avec le milieu culturel et intellectuel d'origine. C'est grâce à „Contimporanul", „Integral", „Unu", qu'a été, en quelques sorte, préparée la publication de son livre roumain le plus representatif, de 1930, et qu'ont été ouvertes les « fenêtres » vers sa production poétique et critique d'expression française. Mais cette présence nous permet aussi de mieux évaluer son attitude vis-à-vis de l'avant-garde, à travers quelques prises de position qui définissent un esprit ouvert, hautement intéressé aux métamorphoses et à l'engagement *existentiel* de la poésie de son temps.

Peut-on, néanmoins, dire que Fondane ait été un poète et un idéologue de l'avant-garde, dans le sens le plus stricte du mot ?

L'auteur de *Privelişti* est loin de mettre en question le discours poétique de la façon aussi radicale que les avant-gardistes, et le « constructivisme » dont il parlera dans la préface du livre de 1930 n'a presque rien à voir avec le mouvement du même nom de „Contimporanul". Pour ce qui est de sa poésie française, les accents pour ainsi dire « extrémistes » y manquent totalement. En fait, Fondane reste l'auteur de quelques articles liés d'une manière plus directe aux programes des divers courants avant-gardistes – mais là on peut souvent déceler, sous l'adhésion apparente, comme une sorte de gêne et d'instinctive distanciation, dès qu'il s'agit de nouveaux « codes » ou « théories ». On voit y prendre, déjà contour le Fondane de la *Conscience malheureuse* et du *Faux traité d'esthétique*, dont on connaît le refus de toute théorie du phénomène créateur, qui devrait s'exprimer au seul niveau de l'intensité du vécu. Sa présence dans les revues roumaines d'avant-garde annonce, dès les années 1925-1927, ce Fondane méfiant à l'égard des

programmes de création, qu'il juge toujours avec une grande exigence, n'oubliant pas le côté *éthique*. C'est parce que, parmi tant de militantismes, temporels et temporaires, Fondane a voulu rester, et il est resté, une conscience libre.

Benjamin Fondane in the Romanian Avant-garde Magazines

Abstract

The study follows the presence of the poet and literary critic B. Fundoianu in the modernist Romanian magazines, proving, thus, that his decision to move to Paris in 1923, did not mean a final break with his formative environment. The literary world at home was kept informed as to the successes that the "ambassador" of the Romanian avant-gardists scored in the metropolis of modern art. On the other hand, he regularly sent in news on the latest trends. His critical stands, expressed towards the literary avant-garde, forecast, eventually, the aesthetic philosophy that B. Fundoianu will develop towards the end of the fourth decade.

Le poète-philosophe ou le philosophe-poète – une destinée

ȚICU GOLDSTEIN

Il existe, dans le volume *L'Exode*[1], un poème fameux de Fondane qui n'a jamais été traduit. Il a la forme de l'alphabet hébraïque : d'*Alef* à *Tav*. Une strophe pour chaque lettre. La dernière qui résume le poème est *un cri* :

Tav
Sa figure m'est inconnue –
Mais s'il mendiait dans la rue
Mon frère, mon frère le Cri,
Je sauterais bas de mon lit
Et lui baiserais les pieds nus !

Son cri vient de loin, d'encore plus loin car Jérusalem précède Athènes et Job précède Ulysse. Pour moi, si jamais il pouvait retrouver un corps, Fundoianu serait plutôt un Job révolté bien qu'il se fût vu en Ulysse juif…

Sans doute, Fundoianu n'était-il pas un inconnu en Roumanie, pourtant l'atmosphère ne lui était pas propice et au bout du compte il souhaitait, comme Ionesco, comme Cioran, se frotter à un horizon élargi, européen. Et là – problème : où situer Fundoianu/Fondane ? Une longue citation de Cioran m'a donné le coup de pouce sinon un coup de main : « Je déteste mes compatriotes presqu'autant que Simone Weil détestait ses coreligionnaires. Point pour les mêmes raisons, évidemment. Car mes compatriotes, il faut bien le dire, ne représentent rien, ils ne sont rien. On ne peut leur reprocher les valeurs qu'ils défendent car ils n'en défendent aucune. Je disais hier à Sanda S. (Stolojan, bien sûr, n.n.) qu'ils ont réussi le tour de force de rendre les juifs de chez nous superficiels, de leur ravir ce mystère qui appartient à leur « race », de les priver de la dimension religieuse. C'est pourquoi, les juifs de chez nous, malgré leur niveau intellectuel bien plus élevé que celui des indigènes n'ont rien produit de vraiment important. Ils se sont laissé contaminer par la superficialité environnante. Un Kafka n'aurait pas été possible chez nous. Le milieu l'aurait rendu frivole, « journaliste », dilettante, vulgairement sceptique. Car c'est là le trait dominant de notre peuple : le scepticisme vulgaire. Des médiocres complètement déçus, des nullités, des hommes de rien dépourvus de toute illusion. Une chose que l'on a déjà vue mais pas à cette échelle-là, peut-être. Néant collectif. »[2]

Si l'affirmation très générale de Cioran est recevable, sociologiquement parlant, (l'acculturation fut, hélas, un succès car les juifs ont assimilé en même temps que la langue et la culture, les mœurs et les mauvaises habitudes du pays hôte), une personnalité comme celle de Fundoianu (ou, pourquoi pas, celle de Blecher) échappe aux règles. Fundoianu superficiel ?! frivole ? dépourvu de la dimension religieuse et de « ce mystère » ?! Le bien connu terribilisme de Cioran sera amendé, voire contredit par lui-même dans *Exercices d'admiration* où Fundoianu, en honnête compagnie – Eliade, Becket, Saint-John Perse, Borges, etc. – figure comme objet de son admiration ! Blecher aussi se soustrait à la règle énoncée par Cioran car une autre formule, du même, lui est applicable : « Kafka : juif et malade, ce qui veut dire doublement juif ou doublement malade. » Nouveau démenti de la stigmatisation de la superficialité et de la frivolité ! Fundoianu et Blecher s'accommoderaient plutôt d'une autre citation de Cioran : « Une phrase du Talmud chère à Kafka : *Nous autres juifs, tels les olives nous ne donnons ce que nous avons de meilleur que lorsqu'on nous presse*. » Eh oui, hélas ! Pour ce qui est de la dimension religieuse de Fundoianu : Cioran n'est pas logé à meilleur enseigne, que je sache ! (Cioran a dû trouver « frivole » l'avant-garde littéraire roumaine – juive, pour l'essentiel !)

Fundoianu le non-conformiste a irrité Lovinescu en affirmant que « notre littérature est une colonie française » et, paradoxalement, Arghezi… en lui vouant un véritable culte ! *Le tragisme d'un destin* est bien surpris par Mihail Petroveanu (*Études littéraires*, Editura pentru literatură, 1966) dans les quelques phrases du début : « Quel destin tortueux et imprévisible jusqu'au dernier moment ! Poète marqué d'un sceau si national (voire régional, *du terroir* diraient les Français) qu'il fut taxé de traditionnaliste, B. Fundoianu non seulement prend parti à outrance pour le modernisme mais, au seuil de la consécration, il s'expatrie sans crier gare, sort de la littérature roumaine avant d'y être entré (*Paysages*, son unique livre de poésies en langue natale fut publié par les soins de ses amis et de Minulescu sept ans après son départ en France.) » Il y retournera, au pays, enveloppé de fumée et de gloire posthume – ajouterions-nous !

Rideau. Changement de décor… II^{e} acte : la France. On comprendra sans mal le drame du dépaysement qu'auront amplifié les relents du fascisme national naissant. La crise de l'adaptation est payée par quelques années de silence. Au bout desquelles, par bonheur, le filon poétique qu'il avait cru tari, refait surface. Ce n'est que maintenant que nous avons affaire à « une poésie sismographique ». Sur les rives de la Seine l'histoire s'emballe, elle va plus vite que sur les plaines moldaves assoupies dans leur torpeur qu'il a chantées avec tant de nostalgie et de parfum « de bouse de Hârlău ». Les événements sombres se bousculent et l'effondrement des valeurs traditionnelles est imminent. Il y avait quelque chose de pourri en Europe… plus de deux millénaires de philosophie européenne étaient maintenant remis en question. En l'été de 1936, Fundoianu publie un livre essentiel : *La conscience malheureuse*, l'un des grands livres méconnus (ou non-reconnus) du XX^{e} siècle. Les réactions à chaud seront arrogantes et inadéquates. La

réponse de Baspaloff, de Jean Wahl, de Roger Caillois est sceptique et condescendante : « Ce n'est que le livre d'un poète. »[3]

Une fois découvert, le nihilisme existentiel de Chestov, Fondane rejoint Pascal, Dostoievski et Kierkegaard contre la philosophie traditionnelle (que critiquent déjà Franz Rosenzweig en Allemagne et Emmanuel Levinas en France), se reconnaît dans les prophéties du *Vieux Testament* et dans les imprécations de Job. Michel Carassou (le principal éditeur de Fondane) rappelle que vers la fin des années '30, Fondane était déjà « *l'un des représentants les plus écoutés de la philosophie existentielle* »[4]. Il évoque Kafka dans le motto dont il accompagne son livre *Le Lundi existentiel et le Dimanche de l'histoire* (véritable testament philosophique) : « Tu es réservé pour un grand Lundi ! – Bien parlé ! Mais le Dimanche ne finira jamais. » La phrase figure dans le *Journal* de Kafka. Fondane, lui, vit dans le Dimanche de l'histoire, tellement long, tellement angoissant qu'il semble infini au désespéré et que seul un espoir insensé ou religieux lui permet encore de croire à un *Lundi* magnifique, c'est-à-dire à la Libération ou au Salut car, à écouter Olivier Salazar-Ferrer, dans son Paris du moment « l'atmosphère des romans de Kafka est devenue une réalité quotidienne »[5] … Les juifs sont traqués, arrêtés dans leurs maisons et dans la rue, dépouillés de leurs biens, torturés, déportés, assassinés. Fundoianu défie le destin, il commet l'imprudence d'ignorer les autorités et leurs décisions – le port de l'étoile jaune, entre autres. C'est un Job, « archétype de tout être puni sans motif » mais qui n'entend pas se soumettre, donner satisfaction aux bourreaux. Le Cri se joint au Défi (il sera arrêté à la suite de la dénonciation d'un concierge ; pour Lupasco ce serait plutôt un confrère, rancunier ou jaloux).

Un second motto pour le même livre-testament est une citation, fameuse, tirée de l'*Évangile selon Marc*. Au cours d'une rencontre avec ses disciples, Jésus prononce la sentence la plus audacieuse, la plus troublante de la conception judéo-chrétienne : *Sabbatum propter hominem est et non homo propter Sabbatum* (Marc, II, 27) – « Puis il leur dit : « Le sabbat est fait pour l'homme et non pas l'homme pour le sabbat. »

En extrapolant, Fondane va encore plus loin. Michel Carassou m'a proposé de traduire le résumé de cette conception pour le Colloque International consacré au *Centenaire Fundoianu* qui s'est tenu à Bucarest (10-11 novembre 1998) : « La connaissance n'est pas le fait de Dieu mais du Serpent. La raison universelle donc ne peut se situer au-dessus de Dieu.

La Loi Divine ne se confond pas avec la nécessité. L'affirmation existentielle : *Pour Dieu tout est possible*, contredit toute la philosophie héritée des Grecs. Elle permet à l'individu, à l'existant, d'en appeler à Dieu contre la nécessité. De la sorte, l'homme peut maintenir ses exigences contre l'histoire, contre la loi et redécouvrir le fait que l'histoire, la loi ont été faites pour lui et non lui pour elles. »[6]

La pensée chestov-fondanienne bouleverse toutes les règles connues : « l'obligation de choisir entre le bien et le mal n'est pas une preuve de notre liberté mais bien de notre impuissance ; que là où il y a connaissance la puissance n'existe pas … L'homme craint la liberté plus que tout autre chose ; c'est pourquoi il recherche la connaissance. »[7]

« Chestov, comme Pascal, Kirkegaard et Dostoïevski lui opposeront *l'homme seul* et, peut-être même *l'homme seul devant Dieu*… Ne cherchez donc pas la voie à suivre : celle de Pascal n'est pas meilleure, en quête de Dieu, que celle de Nietzsche qui recherche l'Autre ; il y a autant de voies que d'hommes seuls qui cherchent. »[8]

Mais comme la raison ne renonce jamais à nous, il ne nous reste que les interrogations sans obtenir, cela s'entend, une réponse satisfaisante. Le poète n'arrête de s'étonner, le philosophe de se demander et Benjamin, lui, il savait s'interroger dès l'enfance, depuis les merveilleuses soirées de *seder*, des soirées pascales quand il n'y a que l'imbécile qui ne sache interroger. Je ne connais pas de livre qui contienne plus d'interrogations que *La conscience malheureuse*. Il en résulte une tension, un dramatisme sans pareil. Esprit talmudique, éternellement interrogatif, Fondane épuise tous les aspects du thème – économie, politique, psychologie sociale, métaphysique, religion tout y passe – et débouche, inévitablement, sur de nouvelles questions. En feuilletant les cinquante premières pages du livre j'ai découvert pas moins de soixante-dix unités interrogatives[9]. Le fragment suivant illustre précisément sa soif interrogative débordante : « Pourquoi au fond la connaissance ? Pourquoi les évidences premières et absolues ? Pourquoi des évidences qui doivent et peuvent soutenir l'édifice de la connaissance ? Et que faire de l'édifice de la connaissance ? Et que faire des évidences qui doivent mais ne peuvent soutenir cet édifice ? À quoi bon cette connaissance basée sur le sacrifice ? La vie en avait-elle besoin pour vivre ? Cette connaissance était-elle nécessaire, indispensable à la vie ? Ou, par contre, s'agissait-il d'un refus jeté à la vie, d'un suicide, d'une tentative d'évasion, de quelque chose dont la vie ne voulait pas ? »

Ces questions en cascade, il est évident, n'attendent pas de réponse. Peut-être la Réponse n'existe-t-elle même pas ou c'est nous qui n'y avons pas accès. Lorsqu'il écrit : « C'est déjà une grande et ineffable preuve de sagesse et d'intelligence que de savoir quoi demander. » il se réclame de Kant. Les dernières années de sa vie on le sent fiévreux comme s'il savait qu'il allait mourir à 45 ans ! Nous le rappelions au début de ce texte, dans son chef-d'œuvre *L'Exode - Super Flumina Babylonis* il existe l'alphabet hébreux ; la plupart des interrogations sont adressées au Destin, comme, par exemple, à l'*Alef* : « Si tout a un commencement / Et que tout doive mourir / dis-moi alors pourquoi les morts / se retournent dans leurs cercueils ? » Pourquoi la question est-elle si importante ? Voici la réponse de Fondane : « *Si personne ne nous répond, nous ne pouvons pas cesser de questionner.* » (*Baudelaire et l'expérience du gouffre*, Paris, Seghers, 1967, p. 359)

Sa corde judaïque on l'entend vibrer dans les essais aussi. Dans *Rimbaud le voyou*, il distingue : « les cabalistes et Rimbaud utilisent la raison à chaud alors que les sciences et la théologie l'utilisent à froid – c'est la seule différence. » Le défi c'est de « forcer la nécessité d'engendrer le miracle. » *La conscience malheureuse* convoque plusieurs héros de la Bible, Job notamment. D'ailleurs, en citant le paradoxal Kirkegaard, dans le calendrier chrétien, si l'on excepte « le modèle » inaccessible, il ne reste que deux « chevaliers de la foi » : Abraham et Job. La mystique, bien entendu, a attiré Fondane par toutes ses coordonnées spirituelles : Plotin, Eckart, Ruysbroeck l'Admirable,

Saint Jean de la Croix, William Blake, Böhme. Par une alchimie mystérieuse, foi mystique et raison critique sont convergentes. Il est aisé de voir que chez Fondane la dimension religieuse, voire mystique rejoint, d'une façon originale, la dimension philosophique. Dans son article *Remarques sur « Le gouffre »* qui commente *Baudelaire et l'expérience du gouffre*, Michaël Finkenthal rappelle que Fondane était en train d'élaborer une nouvelle philosophie existentielle « à partir des matériaux laissés en chantier par Chestov. Cette volonté d'introduire la transcendance dans l'immanence donne une connotation religieuse à cette philosophie nouvelle que Fondane essaie d'édifier. » („Cahiers Benjamin Fondane", n° 8, 2005, p. 27) À notre sens, le poète-penseur Fundoianu prend place, avec Eminescu et Blaga, dans la lignée des poètes roumains qui ont cultivé ce penchant philosophique élevé. Le hasard veut que ce soit Fundoianu qui ait réussi *la percée européenne* si convoitée, ait fait venir l'Europe vers nous, ait éveillé l'intérêt des milieux américains.

C'est à André Neher que revient le mérite d'avoir mis en circulation l'œuvre de Fondane dont il n'avait pas entendu parler avant 1945. Depuis, de son aveu, il fut *hanté, marqué par chacune de ses lignes*. Un fragment d'un poème de Fundoianu inséré dans son livre *Moïse et la vocation judaïque* qui fut traduit dans plusieurs langues, apporte une reconnaissance posthume au poète disparu (André Neher, *Ils ont refait leur âme*, Stock, 1979, p. 175). Par la suite, grâce à Michel Carassou l'œuvre de Fondane fut davantage introduite dans les milieux parisiens, certains manuscrits oubliés sont redécouverts. Sur l'initiative d'Eric A. Freedman, „Non Lieu" publie en 1985 *Le Festin de Balthazar*, œuvre dramatique d'inspiration biblique écrite dont il existe une première version roumaine, de 1922, amplement modifiée et réécrite en français en 1932. « Par la grandeur de l'inspiration et par sa conception moderne, elle est l'égale du *Roi se meurt* d'Eugène Ionesco, autrement dit c'est un chef-d'œuvre. » (cf. Ov. S. Crohmălniceanu, *Une pièce inédite de B. Fundoianu*, dans « Revista Cultului Mozaic », 590, 15 déc. 1985)

Fundoianu/Fondane – poète ou philosophe ? Dans une lettre à Pierre-Louis Flouquet (1900-1967) – peintre et poète, critique d'urbanisme et d'architecture – qui avait publié quelques poèmes de Fondane dans son „Journal des Poètes", l'auteur s'interroge : « Savez-vous que le paquet de lettres que je reçois – d'admirateurs – les uns me conseillent de me borner à la poésie et de quitter la philosophie et les autres de quitter la poésie qui est *sans proportions* avec la philosophie ? Qui écouterais-je ? et faut-il écouter qui que ce soit ? »[10] Heureusement, il décide d'être l'un et l'autre. Poète – pour s'exprimer, philosophe – pour (se) comprendre.

Et si des étiquettes appliquées par Cioran seule restait valable celle de « dilettante » (autrement dit sans formation spéciale), faut-il rappeler que la triade mentionnée ci-dessus comptait un autre « dilettante » de génie – Eminescu lui-même ! Fondane, ce « dilettante » qui brillait en compagnie de Chestov, Lupasco et Cioran lui-même en débattant des problèmes philosophiques les plus subtils, était considéré par A. L. Zissu dans „Hasmonaea" (XXI, 1940, pp. 8-9) comme *le plus important représentant et le plus subtil essayiste de la France d'aujourd'hui*[11]. En se rappelant leurs discussions, souvent

polémiques, Lupasco émet sur « le dilettante » Fondane une opinion émue et favorable : « Cela n'empêcha pourtant pas, bien au contraire, notre amitié de grandir tous les jours. *Cet existentialiste passionné, ce contemplateur de toute philosophie était un philosophe et un dialecticien accompli* : il comprenait tout, saisissait tout avant même qu'on eût terminé sa phrase. Et, dans ses parties de bicyclette, aux environs de Paris ou à travers la Bretagne, de natation, dans quelque rivière ou à la piscine de la rue de Pontoise, dans nos promenades le long des quais de la Seine qu'il aimait tant ou au Jardin des Plantes, devant le zinc de quelque bistro, à l'heure de l'apéritif, la grande obsession de la pensée ne faiblissait pas. Il m'introduisait dans ce prodigieux humanisme du Moyen-Âge et du XVII^{e} siècle qu'il connaissait à fond, je l'initiais davantage à la science et à la logique et le combat de nos deux intelligences était vraiment la trame étincelante de nos événements les plus quotidiens. »[12]

Comme Lévinas, Fondane est parmi les premiers lecteurs de Husserl et de Heidegger en France, bien qu'il avoue n'avoir pas suivi quelque formation philosophique canonique.

Réceptacle du drame de l'existence contemporaine, Benjamin Fondane est un Job de nos temps, un Job révolté. Mis devant les réalités impitoyables, que reste-t-il d'autre à l'homme que la révolte, cette révolte qui lui permet de sauver la dignité au moins ? Sous l'Occupation, il refusera de se cacher « comme un rat » ! Il défie la peur. Le combat de Fondane c'est contre la résignation, ce péché suprême, qu'il va le mener. D'autant plus étonnantes certaines distorsions et inexactitudes qui frappent dans le *Dictionnaire Larousse de civilisation judaïque* (Éditions Univers Enciclopedic, Bucatest, l'original français de 1997) : « Dans son testament poétique, œuvre à demi autobiographique, écrite entre 1934 et 1942 et publiée en 1965, *L'Exode - Super Flumina Babylonis*, Fondane annonce la catastrophe qui l'attend et se montre *résigné*. » (p. 140)

Or, justement, *la résignation* est pour Fondane le péché majeur, le plus grave dérapage. À bien fouiller dans ses essais, ce genre cher à tous les existentialistes, on a l'impression de voir un soldat qui, encore qu'ayant perdu toutes les batailles, ne se résigne jamais même pas devant l'évidence, acte tout à fait antihégélien. Sa dernière arme est « le cri », écho du *Zohar*.

Pour Fondane, le cri vient avant la prière, il est la protestation de l'homme devant la réalité, devant « les évidences ». Voire plus car en même temps il rejette la mise entre parenthèses de la réalité, ce choix qui a été fait par certains intellectuels de partout et de toujours qui se sont refugiés dans « quelque havre tranquille » en attendant que passe l'orage.

Dans une note du livre que nous venons de mentionner, le philosophe attirait l'attention : « Alors que Husserl s'abstient d'instituer le réel, le réel, lui, s'abstient-il de se laisser instituer par Husserl ? J'ai écrit et publié ces lignes dans *Europe*, en 1929. Je ne croyais pas si bien dire. Alors que Husserl, maître incontestable de la pensée allemande, s'abstenait devant le réel, le réel agissait. Il transformait la société allemande, instaurait la dictature, le nazisme, l'échec de la raison, le massacre légal des juifs. Il jetait Husserl à

bas de son socle faisant du plus grand philosophe allemand actuel un simple non-arien… » (*op. cit.*, p. 292)

(Pourquoi ne pas rappeler, pour la petite histoire, le geste lâche de Heidegger qui effaçait de son œuvre fondamentale *Sein und Zeit* la dédicace à son maître Husserl ?)

Mais, revenons à Fondane. L'affirmation du Larousse n'est pas fondée. Aurions-nous un Fondane-poète de la résignation et un Fondane-philosophe de la non-résignation ?

Monique Jutrin (elle emprunte le néologisme « irrésignation » à M. Grodeut qui intitulait son article du journal belge „Le Soir" du 17 juin 1998 *Centenaire de B. Fondane, philosophe de l'irrésignation*) tente de faire lumière sur la question : elle attire l'attention que dès la préface de *La conscience malheureuse* la notion de résignation est cruciale et que Fondane affirme « toute la philosophie n'est qu'une incitation à la résignation. » Un certain nombre d'exemples bien choisis permet à Monique Jutrin de conclure : « Le champ sémantique de la résignation, du renoncement et de leur refus est très présent dans toute la poésie française de Fondane. »[13]

J'ai publié dans „Realitatea evreiască"[14] un article que j'ai intitulé *Fundoianu – philosophe de l'irrésignation*. Nedeea Burcă souligne, elle aussi, cette option dans l'essai *Lev Chestov et B. Fundoianu – chevaliers de l'irrésignation*[15] et ajoute comme motto les propres paroles de Fundoianu : « Je suis de ceux qui n'ont rien, qui veulent tout / *je ne saurai jamais me résigner*. » L'auteur ajoute que « Fundoianu s'engage et démontre non seulement la nécessité du combat et de l'irrésignation pour préserver la dignité humaine mais aussi la manière dont finalement ils pourraient être couronnés de succès … » Comme s'il avait connu la devise de Gandhi : « *Sans courage il n'y a pas de morale !* »

Autre entorse à la vérité que nous avons relevée dans le *Dictionnaire* Larousse mentionné : « Né dans une famille ayant rompu avec la tradition religieuse, Fondane va collaborer très jeune encore à de nombreuses revues juives et se montre particulièrement intéressé par le hassidisme. » Outre une évidente contradiction qui ignore la relation indestructible entre la dimension religieuse et les valeurs juives dans le judaïsme, le texte passe sous silence l'influence des oncles maternels de Fundoianu. Tous les frères Schwartzfeld : Elias, Moses, Wilhelm (hébraïste) sont très actifs dans le judaïsme roumain. Comment nier que la famille Schwartzfeld a marqué durablement le jeune Fundoianu ? Ces devanciers ont-ils milité pour les valeurs des Lumières (*Haskalah*) ? Ce n'est nullement s'éloigner des valeurs juives mais rejeter le bigotisme, le dogmatisme. Nuance ! – mais fondamentale. Tout jeune, Fundoianu va collaborer aux revues juives : dans „Lumea evree", il égrenne – à l'occasion de la mort de son oncle Elias (1915) – des pensées nostalgiques inspirées par l'ambiance familiales et les fêtes juives, des rêveries sur les thèmes bibliques ; dans „Mântuirea" il publie onze essais réunis en 1999 dans un livre intitulé *Judaïsme et hellenisme*[16] ; dans *Hatikwah* (Galați), il publie des traductions de poésie yddish etc. La formation du jeune Fundoianu est sans doute redevable à Iacob Groper, à A. L. Zissu, A. Steuerman-Rodion et à Alfred Hefter – tous poètes, écrivains et publicistes. Une dernière notation relative à l'identité de Fondane. Elle appartient à Carol Iancu (Tristan Janco), écrivain et historien : « Nous retrouvons dans

toute son œuvre poétique les mêmes thèmes qui reviennent et tournent autour d'une existence juive : son bourg natal ; la condition de l'émigré, la solitude, l'univers biblique, sa relation avec le pays du Sion… » Poète universel, il est revendiqué par la culture roumaine et française. « Et pourtant… ou, en définitive… Benjamin Fondane est d'abord et surtout un authentique poète juif. » (*Les nouveaux cahiers*, Printemps, 1974, p. 69)

Et puisque nous avons mentionné Cioran « pour le bien et pour le mal » (il reprochait à Céline de n'avoir dit que du mal des juifs), nous rappellerons que le philosophe – qui a toute sa vie traîné le stigmate des errements de jeunesse antisémites – a fini par battre sa coulpe. Dans le necrologue qu'il écrit à l'occasion de la mort de Cioran, Edgar Reichman écrira : « Son amitié avec Fondane (…) et plus tard avec Paul Celan provoqua une profonde crise de conscience face à l'immensité du désastre qui avait frappé le judaïsme européen. » („Monde du livre", 22 juin 1995, repris dans le „Bulletin de la Société d'Études Benjamin Fondane", 4, 1995)

Un troisième reproche à faire au *Dictionnaire Larousse de civilisation judaïque* concerne la conclusion de l'article consacré à Fondane : « Aussi juive qu'elle soit par certains de ses côtés (sic !), l'œuvre de Fondane touche, sans doute, à l'universel. » La notion d'*universalisme judaïque* serait-elle inconnue aux auteurs du dictionnaire ? Pourtant c'est une particularité du judaïsme forgé durant plus de deux millénaires de diaspora. C'est une altitude du haut de laquelle on a une vue sur le monde. Le juif errant (« Ulysse juif ») est l'abeille qui a butiné partout pour donner au monde le miel…

Le visionnaire Fundoianu/Fondane fut une victime de la barbarie née, paradoxalement, là où la civilisation européenne du XX^{e} siècle avait atteint des sommets. Homme libre, il a également condamné le nazisme et le communisme. Il savait que « le nazisme est un produit monstrueux de la rationalité », ce qu'il a prouvé en même temps que le communisme. S'il n'était pas mort à Auschwitz, Fundoianu/Fondane serait sûrement mort dans quelque Goulag.

NOTES

[1] *L'Exode - Super Flumina Babylonis,* préface de Claude Sernet, Ambly, La Fenêtre ardente (publication posthume, 1965)

[2] Cioran, *Caiete III,* Humanitas, 2000, p. 291.

[3] Voir Alexandra Laignel-Lavastine, *Cioran, Eliade, Ionescu : Uitarea fascismului,* Editura Est, 2004, p. 439.

[4] Voir la préface de Michel Carassou à *Benjamin Fondane, Le Lundi existentiel et le Dimanche de l'histoire,* Éditions du Rocher, 1990.

[5] Olivier Salazar-Ferrer, *Benjamin Fondane,* Junimea, 2005.

[6] Fondane, *Le Lundi existentiel,* préface de M. Carassou.

[7] B. Fundoianu, *Conştiinţa nefericită,* Humanitas, 1993, p. 274

[8] *Conştiinţa nefericită,* p. 283.
[9] Cf. la communication de Ţicu Goldstein : *B. Fondane - l'homme interrogatif,* au Colloque international : *Centenar B. Fundoianu,* 10-11 novembre 1998, Fondation Culturelle Roumaine, Bucarest (manuscrit).
[10] Lettre inédite publiée par Monique Jutrin dans „Cahiers Benjamin Fondane" 1 / Automne 1997, p. 49-51
[11] Leon Volovici : *A. I. Zissu - un des premiers guides spirituels de Fondane*, dans : „Cahiers Benjamin Fondane" 3 / Automne 1999, p. 79.
[12] Stéphane Lupasco, *Benjamin Fondane : le philosophe, l'ami*, dans : „Non Lieu", *Benjamin Fondane*, numéro dirigé par Michel Carassou, 1978, p. 57. (Lupasco parle aussi de l'appartement de Fondane. Sous l'Occupation, les visiteurs s'étaient faits extrêmement rares, mais avant sa maison appréciée pour le goût avec lequel Le Corbusier l'avait aménagée avec des moyens simples et ingénieux, était ouverte à tout venant, qu'il fût poète, peintre, philosophe…)
[13] Monique Jutrin, *Poésie et philosophie : l'irrésignation de Benjamin Fondane,* dans : „Cahiers Benjamin Fondane", p. 2, 1998.
[14] „Realitatea evreiască", n° 76, juillet 1998.
[15] voir Nedeea Burcă, *Strigăt şi fum*, Ed. Pelican, 2008
[16] Voir la préface de Leon Volovici au volume *Judaïsme et hellénisme,* édité par Leon Volovici et Remus Zăstroiu, Ed. Hasefer, Bucureşti, 1999.

The Poet-Philospoher or the Philosopher-Poet – a Destiny

Abstract

A poet and a philosopher, a philosopher and a poet, Benjamin Fondane remains a special destiny. His reception in the Romanian and French literary milieus, the works that have imposed him among the great names of the inter-war culture, his refusal to resign in the face of history's absurdity which will lead him to an untimely and tragic death, place him among those characters towards whom the "exercises of admiration" are self-imposed.

De la raison à la poésie

NICOLAS MONSEU

Un des efforts les plus constants de la philosophie existentielle de Benjamin Fondane réside dans sa fidélité à ce qu'il y a de foncièrement original dans l'existence, à ce qui la rend irréductiblement singulière, en mettant de côté tout ce qui relève des prétentions de la science à produire un discours à valeur objective, indépendant de tout point de vue particulier et autonome par rapport aux conditions à partir desquelles il a été engendré. Il appartient à ce type de philosophie de lutter contre le principe de l'unité de l'être et de la pensée, de la coïncidence entre ce qui est et ce qui est pensé, un principe selon lequel tout ce qui peut être pensé existe et tout ce qui existe doit être raisonnable dans la mesure où il peut être connu. Contre les ambitions hégéliennes de la totalité, Fondane défend l'irréductibilité de l'homme singulier au concept – ou l'hétérogénéité de l'existence à la pensée – et sa position s'accomplit à même le refus de réduire l'existence en des termes généraux et à même cette affirmation du primat absolu de l'existence sur toute philosophie de l'existence.

Or il est remarquable que, pour Fondane, la logique est apparue depuis les origines de la philosophie comme la discipline par excellence de la raison, qui non seulement met en œuvre l'ordre de la raison, mais en constitue surtout l'unique « prolégomène » – le mot est de Husserl – en même temps que le modèle privilégié de toute connaissance possible. L'effort de Fondane se dresse alors contre la réduction quasi complète de l'objectivité qui s'opère au prix d'un appauvrissement considérable de ce qui est tenu pour réel, c'est-à-dire d'un monde dont l'existence a été évincée : est objet ce qui est réductible à un réseau de relations logiques dont la provenance est nécessairement et exclusivement logée dans la raison. Un tel appauvrissement est également de mise en ce qui concerne le sujet en tant que sujet de la connaissance, assimilé à une conscience anonyme et s'épuisant dans une sorte de structure logique universelle commune à l'ensemble des êtres humains.

Dans cette perspective, ce qu'il convient alors d'interroger – et qui est au centre de cette étude – ce n'est pas l'efficacité de tout discours en tant que tel, c'est au contraire ce qui limite absolument le formalisme de la logique, la position d'existence de ce qui s'affirme ici et maintenant dans l'opacité d'une présence irréductible, celle d'un sujet en tant qu'existant vivant. Pour approcher cette question de la frontière entre raison logique et existence qui s'atteste dans l'acte poétique, il ne pourra ici être question d'envisager l'ensemble de l'œuvre[1] de Fondane, celle-ci étant particulièrement abondante, surtout si l'on remonte vers sa première publication datant de 1912, époque à laquelle il convient de noter qu'il écrivit aussi des psaumes. On se concentrera, plutôt, sur un poème que de

nombreux commentateurs estiment comme étant le plus « dramatique » de l'œuvre : *L'Exode - Super flumina Babylonis*, un poème où la dimension liturgique est, tout à la fois, matérielle et formelle, pour le dire selon des catégories traditionnelles. Biographiquement, les premières ébauches de ce texte remontent aux années 1932-1934, mais il ne recevra sa forme et sa structure définitives qu'une dizaine d'années plus tard, dans les années d'occupation 1942-1943.

Trois temps constitueront ce propos. Premièrement, il importe de montrer théoriquement que la poétique fondanienne est intimement liée à ce que l'on pourrait appeler une attitude philosophique, vivement inquiétée par la question des sources de la vérité. En effet, même si pareille affirmation pose des questions épistémologiques vastes, avançons que Fondane n'est pas uniquement, pour nous, un poète, mais qu'il est aussi, techniquement parlant, un philosophe ou un philosophant[2]. En effet, il ne nous semble pas possible, sans évoquer ce possible horizon philosophique, de cerner le fonctionnement proprement liturgique de l'œuvre et de comprendre, par conséquent, la façon dont le texte sapientiel (donc philosophique) entre en consonance avec une forme liturgique précise, celle du psaume, elle-même considérée comme appartenant au corpus sapientiel des Écritures.

Toutefois, sur ce point, nous ne mettrons en évidence que l'effet littéraire de cette question d'ordre épistémologique, en laissant de côté le fait que le poème met également en jeu une « autre » pratique de l'acte philosophique. Deuxièmement, il convient d'indiquer, eu égard à cette spécificité, la fonction radicalement existentielle de la poésie, en ce sens où le poème est bien le lieu d'une attestation radicale de l'existence, tout en prenant l'air d'une plainte, d'une lamentation, d'un cri, permettant de s'interroger sur la ritualité de l'acte poétique et sa convergence finale avec la prière. Enfin, il conviendra d'attirer l'attention sur la particularité technique de certains procédés littéraires que *L'Exode - Super flumina Babylonis* met en œuvre et sur la manière dont le texte liturgique (ou l'intertextualité liturgique) inspire concrètement, formellement, une écriture poétique, devenue emblématique d'une attitude existentielle.

Ce parcours en trois temps permettra d'être au contact d'une idée centrale : la figure du poète correspond, certes, à celle d'un « résistant »[3], capable de se soustraire à une totalisation illusoire de son histoire personnelle et de celle l'histoire du monde. Mais, tonalité à mettre en œuvre, il le fait sous la modalité d'un « *planctus* », d'une lamentation, informée par la Bible et, en particulier, par le *Livre des Psaumes*, selon ses spécificités littéraires et liturgiques propres. En ce sens, la lamentation permet de « tirer » l'acte poétique du côté d'une action, d'une énergie dramatique, d'un « faire œuvre » liturgique, au cœur de laquelle la technicité de l'oraison psalmique permet de laisser s'élever une protestation, fondée par la réminiscence liturgique, contre les évidences premières de la raison, mais plus largement encore contre toutes les formes de totalité englobante du sens, donc du totalitarisme. Voilà comment une poétique empreinte par des motifs liturgiques peut naturellement « faire fonction », dans une perspective, on l'aura deviné, étymologique.

La logique de Husserl et la question de l'existence

En ce qui concerne la première étape de ce parcours, il importe, pour des raisons herméneutiques, de prendre le chemin long de la philosophie, afin de déchiffrer la place de la poésie et de l'acte poétique dans le cadre particulier de la pensée – qui est aussi une écriture – existentielle de Fondane. Un des caractères constants de l'attitude philosophique de Fondane est assurément de lutter contre le « logicisme », c'est-à-dire contre les théories qui accordent une priorité absolue au caractère logique de la vérité, à l'hypertrophie du verbe transparent. Or le philosophe qui, pour Fondane, a le plus œuvré en ce sens est Edmund Husserl, sorte de père de la phénoménologie. Avec lui, le logicisme se fait puissant et prend la forme d'un rationalisme. Dans sa lecture de Husserl, on notera que Fondane doit beaucoup à son maître, le philosophe russe Léon Chestov et qu'il s'élève, comme lui, contre un livre que Husserl écrit en 1900 : les *Prolégomènes à la logique pure*.

En cet ouvrage, la thèse est la suivante : la vérité est ce qu'elle est, indifféremment du fait qu'elle soit pensée ou jugée ; plus encore, il est des vérités idéales qui ne se rapportent pas au monde factuel, spatio-temporel. Celles-ci sont dites *a priori* parce qu'elles sont indépendantes des données de l'expérience empirique et applicables à toutes les choses rencontrées comme « réalité factuelle ». La signification n'est donc pas comprise comme le contenu d'un acte psychique, mais comme un objet idéal qui peut être identifié, par des individus différents et à des époques différentes, comme étant le même. Pour le dire autrement, il n'y a pas de sens, pour Husserl, à parler d'une « vérité relative, vraie pour tel ou tel individu car, dans ce cas, la vérité ne serait alors rien d'autre que le résultat d'un acte de jugement.

C'est bien contre cette idée que lutte Fondane, non seulement en philosophe, mais aussi, nous le verrons, en poète et particulièrement grâce au fonctionnalisme de la liturgie. En effet, la raison ne peut être « vidée » de toute existence, au risque d'une totalisation de l'expérience dans un savoir absolu et d'un oubli de la nature affective de l'affirmation existentielle, ce qui n'est évidemment pas sans influence sur une poétique, surtout quand elle entend emprunter des formes liturgiques. On retiendra donc le schéma anthropologique suivant : l'homme n'est pas « satisfait de son destin » parce qu'écartelé entre les deux tendances, fondamentales et opposées, qui le constituent de part en part : il vit, écrit Fondane, « de moitié dans le principe de réalité (qui est le malheur éternel) et de moitié dans l'espoir (qui est une possibilité perpétuelle d'abolition de ce malheur) »[4]. En somme, il vit au creuset d'une lutte et d'une tension entre le savoir et l'existence, entre la vie, en tant qu'un regard réflexif est porté sur elle, et la vie, en tant qu'elle est vécue. D'où cette distinction – que l'on va retrouver activée dans notre texte – entre, d'une part, une « pensée philosophique », c'est-à-dire une pensée qui se pense et qui se regarde penser et vivre de la même façon qu'un objectif photographique est focalisé sur ce qui est et,

d'autre part, une « pensée existentielle », c'est-à-dire une « pensée en tant qu'existence », une « pensée de ce qui est », capable de dire immédiatement une expérience interne, unique, solidaire, voire une expérience de « l'existence individuelle dont elle est comme la sécrétion en même temps que le principe de mûrissement intérieur ».

D'où cette affirmation de Fondane dans ce véritable manifeste poétique qu'est *La conscience malheureuse* : « (C'est un) état vital, organique, qui procède par changements, avance, développements, maturation, et quelles que soient ses apparentes contradictions pour un œil situé en dehors de lui, il n'est présent à lui-même qu'en tant que sentiment d'être ce qui est, et cela à travers toutes les phases de sa démarche. L'existence ne saurait être autre qu'elle n'est, ni relativisée par un principe formel qui n'est pas en elle-même, soit un critère de valeur : le principe de contradiction qui règle les opérations du discours. C'est pourquoi, s'il peut y avoir contradiction de discours à discours, d'idée générale à idée générale, d'expérience externe à expérience externe, il ne peut y avoir de contradiction entre une expérience interne, vivante, de Pascal, de saint Jean de la Croix, de Dostoïevski ou de Rimbaud, et les *démonstrations* logiques (quoique remarquables) de Platon, de Leibniz ou de Hegel. »[5]

En ce sens, le « donné intime » est, avant tout, de nature affective et les thèmes de la « vie intérieure », des « besoins vitaux », de la « vie humaine nécessaire à la formation des concepts », du « refoulement d'une réalité qui ne se donne et n'est présente qu'au plus intime de l'individu » sont à l'origine de tout acte poétique. Fondane écrit ainsi, dans *Baudelaire et l'expérience du gouffre*, que « le fait est là, même si personne ne nous répond, nous ne pouvons pas cesser de questionner. Tant que notre moi sera là, il lui faudra vivre et le rationnel refuse de le laisser vivre, il n'est pas fait pour la vie. C'est donc du centre et non du dehors de la vie, que l'esprit du moi pose ses questions, il est intimement lié à la vie, ce sont les intérêts même de la vie de la personne qu'il considère au moyen de son expérience personnelle »[6]. Tel est, brièvement décrit, le contexte sur lequel a pu se construire le texte que nous allons désormais lire, avec la plainte qu'il laisse s'élever et la lamentation qu'il redouble dans l'actualisation la plus dramatique.

La poésie comme affirmation de l'existence

C'est dans cette perspective que le poème peut se lire comme une attestation de l'existence. Certes, il ne s'agit pas d'y concilier des tendances contraires, déchirant intimement l'homme dans ce qui le fait et le rend précisément humain. Le poème n'est pas là pour forcer une conciliation impossible et il n'apporte pas de solution à une contradiction ; il est simplement le lieu de l'affirmation et de la plainte de l'existence. Il permet de vivre cette tension, ce conflit de forces opposées. Il est ce lieu où peut s'affirmer l'existence d'un être dans son existence vivante, si bien que, là où la philosophie tente de résoudre une contradiction, pourtant inhérente à la vie, la poésie demeure incontestablement le lieu où peuvent coexister des forces opposées, surtout

lorsque l'acte poétique parvient à se glisser sous la modalité liturgique de la lamentation, de la plainte, telles qu'elles se disent, notamment, dans l'intertexte de la littérature psalmique.

À cet égard, Monique Jutrin – une des grandes interprètes de l'œuvre de Fondane – a parfaitement raison de parler de la fonction existentielle de la poésie : « (…) la poésie est une fonction existentielle, à laquelle il convient de restituer sa valeur première, qui est une valeur sacrée. »[7] Elle est donc une fonction existentielle dans la mesure où elle est consubstantielle à l'homme et elle est, comme le dit Fondane à plusieurs reprises, « sécrétée » par lui. Ainsi, si le logicisme entend « nier » les dimensions subjectives de l'existence, le poème permet en revanche d'affirmer la réalité et la liberté absolue d'une subjectivité individuelle, souffrante, qualitative et irrationnelle ; c'est-à-dire une subjectivité que la philosophie existentielle nomme « l'existant », avec l'ensemble de ces besoins et de ses désirs, et que Fondane tente d'approcher à travers la notion de « cri ».

De cette façon, la poésie doit tendre vers le cri et chercher à se confondre avec la vérité de l'être qui s'y exprime. Crier, c'est déjà dire sa liberté, c'est déjà, au cœur même de la tension dans/sur laquelle nous vivons, au cœur même du malheur de notre conscience, témoigner de la force subversive du « fait » même de l'existence. Mais crier, c'est aussi invoquer, se lamenter, entonner une plainte, refuser la résignation face à la mort et donc refuser aussi de considérer les évidences de la raison comme le seul horizon possible, y compris pour la philosophie. Cependant, affirmer que le poème est l'expression du cri, qu'il est le « témoin » du cri, signifie aussi que le poème ne s'identifie pas, purement et simplement, au cri lui-même, dans la mesure où Fondane le considère comme supérieur à toute prière. La prière ne vient donc qu'après ce cri et la poésie, elle, ne vient qu'après la prière. C'est la raison pour laquelle Fondane distingue le cri de Job, qui est un cri véritablement crié à Dieu, du cri tel qu'il est traduit ou enregistré dans le poème[8].

Cette valeur existentielle de la poésie – et sa valeur est bien entendu *nécessairement* une valeur existentielle – trouvera donc son expression dans « un » poème, qui devient de la sorte un « objet » poétique. Dans ce cadre, sans pour autant se réduire au poème, l'existence poétique ne pourra malgré tout s'en passer. Mais le poème est aussi le fruit d'une technique, d'une technique obscure, dit Fondane, « qui pour être libre de toute domesticité imposée, n'en est pas moins assujettie à des nécessités internes »[9]. De ce point de vue, la question est alors celle-ci : comment est-il possible, pour Fondane, de concilier cette nécessaire teneur existentielle du poème – et donc le caractère absolu de la liberté du poète – avec le choix d'une forme poétique qui la mettrait, pour le mieux, en évidence, en valeur ? La réponse que nous voudrions proposer ici est celle-ci : en recourant précisément à une modalité liturgique capable de montrer, de manifester ce cri existentiel.

Evidemment, prise en elle-même, cette question contient deux interrogations fondamentales qui ne cesseront d'habiter la poétique fondanienne. La première porte sur le caractère illimité de la liberté du poète : se suffit à elle-même ? La seconde revient à préciser la mesure dans laquelle le poète, parce qu'il tend à atteindre et accomplir la tâche

qu'il s'est lui-même proposé, *doit* ne pas y parvenir. Mais alors, y aurait-il quelque chose comme – nous reprenons ici les termes de Fondane – un « échec obligé » du poème ? Fondane répond clairement à cette dernière question : la fin de l'art et de la poésie n'est pas la perfection. Voilà pourquoi, au seuil de *L'Exode*, Fondane dit ne pas croire au « poème parfait », capable de reprendre en totalité et de contenir à lui seul ce qui est à la source de l'acte qui le suscite. Selon nous, c'est ce refus de principe d'une poésie parfaite qui pourrait être, sans doute, une des origines théoriques de sa pratique récurrente de la réécriture de ses propres poèmes, sans qu'il faille bien sûr établir ici un lien strict de cause à effet. Tout en rappelant qu'il existe une dialectique subtile entre l'inachevé et l'inaccompli, on évoquera le fait que Fondane, surtout dans les années de guerre, prit l'habitude de réécrire ses poèmes et de ne jamais les considérer comme définitivement achevés. Certes, il y a bien sûr, ici, la raison conceptuelle pour laquelle le poème peut prendre ses lettres dans une écriture qui le précède, celle du psaume, comme texte certes, mais aussi comme modalité existentiellement surchargée du dire poétique.

Le psaume contre la raison

C'est à la lumière de ces interrogations que l'on peut aborder l'écriture poétique de Fondane pour envisager la spécificité liturgique d'un procédé littéraire. On remarquera d'emblée que sa conception de l'homme et du monde se trouve condensée dans le titre du poème : *L'Exode - Super flumina Babylonis*. Celui-ci suggère toute la tension qui habite non seulement le poème, mais également l'œuvre entière de Fondane. En effet, par ce titre, il inscrit son poème entre des extrêmes, en renvoyant à deux textes différents de la Bible, correspondant à des moments résolument fondateurs de l'histoire d'Israël. Pourtant, ces deux mouvements existent conjointement, côte à côte, sans pour autant que l'on assiste à la recherche d'une synthèse ou d'une conciliation, comme toujours chez Fondane. D'une part, on note la présence du deuxième livre de la Bible – *L'Exode* – qui renvoie à l'expérience de la sortie d'Égypte sous la conduite de Moïse, à la révélation au Mont Sinaï et à la traversée du désert. Pour Fondane, ce texte évoque assurément le passage de l'esclavage à la liberté, la naissance d'un peuple ainsi que l'espoir que celle-ci suscite, c'est-à-dire, pour reprendre des catégories philosophiques déjà employées, la possibilité permanente de la fin du malheur. D'autre part – et dans un mouvement opposé –, l'expression *Super Flumina Babylonis* s'inspire directement du psaume 137 et rappelle un épisode tragique de l'histoire juive : l'exil du peuple d'Israël déportés en Babylonie au VI^{e} siècle[10]. Telles sont les deux articulations majeures qui vont soutenir ce poème qui est, dans l'œuvre de Fondane, le plus fortement marqué par l'empreinte biblique, en particulier par le *Livre des Psaumes*[11].

Le poème est long, principalement écrit en vers libres, même si des vers réguliers peuvent apparaître, et il est loin de se présenter selon un développement linéaire. Il s'articule symboliquement en sept parties : on lit d'abord une *Préface en prose*, puis un

poème dit alphabétique, inspiré du *Livre des Psaumes*, ensuite le poème proprement dit, puis un intermède intitulé « Colère de la vision », comprenant 18 séquences et formant la partie centrale de *L'Exode*, ensuite une reprise du poème, puis un nouveau poème alphabétique et, enfin, une « Postface », sans doute rédigée au début de l'année 1944. Certes, le rythme septénaire du poème est scandé par ces différents moments, mais il en est aussi comme « brisé », ce qui, pour le dire avec Olivier Salazar-Ferrer, « répercute une subjectivité affolée »[12]. Et ceci est d'autant plus vrai qu'il s'agit d'un poème polyphonique dans lequel Fondane répartit les rôles entre plusieurs acteurs : le Chœur, la Voix de l'Esprit, le Récitant, un homme qui parle, puis un deuxième et un troisième, avec en fin de poème, « La Voix dans le désert ». En définitive, tout le poème est construit comme une immense action liturgique responsoriale où le poète est au cœur de ce dispositif de croisement des voix, à la fois comme un spectateur et un acteur de ce qui apparaît comme une grande liturgie poétique.

Sur ce point, la « Postface » de Fondane est particulièrement significative et donne une clé importante de lecture. Il y caractérise, en effet, *L'Exode* comme « un poème dramatique à plusieurs voix ». Mais il donne également des précisions sur la forme poétique qu'il a retenue, en écrivant : « C'est un poème dramatique à plusieurs voix. Cela explique l'emploi, ici et là, de formes et d'intentions tenues pour périmées en poétique – sonnets, ballades, odes, pastiches, voire de formes remontant à certains psaumes davidiens (alphabet sacré). La poésie dramatique exige des caractères, elle se doit de revêtir chaque personnage de l'expression où, le mieux, éclate sa manière d'être. Les formes fixes, par opposition aux formes libres, instituent un dialogue où celui qui parle décline son identité tout de suite. »[13]

Avant d'aborder la question de la forme poétique, à partir de deux exemples précis tirés du *Livre des Psaumes*, il importe d'observer que la *Préface en prose* inscrit le poème dans une temporalité inédite, comme pour reconstruire le monde. C'est ce que ce passage suggère : « Un jour viendra, sans doute, quand le poème lu / se trouvera devant vos yeux. Il ne demande / rien ! Oubliez-le, oubliez-le ! ce n'est qu'un cri, qu'on ne peut pas mettre dans un poème / parfait, avais-je donc le temps de le finir ? Mais quand vous foulerez ce bouquet d'orties / Qui avait été moi, dans un autre siècle, / En une histoire qui vous sera périmée, / Souvenez-vous seulement que j'étais innocent / Et que, tout comme vous, mortels de ce jour-là, / J'avais eu, moi aussi, un visage marqué / Par la colère, par la pitié et la joie, / Un visage d'homme, tout simplement ! »[14] Cette préface n'entend pas fournir les éléments d'une d'explication, elle cherche plutôt à prédire, à assumer une fonction prophétique dont toute la force réside dans son caractère invocatoire.

C'est de cette façon que la parole de Fondane veut se situer au-delà de la mort et que, d'avance, elle témoigne pour un temps où le poète ne sera plus15. Mais elle insiste aussi sur le nécessaire mémorial – « souvenez-vous seulement que j'étais innocent » – qui est renforcé par son contraire – « oublier » – cité deux fois dans le troisième verset. En ce sens, Fondane adresse à ceux qui liront le poème une double demande : celle de l'oubli du poème et de son imperfection de principe, ainsi que celle du souvenir d'un passé

d'innocent et de mortel. C'est sur le fond de cette temporalité métamorphosée – cadre de la liturgie poétique – que le poème se déploie, en écho aux psaumes 119 et 137, mais sous les modalités précises de l'invocation et de l'imprécation, selon le rythme de la traditionnelle prière du « Souvenez-vous », mémoire de l'immémorial.

Le psaume 119

Fondane s'inspire du psaume 119 pour en reprendre un procédé formel qui est de première importance dans ce poème. Le psaume 119, connu sous le nom de « psaume de la loi », est, avec ses 176 versets, la plus longue composition du psautier. Il s'agit d'un « poème alphabétique » structuré selon les 22 lettres de l'alphabet hébreu. Cette façon de procéder consiste à écrire, pour un poème, autant de vers, de distiques ou de strophes qu'il y a de lettres dans l'alphabet hébreu, tout en respectant l'ordre alphabétique. Chaque strophe est composée de huit versets et structurée par une accumulation de synonymes puisqu'en principe, huit termes différents désignant la Loi doivent apparaître dans chaque strophe (lois, commandements, préceptes, décrets etc.). Ce psaume est aussi écrit en acrostiche, puisque chacun des huit versets composant la strophe commence par la même lettre.

Si le procédé revêt sans doute un caractère didactique et favorise la mémorisation du psaume, l'important est de voir qu'il n'est pas seulement une louange à la Loi ; il est également une louange aux lettres avec lesquelles est écrite la Loi et, à travers elles, à la possibilité de toute écriture.

On comprend que, fasciné dès le plus jeune âge par la langue hébraïque, Fondane recourt spécifiquement à la forme des strophes alphabétiques. Ainsi, dans *L'Exode*, qui s'ouvre et se ferme sur un poème alphabétique, il structure son poème selon les lettres de la langue hébraïque, de « *Aleph* » à « *Thav* », et fait précéder chaque strophe d'une lettre de cet alphabet retranscrite en caractères latins.

Mais, à la différence du psaume 119, Fondane n'obéit pas à la règle de l'acrostiche : les vers qui constituent la strophe ne débutent pas par la même lettre[16]. Tandis que, dans le poème d'ouverture, il répète une fois l'alphabet, ce qui en fait un poème à 44 strophes, de longueur inégale, dans le poème de clôture, il n'y a plus de répétition, ce qui donne un ensemble de 22 quatrains.

Assurément, ce procédé illustre une volonté de résister au déroulement normal de toute pensée logique, afin d'éviter les approches systématiques de la poésie qui voudraient surtout chercher à tout prix une suite logique. Il ne consiste pas seulement à refuser de faire du poème le lieu du développement systématique de la pensée, il est aussi l'occasion de faire se croiser l'hébreu avec le français. À ce titre, la partie centrale du poème réside dans un intermède que Fondane a rédigé pendant la période d'occupation et qu'il a intitulé : « Colère de la vision ». Il prend ici la voix du prophète qui s'insurge contre sa vision et supplie, mais de façon transposée[17], le Dieu d'Israël : « Aie pitié, aie pitié,

Seigneur / De cette France que j'ai connue dans les livres / Pure et qui m'écœure, souillée et dans le sang, / le ventre ouvert au centre immaculé de l'ode / *Adonaï Elochenu, Adonaï Echod* ! »[18] Ce passage est important car il a un statut particulier dans le corpus fondanien. Pour la première fois – et, selon Monique Jutrin, pour la seule fois dans son œuvre –, Fondane fait rimer le français et l'hébreu. « Ode » rime ici avec « *Echod* ». La forme poétique avec la plus haute invocation liturgique.

Le psaume 137

Le psaume 137 est également un de ceux qui a le plus inspiré Fondane. Pour le dire d'un mot, et sans entrer dans son étude structurelle, d'autant qu'elle suscite en ce moment de nombreux débats exégétiques, nous dirons simplement que ce psaume se présente essentiellement comme le chant de l'impossibilité de tout chant ou le poème de l'impossibilité du poème. De ce point de vue, les six premiers versets sont particulièrement révélateurs. Il est dit, en premier lieu, que les Israélites se trouvent près des fleuves, à Babylone, qu'ils sont assis sur le sol – signe de la détresse – et que leur acte essentiel est de pleurer. Ils pleurent du fait d'être exilés, ils pleurent la ville qu'ils viennent de perdre – Jérusalem –, le Temple duquel ils sont éloignés ainsi que cette liturgie qu'ils ne peuvent plus célébrer. Les larmes s'expriment dans un geste singulier : les cithares sont suspendues aux peupliers des berges et ne peuvent plus servir qu'à des chansons profanes, symbole absolu d'une liturgie qui n'est plus capable de retrouver la dimension cosmique qui lui revient.

Ainsi, au moment où le verset 3 met une question dans la bouche des « bourreaux », à savoir lorsqu'ils leur demandent de chanter en réclamant un cantique de Sion, le verset 4 répond : « Comment chanter un cantique du Seigneur sur une terre étrangère ? » Comment chanter sur les rives de Babylone ? Oublier Jérusalem reviendrait à ne plus pouvoir chanter : tandis que la droite aurait tout oublié, et donc ne pourrait plus faire de la musique, la langue, collée au palais, imposerait le silence. On le voit, le psaume 137, qui se termine dans une expression absolue de colère et par un moment d'imprécation – « Heureux celui qui saisira et assommera tes nourrissons (c'est-à-dire ceux des filles de Babylone) sur le roc » – témoigne de l'impossibilité, pour les exilés, de faire entendre leurs chants et de chanter les louanges de Dieu sur une terre qui leur est étrangère, sauf si une nouvelle liturgie – en tant qu'acte émanant du peuple tout entier et reconstitué – permettait de franchir cet abîme.

Or le poème de Fondane reprend constamment ce thème ; il fait, par exemple, dire au chœur : « Et quelle chanson chanterais-je sur une terre étrangère ? / Et chanterais-je ici la chanson de Sion parmi des hommes étrangers ? ». Ou encore : « Un coq chante ; c'est l'aube ! / Y a-t-il donc encore / un être libre dans le monde / – et qui chante ? / Comment s'y est-il pris ? »[19] Et, pour prendre un exemple supplémentaire, lorsque Fondane introduit dans *L'Exode* une chanson, il choisit le motif de la chanson d'ivrognes qui se clôt sur ces

mots : « il n'est de chanson que l'humaine ». À cet égard, la source de cette forme de « refus » du poème ne réside pas dans l'imperfection de principe de tout poème en tant qu'objet – le « poème parfait » n'existant pas –, mais dans le refus de chanter dans certaines circonstances, en l'occurrence sur les rives de Babylone[20].

Si *L'Exode* débute directement par une référence au premier verset du psaume 137, il est important de souligner que c'est par la métaphore du fleuve que Fondane décrit le destin du peuple juif[21]. Or cette reprise du psaume 137 est elle-même déplacée, transposée, dirions-nous par cohérence, parce qu'actualisée à l'ensemble des hommes et à tous les exodes à venir : il est, en effet, d'autres peuples qui, eux aussi, ont vécu une expérience d'exil, d'errance et de solitude : « Fleuves, je vous ai vus ! / Le Nil n'est pas si loin / ni la misère ni la fin / et ces travaux des Nègres sur le Mississipi / nous rappellent parfois que Dieu aussi était / là-bas, errant comme une vieille chanson / de Nègres, sur les routes. »[22] Ainsi, la fuite des parisiens sur les routes de France en 1940 est-elle également assimilée à un exode et symbolisée par le fleuve : « Le fleuve humain coule et s'écoule. / Encore un fleuve d'insomnie / encore un fleuve de visage ». Fondane reprenant ici la même dynamique que le psaume 137 : « Nous laissions derrière nous Paris. / Ah ! si jamais / je t'oublie, Jérusalem… » Il y a, ici, construction d'une nouvelle temporalité, mais cette fois dans le cadre liturgique de la prière psalmodiée, elle-même portée vers une nouvelle écriture poétique.

Sur ce plan de l'écriture poétique, on constatera également que l'œuvre est structurée par la réitération de ces motifs littéraires : « près des fleuves de Babylone », « être penché » ou « assis sur le sol et pleurer ». La structure psalmique se présente comme une structure anaphoristique : la phrase « Sur les fleuves de Babylone nous nous sommes assis (ou aussi penchés) et pleurâmes » fonctionne par la modalité de l'anaphore puisqu'elle est répétée à plusieurs reprises. En définitive, cette réminiscence psalmique, de nature anaphoristique, est, liturgiquement parlant, une véritable « litanie biblique »[23] qui offre au poème une tonalité existentielle très particulière, celle de la plainte et de l'invocation que nous mettions précédemment en évidence.

Cette valeur structurante et signifiante de la répétition dans la poésie de Fondane s'atteste encore dans deux autres formes de répétition sur lesquels nous souhaitons attirer l'attention, à savoir l'anadiplose et l'allitération. En effet, il arrive au thème central de la chanson de fonctionner grâce à la technique de l'anadiplose : les mots « chante-nous » sont repris en début et en fin de poème : « Chante-nous, Israël ! » et « Chante-nous donc tes chansons ! ». Mais, entre les deux extrêmes, se rencontre un autre type de répétition. La strophe qui s'intercale ici est, bel et bien, construite par une allitération en forme de neuvain, Fondane procédant à une répétition de phonèmes consonantiques destinée à rythmer, à scander le poème, sans doute pour lui conférer une allure incantatoire.

Or, paradoxalement, cette fonction rythmique de l'allitération est renforcée par son contraire, à savoir la lourdeur des paupières et le regard noyé des premiers versets de cette strophe : « Tes paupières sont déjà lourdes / ton regard est déjà noyé, il coule à pic, chante-nous une chanson / si tu te souviens du pays / où tu avais des chansons / pour

endormir les enfants / pour dresser les serpents / pour les femmes à la quenouille / pour les batteuses de linge / pour les chandeliers du Sabbat / pour les miracles du pain / pour la bénédiction du vin / pour les travaux et les jours / pour les peines et les semaines… »[24]

Enfin, notons encore que Fondane utilise également une nouvelle allitération pour signifier le pouvoir de la poésie. En effet, si les prophètes d'Israël donnent un écho à travers leurs cris et leurs lamentations, leurs plaintes et leurs révoltes, il convient de ne pas oublier que seul le poème est capable de contrer la mort de Dieu, renvoyée au rythme de nos élans : « Dieu est mort ? Eh ! sans doute. Mais n'est-ce pas notre / tâche / de le ressusciter, / de l'engendrer à nouveau, / de lui communiquer notre sang, / de lui faire, la nuit venue, une place dans nos draps, / de lui céder dans notre verre / une part de boisson dont il se peut qu'il boive / – afin que son jeûne cesse / et notre exil aux terres chauves de la Stupeur »[25]

Conclusion

L'Exode ne veut pas se présenter comme le cri d'un homme isolé, mais sa composition intrinsèque indique qu'il s'agit avant tout du cri d'un peuple – c'est-à-dire de son action – au sein duquel le poète, avec la force performative que lui confère le pouvoir de la parole et de l'écriture poétiques, va et vient, en laissant rejaillir, sur le flot le plus quotidien et le plus tragique de l'Histoire, la Mémoire célébrée de la geste fondatrice d'Israël. À cet égard, on l'aura compris, le poème est, matériellement et formellement, liturgique, en son sens le plus étymologique, et c'est bien pour cette raison que, pour Fondane, le poème ne peut pas être l'expression seulement d'une expérience individuelle : il est ontologiquement inscrit dans une communauté et fonctionne presque par essence sous une modalité liturgique.

La figure du poète – la partie philosophique de ce propos a sans doute permis de mieux le comprendre – devient alors la figure du « résistant »[26] à une totalisation illusoire de son histoire personnelle et de l'histoire du monde. Le poète est, donc, aussi un homme qui refuse de faire de la vision le modèle de notre relation au monde – dans la mesure où un objet ne serait un objet que parce qu'il est l'objet d'une vue. Or, à proprement parler, le poète ne voit rien ; il ne fait rien voir ; il est celui qui existe dans ce qui ne pourra jamais être vu ; il écrit une poésie qui se développe au fil d'une confrontation avec l'impossible, celle d'articuler un cri capable d'altérer le cours du malheur.

NOTES

[1] Pour une introduction générale, voir « Europe », mars 1998 ainsi que *Rencontres autour de Benjamin Fondane, poète et philosophe*, Actes du colloque de Royaumont 24-26 avril 1998, textes réunis par Monique Jutrin, Paris, Parole et Silence, 2002.

[2] On l'a bien compris, il n'est nullement question de pratiquer ici une opération de subordination, c'est-à-dire, d'une part, envisager la littérature comme un lieu d'une possible révélation philosophique et, d'autre part, laisser imaginer que la philosophie serait une littérature s'ignorant. C'est au croisement des écritures qu'il importe plutôt de se situer, là où se dévoilent les modalités selon lesquelles le sujet philosophant se pose face à l'œuvre littéraire pour s'y rapporter et le sujet écrivant initie les opérations conceptuelles par lesquelles le texte littéraire devient un objet de réflexion philosophique. C'est donc un rapport minimal qui est ici posé, sans oublier que tout objet littéraire peut bien entendu devenir, par la médiation d'un tiers, un lieu philosophique.

[3] Nous reprenons cette expression à Olivier Salazar-Ferrer, *Résistance poétique et résistance métaphysique*, dans „Cahiers Benjamin Fondane", n° 8, 2005, pp. 34-45.

[4] B. Fondane, *La Conscience malheureuse*, Paris, Denoël, 1936, p. 5.

[5] *Ibidem*, p. 21.

[6] B. Fondane, *Baudelaire et l'expérience du gouffre*, Paris, Éditions Complexe, 1994, p. 359.

[7] M. Jutrin, *Benjamin Fondane ou Le Périple d'Ulysse*, Paris, Librairie A.-G. Nizet, 1989, p. 76. Voir également M. Jutrin, *Benjamin Fondane et l'esthétique d'Ulysse*, dans *L'Œuvre inachevée*, Actes du colloque de l'université de Pau 12-14 novembre 1998, Pau, Presses Universitaires de Pau, 1999, p. 152.

[8] *Ibidem*, p. 78.

[9] Cité dans M. Jutrin, *Benjamin Fondane et l'esthétique d'Ulysse*, art. cit., p. 152.

[10] G. Eisenberg, *Fondane, Juif témoin*, dans „Cahiers Benjamin Fondane", n° 2, 1998, p. 19.

[11] M. Jutrin, *Benjamin Fondane ou le Périple d'Ulysse*, *op. cit*., p. 120.

[12] O. Salazar-Ferrer, *Le poème désaccordé de Benjamin Fondane*, dans „Cahiers Benjamin Fondane", n° 7, 2004, p. 23.

[13] B. Fondane, *Le Mal des fantômes*, Paris, Verdier (coll. « L'Ether Vague »), 1996, p. 323.

[14] Ibidem, p. 263.

[15] M. Jutrin, *Benjamin Fondane ou « le refus du poème »*, dans „Les Nouveaux cahiers", n° 80, 1985, pp. 10-11.

[16] E. Beaucamp, dans son commentaire du psautier, propose une traduction du psaume 119 qui se veut fidèle à cette règle. Voir E. Beaucamp, *Le Psautier Ps 73-150*, Paris, Libraire Lecoffre, 1979, psaume 119.

[17] On parlera ici d'une « transposition », surtout pour éviter la notion d'« anachronisme » qui ne dit pas suffisamment la permanence performative du moment mémorial et l'inchoativité forte de l'activité prophétique. Sur cette question, on se reportera au travail stimulant d'Elisabeth Stambor, « *Le Mal des fantômes* », *Rencontres autour de Benjamin Fondane, poète et philosophe*, *op. cit*., p. 135 et sv.

[18] *Le Mal des fantômes*, *op. cit*., p. 233.

[19] *Ibidem*, p. 295.

[20] *Ibidem*, p. 299.

[21] Nous nous inspirons de G. Eisenberg, *Le cri, le chant et la prière dans* L'exode *de Benjamin Fondane*, dans „Les nouveaux cahiers", n° 80, 1985, p. 20.

[22] *Le Mal des fantômes*, *op. cit*., p. 274.

[23] Nous devons cette expression à C. Grün, *Le symbolisme fluvial dans la poésie de Benjamin Fondane*, dans „Cahiers Benjamin Fondane", n° 7, 2004, p. 100.

[24] *Le Mal des fantômes*, *op. cit*., p. 280.

[25] *Ibidem*, p. 310.

[26] Pour les nuances à apporter à cette formulation, voir aussi M. Finkenthal, *Benjamin Fondane, le philosophe entre Le lundi existentiel et le dimanche de l'histoire*, *Rencontres autour de Benjamin Fondane*, *poète et philosophe*, *op. cit*., p. 6 et sv. On rappellera, à ce propos, que, pour Fondane, l'aspiration à développer un savoir de type logique sur le monde est constitutive de l'homme. Celui-ci est bien un être qui veut justifier ses connaissances en faisant appel à des principes de logique fondamentale. C'est donc l'extension du modèle logique que Fondane critique.

From Reason to Poetry

Abstract

The goal of this paper is to question, based on Fondane's work, the limits of the formalism of the logical reason to bring into light the position of existence of the self rehabilitated as a living existent. To approach this question of the border between logical reason and existence, I chose to concentrate on the poem *L'Exode - Super flumina Babylonis* where the liturgical dimension is relevant from a material and formal viewpoint. In proceeding to this analysis, I emphasised three aspects: 1) I began by specifying that Fondane's poetics is highly connected with a philosophical attitude concerning the problem of the source of the truth; 2) I then showed the existential function of the poem, because the poem is the occasion of the existential attestation of the self; 3) lastly, I highlighted the technical specificities of some literary procedures of the poem *L'Exode* to show how the liturgical text is able to inspire formally a poetical writing.

B. FONDANE

INÉDIT

Correspondance de Benjamin Fondane avec Boris de Schloezer

OLIVIER SALAZAR-FERRER

Introduction

La correspondance entre Fondane et Boris de Schloezer s'étend, pour les lettres qui ont été conservées, entre 1932 et 1944. Elle est inédite. Les liens avec Boris de Schloezer (1881-1969) étaient des liens d'amitié et d'échanges intellectuels. Musicologue, traducteur, spécialiste de la littérature russe, il avait traduit de nombreuses œuvres de Léon Chestov, décédé en 1938 et dont le souvenir constitue un lien affectif entre la famille de Boris de Schloezer, Benjamin Fondane et la famille de Chestov. Mais il est aussi un ami de Rachel Bespaloff avec laquelle il entretient une correspondance fidèle[1] et de Jacques Schiffrin, le fondateur de la collection de la Pléiade chez Gallimard. Il y dirigeait depuis 1926 la collection « Jeunes russes ». Il avait fait partie des décades de Pontigny en 1923 avec Léon Chestov et Jacques Schiffrin. Boris de Schloezer est donc bien un allié substantiel. Un groupe épistolaire s'est formé et resserré avec les épreuves de la guerre, l'exil et le désarroi face aux menaces s'exerçant sur Fondane et sa famille.

Nous avons choisi de publier aussi un choix de lettres de Geneviève Fondane à Boris de Schloezer parce qu'elles peuvent contribuer utilement à l'histoire de l'édition des œuvres de Fondane et une lettre d'Emil Cioran sur le manuscrit de *Baudelaire et l'expérience du gouffre* (1947) pour la même raison car elle fut adressée à Boris de Schloezer lors de la préparation de ce manuscrit pour l'éditeur Seghers.

La lettre de Benjamin Fondane à Boris de Schloezer de janvier 1944 est digne d'attention à plusieurs titres.[2] En premier lieu par sa date : écrite à la fin du moins de janvier et postée le 29 janvier 1944, peu avant l'arrestation de Fondane le 7 mars 1944, elle nous apporte de précieux renseignements sur ses positions intellectuelles, et plus généralement sur son état d'esprit en ce début 1944, période durant laquelle il est immobilisé au 6 de la rue Rollin. Elle doit être rapprochée par ses accents de désillusion d'une autre lettre adressée en janvier 1944 à Jean Ballard, directeur des „Cahiers du Sud" à Marseille[3]. Cette lettre s'inscrit dans l'absence. Fondane vient d'écrire le 2 janvier une lettre à Madame Chestov que nous reproduisons aussi car elle est inédite. Madame Chestov l'a adressée à Boris de Schloezer qui va aussitôt écrire à Fondane de sa résidence d'Amélie-les-Bains dans les Pyrénées orientales.

Il va rédiger bientôt *Le Lundi existentiel et le Dimanche de l'histoire* qui sera remis fin février 1944 à Jean Grenier et publié en 1945 dans le recueil collectif *L'Existence*.

Nous retrouvons un écho direct de cet essai dans la question : « Avez-vous lu, à propos, le livre de Camus ? il n'a rien compris à l'existentiel, ni à Chestov, ni à Kierkegaard ; « Il faut imaginer Sysyphe (sic) heureux » dit-il en fin d'ouvrage « Je ne demande pas mieux ; mais je n'ai pas assez d'imagination ! » J'ai analysé dans plusieurs articles la confrontation[4] de Fondane avec *Le Mythe de Sisyphe* de Camus brutalement interrompue par l'arrestation, la déportation et l'assassinat de Fondane à Auschwitz. Elle est essentielle pour comprendre la radicalisation de la philosophie existentielle autour de l'idée d'infini, véritable provocation métaphysique qui s'inscrit dans un refus de la tradition philosophique qui s'étend de Platon à Hegel comme le souligne la reprise de ce thème dans *Baudelaire et l'expérience du gouffre*. L'attaque portée contre la philosophie chestovienne au nom d'une rationalité soucieuse de maintenir face à face l'absurde et notre désir d'intelligibilité engageait aussi une sagesse de l'acceptation de la nécessité, que Fondane refuse, continuant à réclamer une transgression des limites logiques au nom de la puissance de l'absurde.

L'allusion à *L'Être et le néant* de Sartre rappelle également qu'il fera l'objet de critiques virulentes dans *Le lundi existentiel* : « Il a tout prévu sauf des ISSUES en cas d'incendie ; le moindre accident et nous mourrons tous carbonisés dans son POUR-SOI. « Et si la vérité est triste, hélas » – Oui, sans doute, mais il ne veut pas convenir que sa vérité soit triste. Nous sommes en un univers de taupes qui se prennent pour des vers luisants. » La philosophie existentielle d'orientation chestovienne, avec sa visée religieuse irrationaliste, va bientôt affronter une philosophie antagoniste, un existentialisme athée, né d'une approche husserlienne et heideggérienne de la subjectivité. La révolte fondanienne, qui avait retrouvé l'esprit de la négation dadaïste dans la déconstruction opérée par l'œuvre de Léon Chestov, est fondamentalement orientée vers un dépassement de la finitude, vers un décloisonnement ontologique que le pour-soi sartrien ne fait que confirmer comme le *Dasein* heideggérien. La philosophie existentielle d'origine chestovienne se heurte ici à un nouvel existentialisme qui considère la temporalité comme la marque essentielle de notre finitude et qui voudra donc l'inscrire dans une conquête, non plus d'essence religieuse, mais d'essence sociale, révolutionnaire ou historique.

Écho ironique de cette passion de l'infini, les œuvres de Fondane ne sont jamais finies, reprises, corrigées, comme *Rimbaud le voyou* (1933) dont il prépare une nouvelle édition, comme son poème *Ulysse* (1933) qui vient d'être entièrement réécrit, comme le manuscrit de *Baudelaire et l'expérience du gouffre* qui sera laissé inachevé sur sa table de travail. Cet inachèvement ironique est un véritable indice du rapport de l'œuvre fondanienne à la temporalité. Rappelons que nous sommes en pleine occupation allemande : le poème : *Le mal des fantômes* destiné aux „Cahiers du Sud", n'est publié en 1944 dans le numéro 268 qu'avec difficulté, en partie à cause de la censure, mais aussi à cause des réticences du comité de lecture des „Cahiers du Sud". Fondane écrira dans une lettre à L. G. Gros qui était dans le comité de lecture que ce poème est « ma seule bouée de sauvetage en un temps où ma vie est tous les jours en péril » en décembre 1943. Il en avait réécrit le manuscrit jusqu'en décembre 1943, mais Ballard ne voulait publier qu'une

dizaine de tableaux sur les 24 composés par Fondane[5]. D'où ce désenchantement qui perce sous l'ironie : « Ainsi, je scie du bois pour apprendre un métier pour le cas où, un jour, qui sait ? La littérature n'arriverait plus à me nourrir. Et il est faudrait apprendre à écrire spontanément et sincèrement, avec simplicité, ce qu'on ne pense pas ; car sous peu… Je me demande même si mon Baudelaire pourra voir le jour. »

Répétons-le : nous sommes en pleine Occupation allemande. Période de privation, de marché noir, de menaces de plus en plus définies. Fondane est confiné dans son appartement, recevant encore quelques amis : Jean Lescure et Stéphane Lupasco seront les témoins de cette sombre période : « Quatre années de solitude compacte, sans une sortie, une promenade, un théâtre, lié à ma chaise, assis, une plume à la main, car que faire d'autre ? » Et cependant, Fondane est en contact avec Pierre Seghers qui publie ses poèmes dans „Poésie 44", avec Max-Pol Fouchet qui les publie dans „Fontaine", avec Jean Lescure qui publie la revue „Message" et „Domaine Français" avec un extrait du *Baudelaire* de Fondane, avec Eluard qui publie *Journées de juin* dans *L'honneur des poètes* chez Minuit. Il suit encore quelques cours de Bachelard à la Sorbonne et c'est de plus en plus rarement qu'il se rend à une réunion littéraire avec Guillevic comme le rappelle Jean Lescure[6]. C'est là une vie souterraine qui tranche singulièrement avec la culture des vitrines et des spectacles encore visibles en cette période : « Factices les vitrines littéraires, théâtrales, factice la vie en général ; il n'y a de vrai que le souterrain, le clandestin, le chuchoté, le sous-manteau ; il n'y a de vrai que l'angoisse et l'espoir. » écrit Fondane avec une ironie non dissimulée à l'égard de la vie culturelle qui continue dans un « Gross Paris » mondain qui semble indifférent à la tragédie de la déportation. En janvier 1944, les rafles se multiplient. Max Jacob sera arrêté le 24 février 1944 et mourra à Drancy. Fondane avait décrit à Jean Lescure l'effondrement du nazisme qu'il anticipait une grande lucidité, mais aussi le durcissement des idéologies d'après-guerre, et en particulier du communisme : « Il se prépare des événements considérables qui exigeront de chacun de nous des adhésions immédiates à des doctrines précises ; et l'on refusera le pain aux récalcitrants. » Cette distanciation ironique est à replacer dans la critique fondanienne des hétéronomies politiques et idéologiques : « On aura tout de même le droit de regarder les autres manger, publier. Et quelques uns des poètes – génie d'aujourd'hui seront promus, peut-être, commissaires à quelque chose. Je vois bien Aragon à l'instruction publique, ou à la décollation des têtes. »

Si Fondane engage une résistance métaphysique contre l'occupant, il prend garde à ne pas subir les aliénations idéologiques d'une résistance prompte à réduire toute œuvre à sa valeur d'efficacité immédiate, par exemple à la réponse qu'il a apportée en 1939 à l'enquête de Max-Pol Fouchet dans « Fontaine » sur la poésie de guerre[7] ou dans son essai *L'Écrivain devant la révolution* écrit en 1935[8]. Fondane éprouve incontestablement le sentiment d'être isolé. Ses relations avec Jean Paulhan ne se sont guère améliorées, même si ce dernier lui a adressé *Les Fleurs de Tarbes*. C'est pourquoi la relation avec Boris de Schloezer est privilégiée. Un examen attentif de la correspondance de Boris de Schloezer montre que ce dernier était intervenu plusieurs fois pour aider Fondane en sollicitant Jean

Paulhan qui ne manifestait en général guère de sympathie pour l'œuvre fondanienne (d'où la pointe lancée par Fondane affirmant : « Je réussirai peut-être à écrire spontanément, sincèrement et simplement ce que je ne pense pas ; c'est par ailleurs l'essence de l'art, selon Valéry et peut-être selon Paulhan »), mais qui interviendra néanmoins pour recommander Geneviève Fondane auprès de Claude Morgan pour tenter de faire libérer Fondane du camp de Drancy[9]. Toujours est-il que notre lettre revêt l'aspect d'un adieu avec des inflexions testamentaires. Elle est accompagnée du pressentiment d'une fin imminente. En septembre 1943, Fondane interrogeait déjà Ballard en ces termes en réclamant le droit d'écrire un article sur Lupasco : « Puis-je compter sur vous pour ce désir IN EXTREMIS ? »[10] Nous retrouvons ce pressentiment dans cette lettre à de Schloezer : « Je ne suis jamais vu martyr d'une cause et peut-être cette auréole me sera-t-elle épargnée. » Fondane atteste à la fois d'une étonnante lucidité et d'une ironie qui est sa véritable revanche sur la l'histoire et sur la nécessité. « J'ai d'autres soifs » annonce-t-il à de Schloezer, comme toujours fidèle à une exigence intérieure qui définit pour nous encore la véritable liberté.

Lettres de Benjamin Fondane à Boris de Schloezer

Lettre avec en-tête : Les Studios Paramount, 7 rue des réservoirs, Saint Maurice (Seine)[11].

Le 23.VII.32

Cher ami,

Vous ne méritez pas que je vous écrive. Vous êtes le plus vilain lâcheur du monde, à ma connaissance. Mais Chestov me prie de vous envoyer l'article ci-joint[12]. Je fais mon devoir – pas ? – Et je vous l'envoie.

Je vous embrasse tout de même et je vous prie de dire bonjour de ma part et de la part des miens, à votre femme bien qu'elle soit votre complice attitrée dans cette sinistre affaire du « silence absolu », dont vous portez la responsabilité morale, et dont nous avons été victimes, toute cette année-ci.

Allez ! Je vous pardonne cette fois encore – mais ce sera la dernière.

Bien à vous, votre

Fondane

6 rue Rollin (5ème)

L'an quarante, III le 14[13].

Mes chers amis, il y a longtemps que je n'ai plus de vos nouvelles. Pourquoi ne m'en donneriez-vous pas ? Je suis friand de paroles d'amitié ici, aux armées, où je passe

mon temps à monter la garde, à patrouiller de nuit dans la forêt et à surveiller un troupeau de pylônes. Le reste du temps – je sommeille.

Et vous ? Et votre santé ? J'ai deux bouquins à vous, que j'ai lu, il y a longtemps, au temps de la paix. Le Bernanos était excellent : vous aviez raison ! mais c'est si loin tout ça !

Je n'ai emporté avec moi (faute de place, pour les livres) qu'un Spinoza. Il est plus dur que le lit de paille où je couche. Bien à vous, très chers, votre Fondane.

Avez-vous l'adresse de Mme Bespaloff ?[14]

Carte postale non datée avec cette adresse : 216 RRJ, 1er compagnie, Ste Assise, Ponthierry. (5.8.M) adressée à Boris de Schloezer, Villa Stella, Amélie-les-Bains, Pyrénées orientales.

Ce vendredi

Mon cher ami, j'ai lu votre compte rendu dans la NRF et me proposais de vous écrire une tonne de papiers. Mais je suis plus usé qu'un vieux pneu. Mon temps est une passoire. Je dois vous dire que le compte-rendu est succinct, ramassé, excellent. Seule la conclusion sur la prière… mais j'aurais tout le temps à vous dire là-dessus qu'il vaut mieux attendre un meilleur moment. Un moment tout de même, de terre ferme sous nos pieds. Ça tremble tellement, et toute notre fortune là-dessus, et la petite reinette verte dans le bocal et l'espoir dans l'icône, qu'il faut se droguer avec le « moral » et c'est une bien mauvaise drogue. À moins qu'une fille d'Orléans, nouvelle ? Bien le bonjour à votre femme, à votre nièce et à vous-même Votre Fondane.

Carte-lettre de Benjamin Fondane à Boris de Schloezer. (Tampon de la poste d'Amélie-les-Bains le 7-4-40)

Ce mercredi

Mon cher ami, votre mot m'a fait grand plaisir. Merci. Mais que vous dirais-je ? Ma femme et ma sœur sont à Paris. Moi, je suis ici, à la fois patrouilleur de nuit et de jour et rédacteur de la feuille de la compagnie. Je travaille donc dans le gros-sel et dans moins qu'il n'est permis de faire. Cependant, je lirais avec joie la NRF avec votre note sur Chestov. Mais avez-vous un ex. disponible ? Quand à la revue phil. Masson-Oursel m'assure que vous n'avez qu'un seul ex. Mais m'en promet un à titre exceptionnel. Le livre de Maulnier, je l'ai feuilleté – mais pas lu. Il m'a semblé intéressant – et injuste.

Ma vie ici ressemble à toutes les vies des soldats de n'importe où. Je m'y suis fait – et le moral est excellent. L'honneur y est sauf – Il n'y a que la santé de compromise. Mais c'est là aussi une vieille antienne.

Avant la mobilisation j'ai proposé à Paulhan un article de souvenirs sur Chestov et quelques propos recueillis pour moi. Pour commencer. Il a trouvé que les propos n'apportaient rien de nouveau sur Chestov et que mon article était une admirable fougue… métaphysique, mais pleine d'amphibologies (ce sont ses termes). – Adieu la gloire et les quelques six francs que j'escomptais ! Il est vrai que, maintenant, je gagne mes douze sous ! Alors…

Écrivez-moi si vous pouvez et quand vous pouvez et rappelez-moi au bon souvenir de votre femme et de votre nièce. Je vous voudrais bien ici : pas un seul joueur d'échecs !

Bien à vous, votre Fondane.

Sens, août, 1940.

Je souhaite vous dire bonjour – et rien d'autre. Jamais même en Argentine, je ne me suis senti si proche de la pampa que maintenant. Vide au cœur de l'esprit, de la volonté. Et je souhaite presque que cela demeure ainsi. Pourrat-on jamais parler, le pourrai-je ? Dans une lettre reçue le 13 juin, à Ste Assise, Mme Bespaloff me félicitait de *faire quelque chose* ! M'enviait d'être soldat. À cinq jours de là j'étais prisonnier sur la Loire, mené à Montargis – puis à Sens. À cinquante mètres de la cathédrale, depuis quatre semaines, mais les portes sont closes. Comme quoi il ne faut pas envier les gens ! J'aimerais bien recevoir un mot de vous – et tenez ! – non pas tant parler des événements que de jouer une partie d'échecs. Cela permettrait d'oublier le passé – et surtout l'avenir. Pas la moindre nouvelle de personne – ni de Madame Chestov, ni de Tatiana[15], ni de Jacques Schiffrin ni de Mme Bespaloff. Avez-vous reçu les épreuves de l'article de Chestov sur Husserl ?[16] Comme je voudrais le lire !

Écrivez-moi un mot – 6, rue Rollin – On me l'apporterait. Dites-moi comment vont les vôtres – indépendamment de l'histoire – si cela se peut.

Une bonne poignée cordiale de

Fondane.

Carte-lettre de Line Pascal à Boris de Schloezer – Tampon en gare de Macon du 15 octobre 40 arrivée le 17 à Amélie-les-Bains.

Ce jeudi 10 octobre

Mes chers amis,

Encore un essai pour communiquer avec vous. Toutes mes lettres sont revenues au fur et à mesure. Nous avons eu de vos nouvelles par Tatiana et puis par Natacha. Mais avez-vous par hasard des nouvelles de notre famille de Roumanie à laquelle vous avez donné votre adresse ? Avez-vous des nouvelles de Schiffrin, surtout de Belle ? Mon frère est prisonnier et après mainte péripéties et maladies au Val de Grâce à Paris[17]. Pour combien de temps ? Écrivez si cela vous est possible.

Votre Line Pascal[18]

Lettre de Benjamin Fondane à Madame Chestov du 2 janvier 1944.

Chère Madame Chestov, j'ai eu un très grand plaisir à lire votre lettre, plus grand que vous ne pouvez le penser. Et je vous aurais répondu tout de suite, mais que peut-on écrire ? Ma femme travaille, mon beau-frère aussi et nous nous tirons d'affaire, sous ce rapport. Ma santé a eu des hauts et des bas, mais en somme ça va pas trop mal – malgré le poids perdu. Je travaille toujours pour l'après-guerre et j'espère qu'elle n'est pas trop loin. Je sors peu, presque pas et ne suis jamais allé aux bibliothèques.
Nous avons eu la grande joie, hier, de voir Natacha et son mari et nous avons pu causer des choses du bon vieux temps, et eu des nouvelles de vous, plus sérieuses. Je ne cesse de penser à Léon Isacovitch[19], combien de fois, prévoyant ce qui allait se passer, il m'avait dit : « moi, je ne verrai pas ça ; mais vous… » Et, en effet, il n'a pas vu ÇA, et moi je l'ai vu, je le vois encore, et n'en ai pas encore fini de voir.

Je donnerai tout au monde pour pouvoir être chez vous et prendre le thé ensemble – et l'écouter. Je l'écoute, souvent, mais en moi-même – et ce n'est pas assez.

Chère Madame Chestov, j'espère que, bientôt, nous pourrons nous revoir et je vous souhaite, à l'occasion de ce nouvel an, une bonne année pour vous et pour les vôtres, parmi lesquels j'ose me compter. Les miens vont bien et se joignent à moi pour ces souhaits. Votre, très affectueusement, Fondane.

Lettre de Benjamin Fondane à Boris de Schloezer

Paris, Janvier 1944[20]

Cher ami,

J'ai décidé de faire un effort pour vous plaire et voici un spécimen de mon écriture la plus lisible ; et si, après cela, vous n'êtes pas encore content c'est que vous êtes bien difficile. Dois-je vous dire que j'ai eu du plaisir à vous lire et que je remercie Mme Chestov de vous avoir envoyé ma lettre – bien que je ne comprenne pas ce qui l'y avait poussé ? (d'autant qu'elle ne pas répondu, à moi). Et d'abord laissez-moi vous féliciter d'avoir abordé le dernier chapitre de votre Bach, j'attends de lire avec impatience, malgré mon ignorance en ces matières et malgré mon ignorance de Bach[21]. Mais le sauvage que je suis se délecte depuis des années avec un seul disque, déjà éraillé à force de tourner, du grand Sébastien : la cantate : *Meine Seele rühmt und preiset*, dans l'Anthologie Sonore ; je suis un grand amateur de musique de chambre ; j'entends de la mienne.

J'ai, de mon côté, écrit un bouquin : *BAUDELAIRE et l'expérience du Gouffre*[22], mais un livre n'est jamais terminé pour moi tant qu'il n'est pas imprimé ; il me le faut recommencer tous les trois mois et je me console en pensant qu'il gagne peut-être en

densité ce qu'il perd sans nul doute en spontanéité. Mais le moyen d'avoir une pensée FINIE, sur quoi que ce soit ! J'ai écrit sur mon manuscrit de poèmes : *Ulysse* (paru en 1933, mais remanié à neuf) ÉDITION SANS FIN, et cela est vrai de tous mes bouquins. J'ai envie de tout recommencer à l'infini ; heureusement qu'il y a les revues, l'édition et la mort, en fin de compte, pour mettre un terme (provisoire) à ces travaux de Sysyphe (sic). (Avez-vous lu, à propos, le livre de Camus[23] ? il n'a rien compris à l'existentiel, ni à Chestov, ni à Kierkegaard ; « Il faut imaginer Sysyphe (sic) heureux » dit-il en fin d'ouvrage. – Je ne demande pas mieux ; mais je n'ai pas assez d'imagination !) Enfin, j'ai écrit un bon nombre de poèmes[24], dont quelques uns paraîtront sous peu, tout de même (avec des blancs exigés par les événements) et aussi une pièce (une fois n'est pas coutume) suggérée par le chef d'œuvre de Nathäniel Hawthorne : *The House of The Seven Gables*, qui a été traduit en français il y a quelques cinquante ans, ce semble ; j'ai trouvé le livre anglais, sur les quais, j'ignorais jusqu'au nom de l'auteur, j'ai cru découvrir un chef d'œuvre inconnu, et me préparais à le lancer… Hélas ! Il était lancé ! La lecture m'a suggéré, non, m'a imposé la pièce ; j'ai cru ne faire qu'une adaptation pour la scène et finalement j'ai collaboré avec l'auteur[25]. Je vous réserverais des places pour la générale, dès que possible et je compte sur vos applaudissements. – Vous trouvez peut-être que j'ai trop écrit ; et moi je m'étonne de ne pas avoir pondu une centaine d'ouvrages. Songez ! Quatre années de solitude compacte, sans une sortie, une promenade, un théâtre, lié à ma chaise, assis, une plume à la main, car que faire d'autre ? Vous me direz peut-être comme quelqu'un à Southey ; « si vous écriviez tous le temps, quand donc pensez-vous ? » Mais ce quelqu'un ignorait que l'écrivain ne pense pas d'abord et PUIS écrit, mais pense PENDANT qu'il écrit.

Je me suis bien amusé à vous voir penser que vous êtes devenu un provincial, alors que nous autres, parisiens… Mais je vis dans un village, et la plupart des gens d'ici vivent dans un village ; une poignée de gens, peut-être, va au théâtre, au concert ; je ne connais aucun qui y aille ; ce sont sûrement des concerts, des spectacles fantômes ; les journaux en parlent, mais ce sont des vitrines pleines où on a oublié d'apposer l'écriteau FACTICE. Factices les vitrines à bouteilles de cognac, de rhum, de vin. Factices les vitrines littéraires, théâtrales, factice la vie en général ; il n'y a de vrai que le souterrain, le clandestin, le chuchoté, le sous-manteau ; il n'y a de vrai que l'angoisse et l'espoir. C'est dire que je n'ai pas vu *Le Soulier de satin*[26] (que j'ai relu dernièrement – une merveille) ni la *Reine morte*, que j'aie lue aussi ; ce n'est que du Montherlant.

Je voudrais répondre à *toutes* vos questions. Mais il y en a tant ! Et je sens que vous n'avez pas posé toutes les questions, que vous avez soif d'une longue conversation. Oui, j'ai lu Paulhan[27] et le trouve excellent ; en un temps où les épices ne nous arrivent plus, il est la seule qui nous reste ; mais à quoi employer cette épice ? nous manquons de plats. Il est mon voisin de rue ; il a eu, il y a un an et demi un revenez-y vers moi, mais qui a sombré dans une catastrophe ; il m'avait demandé un article sur Duranty qu'il venait de déterrer et j'ai eu la maladresse de trouver qu'après tout le jugement des hommes n'est

pas toujours à re-considérer. Et maintenant nous habitons de nouveau aux antipodes ? Je ne ferai jamais carrière.

Vos inquiétudes au sujet de la jeune poésie française sont touchantes. Il faut bien qu'il y ait deux douzaines au moins de génies, puisque on le dit ; nous aurions gagné en poésie ce que nous avons perdu à la guerre. Mais si, par hasard, la guerre n'a pas été si perdue que ça, on trouvera en fin de compte, qu'on s'était trompé en poésie aussi. Évidemment, un jour, on saura que le poète de ces temps-ci n'a même pas songé à publier ! Mais on ne peut refuser des CHANCES à Emmanuel, malgré sa fécondité, ni à Guillevic qui est, de beaucoup, le plus dense. Pour le reste c'est aux champignons de pousser après la pluie ; il y en a de comestibles ; mais je ne ferais pas des folies pour Aragon, quoique ce soit là une très forte personnalité.

Je n'ai lu de Sartre que la moitié de son livre[28] ; 400 pp, c'est déjà pas si mal que ça ; je pense que je le reprendrai un jour ; bien de fines analyses, mais un cul-de-sac ; il a tout prévu sauf des ISSUES en cas d'incendie ; le moindre accident et nous mourrons tous carbonisés dans son POUR-SOI. « Et si la vérité est triste, hélas » – Oui, sans doute, mais il ne veut pas convenir que sa vérité soit triste. Nous sommes en un univers de taupes qui se prennent pour des vers luisants.

Peu de gens prévoyants, comme moi, par exemple. Ainsi, je scie du bois pour apprendre un métier pour le cas où, un jour, qui sait ? La littérature n'arriverait plus à me nourrir. Et il est faudrait apprendre à écrire spontanément et sincèrement, avec simplicité, ce qu'on ne pense pas ; car sous peu… Je me demande même si mon Baudelaire pourra voir le jour. Il se prépare des événements considérables qui exigeront de chacun de nous des adhésions immédiates à des doctrines précises ; et l'on refusera le pain aux récalcitrants. Il est vrai que ce sera un PROGRES, tout de même, et si on y songe. Rien que le pain et l'impossibilité de publier. Mais, après tout, ça me semble déjà une espèce de paradis. On aura tout de même le droit de regarder les autres manger, publier. Et quelques uns des poètes –génie d'aujourd'hui seront promus, peut-être, commissaires à quelque chose. Je vois bien Aragon à l'instruction publique, ou à la décollation des têtes. Mais, encore une fois, j'attends avec impatience ce temps-là, je l'appelle de tous mes vœux. Qui sait ? Je réussirai peut-être à écrire spontanément, sincèrement et simplement ce que je ne pense pas ; c'est par ailleurs l'essence de l'art, selon Valéry et peut-être selon Paulhan ; il y a quelque lâcheté dans le *métier* de ceux qui écrivent ce qu'ils pensent. C'est trop aisé ! Un bon métier doit être à toute épreuve. Je m'y mettrais.

Il est possible que j'y arrive plus aisément que je ne le pense. Je fais des progrès étonnants – EN ARRIERE. Ainsi, il y a quelques années j'apprenais à nager et, maladroit encore de mes mouvements, je traversais la Marne, la Seine. Depuis peu, je connais des phénomènes d'angoisse ; je commence à avoir peur des distances, de certains mouvements ; d'ici peu je reviendrais par où j'ai commencé ; je nagerais là où il y a pieds. Je quitterais, dans les piscines, le PERTE-PIEDS. Pour un peu que j'aie la chance, dans ma pensée et mes travaux, de connaître les mêmes phénomènes, je me trouverais nager enfin là seulement où IL Y A PIED. Je serais au niveau de l'époque et on ne me refusera pas le pain, ni l'édition.

Longue lettre, mon cher Schloezer, mais je l'ai faite à votre intention. J'ai cru deviner que cela vous ferait plaisir de reprendre contact avec la vie parisienne et le mouvement intellectuel. Vous êtes servi. J'ai fait de mon mieux. Pour ma part, j'ai d'autres soifs. J'irais avec plaisir vous voir et jouer avec vous et votre nièce[29], quelques parties d'échecs. Comme dans le temps. Sous la lampe. Et oublier Paris, voire le GROSS-Paris. Et ce qui s'y prépare pour bientôt quand les choses se déclencheront.

Au revoir, mon cher Schloezer et à bientôt, je l'espère. Et pourquoi ne pas l'espérer ? ça ne coûte rien, et c'est si bon. Je ne suis jamais vu martyr d'une cause et peut-être cette auréole me sera-t-elle épargnée. Je vous serre les deux mains, affectueusement et mes hommages chez vous, de ma part et de celle des miens qui vont aussi bien que possible.

Votre Fondane.

/ en caractères manuscrits / J'ai publié un grand article dans les « C. du Sud » sur la philosophie de Lupasco (Août-Septembre, je crois)[30]. L'avez-vous vu ? Certainement pas. Il a publié récemment un livre (/ mot mal lisible : / aux Presses) : *La Microphysique et la pensée humaine* et auparavant (en 1935) *Le devenir logique et l'affectivité*[31]. Si je m'y entends, c'est là un grand philosophe – dont on reparlera.

Lettres de Genevieve Fondane à Boris de Schloezer

Tampon postal de la poste de Kolbsheim du 15 mai 1946 – Lettre adressée à Boris de Schloezer au 5 rue de l'assomption Paris, 6e[32].

Ce petit mot, en hâte, pour vous transmettre la lettre et quelques notes que m'envoie Cioran après avoir lu le manuscrit[33].

Que pensez-vous de ses suggestions, notamment en ce qui concerne le chapitre XIX que je suis tout à fait d'avis de supprimer. Quand au chapitre XXVIII sur Kafka, il va probablement paraître dans « Fontaine »[34] – Croyez-vous qu'on puisse l'éliminer du livre ? J'ai reçu d'autre part une lettre de Mr Jais, me demandant où est la 1ère partie du manuscrit. Seghers, auquel je l'ai remis le 4 avril, et qui est parti quelques jours après pour l'Égypte a dû le garder chez lui[35].

Nous attendons les Maritain ici fin juillet… Ils resteront sans doute trois semaines, ou 4. C'est une grande joie pour tous. Tout est merveilleusement beau ici – Que ne puis-je vous envoyer un peu de notre soleil, de notre air pur et du chant des cigales que j'entends en ce moment de mes fenêtres. Bon gré mal gré, c'est un apaisement. J'attends de vos nouvelles. Si vous saviez combien vous m'êtes chers tous trois. Geneviève Fondane.

14 mai – Je n'avais pas encore expédié ma lettre lorsque je reçois la vôtre. J'ai écrit lundi à Mr Jais pour lui signaler que la 1ère partie du Baudelaire a été remise par moi à Seghers, Bd Raspail, le 4 avril. Je ne pensais pas que Cioran lui remettrait si vite la

seconde partie : de toute façon, j'attends de connaître votre avis pour envoyer des instructions à Jais – en ce qui concerne les coupures à faire.

Merci, et bien amicalement à vous, GF.

Lettre de Geneviève Fondane à Boris de Schloezer du 5 juillet / 1946 /

Cher ami,

J'ai lu et relu votre lettre. Tout ce que vous me dites sur le Baudelaire me touche si profondément… Mais en même temps, combien les réflexions que vous faîtes sur l'attitude critique de mon mari en face du catholicisme (réflexions que je me suis faites tant de fois moi-même) attisent en moi les regrets et le remord… Il ne dépendait peut-être que de moi de lui faire connaître « du dedans », la vie du chrétien. Il n'y a eu de sa part aucun parti pris d'hostilité ; mais un malentendu navrant, et vous l'avez parfaitement compris. C'est par excès d'exigence que lui et Chestov ont condamné le catholicisme…Ils se sont laissés hypnotiser par la croûte et ils n'ont pas découvert la substance. Le Dieu qu'ils cherchent (et avec quelle tension) ! J'ai découvert des textes bouleversants, qui à la fois me ravissent et me déchirent) se trouvait là, précisément et malgré certaines apparences, où ils le croyaient trahi. Ce malentendu, je ne puis m'en consoler. Mais en même temps, je crois passionnément que, l'un et l'autre, Dieu les a aimé avec prédilection ; je crois passionnément qu'au dernier moment, mon mari a vu clair et qu'il s'est trouvé uni à ce Dieu dont il disait : « Comment vivre sans lui ? »

Cher ami, si vous saviez combien ces choses m'étouffent parfois…Je me sens à la fois si pleine et si déchirée, et c'est tellement lourd à porter… Tout ce que je découvre dans les manuscrits de mon mari, je voudrais le crier au monde, et je n'ai pas même des amis près de moi pour me décharger…

Je suis entièrement d'accord avec vous en ce qui concerne le manuscrit du Baudelaire. Je vais soumettre une note expliquant, comme vous me le suggérer, qu'il s'agit d'un texte que l'auteur se proposait de réviser etc.

En ce qui concerne le préfacier[36], comment me tirer de ce mauvais pas ? Votre « trois fois hélas ! » me plonge dans la désolation… Mais comment faire marche arrière ? En voyez-vous le moyen ?

Je vous envoie une copie de la seconde préface trouvée dans les manuscrits de mon mari. Il semble qu'il l'avait éliminée, l'ayant écrite au moment où il croyait partir en Argentine, en 1942[37]. Mais elle prend, maintenant, un sens d'actualité déchirant. Qu'en pensez-vous ? En tout cas, j'aimerais beaucoup que vous portiez le manuscrit à Seghers le plus tôt possible. Je n'ai pas besoin de vous dire combien je vous remercie.

Pouvez-vous me donner un conseil ? Les éditions de Minuit[38] me pressent de leur donner, dès septembre, un manuscrit à mettre en fabrication. J'hésite entre *L'Être et la connaissance*, qui comprend trois longues études :

a. une étude sur la mentalité primitive d'après Lévy-Bruhl, dont mon mari avait refait les XII premiers chapitres, et comptait refaire les 8 derniers chapitres. (Nouvelle version de l'étude parue dans la „Revue philosophique de la France et de l'étranger"[39]).

b. Une étude sur Chestov et la lutte contre les évidences, *Le savoir en tant que problème* (Nouvelle version de celle parue dans la „Revue philosophique de la France et de l'étranger"[40]).

c. Une étude sur Stéphane Lupasco, encore en travail, et que seul, Lupasco pourrait mettre au point. [41]

Ou bien :

Un livre sur Chestov, intitulé *Introduction à la philosophie existentielle*, et qui comprend :

1/ *Sur les Rives de L'Ilissus*, étude dans laquelle mon mari relate ses rapports d'ami avec Chestov, l'influence que celui-ci a eu sur lui, et dresse la figure spirituelle de Chestov. C'est une étude que j'aime beaucoup[42].

2/ *Kierkegaard devant Chestov*, nouvelle version plus développée de l'étude parue dans la « Revue de philosophie »[43].

3/ Enfin, le livre devrait comprendre l'étude sur *Chestov et la lutte contre les évidences* que, finalement, mon mari a incorporée dans *L'Être et la connaissance*, sans indiquer par quoi il entendait la remplacer dans le livre sur Chestov.

Ne pensez-vous pas qu'on pourrait terminer ce livre par de larges extraits de ses *Conversations avec Léon Chestov*, dont le texte intégral, comme vous le savez, ne pourra être publié avant plusieurs années. Quelle est votre opinion ? J'aimerais beaucoup la connaître dès que possible, car il me faudra donner le manuscrit à taper, le revoir attentivement, choisir les textes etc. … Il s'agit d'œuvres beaucoup plus courtes que le *Baudelaire*, mais oserai-je vous demander, lorsque j'aurai fait la première mise au point de les superviser ?

Lequel de ces deux manuscrits vous semble devoir être publié en premier lieu. Personnellement, je préfèrerai le livre sur Chestov.

Cher ami, pardonnez-moi de vous importuner encore, au milieu de tout votre travail, déjà si absorbant. Comment vous remercier ? Mais comment aussi pourrais-je me tirer seule, d'une tâche qui me dépasse tellement, que je suis parfois prête à désespérer ?

Mamie et Marina partagent-elles votre enthousiasme sur les chapitres que vous leur avez lus ?

Mes bien chers amis, je suis de tout cœur auprès de vous.

Geneviève Fondane

Vous savez que Lupasco est en voie de se convertir[44]. Mais certaines choses accrochent encore. Il vous trouve extrêmement sympathique et m'a même prié de vous le dire. Si vous avez l'occasion de le rencontrer, tachez de porter la conversation sur le problème religieux. Rien ne peut lui faire plus de bien que les témoignages personnels et il se plaint amèrement que ses amis prêtres ou religieux lui parlent de tout, politique, littérature etc. mais jamais de religion.

ANNEXE

Lettre d'Emil Cioran à Genevieve Fondane[45]

Mardi le 7 mai / 1946 /

Chère Madame Fondane,

Je m'excuse de vous répondre si tard, mais je tenais absolument à lire le manuscrit. Je l'ai lu et je l'ai déposé hier soir chez Mr Jais.

Pour moi, il est certain qu'on n'a jamais écrit quelque chose de plus profond sur Baudelaire. Et cela est d'autant plus remarquable que Fondane a pris Baudelaire comme un point de départ, comme un prétexte pour développer sa propre philosophie. Cela devait nécessairement entraîner certains inconvénients, dont le seul grave consiste dans l'impression de discontinuité que donnent quelques chapitres et qui aurait pu être évitée si Fondane leur avait mis des titres. Mais nous n'avons pas le droit de le faire.

Le problème de ce qu'il faut supprimer ou non me semble très difficile. Au début, j'avais pensé qu'il fallait conserver le XIX^e^. Maintenant, je crois qu'on peut l'enlever en entier.

Si l'éditeur trouvait que le livre est trop grand, je suis d'avis que le chapitre XX, XVIII (sur Kafka) et les deux derniers (XXXIII et XXXIV) pourraient très bien être réunis dans un autre livre avec d'autres essais. En effet, tous ces chapitres ont été conçus, à mon avis, tout à fait en marge sinon en dehors du sujet général. Néanmoins, comme ils sont très denses et parmi les plus profonds (surtout le XX^e^) de tout l'ouvrage, il ne faut pas les en détacher sans une raison majeure.

Dans la copie que j'ai déposée chez l'éditeur, je crois qu'il y a encore quelques fautes de frappe. Celles dont j'ai été absolument certain, je les ai corrigées, mais pour le reste… La correction des épreuves doit être faite par au moins deux personnes qui ont la qualification et l'habitude de ce genre de travail méticuleux. Je m'en chargerais volontiers si mon français n'était pas si insuffisant.

J'ai lu l'article dans les Lettres Françaises[46]. C'est un récit tellement tragique et déchirant pour tous ceux qui ont connu et aimé Fondane, que j'en ai voulu à l'auteur de l'avoir publié. On ressent après comme une indignité d'être vivant.

Je vous prie de recevoir, chère Madame Fondane, avec mes meilleures amitiés, l'expression de mon respect

Emil Cioran

PS : Je porterai aujourd'hui même rue Rollin la copie de non corrigée. La feuille à côté, quelques petites notes concernant le manuscrit. Je n'ai pas osé y faire moi-même des modifications. Mr Jais va vous écrire. D'après ce que sa femme m'a dit, le livre va être bientôt en travail. E. C.

NOTES

[1] Cette correspondance a été publiée par nos soins dans la revue „Conférence" : *Rachel Bespaloff - Lettres à Boris de Schloezer*, I, 1942-1946, n° 16, 2003 et II, 1947-1949, n° 17, 2003.

[2] J'ai eu connaissance de cette lettre de Benjamin Fondane à Boris de Schloezer lorsque j'ai exploré avec Ramona Fotiade le fonds Boris de Schloezer à la Bibliothèque Louis Notari à Monaco en 1999. Le Fonds Boris de Schloezer a été créé à l'initiative du don de Marina Scriabine, fille adoptive de Boris de Schloezer, des archives de Boris de Schloezer à la Bibliothèque de Monaco. Nous voulons dédicacer cette étude à la mémoire de Monsieur Hervé Barral, conservateur de la bibliothèque Louis Notari, brutalement décédé en 2007 et qui nous été toujours d'une aide chaleureuse pour nos recherches.

[3] Publiée dans *Benjamin Fondane et les Cahiers du Sud*, Édition de la Fondation Culturelle Roumaine, Bucarest, 1998, 234-238.

[4] O. Salazar-Ferrer, *Albert Camus et la révolte infinie, Le dialogue de Benjamin Fondane et Albert Camus dans L'Homme révolté*, dans : *Albert Camus et les écritures du XX^e siècle*, Artois Presses Université, 2003, 173-185.

[5] Lettre de Ballard à Fondane du 7 décembre 1943. *Benjamin Fondane et les Cahiers du Sud*, op. cit., pp. 225-226.

[6] Jean Lescure, *Fondane, le gouffre et le mur*, „Proverbe", 1999, pp. 56-57. Voir aussi : *Poésie et liberté*, *Histoire de Messages*, 1939-1946, Éditions de l'IMEC, 1998, pp. 102-103 et pp. 117-118.

[7] Voir : O. Salazar-Ferrer, *Benjamin Fondane et la politique de la revue Fontain* suivi de *Sept lettres inédites à Max-Pol Fouchet*, „Cahiers Benjamin Fondane", 6 / 2003, 38-51.

[8] B. Fondane, *L'Écrivain devant la révolution, Discours non prononcé au Congrès des écrivains de Paris*, Paris-Méditerranée, 1997.

[9] Dans une lettre du 16 avril 1944 Jean Paulhan écrit à Boris de Schloezer : « Mon cher ami, meilleures nouvelles de B. F. Sa femme a montré une énergie extraordinaire. La légation de R.(oumanie) s'est bien conduite : il semble enfin assuré que F. ne sera pas envoyé en Allemagne, mais restera à Drancy. »

[10] Lettre de Fondane à J. Ballard, septembre 1943, *Ibidem*, p. 222.

[11] Fondane travaillait aux studios Paramount à des adaptations de scénarios. L'orthographe originale des lettres manuscrites ou dactylographiées par Fondane a été reproduite.

[12] Il s'agit probablement de son article *Sur la route de Dostoïevski : Martin Heidegger* n° 141, „Cahiers Benjamin Fondane", 1932.

[13] Carte envoyée de Château Sainte Assise, Ponthierry, tampon marquant le cachet de la poste à Amélie-les-Bains le 18 mars. Fondane a été mobilisé en février 1940 et incorporé au 216^e régiment d'infanterie à Sainte Assise, près de Fontainebleau.

[14] Fondane entretient une correspondance avec Rachel Bespaloff auteur de *Cheminements et carrefours* (Vrin, 1938). Rachel Bespaloff est une amie de la famille de Boris de Schloezer et de Jacques Schiffrin. La correspondance philosophique Bespaloff-Fondane fera l'objet d'une publication dans la revue „Europe" (Paris) en 2009.

[15] Tatiana est la fille de Chestov.

[16] Léon Chestov, « À la mémoire d'un grand philosophe, Edmund Husserl », Trad. Boris de Schloezer, Revue philosophique, janvier-février 1940, republié dans Léon Chestov, *Spéculation et révélation*, trad. Sylvie Luneau, L'Âge d'homme, Paris, 1981, pp. 203-221

[17] Fondane avait été hospitalisé à l'hôpital du Val de Grâce à Paris et opéré d'un ulcère à l'estomac ou d'une appendicite.

[18] Line Pascal est la sœur de Benjamin Fondane.

[19] Fondane utilise ici la formulation russe du prénom de Léon Chestov.

[20] (Lettre postée le 29 janvier 1944 : cachet postal de la poste de la poste de la rue de l'Épée de Bois Ve, à Monsieur Boris de Schloezer, Villa Beau Rivage à Amélie-les-Bains, Pyrénées orientales)

[21] Boris de Schloezer, *Introduction à J.-S. Bach. Essai d'esthétique musicale*, Paris, Éditions Gallimard, 1947 ; rééd. Coll. « Idées », n° 415, 1979.

[22] Benjamin Fondane, *Baudelaire et l'expérience du gouffre*, Seghers, Paris, 1947.

[23] *Le Mythe de Sisyphe* est publié en octobre 1942, chez Gallimard, n° XII de la collection « Les Essais ».

[24] Allusion au poème intitulé *Le mal des fantômes* qui sera publié en partie par les „Cahiers Benjamin Fondane" à Marseille avec des coupures dues à la censure de l'Occupation et à une élémentaire prudence pour ne pas attirer l'attention sur un poète juif déjà menacé par les lois antisémites de Vichy.

[25] Cette pièce est inédite ; on trouvera des indications dans Eric Freedman : *Fondane dramaturge*, „Europe", mars 1998, pp. 79-89.

[26] Jean-Louis Barrault avait créé *Le Soulier de satin* de Claudel en 1943 à la Comédie Française. Montherlant avait publié *La Reine morte* en 1942.

[27] Il s'agit très probablement de l'ouvrage *Les Fleurs de Tarbes* de Jean Paulhan qu'il avait adressé à Fondane avec une dédicace et qui se trouve actuellement à la bibliothèque de Marne-la-Vallée dans le Fonds Gilbert Gadoffre.

[28] *L'Être et le néant* de Sartre a été publié en 1943.

[29] Marina Scriabine.

[30] B. Fondane, *D'Empédocle à Stéphane Lupasco ou la solitude du logique*, „Cahiers du Sud", n° 259, 1943.

[31] Stéphane Lupasco, *Du devenir logique et de l'affectivité*, Vol. I - *Le dualisme antagoniste et les exigences historiques de l'esprit*, Vol. II - *Essai d'une nouvelle théorie de la connaissance*, Vrin, Paris, 1935 ; 2e édition conforme à la 1ère : 1973. *L'expérience microphysique et la pensée humaine*, Bibliothèque de philosophie contemporaine, PUF, Paris, 1941.

[32] En février 1946, Geneviève Fondane avait trouvé un emploi chez les Grunelius, amis des époux Maritain, au château de Kolbsheim en Alsace.

[33] On trouvera la lettre de Cioran en annexe à la fin de cette correspondance.

[34] Ce chapitre paraîtra en fait dans la revue de Jean Wahl, „Deucalion", sous le titre *Kafka et la rationalité absolue*, n° 2, juin 1947, pp. 127-140.

[35] *Baudelaire et l'expérience du gouffre* de Fondane paraîtra chez Seghers en 1947 avec une préface de Jean Cassou.

[36] L'ouvrage paraîtra avec une préface de Jean Cassou qui, bien que ami de Fondane, avait pourtant entretenu avec lui une polémique sur la poésie qui fait l'objet du dernier chapitre de son ouvrage : *Pour la poésie* (1935) où il critique vivement les dangers éthiques de l'irrationalisme de Fondane. Boris de Schloezer a peut-être souligné que le choix de Jean Cassou comme préfacier n'était pas le meilleur.

[37] Ce texte de préface est reproduit dans l'édition de 1947 et contient notamment ce passage : « Mais cette fois-ci, la chose ne sera pas possible. Le temps presse. Un bateau m'attend quelque part. (Pourquoi un bateau ? Ce serait trop long à dire). Et un pays d'où je ne pourrais guère corriger les épreuves, écrire des préfaces, ni voir le bouquin paru, ni entendre les cris d'effroi qu'on aura poussés

devant le cataclysme que j'aurai déchaîné, soit par mes idées, soit encore par les fautes d'orthographe, les incorrections grammaticales, les amphibologies, soit encore par le fait d'être né, que sais-je ? »

[38] Un projet des œuvres complètes de Fondane par les éditions de Minuit lancé à l'initiative de Jean Lescure sera abandonné.

[39] Allusion à l'article de Fondane : *Lévy-Brulh et la métaphysique de la connaissanc*, „Revue philosophique de la France et de l'étranger", 129, vol. CXXIX mai-juin 1940 et CXX, 29-54.

[40] Allusion probablement à l'article de Fondane : *Léon Chestov et la lutte contre les évidences*, „Revue philosophique de la France et de l'étranger", 126, 7-8, juillet-août 1938.

[41] Cet essai a été publié par Michel Carassou avec une préface de Michaël Finkenthal sous le titre : *L'Être et la connaissance*, Paris, Paris-Méditerranées, 1998.

[42] Cette étude a été publiée par Michel Carassou dans : Benjamin Fondane, *Rencontres avec Chestov*, Non Lieu, Arcane 17, Plasma, 1982.

[43] Allusion probablement à l'article de Fondane : *À propos du livre de Léon Chestov : Kierkegaard et la philosophie existentielle* », 37, 1937, pp. 381-414.

[44] Geneviève Fondane entrera en religion à « La Solitude » couvent de la branche contemplative des sœurs de Notre Dame de Sion le 31 mai 1949.

[45] E. M. Cioran était un ami de Fondane. Cf. *Exercices d'admiration* (1986). On pourra se référer notamment à l'entretien de Arta Lucescu-Boutcher avec E. Cioran publié dans le Bulletin Fondane, n° 2, Automne 1994, pp. 12-18.

[46] Il s'agit du témoignage publié par André Montagne dans *Les Lettres Françaises*, n° 6, oct. 1945.

The Correspondence between Benjamin Fondane and Boris de Schloezer

Abstract

The previously unpublished letters that Benjamin Fondane and his wife, Geneviève, sent to Boris de Schloezer (1881-1969) highlight their friendship with the Russian philosopher Léon Shestov. Boris de Schloezer was the main translator of Shestov's works in French, who also played a major part in disseminating Shestov's thought and establishing relationships with other intellectuals, such as Rachel Bespaloff and Jacques Schiffrin, the editor of the Pléiade collection at Gallimard. Most of the letters date back to the Second World War, either to the time when Fondane was a soldier in the French army and was trying to keep in touch with his friends after the defeat of 1940, or during the dark period of the Occupation, before the writer's arrest and deportation. The last letter, sent in January 1944, provides a detailed description of Fondane's state of mind during the Nazi persecutions of Jews in Paris. Boris de Schloezer's correspondence with Geneviève Fondane and Emil Cioran contains new information about the posthumous edition of Fondane's work, *Baudelaire et l'expérience du gouffre*.

Comptes rendus

Fondane et l'« aisance de mûrir parmi les catastrophes »

Olivier Salazar-Ferrer est poète, écrivain, critique littéraire et collaborateur au « Time Literary Supplement ». Son intérêt pour l'œuvre de Fondane s'est déjà concrétisé dans une monographie (Éditions Oxus, 2004) et dernièrement dans l'essai *Benjamin Fondane et la révolte existentielle* (Éditions de Corlevour, 2007).

Le texte se propose de saisir « les invariants de l'œuvre» fondanienne à partir de trois assises : les « Déréalisations », les « Subversions » et les « Attestations ». Ces trois invariants s'organisent autour d'une imminente catastrophe révélatrice.

Il faut tout d'abord noter l'évidence : après la Première Guerre Mondiale, les valeurs prônées par la tradition des Lumières ont fait faillite. La raison s'est avérée le fondement des apparences pernicieuses. Fondane s'insurge contre cette raison qui remplace la réalité par l'idéal. La déréalisation du monde engendre chez lui, et dans le sillage de toute la modernité de la première moitié du XX^{e} siècle, la présence et la préférence pour des espaces vastes, illimités et incertains à la fois : la mer, la pampa. Il ne puise rien de la tradition grecque ou bien il le fait à rebours car elle devient l'hypotexte sur lequel il bâtit sa maison instable, « ce maigre bateau-fantôme / qui est à lui-même son port » (*La chanson de l'émigrant*), opposé à l'Ithaque, le centre vers lequel se dirigeait Ulysse. Il lui reste l'autre volet de la culture européenne, le volet judaïque et l'histoire sans fin d'une errance à laquelle est soumis l'eternel étranger, l'émigrant, suivant toujours une route « sans fin » qui pour Fondane fut brutalement arrêtée à Auschwitz-Birkenau.

Le surplus d'abstraction et de rationalisation ont permis s'insinuer le néant, tel une irréalité immédiate qui engloutit le *je* errant. Dieu y est absent et son absence engendre l'impuissance de s'investir amoureusement à qui que se soit et impose le recours aux paradis artificiels : la drogue, la débauche et la violence. Déséquilibrée, proie à l'échec des valeurs confortablement stables jadis, la subjectivité est confrontée à sa finitude et à la finitude du monde matériel auquel elle oppose l'infinitude de ses désirs. D'où la révolte et la subversion à travers les mouvements d'avant-garde.

« La parole poétique sera une parole dangereuse » qui rompt avec la bienséance de la poésie pure, rompt également avec la poésie comme « fête de l'intellect » de Valéry en faveur d'une voix authentique, d'une présence impulsive, d'une déchirure, d'une discontinuité brutale. Mais s'il accepte la contestation violente des avant-gardes, il s'en écarte sur deux aspects essentiels. D'abord, il refuse l'idéologie dans laquelle ont sombré bon nombre des écrivains, qu'elle soit de droite ou de gauche. Sa subversion n'entraine pas la révolution : choix difficile qui souligne encore une fois son caractère particulier, sa préférence pour la marginalité. Il n'accepte la clôture de la tradition, oppressive et fausse, ni la démarche du perfectionnement des facultés rationnelles par l'entremise du système éducatif. Sa « contre-culture », primitive dans le sens d'une authenticité primaire, elle aussi appréciée à l'époque, propose en échange « une possibilité de restitution existentielle et religieuse », une « aisance de mûrir parmi les catastrophes » (*Nature morte*).

Olivier Salazar-Ferrer compare les lectures que Fondane et Camus ont fait du *Procès* de Kafka. Si pour le premier le célèbre roman met en évidence « la pensée absurde », car démunie de tout espoir, pour le deuxième il est la preuve incontournable, le résultat de la « rationalisation de l'histoire ». Certes, c'est aussi la lecture de celui qui vit, hanté par les rafles nazies, dans le Paris sous l'Occupation allemande et qui en sera bientôt

la victime. Raison de plus pour jurer sur « la restitution existentielle et religieuse ». C'est pour cela qu'il recourt à la petite histoire qui se retrouve dans le roman, intitulée *Devant la loi*. Un homme meurt devant la porte après avoir attendu toute sa vie que le gardien le faire entrer. Pourtant il n'a pas le courage de frapper à cette porte pour entrer dans le lieu qui lui était destinée. Que cela ait lieu dans l'intimité même de la catastrophe rend encore plus dramatique sa démarche et l'impose dans l'« aristocratie du malheur ». Fondane atteste son existence plénière même s'il fut livré aux bourreaux de l'Histoire. La postérité, à laquelle s'ajoute le livre d'Olivier Salazar-Ferrer, a invalidé ce *Verdict*.

La démarche d'Olivier Salazar-Ferrer récupère, tout en ouvrant de nouvelles approches, l'œuvre de Fondane dans un livre qui par une combinaison rare d'un esprit de géométrie et un esprit de finesse fera désormais partie de la bibliographique fondanienne obligatoire.

SIMONA BRÎNZARU

Benjamin Fondane – "A Champion of Irresignation"

There are, in the Romanian literature, a number of strange figures, surrounded by mystery, admiration, remorse and guilt. The mystery comes from the want of critical sources, and from the scarcity – or total absence thereof – of complete editions of their works. The admiration derives from the self-consciousness of a marginal culture and is a mute one for the authors who were able to reinvent themselves in a foreign language. The remorse is that of a civilisation which has come to understand the worth of the artists that were lost to the Romanian language and the guilt that of a nation conscious that all too many times it has done nothing but hurt and crush its assets. Even if the success of the transfer from one language to another is also a matter of personal destiny, beside the top representatives of such an achievement (Ionesco, Cioran), there is a much wider series of remarkable writers who proved that this type of metamorphosis is possible. Paul Celan and Benjamin Fondane are but two of the writers who may suffer from such a dry and simplistic classification.

An example that comes to support these statements is Nedeea Burcă's volume "*Strigăt şi fum – trei eseuri despre Benjamin Fondane*" (*Cry and Smoke – Three Essays on Benjamin Fondane*), published by Pelican Publishing House. The book, comprising three distinct essays differing in tone, perspective and subject theme, manages to cover the key areas of this author's work, and, at the same time, those of his tragic destiny. Fundoianu's destiny is marked by uprooting, as the author notes. As he pursues his aspirations and creeds, the poet's entire life is a passage, a struggle to find his place in the world and the equilibrium needed to be able to write. He moves away from the province capital Jassy to Bucharest and, then, to the true challenge:

Paris. He moves away from the Romanian language in a *Sysiphean* effort to master French. He observes the Romanian literary life which he then indiscriminatingly flays whenever it so deserves, his attitude causing him numerous difficulties in a world of career opportunism. He becomes a familiar with Jewish culture – obviously as a direct consequence of his need to understand himself – and a self-taught one of philosophy. As the author notes, "the researcher of Benjamin Fondane's philosophical work is astounded at his ample readings. The essays in *Conştiinţa nefericită* (*The Unhappy Conscience*), which deals with the various writers and philosophers (Gide, Nietzsche, Husserl, Heidegger, Freud, Shestov, Bergson, Kierkegaard etc.) prove, beyond any doubt, his degree of familiarity with the works of his contemporaries, with the ideas they supported." In all his pilgrimages in pursuit of the truth, Fundoianu/Fondane stays constantly true to his beliefs, each transgression maintaining his fundamental principles unaltered, and each new cultural environment he discovers adding further dimensions to the ideas he holds dear. Although his entire existence is a chase, Fondane stubbornly refuses to forswear the truths he believes in. Arrested by the Gestapo, he refuses to leave the camp and abandon his sister despite the efforts that his friends in France (among whom Cioran himself) had made to see him free. This choice will send him to a gas chamber in Auschwitz in less than three months. With the same strength of character, and an even greater peace of mind, he refuses to abandon the Jewish religion, resisting the missionarism of his own wife, Genevieve, a fervent Catholic, who insists and even threatens to divorce him, unless he converts to Catholicism. The poet's relationship with his wife (strongly influenced by the model of the Maritains) is carefully considered by the author of the book as one of the major guidelines of Fondane's destiny. *Aventura deşertului: Dezrădăcinare în existenţa lui B. Fundoianu* (*The Desert adventure: Uprooting in B. Fundoianu's Existence*), the first of Nedeea Burcă's three-essay series, is a convincing biographical treatise, in which the literary anecdotics speak of a stern character, brilliant to those who had the patience to see beyond the layer of asperity with which the author surrounded himself. The raw details of his destiny, listed against the major themes of his work, allow one a glimpse of the creative restlessness of an artist who, with each new geographic relocation, manages to overcome the difficulties of daily life, the misfortunes of poverty as grasped from the subtext, and to dedicate himself to the passion of writing.

The second essay, *Trepte pe scara lui Iacob: Continuitate şi discontinuitate în opera lirică a lui B. Fundoianu*, (*Steps on Jacob's Ladder: Continuity and Discontinuity in B. Fundoianu's Lyrical Work*), is a careful critical endeavour, an analysis of the major themes of Fondane's poetic work. With the same naturalness as the author she writes about, Nedeea Burcă moves from the texts written in Romanian on to those in French, to go back to the ones in Romanian, in a game in which, having allowed yourself to become carried away by cursiveness of the study, you may forget that you are dealing with works written in two different languages. You discover a unified work, the language in which the texts are written the consequence of a stylistic choice rather than that of the need to express himself.

There are rare cases in the history of literature of a teacher/disciple friendship that went on unbetrayed. It is impossible to understand Fundoianu's work without speaking of Leo Shestov's friendship, influence and interaction with the poet. This influence is the subject of the third essay of the series: *L. Şestov şi B. Fundoianu – cavaleri ai neresemnării* (*L. Shestov and B. Fundoianu – Champions of Irresignation*).

At first sight, there might arise the question why Fundoianu – a man so present in the literary life of his time, with meetings, friendships and acquaintances among famous thinkers whom he knew in person – would find his inspiration in a marginal scholar, why he would refer to a thinker who probably owed his celebrity more to his disciple than to his own work. The third essay manages to provide a reasonable answer to this question. Shestov is an existentialist and it may well be that the poet – so tried by changes and daily hardships – found comfort in this philosophic attitude. He was also very knowledgeable in Jewish religious texts but, above all, an individual characterised by great lucidity. As the author of the essay writes, "unlike Fundoianu, sensitive and endowed with antennae which kept all of his senses alert (…), Shestov did not bet it all on intuition, but rather on understanding, (…) one of the reasons why the two of them had come to complete each other so well at one point." Thus, Leo Shestov becomes a partner with which he exchanges ideas and an engine for his creativity in an area fundamental for the work of Benjamin Fondane.

Strigăt şi fum: trei eseuri despre Benjamin Fondane is an important reading for the understanding of Benjamin Fondane, first of all for the way in which it manages to demonstrate the unified character of the work of a writer torn by the effort to reinvent himself in an adoptive language (and we are not speaking here of any writer, but of a poet-philosopher for whom the struggle between idea and word is twice as delicate an endeavour). The second reason would have to be the competence but also the great empathy with which the author approaches the issue of the Jewishness of Benjamin Fundoianu, a man who refers to his genetic heritage throughout every stage of his life, trying to give it a meaning that, as such, can only be one for great books and even greater ideas.

MIHAELA GHIȚĂ

La Société d'Études Benjamin Fondane
Les „Cahiers Benjamin Fondane"

La Société d'Études Benjamin Fondane

CARMEN OSZI

La Société d'Études Benjamin Fondane fut créée en 1993.

Sa création s'imposait d'abord comme un hommage à l'homme, au créateur dont l'œuvre est une réflexion aux dimensions multiples. Sa multiplicité – celle des langues : puisqu'il écrivit en roumain et en français, celle des domaines d'expression : poésie, philosophie, critique, théâtre et cinéma, celle des sujets abordés dans sa carrière journalistique – est sous le signe de la modernité et de l'humanisme, de son exigence extrême et de sa volonté « d'affirmer l'homme avec ardeur et espoir ».

La création d'une Société d'Études s'est imposée aussi comme un moyen de réunir les énergies afin d'accomplir un travail énorme qu'il faut consacrer à l'ensemble de l'œuvre et à la mémoire de Fondane. Écrivain de double ou de triple culture, avant de devenir « auteur consacré », il était plutôt un écrivain méconnu sinon oublié. La SEBF a joué un rôle important dans les efforts pour redécouvrir cette œuvre. Au début des années '80, son œuvre fut rééditée grâce à Michel Carassou. Puis deux études publiées en 1984 – par Mircea Martin, *Introducere în opera lui B. Fundoianu*, et en 1989 – par Monique Jutrin, *Le Périple d'Ulysse* ouvrirent la voie vers une véritable rencontre avec l'œuvre de Fondane, qui a incité des chercheurs de plusieurs pays (Monique Jutrin, Eric Freedman, Michaël Finkenthal, Leon Volovici, Mircea Martin, Claire Gruson, Till R. Kunle, Dominique Guedj, Olivier Salazar-Ferrer) à découvrir son parcours créatif, à lui consacrer des études critiques, et à déchiffrer des manuscrits inédits, datant de sa jeunesse roumaine ou ceux plus tardifs, où s'exprime le poète et philosophe de langue française.

On se pose souvent la question si Fondane est, avant tout, un écrivain juif, un écrivain roumain, ou un écrivain français. Né Benjamin Wechsler, en 1898 à Jassy, en Roumanie, il appartenait, par filiation maternelle, à une élite intellectuelle juive, la famille Schwarzfeld. Très tôt les pages des périodiques de l'époque lui permettent de s'exprimer en tant que journaliste, essayiste et critique littéraire – et ceci à côté de son travail de poète à la recherche de sa propre voie, alors qu'il se trouve au carrefour de plusieurs langues et cultures. Sous le pseudonyme de B. Fundoianu, il fut un grand poète de langue roumaine avant de devenir Benjamin Fondane, après son arrivée à Paris en 1923, pour y devenir un auteur de langue française : poète, philosophe de l'existence, cinéaste et homme de théâtre. Mais le lecteur qui veut réellement appréhender son œuvre ne peut éluder sa judéité : dimension indissociable de son œuvre, elle est pour Fondane, une expérience profondément vécue, une expérience de l'exil, de l'errance, qui ne trouve

d'autre issue que dans l'écriture poétique. Sa mort en 1944, assassiné dans la chambre à gaz d'Auschwitz-Birkenau, fut la fin tragique de son périple de « Juif irrésigné ».

En 1998, le centenaire de la naissance de Benjamin Fondane a été célébré à Paris, à Jassy, à Bucarest, à Jérusalem, à Haïfa, à Avignon, à San Francisco. La presse, tant orale qu'écrite, a tenu à marquer l'existence de ce centenaire. La revue Europe consacra son numéro de mars à Fondane. De nombreux articles ont paru dans des périodiques et des revues dans divers pays : « Le Monde », « Libération », « Le Soir » (Bruxelles), « L'Arche », « Études », « La Quinzaine littéraire », « Haaretz » (Tel Aviv), « România literară », « Apostrof » etc. La même année, le colloque international de Royaumont réunit pour la première fois une équipe de chercheurs composée de littéraires, de scientifiques, de traducteurs dont les actes furent publiés sous le titre *Rencontres autour de Benjamin Fondane poète et philosophe* (éd. Monique Jutrin, Éditions Parole et Silence, 2003).

Dès lors les études fondaniennes connurent un véritable essor. La grande famille des « fondaniens » qui s'est créée au fil des années compte un grand nombre de chercheurs impliqués dans la recherche sur les multiples facettes de son itinéraire créatif – tant en Roumanie, qu'en France, en Allemagne, en Angleterre, en Belgique, en Israël, en Italie, au Canada, et aux États-Unis, qui attestent par leur travail l'universalité et l'actualité de Benjamin Fondane. Des mémoires et des thèses lui sont consacrés dans diverses universités. Le site Internet de la Société fait office de trait d'union entre les chercheurs du monde entier et permet d'aller à la rencontre d'un public moins avisé qui « découvre » Fondane.

Un séminaire annuel, les *Rencontres de Peyresq*, réunit depuis 2001 les « fondaniens » à Peyresq, village des Alpes de Haute-Provence, devenu lieu de réflexions, de longs débats, souvent inachevés, de présentations d'exposés et de projets de recherche. Peyresq est un site qui semble être en harmonie avec les études fondaniennes ; construit au XIII^{e} siècle, abandonné après la première guerre mondiale, il fut redécouvert par d'anciens étudiants de l'Université libre de Bruxelles qui entreprirent de le restaurer, puis il devint lieu d'hébergement de rencontres littéraires et artistiques, gérées par le *Foyer d'humanisme* (Nicolas-Claude de Peiresc, le seigneur des lieux, était un humaniste du XVI^{e} siècle, ami de Galilée). Un espace Benjamin Fondane fut inauguré à Peyresq en août 2008.

Chaque année les *Rencontres de Peyresq* portent sur un thème particulier de l'œuvre de Fondane, permettant d'analyser la diversité de son expression artistique. Les textes des communications présentées sont pour la plupart publiés dans les „Cahiers Benjamin Fondane". Parmi les sujets discutés : *Fondane devant l'Histoire*, *Fondane sous l'Occupation*, *la collaboration de Fondane aux revues*, *la situation de Fondane poète, cinéaste, et homme de théâtre*. En outre, afin d'éclairer leur genèse et d'aboutir à une analyse en profondeur, on a entrepris une relecture de certains de ses textes : *Images et Livres de France*, *Rimbaud le Voyou*, *Baudelaire et l'expérience du gouffre*, *Le lundi existentiel*, *Faux Traité d'esthétique* ainsi que de ses recueils de poèmes *Ulysse* et *Titanic*.

Ces rencontres ont aussi permis de révéler et de mieux comprendre le dialogue que Fondane entretenait, à travers ses lectures, à travers ses textes ou sa correspondance, avec des poètes et écrivains (Robert Desnos, Claude Sernet, André Gide, Franz Kafka, André Spire, Joë Bousquet, D. Anghel), ou des artistes (Brancusi, Brauner), ainsi que des philosophes (Chestov, Cioran, Bachelard, Hegel, Nietzsche, Kierkegaard, Bergson).

À travers sa réflexion sur l'art Fondane développa sa poétique existentielle. Il a toujours prétendu être devenu philosophe pour « défendre » sa poésie car, selon lui, la force d'une image, alliée au jeu des rythmes et des sonorités, constitue « une force de frappe » supérieure à celle du discours rationnel. Acte démiurgique qui essaie de restaurer un équilibre perdu, la poésie restitue à la vie une énergie que la pensée rationnelle s'efforce de lui ôter. La philosophie de Fondane s'identifie ainsi avec cette pensée existentielle qui émerge de l'expérience poétique ; il considère les œuvres les plus significatives de la pensée existentielle comme des textes lyriques : depuis le Livre de Job jusqu'aux textes de Kierkegaard ou de Nietzsche.

Depuis 1994, l'année de la publication des premiers Bulletins de la Société, les „Cahiers Benjamin Fondane" qui ont succédé aux Bulletins, reflètent l'extension et l'approfondissement des recherches fondaniennes[1]. Outre les articles présentés à Peyresq, on peut trouver parmi les pages des *Cahiers* des textes inédits de Fondane et des traductions de ses textes de la période roumaine. Une place importante est accordée à la publication de sa correspondance avec sa famille et avec des poètes, des écrivains, des philosophes, ainsi qu'aux témoignages de ceux qui l'ont connu dans les différentes périodes de sa vie. Les „Cahiers Benjamin Fondane" sont publiés avec le soutien du Centre National du Livre. Chaque année la Société Fondane participe au Salon de la Revue à Paris.

Depuis sa fondation la Société Fondane s'efforce de diffuser cette œuvre restée si actuelle par les questions qu'elle pose au lecteur de notre époque. Son œuvre poétique a paru en poche chez Verdier en automne 2006. Des traductions de ses textes poétiques et philosophiques ont paru récemment en italien et en hébreu. Des traductions de ses textes philosophiques en anglais et en allemand sont en chantier. Un projet de publication de l'ensemble de l'œuvre de Fondane est en cours en Roumanie, sous la direction de Mircea Martin.

Préserver la mémoire de Benjamin Fondane fut toujours un but de la Société. Le 14 mai novembre 1999 une plaque commémorative a été posée sur la façade du 6 rue Rollin, dans le V^{e} arrondissement, où Fondane vécut d'avril 1932 à mars 1944. Quelques années plus tard, le 21 mai 2006, en présence de Jean Tiberi, maire du V^{e} arrondissement, de Lyne Cohen-Solal, adjointe au maire de Paris, et d'une foule nombreuse, la Place Benjamin Fondane fut inaugurée dans un espace situé à l'extrémité de la rue Rollin, qui surplombe les escaliers menant vers la rue Monge. Dans son allocution, Monique Jutrin déclara :

« En quelque sorte, nous avons la sensation d'avoir ramené Fondane dans un lieu qui lui était cher, le sentiment d'avoir, malgré tout, restauré quelque chose, réparé une parcelle d'iniquité. »

Le même jour un hommage à Fondane fut rendu au Mémorial de la Shoah. L'Institut Culturel Roumain de Paris initia la création d'un Prix Benjamin Fondane pour la littérature francophone. Une exposition intitulée *« Un visage d'homme, tout simplement » : Benjamin Fondane* (1898-1944) est prévue pour l'automne 2009 au Mémorial de la Shoah.

La constitution de la Société d'Études Benjamin Fondane fut une aventure riche en rencontres humaines. Sa vitalité est due à ceux qui sont conscients qu'une œuvre vit et survit grâce à une intense activité d'étude et de critique qui se développe autour d'elle.

Société d'Études Benjamin Fondane

Président :	Eric Freedman
Vice-présidente :	Monique Jutrin
Secrétaire :	Claire Gruson
Trésorier :	Isidore Zultak
Relations publiques :	Dominique Guedj
Site :	http://www.fondane.com

NOTE

[1] En annexe nous présentons une liste sélective des articles publiés dans les „Cahiers Benjamin Fondane", au fil des années.

Benjamin Fondane Studies Society

Abstract

The SEBF was created in 1993, as a tribute to Benjamin Fondane and his exemplary creative itinerary. Gifted poet, thoughtful critic of contemporary European thought and of the contribution of Judaism in Western civilization, Fondane's work confronts in most relevant ways the moral dilemma of our age. The SEBF initiated also an international forum of research by enabling an extensive reflection on the various aspects of his rich work, a critical appraisal and publication of all his texts. Each summer, SEBF organizes an

international seminar, *Rencontres de Peyresq*, in a picturesque village of the Alpes de Haute-Provence, where "fondaniens" from all over the world present their studies, projects of research and analyse the diversity of Fondane's artistic expression. Most of the communications are published in the SEBF review, "Cahiers Benjamin Fondane", along with Fondane's unpublished texts, translations, correspondence, comparative studies etc.

Cahiers Benjamin Fondane

Comité de Rédaction

Monique Jutrin *Directrice de la rédaction*
Gilla Eisenberg
Michaël Finkenthal
Eric Freedman
Carmen Oszi
Léon Volovici

ADRESSE
Monique Jutrin
B.P. 526
44104 Kfar-Saba
Israël
Courriel : jutrin@zahav.net.il

Correspondants

Allemagne	Till R. Kuhnle (Université d'Augsbourg)
Belgique	Evelyne Namenwirth (V. U. Bruxelles)
Ecosse	Olivier Salazar-Ferrer (Université de Glasgow)
Éditions Unis	Michaël Finkenthal (Université Johns Hopkins)
	Ricardo Nirenberg (Université d'Albany)
Italie	Gisèle Vanhese (Université de Calabre)
Roumanie	Mircea Martin (Université de Bucarest)
	Ion Pop (Université de Cluj)
	Remus Zăstroiu (Institut „Al. Philippide", Iaşi)

Sommaires

des *Bulletins* 1 à 6 (1994-1996) et des *Cahiers* 1 à 11 (1997-2008)

Bulletin n° 1, 1994

- Eric Freedman : *Deux préfaces inédites au* Festin de Balthazar *et au* Philoctète
- M. Carassou et W. Kluback : *Rencontres avec Fondane*

Bulletin n° 2, 1994

- *Lettres de Drancy*
- *Testament littéraire*
- Arta Lucesco : *Entretien avec E. M. Cioran*
- *Lettre de F. Hammel*
- Eric Freedman : *Bibliographie des années de guerre*
- Rina Neher : *Rencontre avec Fondane*

Bulletin n° 3, 1995

- *Une lettre retrouvée de B. Fondane à David Gascoyne*
- *Instantané de la mémoire : Jean Audard*
- *Compte rendu du colloque de Jassy*
- *Présence de Fondane à Saint-Nazaire*

Bulletin n° 4, 1995

- *Lettres de Geneviève Fondane à Jean Ballard et Claude Sernet*
- Marcel Dubois : *L'épouse de Benjamin Fondane*

Bulletin n° 5, 1996

- Michaël Finkenthal : *Fondane au-delà de la politique*

- *Les premiers écrits politiques de Fondane : « Lever de rideau » (1933), « Cinéma soviétique » (1933), « Une politique de l'esprit » (1934)*

Bulletin n° 6, 1996

- Eric Freedman : *Fiches d'internement de Fondane à la Préfecture de police et à Drancy*
- Eric Freedman : *Entretien avec Albert Marie-Olive*
- Simon Diner : *Mon Fondane à moi*

Cahiers n° 1, 1997

Fondane et l'Argentine

- Monique Jutrin : *Nuages d'Amérique*
- Ricardo Nirenberg : *Correspondance inédite : B. Fondane et Victoria Ocampo*
- Louis Soler : *Sur 5 lettres inédites de B. Fondane à F. Guthmann*
- Gloria Escomel : *B. Fondane et G. Gaucher : « des liens au-dessus du temps »*
- Lettre de Fondane à P. L. Flouquet
- *Eric Freedman : Lettre à Germaine Dulac*
- Gloria Alcorta : *Du nouveau sur Tararira*
- Alain Virmaux : *Réapparition de deux scénarios inédits*

Cahiers n° 2, 1998

Périple d'un Juif irrésigné

- Léon Volovici : *Le Paradis perdu. Correspondance familiale*
- Remus Zăstroiu : *Les années de formation de B. Fundoianu*
- Gilla Eisenberg : *B. Fondane, juif témoin*
- Monique Jutrin : *L'irrésignation de B. Fondane*
- « *Judaïsme et hellénisme* », traduit du roumain par Ramona Fotiade
- « *Utopie et territoire* », traduit du roumain par Marlena Braester
- « *Métempsychose* », traduit du roumain par Marlena Braester
- *Paroles à propos d'un ami* (Jacob Groper), traduit du roumain par Marlena Braester
- « *Cimetière* », traduit du roumain par Odile Serre
- « *Le monologue de Balthazar* », traduit du roumain par Odile Serre
- E. Freedman : *Bibliographie sélective des écrits relatifs au judaïsme*
- Olivier Salazar-Ferrer et Toby Garfitt : *Un testament philosophique*

- Alain Virmaux : *Un article pugnace*

Cahiers n° 3, 1999

Fondane cinéaste / échos posthumes

- Alain Virmaux : *Descriptif analytique du film RAPT*
- RAPT : *La marque de Fondane, l'empreinte de Ramuz, le film de Kirsanoff. Note complémentaire sur « Un article pugnace » (Cahiers B. Fondane n° 2) et sur « Le séjour argentin de 1929 »*
- Louis Soler : *Une nouvelle lettre de Fondane à Fredi Guthmann*
- Costel Safirman : *La collaboration de Fondane à Fox Movietone*
- Jean Lescure : *Le Gouffre et le Mur (extrait)*
- Olivier Salazar-Ferrer : *L'œuvre de Benjamin Fondane dans la critique anglo-saxonne et américaine (1940-1960)*
- Eugène Van Itterbeek : *Menno Ter Braak : lecteur hollandais de Benjamin Fondane*
- Léon Volovici : *A. L. Zissu – un des premiers guides spirituels de Fondane*
- *Découverte d'une lettre de Fondane à A. L. Zissu*, traduction d'Hélène Lenz

Notes et contrenotes

- Gisèle Vanhese : *Irrésignation de Benjamin Fondane et inconsolation de Jude Stefan*
- Michaël Finkenthal : *Réflexions sur « Irrésignation de Benjamin Fondane et inconsolation de Jude Stefan »*

Cahiers n° 4, 2000-2001

Fondane lecteur

- Benjamin Fondane : « *Le droit de lire* », traduction d'Hélène Lenz
- Monique Jutrin : *« Une bibliothèque vivante » (Bibliothèques de Royaumont, Marne-la-Vallée, archives de « La Solitude », bibliothèque de Marcel Dubois et Catalogue de la bibliothèque roumaine)*
- Gilla Eisenberg : *De la rue Rollin à la rue Agron à Jérusalem*
- Olivier Salazar-Ferrer : *Fondane lecteur de Nietzsche*
- Monique Jutrin : *Fondane lisant Bachelard en 1943*
- Piero Boitani, Francesco Perri, Claire Gruson : *Fondane, Dante et Baudelaire*
- Paul Daniel : *Vagabondages à travers le Paris littéraire en compagnie de B. Fundoianu*

Collaboration de B. Fondane au Cahier Bleu

- Michaël Finkenthal : *Benjami Fondane et la psychanalyse*

- Benjamin Fondane : *Psychanalyse d'Edgar Poe*
- Benjamin Fondane : *La ligne générale de Gide*
- Dominique Guedj : *Le malheur gidien : une esthétique de casino*

Dialogue épistolaire avec Aderca

- *B. Fondane et F. Aderca : une correspondance*, traduction d'Hélène Lenz
- Hélène Lenz : *Felix Aderca, un écrivain novateur*

Cahiers n° 5, 2001-2002

Fondane et Chestov devant l'Histoire de Fundoianu vers Fondane : autour de *Images et Livres de France*

- Monique Jutrin : *B. Fundoianu et la modernité*
- Mircea Martin : *B. Fundoianu : un décolonisateur*
- Olivier Salazar-Ferrer : *B. Fondane et les masques d'André Gide*
- Dominique Guedj : *Jules de Gaultier : le « bovarysme » et le « spectacle »*
- Stéphanie Guez : *Fondane lecteur de Proust*
- Monique Jutrin : *Une découverte : le manuscrit du « Faux Traité d'esthétique » de 1925*
- Michaël Finkenthal : *Fondane et la relativité*
- Textes inédits de Fondane :
  Une nouvelle idole logique : la Relativité, traduction d'Hélène Lenz
  Faux Traité d'esthétique de 1925 (fragment)
  De l'Ethique au Spectacle, traduction d'Hélène Lenz
  Théophile Gautier, traduction d'Odile Serre

Correspondance

- Léon Volovici : *Lettres de Fondane à sa famille*

Études

- Xavier Accart : *Benjamin Fondane et René Guénon*
- Jean Lescure : *Lettre à propos de Bachelard et de Fondane*
- Monique Jutrin : *« Tararira », une mise au point*

Cahiers n° 6, 2003

La collaboration de Fondane aux revues

- Remus Zăstroiu : *Les Cahiers d'un « inactuel » : B. Fundoianu journaliste*
- Ion Pop : *Collaboration à Integral : « L'intégralisme » de Benjamin Fondane*
- Eric Freedman : *La collaboration de Benjamin Fondane aux revues françaises*
- *Publications dans les périodiques français et bruxellois (1928-1944)*
- Olivier Salazar-Ferrer : *Réflexions sur la place de Benjamin Fondane dans les revues des années trente*

- Monique Jutrin : *La collaboration de Fondane aux périodiques bruxellois*
- Olivier Salazar-Ferrer : *Benjamin Fondane et la politique de la revue Fontaine*
- Benjamin Fondane : *Sept lettres inédites à Max-Pol Fouchet*
- Benjamin Fondane : *Enquête sur la guerre et la poésie*

Interférences

- Benjamin Fondane : *Notes sur Lévy-Bruhl* (Manuscrit inédit)
- Dominique Guedj : *La lecture de l'œuvre de Lévy-Bruhl par Fondane : accord ou désaccord ?*
- Ricardo Nirenberg : *Le Tout et le Néant : Fondane contra Heidegger*
- Claire Gruson : *Fondane lecteur de Karl Barth*

Dossier Fondane-Cioran

- *Lettre inédite de Cioran à Geneviève Fondane*
- *Lettre inédite de Cioran à Dieter Schlesak*
- *Entretien de Léonard Schwartz avec Cioran*
- *Entretien de Ricardo Nirenberg avec Cioran*
- Michaël Finkenthal : *Une rencontre sous l'Occupation*
- Léon Volovici : *Epilogue d'une amitié*

Mélanges

- B. Fundoianu : *De la poésie populaire*
- Hélène Lenz : *Benjamin Fondane folkloriste ?*
- Monique Jutrin : *Fondane et Queneau. Une lettre inédite de Fondane à Queneau*

Cahiers n° 7, 2004

Situation de Benjamin Fondane poète

- *Une rencontre au Salon de la Revue*
- *Un portrait de Fondane par José Corti* – présentation de Louis Soler
- *Autoportraits* – Poèmes inédits

Perspectives

- Dominique Guedj : *Le romantisme et la modernité à contre-courant de Fondane poète*
- Olivier Salazar-Ferrer : *Le poème désaccordé*
- Till R. Kuhnle : *Pour une esthétique de la solitude*
- Ricardo Nirenberg : *Poésie et voyages*

Le langage poétique et la traduction

- Monique Jutrin : *Autour d'un panorama de la poésie française 1933-1943*
- Benjamin Fondane : *Texte inédit*
- Benjamin Fondane : *Correspondance avec Jean Paulhan*
- Claire Gruson : *Benjamin Fondane lecteur de Brice Parain*
- Marlena Braester : *Les Mots se meurent de changer de bouche : Fondane et l'écriture de traduction.*

- *Trois poèmes traduits du roumain*
- Benjamin Fondane : *Texte inédit sur la traduction poétique*

Mythes, symboles et archétypes

- Gisèle Vanhese : *La neige tragique*
- Hélène Lenz : *De la peinture dans la poésie de Benjamin Fondane*
- Elisabeth Stambor : *Matrices bibliques dans la poésie de Fondane*
- Catherine Grün : *Le symbolisme fluvial dans la poésie de Benjamin Fondane*
- Radu Petrescu : *Signes alchimiques dans la poésie roumaine de Fondane*
- Eric Freedman : *Le Mal des Fantômes : interprétations d'un titre*

Cahiers n° 8, 2005

Fondane sous l'Occupation

Perspectives

- Monique Jutrin : *Je ne suis pas mouillé par les évènements*
- Dominique Guedj : *Deux hommes devant l'histoire : Fondane et Levinas*
- Eric Freedman : Benjamin Fondane sous Vichy au printemps 1944

Philosophie

- Benjamin Fondane : *Le gouffre* (texte inédit)
- Michaël Finkenthal : *Remarques sur « le gouffre »*
- Monique Jutrin : *En marge du « gouffre » : Fondane, Kafka et « Le Grand Lundi »*

Poésie

- Olivier Salazar-Ferrer : *Résistance poétique et résistance métaphysique*
- Monique Jutrin : *À propos d'une « lettre non-envoyée » : Fondane poète élégiaque ?*
- Costel Safirman : *Marior : sur les traces d'une dédicace*

Fondane, Desnos et Sernet

- Marie-Claire Dumas : *Fondane et Desnos. Deux poètes traqués*
- Claire Gruson : *Autoportraits de Desnos et de Fondane*
- Olivier Salazar-Ferrer : *Poétique de la chanson chez Desnos et Fondane*
- Michel Gourdet : *Claude Sernet sous l'Occupation*

Dossier

- Jean-Yves Conrad : *Le dossier de naturalisation de Benjamin Fondane*

Fondane et Brancusi

- Correspondance Fondane-Brancusi
- Marlène Braester : *À propos du Brancusi de Fondane*

Études

- Arnaud Bikard : *Postériorité critique de Fondane : Blanchot, Bataille, Bonnefoy*

- Nicolas Monseu : *Conscience malheureuse et conscience intentionnelle : Fondane lecteur de Husserl et de Levinas*
- Ricardo Nirenberg : *Le négatif chez Hegel et chez Fondane*

Notes

Dédicaces de Fondane à Bella Schiffrin
A propos d'une note fictive de Jorge Luis Borges
Les cours de Gaston Bachelard sous l'Occupation : « un foyer de résistance »
Une lettre de Walter Benjamin à Jean Ballard
Paul Celan, lecteur de Chestov, de Fondane et de Bespaloff

Cahiers n° 9, 2006

Autour de Rimbaud le Voyou

Chronologie et manuscrits

Genèse

- Monique Jutrin : *Sur les traces de Rimbaud*
- Dominique Guedj : *De « Mots Sauvages » à Rimbaud le voyou*
- Michaël Finkenthal : *Emergence de Rimbaud dans l'œuvre de Fondane*

Voyants et voyous

- Jean-Luc Steinmetz : *L'« encrapulement » de Rimbaud*
- Arnaud Bikard : *Au nom de Rimbaud, Fondane au coeur des polémiques rimbaldiennes*
- Till R. Kuhnle : *Portrait du poète en voyou, maudit, crapaud…*

Lectures et approches critiques

- Olivier Salazar-Ferrer : *Rimbaud le voyou et la crise ontologique du poème*
- Ricardo Nirenberg : *« Conte » ou la violence de l'imaginaire*
- Hélène Lenz : *Fondane, Rimbaud et Essenine*
- Aurélien Demars : *Le pessimisme poétique de Fondane et Cioran*

Réception

- Eric de Lussy : *Dossier de presse de Rimbaud le voyou (1933-1990)*
- Olivier Salazar-Ferrer : *Tempêtes catholiques autour de Rimbaud le voyou*
- Eric Freedman : *Existence « virtuelle » de Rimbaud le voyou (1990-2006)*

Études

- Nicolas Monseu : *La naissance philosophique des dieux : la critique fondanienne de Bergson*

Dossiers

- Benjamin Fondane : *Le monologue du fou. Traduction de Marlena Braester. Commentaire par Dominique Guedj*
- Constantin Pricop : *Vases communicants. B. Fundoianu et la littérature roumaine*
- Dominique Temple : *Benjamin Fondane et Stéphane Lupasco*

- Eric Freedman : *Benjamin Fondane-Claude Sernet : une correspondance de 1927*

Notes

Dominique Guedj : *Note rectificative à propos de Fondane et Levinas*
Claude Vigée : *Le thème de l'ortie chez Fondane et Bonnefoy*
Une lettre de Joë Bousquet à Fondane
Benjamin Fondane au musée Yad Vashem à Jérusalem

Cahiers n° 10, 2007

Relecture du *Faux Traité d'esthétique*

Genèse

- Monique Jutrin : *Quelque part dans l'inachevable*

Réflexions philosophiques

- Michaël Finkenthal : *Texte et contexte*
- Dominique Guedj : *Fondane réaliste ?*
- Ann Van Sevenant : *Disjointedness at work*

Esthétique et rhétorique

- Till R. Kuhnle : *À propos de quelques faux traités d'esthétique*
- Mircea Martin : *Pour un réenchantement du monde et de la poésie*
- Claire Gruson : *L'élan et la rature*
- Marie-Christine Desmaret : *L'imagination contradictoire*
- Ricardo Nirenberg : *L'esthétique de Benjamin Fondane*
- Geneviève Piron : *Chestov et l'esthétique*

De quelques adversaires

- Olivier Salazar-Ferrer : *La critique du platonisme*
- Jean-Luc Steinmetz : *Anceps. Fondane adversaire du surréalisme*
- Hélène Lenz : *Fondane, Valéry et les critiques roumains*

Réception

- Eric de Lussy : *Réception du Faux Traité*

Inédit

- Benjamin Fondane : *Faux concepts de l'art classique*
- Olivier Salazar-Ferrer : *Fondane et les enjeux du classicisme*

Études

- Bruce Baugh : *Fondane, Wahl et Hegel*
- Eric Freedman : *Le carnet d'adresses de Benjamin Fondane*
- Mioara Todosin : *Le voyage entravé dans la poésie de Benjamin Fondane*

Témoignages

- Frédéric Le Dain : À *la rencontre d'André Montagne*
- Al. Philippide : *B. Fundoianu. Portrait de mémoire. Traduit par Hélène Lenz*

***Cahiers* n° 11, 2008**

Benjamin Fondane et le théâtre

- Inédit : *Le Reniement de Pierre* (fragment)
- Propos liminaire : quelques repères
- En langue roumaine (1917-1923)
- Monique Jutrin : *Le Reniement de Pierre* : « Un point des Évangiles assez complexe »
- Carmen Oszi : Une farce burlesque
- Hélène Lenz : *Insula*, un échec roumain
- Quatre textes extraits des programmes de *Insula*
- Mircea Martin : *Écrits de Fundoianu sur le théâtre*
- En langue française (1932-1943)
- Till R. Kuhnle : *Un festin pour en finir avec l'Histoire*
- Maria Villela-Petit : *D'un Philoctète à l'autre*
- Eric Freedman : *Une pièce inédite : Le Puits de Maule*
- Témoignage d'acteur
- Un entretien de Dominique Guedj avec Daniel Mesguich

Relecture d'*Ulysse*

- Inédit : *Pendant que l'on danse…*
- Monique Jutrin : *Du mal d'Ulysse au mal des fantômes*
- Claire Gruson : *Poésie et mémoire dans Ulysse*
- Evelyne Namenwirth : Marseille-Buenos Aires : reportage d'Ernest Claes
- Deux lecteurs d'*Ulysse*
- Eléonore Antzenberger : *Roger Gilbert-Lecomte, lecteur d'Ulysse*
- Un lecteur d'*Ulysse* : André Spire
- Lettres de Benjamin Fondane à André Spire
- Eric de Lussy : Réception de l'œuvre poétique (1933-2006)

Approches philosophiques

- Bruce Baugh : *Penseurs privés, professeurs publics*
- Julia David : *Franz Kafka et Benjamin Fondane, ou la clameur du négatif*

Varia

- Une lettre inédite à Joë Bousquet
- Livres retrouvés de la bibliothèque de Fondane

Ont contribué à ce numéro :

Bruce BAUGH : professeur de philosophie à l'Université Thompson Rivers, Canada (brucebaugh@shaw.ca)

Simona BRÎNZARU : coordinatrice des programmes, Centre National du Livre, l'Institut Culturel Roumain de Bucarest (simona@icr.ro)

Michel CARASSOU : éditeur, Éditions Non Lieu (editionsnonlieu@yahoo.fr)

Magda CÂRNECI : poète, critique d'art, docteur en histoire de l'art de EHESS, Paris, directrice de l'Institut Culturel Roumain de Paris (magda.carneci@wanadoo.fr)

Michaël FINKENTHAL : professeur à l'Université Hébraïque de Jérusalem et à Johns Hopkins University, Baltimore (finkena@comcast.net)

Eric FREEDMAN : conseiller européen dans le cadre du programme de recherches sur la Shoah et les droits de l'homme, Faculté de Droit Cardozo, Université Yeshiva, New York. Spécialiste de la bibliographie et du théâtre de Fondane (eric.freedman@wanadoo.fr)

Mihaela GHIȚĂ : coordinatrice des programmes, Centre National du Livre, l'Institut Culturel Roumain de Bucarest (mihaela.ghita@icr.ro)

Țicu GOLDSTEIN : rédacteur „Realitatea evreiască", Bucarest

Ecaterina GRÜN : ancien professeur à l'Université de l'Ouest, Timişoara, doctorat ès lettres avec une thèse sur Benjamin Fondane (ggrun@mail.recep.ro)

Claire GRUSON : auteur d'une thèse consacrée aux „Cahiers du Sud" durant la seconde guerre mondiale et de plusieurs articles sur Fondane (clairegruson@wanadoo.fr)

Monique JUTRIN : professeur de littérature française à l'Université de Tel-Aviv, auteur de *Benjamin Fondane ou le Périple d'Ulysse* (éd. Nizet, 1989) ; a publié les lettres de Rachel Bespaloff à Jean Wahl : *Sur le fond le plus déchiqueté de l'Histoire* (éd. Claire Paulhan), 2003 (jutrin@zahav.net.il)

Eric de LUSSY : ingénieur d'études à l'Institut de France (Eric.de-lussy@bif.univ-paris5.fr)

Mircea MARTIN : professeur à l'Université de Bucarest ; auteur du livre *Introducere în opera lui B. Fundoianu*, Ed. Minerva, 1984 ; coordinateur du numéro spécial dédié à B. Fondane de la revue „Seine et Danube", Paris, n° 2 / 2004 (mircea_martin@yahoo.com)

Nicolas MONSEU : collaborateur scientifique au Fonds National Belge de la recherche scientifique, attaché à l'Université Catholique de Louvain (Nicolas.Monseu@uclouvain.be)

Ricardo NIRENBERG : après avoir enseigné les mathématiques à l'Université d'Albany, se consacre actuellement à l'écriture d'essais, de contes et de romans (r.nirenberg@albany.edu)

Carmen OSZI : études de lettres modernes ; auteur d'un mémoire sur Gaston Bachelard ; articles et traductions publiés dans *Approches*, *La Revue d'Histoire littéraire de la France*, *Continuum*, „Cahiers Benjamin Fondane" ; direction et rédaction de revues – dont, jusqu'à 2007, *Kesher* et *Theoretical Inquiries in Law*, Université de Tel-Aviv (carmeno88@gmail.com)

Radu I. PETRESCU : professeur à l'Université „Al. I. Cuza", Iaşi, doctorat ès lettres avec une thèse sur Benjamin Fondane (radu_petrescu2007@yahoo.fr)

Ion POP : professeur à l'Université „Babeş-Bolay", Cluj-Napoca, poète, spécialiste de l'histoire de l'avant-garde littéraire roumaine (profpop@gmail.com)

Olivier SALAZAR-FERRER : professeur à l'Université de Glasgow, auteur de deux livres consacrés à Fondane : *Benjamin Fondane*, Éditions Oxus, 2004 et *Benjamin Fondane et la révolte existentielle*, Éditions de Corlevour, 2007 (osalazarferrer@hotmail.com)

Roxana SORESCU : ancienne collaboratrice à l'Institut d'histoire et de théorie littéraire de l'Académie Roumaine, ancien professeur à l'Université de Bucarest (roxanasorescu@yahoo.com)

Dorin ŞTEFĂNESCU : professeur à l'Université „Petru Maior", Tîrgu Mureş (dorin_stefanescu@yahoo.com)

Mioara TODOSIN : ancien professeur à l'Université de l'Ouest, Timişoara, doctorat ès Lettres avec une thèse sur Benjamin Fondane (mtodosin@yahoo.com)

Gisèle VANHESE : professeur de Langue et Littérature Roumaines à la Faculté de Lettres et Philosophie de l'Université de Calabre (gvanhese@unical.it)

Remus Zăstroiu : collaborateur scientifique, l'Institut de Recherches de Philologie „A. Philippide", Iaşi (secretariat_philippide@yahoo.com)

Tipar: „Monitorul Oficial” R.A.