

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'œuvre¹ 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 philosopant². 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 interne 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 poème⁸.

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 siècle¹⁰. 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 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 débute pas par la même lettre¹⁶. 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 transposée¹⁷, 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 / *Adonai Elochenu, Adonai 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 structurale, 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 Babylone²⁰.

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 juif²¹. 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 laissons 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 philosopant 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, Librairie 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.