

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'avancait 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 fantasmagiques, 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 fantasmagiques 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 irrécyclable 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'acquiescer 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 boudier 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 *negatives*. Nous avons déjà mentionné l'inadéquation, 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 existentialiste⁸, 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 référent 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'accablent 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 naît la 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 lèpre 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 obéit 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 châtement 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 rejugué 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'Égypte s'endormir sous un ciel étouffant / Et le Fleuve, à 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 où 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 – raffermi 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 Pierre 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'opresseur 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 *Renement de Pierre* s'achève par cette phrase prémonitrice : « 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, București, 1984, pp. 5-6.

² (B. Fundoianu, *Poezii*, édition, notes et variantes de Paul Daniel et G. Zărafu, étude introductive de Mircea Martin, postface de Paul Daniel, Ed. Minerva, București, 1978, p. 5).

³ éd. cit., p. 5.

⁴ Ed. Minerva, București, 1984.

⁵ *op. cit.*, p. 157.

⁶ *op. cit.*, p. 160.

⁷ *op. cit.*, p. 173.

⁸ *L'Ironie*, Flammarion, Paris, 1964

⁹ *Le Renement de Pierre*, dans le vol. *Images et livres*, édition Vasile Teodorescu, avec une étude introductive de Mircea Martin, Ed. Minerva, București, 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.