

OLIVIER SALAZAR-FERRER  
Alliance française de Glasgow

### *L'Exode de Benjamin Fondane et l'attestation existentielle*

Eh certes, Dieu s'est tu. Il a fui un visage  
Dont le gel et la mousse ont fendillé le marbre,  
La mobile fourmi s'est logée dans ses yeux,  
Le vent siffle à travers ses lèvres ébréchées  
– mais renoncerons-nous à l'aimer, à le craindre,  
à le chercher sur terre et plus loin que la terre...

B. Fondane, *L'Exode, Super Flumina Babylonis*

La cosmopoétique de l'errance de la poésie de Benjamin Fondane ouvre-t-elle sur une épreuve religieuse solipsiste et incommunicable<sup>1</sup>? Je voudrais montrer au moyen d'une analyse du poème de *L'Exode*<sup>2</sup> que son oeuvre poétique n'ouvre pas sur une négation de l'histoire, mais sur une *attestation existentielle* qui lie une expérience spirituelle à l'histoire. L'introduction du concept d'attestation nous semble indispensable à la compréhension de cette oeuvre. Attester, en effet, c'est témoigner en personne. L'attestation est l'acte par lequel le témoin certifie une réalité à partir de sa réalité propre et insubstituable. Elle présuppose qu'une corrélation existentielle passée entre le réel et un sujet, réitérée dans le présent, est l'objet de l'acte de parole d'un témoin resté identique à lui-même. Elle désigne à la fois la réaffirmation ontologique du sujet et la confirmation ontologique de l'objet. L'acte d'attestation certifie donc simultanément l'existence réelle du témoin par lequel le réel est attesté. D'autre part, il s'effectue *contre* des facteurs d'incertitudes: apparences fragmentaires, ignorance, dissimulation, incertitudes, travestissements qui rendent *pertinente* l'attestation. Enfin, elle s'effectue dans une communauté de sens. Une attestation solipsiste est inutile. Ses règles illocutoires la distinguent de très loin de la simple de la simple perception identifiante sans laquelle elle serait impossible. On atteste face aux autres pour les autres. Elle est donc, selon la définition ricoeurienne, "l'assurance – la créance et la fiance – d'exister sur le mode de l'ipsité<sup>3</sup>".

<sup>1</sup> Cette étude prolonge notre article: *Benjamin Fondane. Cosmopoétique de l'errance*, publié dans la revue *La Lettre R*, Suceava: 2005, 92-100.

<sup>2</sup> La rédaction de *L'Exode, Super Flumina Babylonis* s'est faite en plusieurs moments: le poème fut commencé vers 1934 pour les deux parties qui encadrent la partie centrale, appelée *l'Intermède*, qui pour sa part fut rédigée après l'exode française de 1940. Le texte est précédé de la *Préface en prose* (1942) et suivi d'une postface probablement écrite entre 1943-1944. Des extraits furent publiés en revues, notamment en 1940 dans *Fontaine* (Alger) n° 7, dans *Poésie 45* (Paris) avec la *Préface en prose* republiée dans *Aspect du génie d'Israël* en 1950 aux *Cahiers du Sud* (Marseille), il faut attendre 1965 pour voir la publication intégrale par les soins de Claude Sernet et de Gaston Puel: *L'Exode: Super Flumina Babylonis*, Ambly: La Fenêtre ardente, 1965 avec une préface de Claude Sernet.

<sup>3</sup> Paul Ricoeur, *Soi-même comme un autre*, Paris: Seuil, 1990, 351.

C'est pourquoi le concept d'attestation existentielle est particulièrement apte à exprimer le moment affirmatif de l'œuvre poétique fondane. Le constat de déréalisation exprimé par *le mal des fantômes*, titre sous lequel il a réuni l'ensemble de son œuvre poétique, creuse en forme de négatif l'urgence de l'attestation. La subversion entreprise par *La Conscience malheureuse*, tout comme la subversion des différentes formes de l'esthétique formelle menée dans le *Faux Traité d'esthétique*, ont libéré un espace ontologique nouveau où l'acte poétique peut se déployer sur le mode de l'attestation existentielle. Est-ce à dire que la démarche de la philosophie existentielle nie tandis que la poésie fondane affirme? Ce serait là une conclusion simplificatrice. L'acte d'attestation poétique qui déploie dans toute sa richesse polyphonique le soi dans un monde disloqué en proie au "mal des fantômes" peut être appelé une attestation existentielle *directe*. Elle secrète "la dose d'affirmation dont l'humanité a besoin pour vivre"<sup>4</sup>. Mais dans cette polyphonie, il atteste aussi de son refus de la négation existentielle qu'il exprime par une série de subversions. Il peut donc être appelé une *subversion existentielle indirecte*. La démarche philosophique, quant à elle, est définie comme "l'acte par lequel l'existant pose sa propre existence, l'acte même du vivant, cherchant en lui et hors de lui, avec ou contre les évidences, les possibilités mêmes du vivre"<sup>5</sup>; elle affirme donc l'existant dans son authenticité en détruisant les idoles logiques qui le déréalisent et peut donc être définie comme une *attestation existentielle indirecte*.

Loin de se poser dans sa propre existence au moyen d'une réflexivité pensante de type cartésien, qui irait du doute hyperbolique vers l'impossibilité du sujet pensant de se concevoir comme non-existence, le sujet de l'attestation existentielle se pose comme existant par l'acte matériel de son attestation exactement comme le sujet de la subversion se pose comme existant par son acte de subversion. Dans l'espace cosmopoétique disloqué par la crise de réalité, le je errant se pose comme existant en tant que lieu de croisement d'intensités, d'affects, de refus, de cris et de soifs. L'attestation existentielle, bien qu'elle ne se définisse que négativement chez Fondane, s'inscrit donc dans un mouvement anti-cartésien qui va de Maine de Biran, passe par Merleau-Ponty (*L'œil et l'esprit*) et conduit aux synthèses de Paul Ricoeur qui propose un concept d'attestation (*soi-même comme un autre*, 1990) pour penser une affirmation de l'ipséité hors de l'exaltation cartésienne du *Cogito* mais aussi hors de son humiliation nietzschéenne. Chez Fondane, il s'agit bien d'une attestation puisque, rendue vulnérable par l'absence d'une garantie fondatrice de nature spéculative, l'attestation au sens ricoeurien, définie comme "assurance d'être soi-même agissant et souffrant", présuppose une "confiance dans le pouvoir de dire"<sup>6</sup> envers une communauté de sens que nous retrouverons, certes menacée, mais réelle, chez Fondane. D'autre part, cette problématique de l'attestation qui fait toujours précéder le *quoi* du faire (ce qui est attesté) sur le *qui* (qui atteste) de celui qui fait, correspond parfaitement à la négativité de la démarche épistémologique fondane. Enfin, l'attestation, comme nous l'avons déjà noté, est chargée d'une revendication ontologique puissante.

<sup>4</sup> B. Fondane, *Faux Traité d'esthétique* [désormais abrégé: *F.T.E.*] chap. VI, 130.

<sup>5</sup> B. Fondane, *La Conscience malheureuse*, Paris: Denoël [désormais abrégé: *C.M.*] X-XI.

<sup>6</sup> Paul Ricoeur, *Soi-même comme un autre*, Paris: Seuil, 1990, 34-35.

Ces recoupements n'empêchent pas le concept ricoeurien de différer sensiblement de l'attestation existentielle puisque, d'une part, Fondane exprime le maintien de soi dans une ontologie négative héritée de Nietzsche que Ricoeur tient soigneusement à distance, et que, d'autre part, au lieu de thématiser les codes intersubjectifs de l'imputation morale du témoignage, Fondane insiste sur l'immédiateté performative du témoignage poétique dont la limite est le cri, sur le mode du témoignage prophétique.

La catégorie non spéculative du témoin et du témoignage (*μαρτυρία*) se retrouve dans l'*Apocalypse* de Saint Jean, notamment dans l'*Apocalypse III* qui affleure non seulement dans plusieurs poèmes du *Mal des fantômes*, avec l'évocation des "trompettes de la fin" pour rompre les sceaux (XII), dans *L'Exode* mais aussi dans le *Baudelaire*. "Je ne prétends pas sonder les voies d'un Dieu qui s'est dit insondable, ni conseiller au lecteur d'écouter la voix de l'Amen, le témoin fidèle: 'Je connais tes œuvres; tu n'es ni froid ni chaud. Plût à Dieu que tu fusses froid ou chaud'<sup>7</sup>" (*Apocal.* III.15) Le témoin fidèle Amen joue un rôle particulier et crypté: dans le poème *Le Mal des fantômes*, "un long puma traverse d'un pas lent / l'Épître à l'Ange de Laodicée", référence au récit du témoin Amen (*Apocal.* 314-3.22). Ce récit a trait à l'hospitalité spirituelle offerte à l'esprit: "Voici, je me tiens à la porte, et je frappe. Si quelqu'un entend ma voix et ouvre la porte, j'entrerai avec lui, je souperai avec lui et lui avec moi". Ainsi, le poète devient lui-même un témoin semblable au témoin apocalyptique qui doit crier "toujours jusqu'à la fin du monde": "je ne suis qu'un témoin"<sup>8</sup>.

### *Structure polyphonique du poème*

La dramaturgie polyphonique de *L'Exode* multiplie plusieurs voix narratives confrontées au chœur comme dans une tragédie grecque. Ces différentes voix (le récitant, le chœur, les voix d'hommes, l'aimée, la voix du poète, l'Esprit) planent au-dessus du désastre et peuvent ainsi exprimer l'universalité de la souffrance. Le titre du poème fait référence à la déportation des juifs à Babylone au VIIIe siècle avant J.C. qui se superpose à l'exode historique de 1940 pour interroger le sens métaphysique de l'exil: "qu'est-ce donc que l'Exode? / Si ce n'est pas vraiment une chose éternelle?"<sup>9</sup>. *L'Exode* biblique, texte fondateur d'Israël à travers la sortie d'Égypte, la réception des dix commandements et la fondation de l'arche d'Alliance, transparaît en second plan sous le poème fondanien. L'intertextualité du poème de Fondane implique par contre directement *Les Psaumes*, et en particulier le psaume 137 qui fournit le titre du poème: *Super Flumina Babylonis*. Cette exigence commande la forme et le titre du poème: *L'Exode* est un poème dramatique à plusieurs voix, amorcé par une "Préface en prose" qui atteste en personne le visage du poète, suivie de deux parties récitatives pour voix et chœur

<sup>7</sup> B. Fondane, *Baudelaire et l'expérience du gouffre*, Paris: Seghers, 1947 [désormais abrégé: *B.E.G.*] XXIX, 334.

<sup>8</sup> B. Fondane, "Ulysse", *Le Mal des fantômes*, Paris: Paris Méditerranée, 1996 [désormais abrégé: *M.F.*] 155.

<sup>9</sup> *Idem*, 289.

reprenant des formes bibliques traditionnelles, qui encadrent un *Intermède* historique en dix-huit tableaux. Ces deux parties constituées d'un poème d'ouverture et d'un poème de clôture, possèdent des groupements de vers ordonnés selon l'alphabet hébraïque (22 x 2 pour la première et 22 pour la dernière), imitant en cela la forme de certains psaumes bibliques<sup>10</sup>. La filiation judaïque du poème s'inscrit donc structurellement et sémantiquement dans l'intertextualité biblique. Ces deux parties expriment respectivement le début et la fin du processus de création: l'apparition de la forme originelle dans l'informe pour le premier: "Nulle figure n'est ici – l'Esprit ne flotte pas encore"<sup>11</sup>. Un questionnement sur la mort pour le second: "Étais-ce bien le dernier jour? / Pourquoi appelais-je au secours? / Et de quel Oeil dans mon attente, / tombait cette larme brûlante?"<sup>12</sup>.

Cet emboîtement du contingent dans l'éternel se retrouve dans la multiplicité des formes fixes qui, selon Fondane lui-même, "instituent un dialogue où celui qui parle décline son identité"<sup>13</sup>: Chanson d'amour inspirée du *Cantique des Cantiques* avec la chanson de l'aimée: "Je dors mais mon cœur veille...", chanson d'ivrognes, envoi ironique inspiré de François Villon: ces formes hétéroclites s'imbriquent dans les formes sacrées et les humanisent de leur verve populaire: "Il n'est de chanson que l'humaine"<sup>14</sup>. Le risque de cette diversité stylistique était d'aboutir à une hétérogénéité du poème. C'est pourquoi l'oeuvre est organisée autour du premier vers du psaume *Super flumina Babylonis* (n° 137) qui lui offre son unité:

Sur les rives des fleuves de Babylone.  
Là, nous nous assîmes, et nous pleurâmes au souvenir de Sion.  
Aux saules qui les bordent, nous suspendîmes nos harpes;  
car là nos maîtres nous demandaient des hymnes, nos oppresseurs  
des chants de joie.  
"Chantez-nous disaient-ils, un des cantiques de Sion!"  
Comment chanterions-nous l'hymne de l'Éternel en terre étrangère?

La dramaturgie de *L'Exode* fait appel à l'exil babylonien, déjà choisi pour *Le Festin de Balthazar*. Ce choix n'est guère étonnant. La situation des juifs dans le Paris sous l'Occupation allemande est comparable à celle dans la Babylone antique. La topographie de la France occupée distribuée autour de la Seine, la Somme, la Meuse et la Loire, se superpose à la topographie Babylonienne partagée par le Tigre et l'Euphrate. Les juifs sont menacés par de nouveaux idolâtres et la déportation de 587-539 avant J.-C. fait écho à la déportation de 1940-1944. Maintenant comme jadis, la persécution du peuple d'Israël brise ses chants: "Et quelle chanson chanterais-je sur la terre étrangère / Et chanterais-je ici la chanson de Sion / parmi des hommes étrangers?"<sup>15</sup>. Les harpes sont suspendues aux saules. Comment chanter dans le malheur? Ce thème du chant blessé rejoint l'esthétique

<sup>10</sup> Il s'agit des psaumes n° 9,10, 25, 34, 111, 112, 119, 145.

<sup>11</sup> B. Fondane, "L'Exode", *M.F.*, 265.

<sup>12</sup> *Idem*, 321.

<sup>13</sup> *Idem*, 323.

<sup>14</sup> *Idem*, 299.

<sup>15</sup> B. Fondane, "L'Exode", *M.F.*, 281.

existentielle que le *Faux Traité d'esthétique* (1938) opposait à l'autonomie esthétique du poème mallarméen. Comme dans le poème intitulé *Refus du poème*, dans lequel le poète exprime l'impossibilité du lyrisme dans la guerre, la beauté formelle du poème fait place à un réel historique qui a fait violemment irruption dans son espace de sens. L'exil devient un thème métaphysique: c'est de sa plénitude originelle que l'homme est exilé, et toute la souffrance de l'étranger dans l'exil historique réactive ce sens existentiel de l'exil.

### ***L'attestation en personne***

Avec *L'Exode*, l'attestation existentielle du "je" s'ouvre à l'espace interlocutoire en liant l'attestation historique et l'attestation religieuse. Il faut repartir de l'égologie en crise du mal des fantômes. Lorsque le sujet a expérimenté une dislocation de son unité phénoménologique, qu'il est devenu "étranger pour lui-même"<sup>16</sup> et lorsqu'il a fait exploser le carcan du système de représentations rationalistes et idéalistes de la culture occidentale, son existence en ressort comme décapée de toutes ses certitudes culturelles. Une voix nue crie en lui qu'il y a de l'être: "C'est une voix qui crie dans le désert "où suis-je"<sup>17</sup>". Dans "un monde évanoui qui cherche sa matière, / et c'est un monde sans commencements ni fins, / un monde flamboyant dont la voix rauque crie: / C'EST!"<sup>18</sup>". L'espace de sens de l'attestation possède donc les propriétés nominalistes de l'espace catastrophique de *La Conscience malheureuse* et du *Faux Traité d'esthétique*. Dans la destruction, l'errance et la dépossession, la solitude est déjà une communauté paradoxale: "mon angoisse est pareille à la vôtre et pourtant / si délicieusement différente - / qu'un seul lien subsiste qui lie tous les hommes, / puissante et singulière, la source souterraine, / l'affreuse, cette même affreuse solitude, qui ronge les vivants,..."<sup>19</sup>".

Dans le contexte dramatique de l'Occupation, les vies sont spoliées, expropriées, privées de leurs biens, de leur mémoire et de leur identité par la fuite ou bien par l'exil. "Et c'est l'heure ô poète de décliner ton nom, ta naissance et ta race" écrit Saint John Perse dans *Exils*. Fondane inscrira ces vers en exergue dans son poème *Ulysse*. Car tel est aussi le sens de *L'Exode*: décliner une identité juive dans le cadre de la plus vaste persécution antisémite de l'Histoire. Menacé par les législations anti-juives du gouvernement de Vichy, les rafles allemandes et par l'interdiction faite aux écrivains juifs de publier, Fondane va rejoindre les poètes de l'ombre qui rusent avec la censure sous l'Occupation. "Tous les livres d'auteurs juifs, ainsi que les livres auxquels des juifs ont collaboré, sont à retirer de la vente..." mentionne laconiquement la *Liste Otto* du 8 juillet 1942. C'est déjà le message d'un homme menacé: "mon sang est sur les routes, puisse-t-il, puisse-t-il, ne pas crier vengeance! L'hallali est donné, les bêtes sont traquées,..."<sup>20</sup>".

<sup>16</sup> B. Fondane, "L'Exode", *M.F.*, 283.

<sup>17</sup> B. Fondane, "Ulysse", *M.F.*, 147.

<sup>18</sup> B. Fondane, "L'Exode", *M.F.*, 317.

<sup>19</sup> B. Fondane, "Poèmes en français et copie de travail", *Seine et Danube* (Paris), *L'Esprit des péninsules*, 02, 2004, 29.

<sup>20</sup> *Idem*, 261.

Souvenez-vous que j'étais innocent  
 et que, comme vous, mortels de ce jour-là  
 j'avais eu, moi aussi, un visage marqué  
 par la colère, par la pitié et par la joie...<sup>21</sup>.

Et quand la mort, la mort est venue, peut-être  
 ai-je prétendu savoir ce qu'elle était mais vrai,  
 je puis le dire à cette heure,  
 elle est entrée toute en mes yeux étonnés [...]<sup>22</sup>

La postface à *L'Exode* définit un mode de transmission et de propagation du poème transversal qui court-circuite les réseaux de l'édition bâillonnée par les organismes de contrôle de l'occupant. Un texte d'inspiration aussi clairement judaïque ne pouvait espérer qu'une publication clandestine et la postface du poème vise, elle aussi, une communauté (ésotérique) de sens:

Le temps n'est pas à l'imprimé. La poésie cherche des amis, non du public. Ainsi, peut-être au moyen du clandestin, retrouvera-t-elle son caractère sacré, son auditoire ésotérique. A condition, bien entendu, que le lecteur, qui est un confident, tienne de son devoir d'ébruiter le secret et, pour cela, se donne la peine de recopier ou de faire recopier le manuscrit matrice<sup>23</sup>.

La réalité fantomale du sujet narratif dans les poèmes *Ulysse* (1933) et *Titanic* (1937) aboutissait à un cri dans un espace apocalyptique. La voix du poète se solidarise des émigrants anonymes, des juifs embarqués vers d'incertaines destinations, bref de tous les fantômes de l'histoire. Mais cette histoire restait abstraite hormis certaines références autobiographiques à l'enfance roumaine dans *Ulysse*. La poésie de Benjamin Fondane réagissait déjà à la négation existentielle, éthique et historique des émigrants. Avec *L'Exode*, l'attestation existentielle, qui s'enracinait dans des voyages ponctués de références autobiographiques (les deux voyages en Argentine), ou dans des événements traumatiques (la mort d'Armand Pascal qui amorce *Ulysse*), va coïncider avec une attestation historique. Commencés vers 1934, les poèmes de *L'Exode* retrouvent au contact de la défaite une brûlante actualité qui s'exprime dans *L'Intermède* qui va enchâsser l'exode historique de 1940 dans une dramaturgie sacrée. Entre temps, le poète a "porté fusil"<sup>24</sup> en participant à la drôle de guerre de 1940 et les thèmes sacrés vont s'entrelacer à la narration historique. Le "je" de l'attestation, dépouillé de ses identités sociales, mais aussi phénoménologiques, qui était une voix singulière dans *Ulysse* (1933) devient solidaire d'un "on" fusionnel et empathique dans *L'Exode*: "A la fin, on n'était plus / qu'une seule personne immense qui fuyait /..."<sup>25</sup>.

Il est important de rappeler que "L'Homme devant l'histoire ou du bruit et de la fureur" (1939) interprète philosophiquement la montée du nazisme comme une

<sup>21</sup> *Idem*, 263.

<sup>22</sup> *Idem*, 262.

<sup>23</sup> B. Fondane, "Postface", *M.F.*, 323.

<sup>24</sup> B. Fondane, "L'Exode", *M.F.*, 293.

<sup>25</sup> *Idem*, 295.

conséquence de l'excroissance monstrueuse de la Raison désacralisante. La seconde guerre mondiale, l'entrée des Allemands dans Paris et l'exode des populations françaises s'inscrivent dans la dénonciation de la philosophie de l'Histoire de Hegel: à la légitimation du sacrifice des individus au bénéfice de l'Esprit hégélien en quête de la réconciliation universelle, Fondane oppose l'interrogation métaphysique de l'individu en exil au sein d'une Histoire sacrée.

Entre filiation et histoire, *L'Exode* interroge donc le destin des juifs dans une France occupée. Mais il s'agit aussi, face au racisme multiforme qui envahit l'espace européen de la fin des années trente, de redonner un visage aux hommes caricaturés, des noirs africains aux juifs d'Europe qui seront ensemble objets des mesures discriminatoires du gouvernement de Vichy: c'est là un autre aspect du mal des fantômes. Cendrars, dans *Les Pâques à New York* avait déjà évoqué en 1912 les étrangers, Italiens, Grecs, Espagnols, Russes, Bulgares, Persans, émigrants débarqués des bateaux noirs sur les pontons de New York:

Ce sont des bêtes de cirque qui sautent les méridiens  
On leur jette un morceau de viande noire comme à des chiens<sup>26</sup>.

En écrivant l'"Intermède", Fondane rassemble dans sa vision les Français "du Congo, du Bled algérien, d'Annam", et des "Français venus des îles Caraïbes, Français selon les droits de l'homme" mais aussi "des Tchèques, et des Polonais, des Slovaques / et des Juifs de tous les ghettos de ce monde<sup>27</sup>", les rassemblant en une seule humanité meurtrie. Certes, au même moment, d'autres poètes tels que Pierre Emmanuel, Jean Cayrol ou Pierre Jean Jouve<sup>28</sup> en appelaient à un christianisme douloureux au secours de l'Europe anéantie. Mais la rhétorique de ces poèmes, en convoquant les images traditionnelles du christianisme souffrant, voire en les transformant en armes idéologiques, ne possède pas la valeur d'attestation de *L'Exode* qui peut être considéré comme le grand poème de la résistance poétique du judaïsme sous l'Occupation.

### ***Le cri, la prière et le chant***

Le poème de l'attestation existentielle, malgré sa substance linguistique et la généralité de ses signifiants, se place dans l'instant de l'attestation, et parvient pour ainsi dire "à rendre l'instant éternel<sup>29</sup>". Dans la tension même qui naît de la coexistence d'un effort de singularisation dans la généralité d'une forme linguistique se place "l'intime blessure", la misère propre d'une poésie qui n'est alors que le simple *indice* que le monde est "durée, mobilité, acte<sup>30</sup>". C'est pourquoi le lieu du poème fondanien est précisément l'attestation de cette blessure intime. La tragédie de l'esprit vécue par la conscience malheureuse lézarde le

<sup>26</sup> Blaise Cendrars, "Les Pâques à New York", *Du monde entier*, NRF, Paris: Gallimard, 1947, 19.

<sup>27</sup> B. Fondane, "L'Exode", *M.F.*, 291.

<sup>28</sup> Pierre Emmanuel, "Camps de concentration", *Fontaine*, 9, mai 1940; P.J. Jouve, "Des catacombes", *Fontaine*, 10, 1940; Jean Cayrol, "Le sombre visage", *Fontaine*, 22, 1942.

<sup>29</sup> B. Fondane, *F.T.E.*, 30.

<sup>30</sup> *Ibidem*.

lyrisme et traverse longitudinalement les grands poèmes: l'absence d'être et l'absence de Dieu constituent un axe central du cri:

– Prier? mais OÙ? Le Temple s'est écroulé!  
 La voix titube aux pierres, dans le vide...  
 Prier? mais QUI? Les pierres ont roulé...<sup>31</sup>

S'inspirant du *Zohar*, Fondane rappelle dans une note clé du chapitre VII de *Rimbaud le voyou* (1933) que la poésie, la prière et le cri constituent une hiérarchie d'actes s'efforçant de modifier le réel et de provoquer le miracle<sup>32</sup>. Nous avons déjà vu que la poésie de Fondane d'intègre les deux: une traduction stylistique du cri (le recours du texte en majuscules ; les points d'exclamation ; les " ah! ") et la prière (directement incluse dans *L'Exode*). Cette progression vers un acte asyntaxique et l'alogique au-delà de l'expression constitue un paroxysme de l'attestation existentielle. Le cri, s'il est orienté, sans contenu intentionnel, enracine le religieux dans la matière phonique d'un corps, dans le physiologique. Il se sépare non seulement du chant, mais aussi du logos. La controverse avec Paul Valéry ne pouvait ainsi qu'amener à définir une poétique radicalement opposée à la sienne car ce dernier incarnait parfaitement malgré lui le concept chestovien de chute spéculative dans la connaissance<sup>33</sup>. La perfection comme qualité formelle est retournée: " Il ne reste pas moins vrai que *la pensée des dieux serait dans le tissu de l'oeuvre médiocre et non dans celui de l'oeuvre soi-disant parfaite*.<sup>34</sup> ". Effectivement, la poétique existentielle de Fondane est une onto-théologie négative. En faisant le procès général de la raison, elle cherche à ouvrir une brèche vers " une ontologie sauvage " où s'attesteraient conjointement l'existant et la manifestation du sacré. En déconstruisant les poétiques rationnelles subordonnées à des finalités gnoséologiques, esthétiques, éthiques ou politiques, l'anti-esthétique fondanienne présuppose le *paradigme narratif* de Job, c'est-à-dire le point de vue d'une dépossession absolue à partir de laquelle la voix se révolte vers Dieu pour susciter sa manifestation. Ce moment " catastrophique " est celui du cri, et non celui du chant. Si le chant s'élève, il sera brisé. Si la naissance valéryenne du chant prend sa source dans un idéal d'équilibre entre la sensualité polyphonique et l'intelligible, le poème fondanien naît de la fracture du bien, du beau et du vrai au contact du malheur.

Le classicisme valéryen et l'expressionnisme fondanien ne rencontrent-ils pas ici leur fonction de différenciation? Ici, musicalité, rythme, danse, jeu, fête de l'intellect dans le hasard résorbé en bonheur sensuel du sens ; là, musicalité brisée, cri, révolte, hasard irréductible, attestation de l'imperfection de l'existant. Comme la *Valse* viennoise emportée et brisée dans son tourbillon de Maurice Ravel, la perfection symboliste s'est brisée sur les tranchées de la première guerre mondiale. A l'approche d'une autre guerre mondiale, *l'harmonie* a perdu sa légitimité

<sup>31</sup> B. Fondane, " Préface en prose ", *M.F.*, 180.

<sup>32</sup> B. Fondane, *R.V.*, VII, note 1, 62.

<sup>33</sup> Le thème de *La Jeune Parque*, catastrophe métaphysique produite par l'avènement de la conscience de soi initiée par le Serpent avait cependant tout pour plaire à Fondane qui adhère pleinement à l'interprétation chestovienne de la chute dans la connaissance.

<sup>34</sup> B. Fondane, *F.T.E.*, 100.



poétique face à l'Histoire pour faire place à une *attestation* existentielle. La sensibilité de Fondane est issue du traumatisme que la boucherie de la première guerre mondiale fait peser sur l'idée de *chant*. L'esthétique de la réconciliation chez Valéry s'oppose à une esthétique de l'inguérissable. On pourrait même voir dans cette anarchie formelle du vers l'expression de la révolte de l'existant dictant ses rythmes, ses asymétries, son désordre vital au poème. A la " fête de l'intellect " accompagné de ses catégories hédonistes fait donc place le *danger* du poème. Ce thème fait écho au théâtre de la cruauté d'Artaud. A une poésie de luxe, la thématique du danger définit le lieu métaphysique où la pensée doit se risquer. Le danger esthétique du poème consiste dans l'abandon des formes régulières et chantantes, du matériel lyrique musical, pour recourir aux dissonances, aux ruptures de rythmes et aux surchauffes de l'expression. Les métaphores fondaniennes heurtent intentionnellement les attentes lyriques du lecteur pour l'exposer lui-même à une contre esthétique. Le beau, piège ontologique, doit être brisé pour faire place à l'authenticité existentielle du cri. L'esthétique du désastre du *Titanic* (1938) s'oppose radicalement à l'esthétique contemplative du *Cimetière marin*. Le danger métaphysique, le naufrage, le "catastrophique" pour sa part consiste en une exposition du poète aux états extrêmes de l'esprit, lorsque la logique, la rationalité cognitive et les barrières mentales de l'éthique ont été franchies. C'est dans cette esthétique du danger finalement que le paradigme du cri que nous retrouvons par excellence dans *L'Exode* remplace le paradigme du chant. Le cri comme catégorie méta-esthétique est à la fois une attestation et une interpellation possible ; son compromis avec le signifiant est minimal. Loin d'ériger la voix dans l'acte de parole comme une jouissance autonome, un univers formel, il est une attestation existentielle dans l'impuissance de la parole. Les persécutions et les migrations induisent une expropriation qui n'est pas seulement économique mais métaphysique, celui qui fuit dans l'anonymat est exproprié de lui-même. Il change de nom (" changeant de nom et de visage / pour ne pas emporter un nom qu'on a hué<sup>35</sup> ") et d'apparences. Dépouillé de son identité sociale, il ne lui reste que sa mémoire pour garantir la cohérence biographique du moi. Dans *L'Exode*, le processus de déréalisation ontologique de l'ombre s'est historicisé. " Maintenant dans ma vision coururent échevelées / des ombres<sup>36</sup> ". Paris n'est plus qu'un " pain de chair, de sang " que le poète emporte dans la captivité, " dans l'angoisse, l'outrage et le vomissement<sup>37</sup> ". Face à l'expropriation universelle de la guerre, le chant est devenu cri. Et c'est alors que la prière hébraïque s'élève pour la France déchirée:

Je me mets à genoux et je sanglote et crie  
 en une langue que j'ai oubliée, mais dont  
 je me souviens aux soirs émus de Ta colère:  
 "Adonai Elochenu, Adonai Echod!"<sup>38</sup>

<sup>35</sup> B. Fondane, "L'Exode", *M.F.*, 262.

<sup>36</sup> B. Fondane, " L'Exode ", *M.F.*, 293.

<sup>37</sup> *Idem*, 292.

<sup>38</sup> *Idem*, 292.

Mais Dieu répond-t-il encore? “ Où est-il ce dieu vivant qui dînait d’une prière / et qui déjeunait de vent...? ” interroge le poète<sup>39</sup>. Au mépris du “ prêtre doré ” de Babylone qui “ lâche sa voix comme on lâche des chiens<sup>40</sup> ” le chœur répond par un chant sur la mort de Dieu. Si “ l’hiver de Dieu ” est là, et si “ la vie s’est engourdie comme le sang des serpents ” n’est-ce pas “ notre tâche de le ressusciter, / de l’engendrer à nouveau / de lui communiquer notre sang?<sup>41</sup> ” répond le chœur.

### ***L’espace intersubjectif de l’attestation***

L’espace intersubjectif de l’attestation dans *L’Exode* se construit dans des relations complexes d’injonction au lecteur grâce à l’instauration d’une temporalité unifiante. L’espace interlocutoire qui apparaît au début d’*Ulysse* est un espace fantomatique. Fondane s’adresse à Armand Pascal qui est mort:

pardonne-moi d’être vivant, d’écrire des poèmes  
je suis encore là mais je parle aux fantômes!<sup>42</sup>

Au contraire, la “ Préface en prose ” ouvre directement l’espace intersubjectif avec les vivants: “ C’est à vous que je parle hommes des antipodes ”. Qui sont ces hommes des antipodes sinon les lecteurs, déjà étrangers au temps de l’écriture, aux antipodes de l’histoire. Mais le poète ajoute immédiatement qu’il parle aussi “ d’homme à homme ” et la diachronie historique est effacée par une communauté existentielle. L’attestation présuppose aussi un espace de sens véritable. Tandis que la méfiance et la peur des dénonciations détruisent dans les rues de Paris les conditions de la parole vraie, la “ Préface en prose ” réclame aussi des mots partagés: “ il en reste si peu d’intelligibles<sup>43</sup> ”. La distorsion du sens inhérente à l’oppression et à la violence exercée sur la presse et l’édition, mais inhérente aussi à l’espace communicationnel d’un pays en guerre dans lequel la parole est instrumentalisée comme propagande et stratégie de pouvoir s’oppose directement à l’effort de communicabilité du sens du poème dans une voix singulière pour un lecteur singulier. Notons que le *Mal des fantômes* écrit vers 1943 effectue une ouverture semblable, mais plus complexe: “ D’autres que nous ont fait la traversée de cette vie ”. L’espace intersubjectif passé des “ autres ” lie un “ nous ” polysémique (l’auteur seul ou l’auteur associé au lecteur) qui instaure un espace intersubjectif futur. Le poème ne sonne-t-il pas comme un adieu? En parlant de lui au passé, Fondane pressent la déportation et la mort et s’adresse déjà à un lecteur futur. Nous retrouvons ce surplomb temporel dans les poèmes “ dernières manières ” de l’élégie ironique: il ouvre l’intersubjectivité et sa communauté de sens à une répétition temporelle par un acte de mémoire aussi vulnérable que précieux.

Ainsi, les derniers poèmes de 1941-1943 laissent peu à peu émerger un espace intersubjectif en quelque sorte trans-temporel. Le poème imparfait n’est pas une

---

<sup>39</sup> *Idem*, 306.

<sup>40</sup> *Idem*, 305.

<sup>41</sup> *Idem*, 310.

<sup>42</sup> B. Fondane, “ Ulysse ”, *M.F.*, 92.

<sup>43</sup> *Idem*, *M.F.*, 261.

finalité en soi, mais le moyen d'atteindre un autre visage qui, en lisant le poème, restitue ou sauve l'humanité de son auteur disparu: "Oubliez-le! Oubliez-le! Ce n'est / qu'un cri, qu'on ne peut pas mettre dans un poème / parfait, avais-je le temps de le finir?" Le poète, comme le bouquet d'orties foulé aux pieds auquel il se compare, va brûler la mémoire de ses lecteurs futurs. En s'adressant directement à eux, la "Préface en prose" brise d'un coup l'autonomie formelle du poème comme un autre poème de 1943 qui use lui aussi d'une stratégie maniant l'injonction perlocutoire au lecteur, à la façon de Walt Whitman dans *Leaves of Grass* avec le chant de la grand-route (*Song of the Open Road*): "Allons! whoever you are come travel with me!<sup>44</sup>". Au lieu d'en faire le lieu d'un achèvement esthétique, Fondane en fait le lieu d'une communauté sensible: "j'avais eu, moi aussi, un visage marqué / par la colère, par la pitié et par la joie, / un visage d'homme, tout simplement!"<sup>45</sup>. L'attestation dans *L'Exode*, bien qu'ayant pour cadre l'histoire française, s'est inscrite dans une communauté qui n'est ni nationale (comme chez Aragon dans *La Diane française*), ni amoureuse et fraternelle (comme chez Eluard), ni exclusivement juive, mais "existentielle". Son espace de réception s'adresse d'abord à une communauté de partage, aux hommes des antipodes ou encore aux "quelques uns"<sup>46</sup> aux "amis" interpellés dans la "Postface" qui échappent aux mensonges idéologiques de l'histoire.

Comment cette communauté de sens se constitue-t-elle? En premier lieu, en inscrivant le poème dans la temporalité singulière de la simultanéité de l'acte de parole et de l'acte de lecture: "C'est à vous que je parle" et "Quand le poème lu / se trouvera devant vos yeux". L'ontologie nominaliste (seuls des existants singuliers doués d'intensités affectives possèdent l'être) offre un modèle de communicabilité. Le poète parle et le lecteur l'écoute. Tous deux sont unis par un lien temporel qui associe le présent du poète au présent d'un lecteur qui brise à la fois l'encerclement de l'histoire, et la déréalisation potentielle d'un poème refermé sur ses propriétés intrinsèques comme une essence platonicienne. Dans cet espace de communicabilité, la lecture est rapprochée de l'interlocution. Le présent du poème, attesté dans une réflexivité qui est l'objet du poème, transcende l'irréversibilité temporelle, offrant une version faible du renversement chestovien de la temporalité finie. Si on se souvient que le paradigme de ce renversement est la mort de Socrate, cette immédiateté du "je parle" coïncide avec une revendication de justice ("souvenez-vous que j'étais innocent").

En second lieu, le poème, pour reprendre le néologisme de Gilles Deleuze, "visagéifie" l'espace de sens du poème. Il serait plus exact de dire qu'il visagéifie son attestation dans l'espace "corporéisé" du poème. On sait l'usage de la caricature du visage du juif que la propagande antisémite a fait pendant l'Occupation lors des expositions antisémites à Paris et ses expressions dans l'espace public (affiches, cinéma, radio, journaux). De la même façon que l'espace de sens est objet de distorsion dans la langue de bois et le mensonge ("accusé d'un

<sup>44</sup> Walt Whitman, "Song of the Open Road", *Leaves of Grass*, Coll. bilingue, Paris: Aubier Montaigne, 1989, 249.

<sup>45</sup> B. Fondane, "L'Exode", *M.F.*, 263.

<sup>46</sup> *Idem*, 323.

délit que vous n’avez pas fait”) le visage est objet de distorsion pour déshumaniser celui qui en est victime dans un processus de défiguration. La standardisation (l’impersonnalité) et la bestialisation font partie des processus de réduction éthique de la personne humaine dans toutes les formes de racisme. A ce mouvement de réappropriation éthique, il faut ajouter le surgissement du poème d’amour dans le registre fondanien, dans la droite ligne du *Cantique des Cantiques*. Ce dernier lui aussi présuppose une symétrie de visages alternés dans le dialogue et l’appel.

La “Préface en prose” oppose donc au processus de défiguration un visage d’homme, non pas de façon abstraite, mais en revendiquant l’universalité de son existence concrète dans l’espace d’interlocution. Le processus de déshumanisation inhérent à la persécution va être combattu. Le poème qui va placer le lecteur en responsabilité, exactement au sens de Lévinas, vis-à-vis de lui. Objet de négation éthique, c’est-à-dire d’humiliation et de caricature, le visage “qui avait servi à tout le monde / de crachoir” va attester son humanité et sa ressemblance spirituelle avec le lecteur. Tout un jeu complexe d’homologies et de différences traversent donc l’espace du visage de la “Préface en prose” pour attester une universalité de compréhension centrée autour d’une communauté d’affects (“un sang aussi rouge que le vôtre”) où s’inscrit la singularité du malheur.

Le poème, amorcé, nous l’avons vu, par l’acte inaugural d’interpellation au lecteur: “c’est à vous que je parle” va parcourir l’espace signifiant du visage du poète face au visage du lecteur pour revenir au visage du poète: “un visage d’homme tout simplement”. Pourtant, cette communauté s’inscrit dans une dissemblance. Car la communauté n’est jamais exaltée comme une réalisation, mais comme un élan brisé ou un appel.

[...] vous n’avez pas erré de cité en cité  
 traqué par les polices,  
 vous n’avez pas connu les désastres à l’aube,  
 les wagons de bestiaux  
 et le sanglot amer de l’humiliation, [...] <sup>47</sup>

Le poème XII de *Titanic* exprime au sein de la métaphore catastrophiste la solitude indépassable du je errant vis-à-vis de ses frères inaccessibles. Ils vont se détacher comme des “canots humains”; peu à peu les “visages s’effacent, ils meurent un à un” et “l’eau se referme sur la blessure des rames”. Ils n’ont plus rien en commun:

[...] que cette sourde  
 lumière d’au-delà, la source souterraine,  
 l’affreuse, cette affreuse même solitude  
 qui ronge les vivants-  
 d’une gangrène d’or qui les rend invisibles<sup>48</sup>.

Comme le dit Richard Kearney à propos de la relation intersubjective en général, “il s’agit d’un face-à-face sans fusion et sans identité totalisante où la

<sup>47</sup> *Idem*, 262.

<sup>48</sup> B. Fondane, “Titanic”, *M.F.*, 227-228.

proximité de l'autre s'accompagne d'une distance qui sauvegarde son individualité ...<sup>49</sup> ". Ici, c'est le poème qui, surplombant et embrassant dans la lecture partageable cette dissemblance, pourrait les réunir.

### *L'étranger et la subversion*

Marche infinie autour de la terre, solitude, dimension océanique et marine, parcours cosmique, chevauchement des temps, le poème fondanien ne cesse de décliner la figure du juif errant mêlé à celle de l'émigrant. Si strictement parlant le migrant appartient à une trajectoire finie, quittant une localisation pour une autre, le nomade appartient à une trajectoire ouverte et indéfinie: " pour le nomade, c'est la déterritorialisation qui constitue le rapport à la terre " note Gilles Deleuze<sup>50</sup>. Chestov avait introduit le concept de " dépaysement ", c'est un concept métaphysique dont l'équivalent subjectif est " l'étrangéité " de la condition humaine. Un poème de *L'Exode* assigne l'exil sans fin à ceux qui sont " étrangers sur une terre étrangère ", " étrangers parmi les étrangers " et étrangers pour eux-mêmes<sup>51</sup>. L'étranger, dès lors, va représenter la subversion nécessaire à l'univers des formes inscrites par le rationalisme français pour circonscrire le domaine esthétique. En tant qu'élément allogène introduit à l'intérieur de la tradition française, Fundoianu devenu Fondane, épousant la langue française, incarne une fonction de subversion vis-à-vis de sa tradition. Ce faisant, il retourne la fonction subversive qu'il occupait à l'intérieur de la culture roumaine en y représentant la culture française. Dans le *Baudelaire*, l'analyse du conflit du " goût de l'infini " de Baudelaire avec une certaine tradition française pour le fini place, transforme l'étranger en un point de vue transgressif métahistorique qui est indissociable de tout un tissu de relations critiques établies entre la littérature française et les littératures étrangères (anglaise en particulier). Si dans la poésie fondanienne, l'étranger brise les certitudes de l'humanisme pour incarner une subversion métaphysique sous la figure de l'émigrant, il constitue une subversion de la réception littéraire telle qu'elle apparaît chez Paul Valéry par exemple sous la forme des " vertus françaises<sup>52</sup> ". En dénonçant, fidèle à la méthode nietzschéenne, le culte de la " forme en tant qu'exigence morale ", Fondane atteint aussi le nationalisme français, avec sa cristallisation identitaire, qui est ainsi subtilement renversé dans *L'Exode* rédigé sous l'Occupation allemande sous laquelle le pétainisme durcit une identité nationale à des fins politiques. La logique transfrontalière acquiert ici tout son sens: l'argumentation du *Baudelaire* est cosmopolite (anglaise, française, italienne, allemande) et transgresse les frontières nationales, tendance que l'on retrouve dans la forme poétique dans *L'Exode* à de nombreuses reprises avec l'appel à une communauté d'étrangers.

<sup>49</sup> Richard Kearney, *Poétique du possible*, Paris: Beauchesne, 1984, 162.

<sup>50</sup> Gilles Deleuze, " Traité de nomadologie: la machine de guerre ", *Mille Plateaux*, Paris: Minuit, 1980, 473.

<sup>51</sup> B. Fondane, " L'Exode ", *M.F.*, 283.

<sup>52</sup> B. Fondane, *B.E.G.*, 19.

En effet, au moment où le racisme et l'antisémitisme trouvent de terribles complaisances dans la France pétainiste, l'"Intermède" salue la composante multiraciale de la France de 1940. Ce métissage tragique n'oublie pas les "juifs de tous les ghettos de ce monde, / qui aimaient cette terre et ses ombres et ses fleuves, / qui ont ensemencé de leur mort cette terre / et qui sont devenus français selon la mort"<sup>53</sup>. Dans un poème de *L'Exode*, le fleuve de Babylone devient le Mississippi et les "chansons de nègres"<sup>54</sup> esclaves remplacent les chansons des captifs juifs. "Oui, comme vous je suis un juif, et vous, vous êtes / un nègre comme moi – étrangers..." s'exclame le poète dans un poème récemment publié<sup>55</sup>. Cette métamorphose fraternelle de la judéité en négritude s'effectue autour d'une même exclusion et d'une même oppression<sup>56</sup>. Cette transnationalité du mal des fantômes fonde l'universalité de l'attestation poétique. Assurément, "l'étrangéité" au monde du je errant que nous avons constatée fonde aussi un partage dans l'expérience même de l'étranger. Cet arrière-plan politique de la subversion esthétique confirme la position transfrontalière du judaïsme intellectuel tel que le conçoit Fondane.

### *Le voyage existentiel*

*L'Exode* est donc bien un poème par lequel la solitude existentielle se joint paradoxalement à une destinée collective, en conférant, comme le note Claude Sernet dans sa préface de 1965, "par la vertu transmutante de la poésie, à la figure d'un seul le pouvoir d'incarner les soubresauts d'une conscience collective et de passer du singulier au général"<sup>57</sup>. L'émergence d'un espace intersubjectif dans la dernière poésie de Fondane enrichit peu à peu la signification du voyage existentiel. Comme le note avec justesse Marc Kober "la navigation individuelle est une situation de départ, provisoire, qui le cède bientôt à une navigation collective, un mouvement universel qui suppose un ajustement du discours, lequel s'adressera bientôt aux fantômes, un 'vous', tous ceux avec lesquels le poète partage son destin..."<sup>58</sup> Cet enrichissement du sens est bien illustré par le poème "je ne suis pas le pilote..." aux accents whitmaniens, écrit, lui aussi, en 1943. Alors que l'errance d'*Ulysse* et de *Titanic* est inséparable d'une perspective solitaire et presque solipsiste, dans un monde fantomatique, le voyage existentiel acquiert peu à peu le sens d'un voyage communautaire. L'opposition entre le bateau cosmique dont le poète n'est pas le pilote et le bateau du poème gouverné par le poète apporte un sens nouveau à l'acte poétique. Si au début du poème, le passager du monde est encore un étranger: "Sur ce pont. Vous êtes tous chez vous. Oui, mais moi-même / je ne suis pas d'ici / et me laisse laver par les aubes. Je

<sup>53</sup> B. Fondane, "L'Exode", *M.F.*, 291.

<sup>54</sup> *Idem*, 274.

<sup>55</sup> B. Fondane, "Autoportraits", *C.B.F.*, 7, 2004, 5.

<sup>56</sup> Le compagnon de Line qui vivait en partie avec les Fondane au 6 Rue Rollin, Albert Marie-Olive, était noir et des relations fraternelles l'unissaient à Fondane.

<sup>57</sup> Claude Sernet, "Préface à L'Exode", *L'Exode Super Flumina Babylonis*, Ambly: la Fenêtre Ardente, 8.

<sup>58</sup> Marc Kober, "La vie-fantôme", *Europe*, n°827, mars 1998, 69.

triche /... ” ; si “ son visage est loin ” et s’il n’a que le droit “ d’être jeté par dessus / le bord, à l’achèvement du cycle ”, l’écriture même du poème inaugure un voyage à bord du poème qui par sa référentialité implique l’acte simultané de la lecture qui l’actualise: le bateau du poème embarque en quelque sorte le lecteur comme passager. Ce voyage avec le lecteur dénote bien une idée intersubjective de l’actualisation poétique: “ nous voyageons ensemble / dans un poème dont je suis le pilote / en un temps, en un temps où il n’y a pas de temps <sup>59</sup> ” Cette lecture, en accord avec le thème de l’hospitalité du poème développé par Gisèle Vanhese<sup>60</sup>, est confirmée par le temps paradoxal de l’espace intersubjectif créé: à chaque actualisation par la lecture (dans le temps de la lecture) du poème écrit par le poète (en un temps de l’écriture), la temporalité intrinsèque au déploiement linéaire du sens du poème recommence, effaçant la temporalité périssable de son écriture. Cette abolition du temps destructeur dans l’espace intersubjectif d’une lecture infinie, homogène au voyage maritime ne rejoint-elle pas ainsi une abolition du temps analogue à celle qui était réclamée par Chestov?

Le surgissement de la communauté de sens dans le poème fondanien implique un image christique de partage dans un “ autoportrait ” poétique récemment publié: “ J’ai tout donné. Je fus entier dans le poème. / Mangez, buvez: voici mon corps, voici mon âme / maintenant je veux aller vers les hommes vivants [...] <sup>61</sup> ”. L’interface affective de cette communauté avec le lecteur se condense dans l’image du “ bouquet d’orties ” sous les pieds du lecteur de façon à ce que la peau métaphorique du lecteur entre en contact métaphorique avec le visage du poète sur le mode de la brûlure et de la renaissance. L’idée de vie, la puissance intensive de l’affect, naît toujours dans *La Conscience malheureuse* (1936) d’un acte de subversion et de destruction de la forme. En cela, le conflit diagnostiqué par Fondane entre les formes fixes et les puissances vitales, qui est un lieu commun du vitalisme, que ce soit chez Bergson ou chez William James, n’est pas éloigné de la *Tragédie de la culture* de Georg Simmel. L’originalité fondanienne consiste à faire de la personne singulière le lieu de ce conflit tragique dans un espace poétique. L’espace d’expression, qui est catastrophique, est un espace de destruction-émergence. L’ortie reste associée au temps, elle est elle-même le temps, elle est “ l’ortie du temps ” qui rejette le singulier dans le général. Elle est la banalisation de l’Histoire. La brûlure de l’ortie placée au centre de l’espace d’interlocution fait partie de son incorporation à la subversion du poème-action, du poème-pouvoir. Lorsque le *Faux Traité* récuse toute fonction hédoniste ou essentialiste du poème, il le place sur le terrain de l’attestation de “ l’existence finie et humiliée ” par le mythe<sup>62</sup>. Il se trouve que la brûlure du temps dans *L’Exode* coïncide avec celle de l’injustice de l’Histoire, avec le meurtre d’un poète innocent. Mais l’injustice primordiale selon Chestov, c’est avant tout la mort, c’est-à-dire l’expression

<sup>59</sup> B. Fondane, “ Poèmes épars ”, *M.F.*, 366.

<sup>60</sup> Gisèle Vanhese, “ De l’étranger à l’hôte – L’émigrant dans la poésie française de Benjamin Fondane ”, *opus cit.* 127-137.

<sup>61</sup> B. Fondane, “ Autoportraits ”, présentés par Monique Jutrin, *C.B.F.*, 7, 2004, 6.

<sup>62</sup> B. Fondane, *F.T.E.*, Chap. V, 118.

paroxystique de la finitude humaine. L'oeuvre de Chestov, ainsi que le remarque Yves Bonnefoy dans ses *Entretiens sur la poésie*, traite l'injustice ontologique comme une injustice éthique. Dans la "Préface en prose" ces deux injustices coïncident et c'est ce qui lui donne sa structure de testament.

Si l'espoir métaphysique qui se fait jour dans *Le Lundi existentiel* est inséparable de la perspective solipsiste de celui qui nie la réalité historique, les derniers poèmes intègrent une communauté sensible. Pourtant, cette apparente contradiction recouvre une position commune face à la déréalisation du monde, aux fantômes de l'histoire: c'est par l'insurrection métaphysique que le poète s'est placé dans l'espace de destruction-émergence de la poésie existentielle et qu'il peut atteindre une communauté de visages dans le voyage existentiel. Autrement dit, c'est la condition existentielle elle-même qui est devenue une fonction de compréhension. Dans *Le Lundi existentiel*, l'existant singulier s'oppose par une subversion ontologique de l'histoire, à la déréalisation de la subjectivité infinie tandis que dans les derniers poèmes, c'est l'espace même du poème qui, par un acte intrinsèque à ses propriétés formelles, tente d'atteindre l'existant singulier en tant que visage et en tant que lecteur. Le poème idéaliste une fois détruit, le poème second accueille l'existence qu'il offre à un partage qui appelle des métaphores christiques: "J'ai tout donné. Je fus entier dans le poème / Mangez, buvez: Voici mon corps, voici mon âme. Maintenant je veux aller vers les hommes vivants, / dans la vaste forêt des hommes,..."<sup>63</sup>".

---

<sup>63</sup> B. Fondane, "Autoportrait", [poème manuscrit datant de 1941-42], *Seine et Danube*, L'Esprit des Péninsules, 2, 2004, 32.