

MARIA VODĂ CĂPUȘAN

L'esprit du verset – Benjamin Fondane

Benjamin Fondane, poète, philosophe et dramaturge dont on vient de fêter en 1998 le centenaire de la naissance, en France et en Roumanie, appartient à la fois aux littératures des deux pays. Il s'inscrit dans la génération des modernes qui, grâce aux avant-gardes, à Tristan Tzara, parmi d'autres, lui aussi venu de Roumanie, imposent dans l'Europe des années 20 une nouvelle définition de la littérature et des arts.

Pour la génération romantique, celle de 48 chez les Roumains, la francophonie signifiait avant tout la confirmation de leur latinité, l'appartenance à la culture de l'Occident. C'était là un acte d'émancipation, à la fois culturelle et politique, par rapport à cet Orient auquel les Pays Roumains étaient liés politiquement depuis des siècles. Exilés en France, ou bien sur le sol roumain, ces écrivains qui ont participé aussi de façon active à la création de l'État roumain indépendant, qu'ils s'appellent Mihai Kogălniceanu, Alecu Russo ou Vasile Alecsandri, écrivaient poèmes, discours politiques ou souvenirs de voyages en français aussi – c'était là leur voix européenne, universelle. Ils étaient d'ailleurs les grands noms d'une littérature francophone qui compte dans la deuxième moitié du XIX^e siècle des milliers de pages appartenant à tous les genres, et par laquelle le français était confirmé comme langue de culture et langue politique des Roumains. Elle a connu aussi sa « fin de siècle », grâce à Macedonski et à d'autres écrivains francophones et, un peu plus tard, sa période des avant-gardes.

Mais Benjamin Fondane, appartient-il vraiment à cet esprit nouveau du début du XX^e siècle – la question reste ouverte au débat.

En 1916, Guillaume Apollinaire donnait une conférence intitulée l'Esprit Nouveau, qui confirmait l'âge des « -ismes ». Un « esprit nouveau » qui voulait dire surtout esprit explosif, construction nouvelle en simultanéité, collage. Il manifestait une profonde crise du langage qui allait traverser le siècle et que l'absurde renouvelait dans les années 50.

Depuis le début du siècle, les arts plastiques, aussi bien que la littérature et la musique, ont connu des transformations si radicales qu'on a pu parler d'une « destruction du langage artistique ». Commencée dans la peinture, cette « destruction du langage » s'est étendue à la poésie, au roman et dernièrement, avec Ionesco, au théâtre. En certains cas, il s'agit d'un véritable anéantissement de l'Univers artistique établi. En contemplant certaines œuvres récentes, on a l'impression que l'artiste a voulu faire *tabula rasa* de toute l'histoire de la peinture. C'est plus qu'une destruction, c'est une régression au chaos, à une sorte de *massa confusa* primordiale. Et pourtant, devant de telles œuvres, on devine que l'artiste est à la recherche de quelque chose qu'il n'a pas encore exprimé. Il lui fallait réduire au néant les ruines et les décombres accumulés par des révolutions plastiques précédentes ; il lui fallait arriver à une modalité germinale de la matière, afin de pouvoir recommencer à zéro l'histoire de l'art. Chez beaucoup d'artistes modernes on sent que la « destruction du langage plastique » n'est que la première phase d'un processus plus complexe, et que la recréation d'un nouvel Univers doit nécessairement suivre.¹

Telle est l'opinion du mythologue et historien des religions Mircea Eliade, considérant ce phénomène d'une perspective plus ample, l'intégrant à un cycle du devenir cosmique ; de la sorte, toute démythisation n'est, en dernière instance, qu'une re-mythisation, toute crise engendre un renouveau dans le domaine de l'art et de la spiritualité.

Mais notre siècle est en fait irréductible à un seul dénominateur commun. Crise du langage, oui, chez Joyce et chez Samuel Beckett, mais aussi renouveau du langage qui est loin d'avoir épuisé toutes ses ressources, D'ailleurs cette crise n'a atteint qu'une certaine lignée spirituelle ; notre siècle est aussi celui de Claudel, de Péguy et de Saint-John Perse, le siècle d'une vaste respiration poétique et dramatique qui, sans méconnaître les dangers qui la guettent, se fait fort d'affirmer le langage, son droit de nommer le monde, la présence de l'homme dans l'univers. Que ce soit des catholiques fervents comme Claudel et Péguy, ou bien des poètes qui croient au verbe au nom d'une vision cosmique comme Saint-John Perse, leur œuvre est traversée par un « enthousiasme » qui n'est plus la ferveur inspirée par les dieux antiques ni le messianisme des romantiques. Une nouvelle forme d'énergie nourrit leurs écrits, à la mesure d'un siècle mouvementé.

¹ Mircea Eliade, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1963, pp. 92-93.

Mais faire le départ entre ces deux directions n'est pas chose facile dans le cas de certains écrivains dont l'œuvre se laisse difficilement intégrer aux catégories admises. Tel est le cas de Benjamin Fondane.

Dans les années 20, le jeune Benjamin Fundoianu, appartenant à une famille d'intellectuels juifs de Moldavie, commence déjà à s'imposer dans les revues roumaines consacrées et d'avant-garde. Il est poète, traducteur du français, homme de théâtre, critique littéraire et dramatique, d'abord en province et puis à Bucarest. Il s'affirme en tant que fin connaisseur des littératures roumaine et française, tout en étant étroitement lié à la tradition judaïque.

Benjamin Fundoianu est commenté par la critique roumaine surtout en tant que poète des « paysages », son volume *Privești*, écrit en roumain, date de 1930. L'univers familial, campagnard et urbain, y est vu d'un regard nouveau, guère sentimental. Mais il est aussi, pendant cette même période roumaine, le poète de Moïse (*Moise*), de Jacob (*Scara lui Iacob – L'échelle de Jacob*), de Samson (*Ultima verba*) et de Balthazar (*Monologul lui Baltazar – Le Monologue de Balthazar*) – tels sont les titres des poèmes parus dans les revues de l'époque. Ce qui frappe chez le jeune Fundoianu/Fondane c'est la manière originale de renouveler les grands thèmes mythiques – grecs mais surtout bibliques – par le souffle de la modernité, dans un langage direct, à métaphores hardies, plein de force.

Dans sa poésie écrite en français – il quitte son pays d'origine et vit à Paris dès 1923 – son univers poétique s'élargit dans une errance sans fin, nourri qu'elle est par le sentiment de l'exil : il devient le poète d'Ulysse et de l'Exode, du Passant et de l'Émigrant. Non moins, le philosophe animé par le sentiment de l'exil métaphysique de l'homme, dont « l'irrésignation » sous-tend en profondeur toute son œuvre.

L'intérêt de Fondane pour le théâtre date de très tôt. Déjà, tout au début, une obsession du masque : *Album cu măști* (Album à masques) – tel est un de ses premiers manuscrits poétiques. Il aime aussi illustrer de masques ses recueils de vers. En 1922 il fonde à Bucarest le théâtre Insula (l'Île), en collaboration avec Armand Pascal, comédien et metteur en scène du Vieux Colombier. Ils se proposent de purifier l'acte théâtral de la vulgarité, d'ouvrir la voie à un goût plus évolué, au-delà de la réception primaire d'un public élémentaire. Il écrit des pièces de théâtre dont on connaît plusieurs variantes, en roumain et en

français : *Le Festin de Balthazar*², *Philoctète* et *Les Puits de Maule*, d'après un roman de Nathaniel Hawthorne. C'est la première – véritable synthèse entre sa poésie et sa philosophie – que nous allons commenter, mais d'un point de vue qui se propose de prouver sa qualité dramatique indéniable. À en croire Jean-Paul Sartre, un dramaturge philosophe, quand il fait du théâtre, se doit d'éviter d'y intégrer sa philosophie telle quelle, mais plutôt de la transposer dans une forme sensible, d'offrir un mythe au spectateur. Benjamin Fondane semble bien illustrer cette assertion. Si l'irrésignation de Fondane peut être comparée, d'une perspective théorique, à la révolte de Camus, le théâtre poétique du premier est bien loin de *Caligula*. La pièce consacrée à Balthazar, véritable tragédie moderne où l'irrésignation du héros transgresse les limites qui lui sont assignées par un acte – sacrilège, peut s'inscrire dans un intertexte qui traverse les millénaires, tout en appartenant au théâtre poétique du XX^e siècle.

La comparaison des trois textes – *La Bible* (Ancien Testament, Le livre des prophètes – Les autres écrits, Daniel, 2-5), L'Auto-sacramental de Caldéron de la Barca – *La Cena del Rey Baltasar* et *Le Festin de Balthazar* de Benjamin Fondane – reste un sujet digne de réflexion. La fidélité du dernier à la source espagnole est avouée par son sous-titre même – « auto-sacramental ». Il garde d'ailleurs les quatre personnages allégoriques autour du roi, mais, grâce au conseil de Chestov³, L'Orgueil y devient l'Esprit, plus exactement l'Esprit d'être Dieu. En fait, la distance qui sépare le texte moderne de ses prédécesseurs est très grande, même si l'on y retrouve songes et visions.

Ils burent du vin, et ils louèrent les dieux d'or et d'argent, de bronze, de fer, de bois et de pierre. À l'instant même, surgirent des doigts de main d'homme : ils écrivaient devant le candélabre sur le plâtre du mur du palais royal, et le roi voyait le tronçon de main qui écrivait.⁴

Tel est le texte de *la Bible* inspirant le dénouement de la pièce, chez Calderon et chez Fondane, mais qui n'est plus commenté, déchiffré chez ce dernier en une sorte de conclusion morale de la fable représentée : « Il se met à rire d'un rire énorme et stupide. Il avance vers le proscenium, cependant que

² Éditions Arcane 17, collection Non Lieu, 1985. Les citations tirées de ce texte apparaissent sous le sigle FB, suivi du numéro de la page.

³ Benjamin Fondane, *Rencontres avec Chestov*, Paris, Plasma, 1982, p. 52.

⁴ *Traduction œcuménique de la Bible*, Paris, Éditions du Cerf, 1992, p. 1083.

derrière lui les trois panneaux-réclame, à ampoules rouges, s'allument et s'éteignent régulièrement. On y lit ces trois mots : MANE – TECEL – PHARES ! Le chœur commence lentement puis s'élève et remplit tout. Le Roi est le seul à ne pas savoir ce qui se passe près de lui, à deux pas derrière. Il s'arrête sur le proscenium pendant que les panneaux lumineux sur roulettes se rapprochent doucement. Face au public il a un rire fou.)

Balthazar

Plus de miracle ! Je suis tenu d'être un Dieu!
(FB 71)

On serait plutôt tenté de rapprocher cette irruption de vie agressivement moderne dans le mythe à la manière dont un Michel de Ghelderode traite, lui aussi, Faust, dans les années 30. L'esprit caldéronien de l'auto-sacramental, la punition divine du sacrilège cèdent la place à la question finale de Balthazar, en disciple de Nietzsche :

Mais Daniel, dis-le moi, que fera l'homme
que fera l'homme si Dieu... si Dieu... ne répond plus ?
(FB 72)

D'ailleurs, Daniel, l'interprète des songes et des miracles, n'apparaît plus chez Fondane. Si le roi l'interpelle pourtant c'est que celui-ci n'est peut-être qu'un alter ego de Balthazar, un double interrogé dans ses moments de doute. On met à profit, de façon insolite, la source biblique elle-même, qui prête à confusion : dans *Daniel 5 L'écriture sur le mur*, le roi s'appelle Belshassar – nom mentionné d'ailleurs dans les textes babyloniens en tant que fils du roi Nabonide – tandis que Daniel, fils d'Israël, l'interprète des songes et des visions, est surnommé Belthassar.

La théâtralisation évidente dans la version fondanienne se manifeste à plusieurs niveaux qui sont autant de traits de modernité : réflexion sur le texte, en tant que texte, d'un point de vue détaché, ironique, voire parodique, mais aussi conscience du spectacle, vu comme tel. Très originale, la manière dont on déconspire le monologue :

Balthazar

Mais la coupe, tu ne l'auras pas avant... avant
Que je n'y boive !

Et puis, que Jéhova me brise !
(Les masques se rapprochent insensiblement de Balthazar, l'enveloppant)
Mais alors... je serai peut-être Jéhova !

Raison

Hé, Balthazar, tu sembles parler dans le sommeil ?

Esprit

Tu parles, à présent, seul, comme un fou !

Folie

Ou bien
Tu tiens un monologue ?

Balthazar

(surpris, ahuri)
Peut-être ... Oui, je tiens
Un monologue !

Raison

Alors, faites venir la foule !

Esprit

Que vienne le public !

Folie

Faites entrer le public !
(Une foule de nains, marionnettes si possible, envahit la salle.)
(FB 43–44)

Cette dernière didascalie laisse au metteur en scène la liberté d'élargir l'espace de jeu à la Pirandello, d'y intégrer aussi la salle proprement dite ; les figurants pourraient bien y prendre place parmi les spectateurs. Ou bien, d'une manière plus traditionnelle, on peut comprendre par « la salle » la scène qui représente la salle du festin au palais de Balthazar.

C'est là le monologue d'un théâtre qui se reconnaît pour tel – n'oublions pas que chez Calderón l'auto-sacramental consacré à Balthazar fait partie du même groupe d'écrits que *El gran teatro del mundo*, qui relance le topos platonicien du *theatrum mundi*. Le « théâtre dans le théâtre », structure spéculaire, y manifeste le grand théâtre du monde. Mais le monologue – thème obsessionnel de Benjamin Fondane qui publiait aussi dans les années 20, en roumain, un *Monologue de Balthazar*, autre que ceux qui figurent dans la pièce – est

significatif, de par sa qualité même, pour la problématique du langage chez le poète-philosophe. La parole humaine est-elle vraiment un soliloque, ou bien une parole adressée à qui, si Dieu ne répond pas et si les partenaires ne sont peut-être que des doubles du protagonistes – Daniel, mais aussi les personnages symboliques appelés Masques. Et le public, lui, n'est que nains et marionnettes, et ne répond pas, lui non plus, de même que Dieu qui est en fait le seul partenaire que Balthazar considère comme vraiment digne de lui. Ce thème du défi paradoxal jeté à un Dieu à la fois accepté et nié sera repris, dans d'autres termes, par Jean-Paul Sartre dans *le Diable et le Bon Dieu*. Mais là Gœz joue le bien et le mal en tant qu'acteur hyper-lucide.

On considère souvent le théâtre des poètes comme « théâtre dans un fauteuil », destiné à la seule lecture. Or Fondane, chez qui le mot « masque » apparaît déjà dans ses premiers poèmes, grand poète certes, n'en est pas moins un grand auteur de théâtre. Sa première version du *Festin de Balthazar*, écrite en roumain, date de 1922, tandis que la version française est de 1932 – dix années plus tard, au moment où ayant quitté définitivement la Roumanie, il écrit vers, théâtre et essais dans cette langue d'adoption, le français. Du théâtre très « théâtre », bien moderne, malgré le sous-titre d'auto-sacramental, comme l'a bien prouvé le spectacle du théâtre Nottara de Bucarest, en 1992 – mise en scène d'Alexandru Dabija. Mais cette représentation s'était proposé de mettre en valeur surtout l'excellence du verbe fondanien et moins sa théâtralité, aux dires de son créateur lui-même.

Intéressé aussi par le cinéma, en grand visuel qu'il est, Fondane évoque Artaud et son acharnement à régénérer le théâtre, tombé, de même que le film, dans le commercial.⁵ Un spectacle Fondane peut mettre d'ailleurs à profit une certaine « cruauté ».

Collaborateur de maintes revues d'avant-garde, en Roumanie et en France, Fondane assigne à la parole poétique un rôle qui n'est guère traditionnel, et qui a permis aux exégètes de le traiter tantôt d'expressionniste, tantôt de surréaliste ou bien même d'anti-poète. Mais, à juste titre, une lecture attentive de son œuvre révèle le fait qu'il est inclassable sous ces étiquettes, quelles qu'elles

⁵ *Cinéma* in *Cahiers jaunes*, n° 4, pp 12-20, republié in *Non Lieu – Benjamin Fondane*, 1978, pp. 90-97.

soient : « Son avant-gardisme était plutôt de l'ordre de la sympathie pour un phénomène novateur, mais des manifestations duquel il avait toujours gardé une distance. »⁶ Cette remarque pertinente de Ion Pop dit l'essentiel sur la situation à part de Fondane dans les littératures roumaine et française, vu qu'il appartient aux deux à la fois. Différent, donc, aussi d'un Tristan Tzara le fondateur du dadaïsme, lui aussi d'abord poète roumain, que d'un Eugène Ionesco, le père de l'absurde.

Fondane préfère donc ne pas se limiter à une certaine école ou « -isme ». Il n'est pas appelé à faire le procès du langage mais, au contraire, à exploiter ses puissances avec une ferveur qui devient signe caractéristique de son œuvre :

La poésie, et j'entends par là aussi l'existence et la réalité [...] Qu'est-ce donc pour nous la poésie – cri, prière, acte magique ? Qu'importe ! Que celui pour lequel elle est cri, crie ! Qu'il prie, celui pour lequel elle est prière ! Et qu'il se fasse sorcier, voyant ou prophète, celui qui y voit un acte magique ! Mais avant tout, que le poète ose ! Qu'il descende des catégories de sa pensée, dans les catégories de sa propre vie.⁷

Qu'il invoque Rimbaud ou Dostoïevsky, Chestov ou Lupasco, ou qu'il donne cette définition « ouverte » de la poésie, Fondane a besoin d'une parole forte, aussi bien dans ses poèmes que dans son théâtre et ses essais, une parole qui soit capable d'exprimer son « irrésignation », terme qu'il a lancé pour nommer son attitude existentielle : « Pour Fondane, le poème – cri, chant ou prière – est le seul langage à même de modifier le monde, le seul capable de réveiller Dieu... »⁸ Contester une certaine littérature n'est pas nier le langage lui-même, mais, au contraire, s'y fier pour dire son « irrésignation ».

Il reste à voir quel est le terme qu'il préfère lui-même, vu le choix qu'il propose au poète ; ou bien, s'il le fait vraiment, ce choix et si nous, exégètes de son œuvre, nous sommes justifiés à le définir par une option ferme. Il semble qu'il évite de se situer lui-même et qu'il déplace la question à un autre niveau, exprimé ici par « oser ». Ce mot pourrait bien signifier la nécessité de rompre

⁶ Ion Pop – *Avangarda în literatura română* (L'avant-garde dans la littérature roumaine), Atlas, București, 2000, p. 226.

⁷ Benjamin Fondane, *Faux-traité d'esthétique* in *Non Lieu*, pp. 112-113.

⁸ Monique Jutrin, *L'irrésignation de Benjamin Fondane* in *Cahiers Benjamin Fondane*, 2, Automne 1998, pp. 27-32, p. 32.

avec les formules traditionnelles. Mais il paraît que ce qui l'intéresse avant tout ce n'est pas de changer de formes mais ce que « cri, prière » et « acte magique » ont en commun : l'adresse qui vise la réponse et la participation même du partenaire, du destinataire. On crie pour être sûr qu'on vous entende, on prie de même et on fait de la magie – dont le chant n'est qu'une forme orphique particulière – pour passer outre. Ils dépassent tous les trois la sphère du langage pour entrer dans celle de l'action. Ils supposent un engagement de l'être dans ce qui est plus qu'une communication quelconque. C'est, en dernière instance, une manière d'authentifier la parole, quelle qu'elle soit, par une énergie accrue, par une « vie » puissante, par ce que Benjamin Fondane appelle « ma vie », mais où le possessif ne veut pas dire s'isoler mais assumer en nom propre le monde et ses histoires exemplaires que sont les mythes – et tel est justement le cas de Balthazar.

« S'éloigner des catégories de la pensée » veut dire, quand on applique cette assertion à cette œuvre même, une réplique donnée à Caldéron dont les personnages allégoriques semblent trop figés dans l'abstraction, à un siècle où le symbolique prend d'autres valeurs. Les masques de Fondane s'imposent comme autant de voix d'un moi pluriel, divisé entre des appels contraires – voilà une perspective qui ferait du *Festin de Balthazar* un monodrame. Les autres personnages qui y apparaissent à côté du rôle-titre, y compris le « public » second appelé à suivre son monologue, ne seraient donc qu'autant d'apparitions, de visions d'un moi hanté par de graves dilemmes existentiels, qui met en question « les catégories de sa propre vie » dans un « monde de désordre » (FB 13).

C'est pourquoi le mythe y est ancré dans l'actualité par maints anachronismes – qui n'ont guère le rôle de provoquer le rire, comme chez nombre de ses contemporains. Le mythe est donc repensé et revécu au présent, avec énergie et passion, à cette première personne qui est le propre du personnage théâtral, d'autant plus lorsqu'il assume la respiration fiévreuse du poème fondanien. Mais c'est là un présent enrichi des couches successives du passé, de la vie millénaire du mythe, à travers Caldéron et même Shakespeare. Puisque Balthazar répond en termes hamlétiens à la tentation d'un esprit par trop réflexif : ... « ce que l'on gagne en savoir est autant de perdu pour l'action » (FB 16).

Si l'on ne peut pas choisir un seul terme qui vaille pour l'œuvre de Fondane, constatons que la prière se mue en cri-provocation de la divinité dans un même monologue, qui n'est là que pour dire l'irrésignation du héros, en tant qu'expression de l'attitude existentielle fondamentale de son créateur. Et cette parole, dont la force nous fascine encore, qui marie les mots de tous les jours, paroles perdues de quelque bourg juif de Roumanie ou de la métropole européenne à la parole du mythe, fait appel souvent – et surtout dans son théâtre – aux matrices bibliques du verset.

Épris de l'expérience formelle Fondane cultive, en virtuose qu'il est, le pantoum et les tertines, le vers impair à la Verlaine. Mais ses grands poèmes, il aime les écrire dans un vers libéré des contraintes. Pour le souligner, il donne au poème qui ouvre *Exode, Sur les fleuves du Babylone*, daté 1942, le sous-titre « Préface en prose ».

Toujours de 1942, des poèmes en versets, qui inscrivent en exergue « d'après Walt Whitman ». Et pourtant c'est plutôt à Claudel qu'ils nous font penser, avec leur souffle biblique, même lorsqu'il s'agit d'Ulysse. Il a dédié d'ailleurs des essais à Claudel et à Francis Jammes dès 1922, dans *Imagini și cărți din Franța* (Images et livres de France). Le verset, que nous distinguons du vers libre par son ample respiration poétique, est propre aussi à l'auto-sacramental consacré à Balthazar. Le vers court de Caldéron, Fondane ne l'emploie que dans le « song » qui ouvre la pièce, celui du Juif qui, monté sur une échelle, y joue le rôle de bouffon-raisonneur :

La faim avait l'air fou, le froid dormait debout.
Il y a araignée et araignée
Araignée du matin, feins!
Araignée de minuit, fuis!
(FB 9)

Mais cet impair apparaît déjà par alternance avec le verset ample du chœur et de Balthazar, qui l'emporte. Le caractère dramatique, la force de ce verset fondanien naissent d'une pulsation qui ne trahit guère la source biblique : il s'agit d'une manière propre de condenser, de temps en temps, cette ample respiration du verset dans l'expression tabulaire. Le dialogue entre Balthazar et le Juif, qui ouvre la pièce devant le rideau, illustre cette alternance de vaste respiration poétique et de parole gnomique. D'autres fois, dans les monologues

de Balthazar, le verset cède par moment la place au cri blasphématoire apparenté aux premiers psaumes de Fondane :

Seigneur ! Ayez pitié de quelqu'un qui ne peut
être que Dieu – ou rien. Et dont l'offense n'est
qu'un pur sanglot, un cri éraillé. Quel amour
dans cette impertinence le sauras-tu jamais
Seigneur ?
(FB 52)

D'autres fois, cette force destructrice, cette ironie se tourne vers le langage déchaîné, vers le verset lui-même pris en dérision, au bout d'un grand monologue :

Balthazar

(Déclamant de façon exagérée. Les masques se rapprochent insensiblement, l'enveloppent.)

Ô, Peur, puissance multiplicatrice !
Qui sème en moi tes mers et tes déserts...
Déserts ! Je hais vos gros paquets de cordes
Mers ! Je vous hais, o grandes Incertaines !
Et cætera... Et cætera...ASSEZ !
(Un silence.)
(FB 18)

Fondane est très loin ici des dramaturges français des années 30, s'inspirant de la Bible, de *Judith*, de *Sodome et Gomorre* de Giraudoux. Ni *Bariona*, la seule pièce de Sartre traitant un sujet chrétien, dans les années 40, ni le *Cimetière des voitures* d'Arrabal, de l'après-guerre – où un Christ-enfant sans aucun espoir de résurrection sera crucifié sur une bicyclette – ne lui sont comparables. Le verset ne se justifie pas chez Fondane en tant qu'exercice de virtuosité, capable qu'il est d'intégrer et de canaliser les énergies du verbe. Il témoigne du sens profond qu'il entend donner à son poème dramatique : qu'il soit cri, prière ou acte magique, dans l'acception de Fondane, les trois impliquent l'idée d'une transcendance, à la fois invoquée et provoquée. Le monologue de Fondane évolue de la prière au cri, catalyse l'acte sacrilège qui fait surgir la réponse divine, même si lui, il ne la voit pas. Mais le miracle est là, tout près de nous, acte magique inscrit dans le monde de la publicité et des camps qui est le nôtre ; le monologue du héros, de même que ses actions, n'ont

de sens que par rapport à cette instance supérieure, à la fois spectateur et juge de l'homme et qui est appelé à donner le verdict final. Le verset témoigne d'une fidélité aux sources bibliques, il est appelé à rendre compte de l'esprit profond du mythe, qui perpétue les mêmes questions fondamentales, à qui Dieu seul est à même de donner une réponse.

Le terme même de démythisation ne convient guère à Fondane. Le mythe biblique tiré du Livre des prophètes semble être bien éloigné de sa source première, repris qu'il est dans un monde qui connaît déjà le slogan dérisoire : « Le travail c'est la liberté ! », annonçant la mort du poète Benjamin Fondane à Auschwitz, en 1944. Et pourtant, la tentation d'être Dieu, telle que Balthazar la connaît, telle que les dictateurs du XX^e siècle la connaissent, intégrée à la vaste respiration poétique du verset, vit de la vie paradoxale d'une impossible synthèse entre l'éternité biblique et le présent. Ce serait injuste de limiter ce poème dramatique à une seule lecture, par trop liée à l'histoire du XX^e siècle. Balthazar y est le porte-parole de toute tentation de surpasser l'homme en nous, celle qui fut aussi une des voix de son créateur. Le mythe y est celui de toujours et d'aujourd'hui à la fois. Et c'est justement le théâtre, art du présent, de l'immédiat dans la re-présentation théâtrale, art de l'éternité, toujours vivante dans les mythes, qui est appelé, chez Fondane, à la rendre possible.

MARIA VODĂ CĂPUȘAN

Université Babes-Bolyai, Cluj-Napoca

Courriel : mathaliaro@yahoo.fr