

LE MAL DES FANTÔMES¹ (1933-1944) OU FONDANE AU CROISEMENT DE L'INTERMÉDIALITÉ

Oumar DIÈYE

Université Cheikh Anta Diop, Sénégal

oumar8.dieye@ucad.edu.sn

Résumé : Le titre *Le Mal des fantômes* est métaphorique. Le recueil de poèmes est imprégné d'un imaginaire profondément pictural et spectral. Le fantôme est la vraie vie de Fondane. C'est le réel vécu et imaginé de son existence. L'œuvre multifonctionnelle est insérée dans une dimension d'élargissement et d'aboutissement à l'intermédialité. Sa valeur créative lui confère une situation prédestinée à épouser une vision artistique, à la limite, cinématographique des attributs qui la composent. Le poète-juif est détenteur d'un vécu qui garantit un imaginaire thématique dont les caractéristiques posent les conditions d'enrichissement esthétique du poème : juif déporté, souffrance, stigmatisation, solitude, révolte. Ces considérations pour un juif isolé exposent à l'écran un recueil qui n'est plus considéré comme une simple œuvre de fiction, mais un univers médiatique à l'intérieur duquel des composantes se croisent et s'entrecroisent et font fonctionner la peinture, la photographie, le cinéma et tous les arts nécessaires à l'affranchissement de la poésie présumée à circuler librement dans une poétique de médias et de médiations.

Mots-clés : Poésie, peinture, cinéma, photographie, intermédialité.

Abstract: The title of the *Le Mal des fantômes* is actually metaphorical. This collection of poems is imbued with fictional images. Indeed, the phantom is Fondane's real life as it encompasses his past life and his future as envisioned by the author. This multidimensional work is inserted into a dimension of enlargement and culmination of intermediality. Its creative value lays the ground for an artistic and cinematographic vision of its components. The events that occurred in the life of this Jewish poet guarantee a thematic imagination whose characteristics set the conditions for the aesthetic enrichment of the poem: deported Jew, pain, discrimination, loneliness and uprising. For all these reasons, this poem constitutes a major media universe that incorporates all the components of fine arts among which painting, photography, cinema. This contributes in making poetry free in a poetics of media and mediations.

Keywords: Poetry, painting, cinema, photography, intermediality.

¹ Pour le corpus, nous avons travaillé sur la nouvelle édition de 2006 : Benjamin Fondane, *Le Mal des fantômes*, nouvelle édition établie par Patrice Beray et Michel Carassou, avec la collaboration de Monique Jutrin. Liminaire d'Henri Meschonnic, Paris, Verdier, 2006, 288 pages.

Introduction

Le Mal des fantômes de Benjamin Fondane est un recueil de poèmes marqué par un caractère multidisciplinaire, orienté vers une esthétique intermédiaire. L'œuvre est caractérisée par sa dimension complexe et enrichissante dans la littérature des années 30. Fondane fait incursion dans l'univers de plusieurs arts et médias. Un certain nombre de critiques² ont naturellement étudié le contenu du *Mal des fantômes*, mais dans une dimension historique, philosophique, sociale et religieuse sans pour autant prendre en charge essentiellement le statut médiatique de l'œuvre.

Dans cette étude sur l'intermédialité, le concept d'« intermédialité » est vu sous l'angle de la variation matérielle du texte qui épouse les contours subtils du cinéma, de la peinture, de la musique, du reportage. D'autres formes de médias non littéraires comme l'image du fantôme, la mort et la vie, le goût du voyage et de l'errance, sont également intégrées dans l'œuvre. Comment l'esthétique fondanienne est-elle au croisement de la variation des sources intermédiaires qui lui confèrent son essence et son dynamisme matériel ? Le livre *Ulysse* constituera notre base d'exemples pour illustrer la théorie et la pratique intermédiaire du recueil.

1. Les manifestations médiatiques

Les poèmes qui composent le recueil, distinguent trois poèmes de l'exil : *Ulysse* (1933), *Titanic* (1937) et *L'Exode* (1934) et deux autres poèmes, *Le Mal des fantômes*, poème éponyme (1942-1943) et *Au temps du poème* (1940-1944). Ainsi, Éric Méchoulan a donné une définition pertinente de la notion :

L'intermédialité étudie donc comment textes, images et discours ne sont pas seulement des ordres de langage ou de symbole, mais aussi des supports, des modes de transmission, des apprentissages de codes, des leçons de choses [...].

Éric Méchoulan (2003, p. 10)

L'image produit du sens dans l'imaginaire de la production littéraire du poète-juif. Il est question d'insister sur la question de l'image picturale se superposant à l'écriture qui est le média support. C'est une sorte d'adaptation cinématographique ou télévisuelle que fait Fondane. Le poète procède à une véritable « énergie de la vue » (Éric Méchoulan, 2010, p. 241). Nous avons l'impression d'assister à des scènes de long-métrage où les drames musicaux se superposent aux images montrées. Le changement spatial crée un effet filmique intermédiaire qui agit entre les espaces clos de souffrance, d'aspect clinique

² Julia David, « De la tradition juive à la critique sociale. La « Pensée du retour » chez Léon Chestov, Benjamin Fondane et Benny Lévy », *Archives de Sciences sociales des religions*, 52^{ème} année, numéro 139, Prophètes, ménages et messages et médias (juillet-septembre, 2007), pp. 27-45 ; Olivier Salazar-Ferrer, *Benjamin Fondane et la révolte existentielle*, Éditions Corlevour, 2008, Monique Jutrin, *Benjamin Fondane et le périple d'Ulysse* (1989), Paris, Nizet, 1989.

dont parlait Michel Foucault « hôpital » (Ulysse, 1933, p. 17) et des lieux ouverts dont l'étendue crée la richesse de la description « Océan ». Cet espace de « blancheur d'angoisse, jaune » (Ulysse, 1933, p. 17) dont parle Fondane crée une surcharge de couleur, une sorte de média-visuel invitant le spectateur dans l'observance d'une œuvre picturale aussi parfaite que possible. Le rejet, comme effet rythmique, de la couleur « jaune » installe un effet de variation de la déportation où la souffrance de la persécution rime souvent avec la mobilité de la cale. Cette scène du film entraîne une vision non moins surréaliste et simultanée du regard du spectateur, invité même à retenir et à souligner que la mort et la vie dialoguent sur « l'écran » intermédiatique de la poésie. Le poète roumain précise la dimension médiatique de sa poésie dont le littéraire épouse les contours subtils et séduisants du cinéma, de la scène théâtrale et d'un tableau invariant : « Le film, le film est tellement captivant/ que projette la mort sur l'écran de la vie » (Ulysse, 1933, p. 18). Ainsi, le métatextuel se joint au média-cinéma installant une dimension de l'*ekphrasis*³ ou du *faire voir* du film de la déportation, de l'angoisse de la cale, participant à une résistance de la vie, symbole de l'existence humaine qui agit sur une puissance de la mort qui échoue toujours à dire la vérité « L'écran de la vie » (Ulysse, p. 18). Toujours, dans *Ulysse*, la dimension intermédiaire et l'identité juive sont décrites dans une vision panoramique et cinématographique de la fin du monde où la « Terre » n'inspire plus confiance ; ses « craquements futurs » imposent à la communauté de s'éloigner : « pourquoi voulais-je aller si loin, quitter mon lit, nourrir ma fièvre de banquise ? ». La terre de Fondane est-elle souillée ? « L'espace était immangeable » N'est-ce pas la même terre que fuit l'« Albatros » de Baudelaire qui préfère se purifier dans « L'Élévation » de l'air supérieur :

Mon esprit, tu te meus avec agilité,
 [...]

 Envole-toi bien loin de ces miasmes morbides ;
 Va te purifier dans l'air supérieur.
 (Charles Baudelaire, 1857, p. 31)

Ainsi, l'air supérieur recherché au Ciel chez Baudelaire devient la correspondance de l'Océan pur navigué par le juif, signe de l'obsession du voyage et du goût de l'éloignement. Sous la forme d'une description-documentaire de la fin du monde, Fondane, lui-même, commente son cinéma en anticipant sur une éventuelle fin du monde : « [...] la fin du monde et moi, ici, sur le balcon ? » (Ulysse, 1933, p. 20). Le poète est en même temps le locuteur qui affirme « quelque chose aura lieu. Quelque chose » (Ulysse, 1933, p. 19) et l'interlocuteur qui pose la question « mais quoi ? » (Ulysse, 1933, p. 19).

³ Liliane Louvel met en place la notion de vision, de faire voir : mettre sous les yeux du lecteur ce que l'on décrit et non pas simplement de décrire ce que l'on voit ». Liliane Louvel, « Déclinaisons et figures ekphrastiques. Quelques modestes propositions », *Arborescences, Revue d'études françaises*, n° 4 (Novembre), 2014, p. 24.

C'est un véritable dédoublement de l'être qui émet un média-reportage sur l'annonce du chaos cosmique (la persécution des juifs) ; mais Benjamin est en même temps le reporter qui affirme et commente son propre discours. Le tout crée le suspense et prépare la description de l'identité juive : « Juif, naturellement, tu étais juif, Ulysse » (Ulysse, 1933, p. 20) dont la racine est l'expression de la liberté absolue et du bonheur évasif : « Un bonheur inconnu me léchait les reins, je criais d'être libre, heureux » (Ulysse, 1933, p. 20). Il nous révèle son attachement au média-peinture qui est l'un des fondamentaux de la dimension intermédiaire du recueil : « Il est grand temps de signer cette fresque (peinture) qu'on a fini de peindre-et qu'emporte le vent ». (Ulysse, 1933, p. 23).

L'intermédialité dans *Le Mal des fantômes* est donc une réalité qui fonde les analyses et les commentaires du recueil. Son voyage s'effectue par le concept du média pictural, puisqu'à travers son initiation du monde extérieur, Fondane quitte un territoire pour aboutir à d'autres : « J'ai quitté les trottoirs de la ville pour d'autres trottoirs, les millions d'hommes pour d'autres millions d'hommes » (Ulysse, 1933, p. 23 »), dans la soif de l'autre, le pinceau à la main, découvrant les différences, les identités variées de l'univers : « vous êtes si plein de figures ! ». (Ulysse, 1933, p. 23).

Ainsi, le concept de l'intermédialité est très varié dans la poétique du *Mal des fantômes*. Le film de la guerre montre un poète en fonction de narrateur-témoin capable de décrire la scène de la grande guerre : « J'ai vu ces paysans en 1914 » (Ulysse, 1933, p. 26), « Cela semblait à vue d'œil » (Ulysse, 1933, p. 26). Le regard et l'observance constituent un média essentiel dans le récit. L'aspect dramatique de la guerre : « ils fuyaient la mort pour la mort », « la guerre était si longue, le naufrage infini » permet au poète d'exposer l'ordre du monde fait de domination et d'injustice, lui qui fait preuve de compassion et de soutien à tous les peuples juifs opprimés, persécutés (l'oppression des Juifs en Egypte, traqués et chassés) de la grande guerre : « Aie pitié de ces hommes de 1914 » (Ulysse, 1933, p. 27). La personnification des « Blé, du Mais, et de l'Orge » révélée par l'utilisation des majuscules et la sacralisation de leur richesse et grandeur naturelle : « [...] Notre Dame » permet au poète de sauver le monde de 1914 et de reconsidérer l'imaginaire collectif : « Aie pitié de ces rats qui fuient le bateau ». Il est important de s'arrêter et de clarifier le dernier vers du poème IV d'*Ulysse* : « Aie pitié de ces rats qui fuient le bateau » (Ulysse, 1933, p. 27). Fondane revient certainement, d'une manière intermédiaire, sur un film documentaire de propagande antisémite de Fritz Hippler, *Der Ewige Jude* (« le Juif éternel ») réalisé en 1940. Le film s'ouvre sur une scène montrant des rats sortant d'un égout :

Si les rats représentent la vermine du royaume des animaux, les Juifs sont la vermine de la race humaine et, comme les rats, diffusent les maladies et la corruption. Seulement, les Juifs diffèrent des rats car ils sont capables de changer leur apparence et de se transformer en leurs hôtes humains.

Fritz Hippler (1940)

La poésie du Roumain se fonde parfois sur un montage imagé paradoxal et disparate des formes ou des mots pas forcément hérités du surréalisme, mais il y met une part de création :

« et mon sommeil ouvert comme une bouche d'égout
buvait les cantiques pieux des machines à coudre ».

(Fondane, 1937, p.112)

D'ailleurs, la simultanéité des objets est un principe majeur de l'écriture automatique chez Lautréamont qui affirme étrangement et mécaniquement : « Il a seize ans et quatre mois ! Il est beau [...] comme la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie ». (Lautréamont, 1970, p. 224-225).

Sous un autre angle, la poésie d'un Benjamin Péret ou la peinture d'un Max Ernst se fondaient alors sur le « montage » paradoxal et disparate des formes ou des mots. Fondane crée un système de valeurs esthétiques dont les critères de créations privilégient le médium visuel et sonore considérablement adéquat à la modernité identitaire juive. La pluralité des formes d'expression crée une intuition aussi parfaite que possible qui brouille les pistes du message identitaire et humaniste à véhiculer mais qui installe la modernité de perception chez le lecteur qui est dans l'obligation de mêler la musique et la littérature. La musique a entamé sa route dans la poésie du Roumain. La musicalité, considérée comme média, dans *Le Mal des fantômes*, est administrée par le chant, le cri, la plainte, les voix, les chuchotements qui hantent le poète dans le vide de la terre. Cependant, il a besoin de crier, d'entendre, de vivre et de résister à cette tentation du néant de la terre au profit des océans :

Le vide était si plein,
J'avais si peur qu'il n'éclatât
que soudain j'ai pensé qu'il me fallait crier
ressusciter la vie
souhaiter le sifflet des bateaux, des sirènes de l'usine
la rumeur des meetings
[...]
les plaintes des chants d'habits, des rempailleurs de chaises
des pianos mécaniques et des musiques perforées.
(Fondane, 1937, p. 111-112)

Le champ lexical de la musique un peu plaintif est révélé par des termes comme « sillet, sirènes, rumeur, plaintes, pianos, musiques perforées ». Bref, une polyphonie musicale qui fait son entrée dans la poétique du roumain. La référence à des médias musicaux, comme l'orchestre doté implicitement d'instrument où le public-spectateur ému, assiste à un concert nocturne qui annonce la fin du monde, est plein de grâce et de bonheur :

À cinq minutes de la fin du monde
l'orchestre attaque le Tonnerre...
La Beauté meurt d'épuisement
sur les genoux des spectateurs
émus par cette Nuit savoureuse entre toutes.
(Fondane, 1937, p. 104)

La question de l'oralité devient la modélisation de la voix à l'exploitation du média musical. Ainsi, la voix, dans toutes ses composantes et manifestations, devient incontestablement un effet de chanson. Elle retentit dans des questions oratoires qui imposent à l'être un perpétuel questionnement de l'existence et de l'identité juive. La danse et le gestuel sont également une activité qui s'accompagne de la musique. Exhiber le corps en mouvement devient une libération physique et corporelle des juifs : « la danse dans le hall pénètre dans les chairs avec l'odeur sucrée des tropiques ». (Fondane, 1937, p. 103).

2. Les dimensions médiatiques littéraires

Si *Le Mal des fantômes* conserve sa dimension complexe et singulière de la consécration de tous les genres, c'est que l'œuvre accepte de s'enraciner dans un espace médial pluriel. Le poète juxtapose magnifiquement plusieurs médias fictifs : conte, poésie, théâtre, permettant dynamiquement au lecteur, non seulement de découvrir plus facilement le point d'ancrage du recueil, mais également d'exposer l'ensemble du projet poétique qu'il réalise sur la base du génie créateur. C'est finalement une opération, une manœuvre habile qui facilite la médiatisation fictive de genres littéraires considérés souvent comme de la fiction naturelle et non pas un média capable de modifier la vision du

monde. Sa poésie se renouvelle sur chaque page et renaît sur toutes les formes puisque le réel a besoin d'une petite minute de transformation et de soumission. Fondane déclare que « la poésie a bien besoin d'être humiliée avant de reprendre place dans le chœur ». ⁴ C'est pourquoi *Le Mal des fantômes* commence par un souvenir de son métier de poète : « j'étais un grand poète » (Ulysse, 1933, p. 17). L'existence naturelle du poète roumain est le soubassement d'une poésie de réconfort, de soulagement et de liberté « Né pour chanter la Joie » (Ulysse, 1933, p. 17). À la suite de son statut d'émigrant juif traqué sur les fleuves de Babylone, le poète étouffe, plongé dans un univers carcéral, dans l'urgence de faire voyager son écriture poétique : « Mais je sanglote dans ma cabine » (Ulysse, 1933, p. 17). Dans *Titanic*, il est dans la position inconfortable de pouvoir chanter, en état de solitude : le « Poète peine sur la chanson rassise », ce qui rappelle son sanglot dans un espace d'enfermement « Cabine ». (Titanic, p. 106). D'ailleurs, en 1933, il écrit un article pour les étudiants roumains : « Demain, dans les camps de concentration, il sera trop tard ». ⁵ Mais ce qui est essentiel dans cette dimension intermédiaire de la scène de la déportation, c'est comment Fondane mêle simultanément, sur un va et vient imaginaire, et qui rappelle la poétique des surréalistes, le lexique de l'hôpital : « penchés sur quelque lit, et les mourants y pensent aussi » et celui des isotopies aquatiques : « bulles d'air montent à la surface » pour traduire véritablement le désenchantement et la douloureuse vie des juifs plongés dans l'éloignement et la mobilité complexe due à leur statut de voyageurs.

La répétition du mot « Ami, ami » (Ulysse, p. 18) associée à l'apostrophe pour des besoins d'affection sensible, permet au poète roumain d'enraciner la dimension fraternelle des juifs qui viennent « de loin » et dont l'hymne de leur consolidation est de vivre « ensemble ». Ce qui est surprenant et fantastique chez le roumain, c'est d'amener le lecteur à lire dans la simultanéité, non pas surréaliste, mais dans sa particularité imaginaire, le sens émanant d'une variété d'objets, de choses du monde unis à traduire le message fort de son idéologie. La métaphore de la nature « branche » est associée à celle des objets « ciseaux ». Le tout tend vers une forte liaison et solidarité des juifs qui vivent leur enracinement à la profondeur des fruits de la nature « pépins d'un même fruit » (Ulysse, p. 18) dont la protection est assurée par la vie elle-même. Et, chez Fondane, tout est média. Le texte est plus de la matérialité que de concepts, de mots ou de signes.

Le média « oralité et théâtralité » est un signe fondamental de la vibration de la voix qui cherche avec espoir les souvenirs lointains d'un apaisement du retour, lequel est extériorisé en chanson et en apaisement. « Armand » est plus mystérieux que mythique. Il brave la hantise des dieux. Le contre-rejet « gorge pleine » (Ulysse, 1933, p. 17) traduit l'étouffement de la voix qui cherche à s'exfiltrer de l'angoisse, de la douleur.

⁴ *Le ciné-poème contre la littérature.*

⁵ *Libération*, samedi 18 et dimanche 19 novembre 2006 par Éric Loret.

Dans la dimension médiatique et descriptive de la cale souffrante des bateaux « blessés dans leur ferraille tendre » (Ulysse, 1933, p. 18), le spectacle est ahurissant et propose une dimension narrative intermédiaire. La scène de la déportation impose ici toutes les composantes de la narration romanesque. L'espace du « bateau » et son état pathétique révèle la personnification « blessés », les personnages « visiteurs » et « vivants » qui assurent la survie et la passion de l'existence, vecteur essentiel de la philosophie de Fondane. Le temps qui impose un passé composé réactualise les actions dans une dimension privilégiée de la vraisemblance et de l'authenticité des enchaînements scéniques. La réaction du poète prise dans une focalisation interne et dans des questions oratoires : « Mais que font donc les vivants ? / qu'attendent-ils pour mettre en marche les poulies ? » (Ulysse, 1933, p. 18), montre un poète qui privilégie le média « voix », l'oralité, la saturation de la parole, et pense toujours à l'existence, à la survie de ces passagers, las de la souffrance et impuissants devant un spectacle aussi mythique que mystérieux. Ainsi, il est d'autant plus important de souligner et de reconsidérer les émotions littéraires chez un créatif et un imaginaire comme Fondane. De plus, le lecteur a l'absolu devoir de suivre les envolées médiatiques d'émerveillement et d'émotions artistiques du recueil.

La mise en scène théâtrale, dans une perception médiatique, crée l'illusion du vrai sur le public qui savoure les canaux spectaculaires et imaginaires de la médiatisation de l'identité juive. C'est pourquoi la lecture intermédiaire du *Mal des fantômes* invite le lecteur à adopter une posture d'homme hybride, totalement attaché à la variété du texte. Portée par une lecture médiatique, la théâtralité expressive du recueil, les scènes magiques des personnages rendent l'œuvre beaucoup plus originale. Ainsi, dans la variante de l'intermédialité que j'ai évoquée précédemment, composant la narration romanesque, le style poétique, et la vision cinématographique, s'y ajoute le statut théâtral qui fait son apparition, par l'utilisation d'un lexique pur permettant non seulement de faire jouer les acteurs mais également de clore par anticipation l'acte et les scènes en levant « le grand rideau tombait avant la fin » (Ulysse, 1933, p. 18) et les gestes mécaniques des acteurs qui vont « venir saluer le public » (Ulysse, 1933, p. 18) sous les applaudissements de la « vie », véritable « public » se sentant « émue » devant le film théâtral « tellement captivant » (Ulysse, 1933, p. 18). Chez Fondane, la vie ou l'existence, pour aller plus loin, est dans la perspective de la mobilité, de l'espoir, l'espérance devrais-je dire. C'est le seul moyen qui lui reste pour tirer vers la résistance et l'oubli d'un passé juif douloureux et lointain mais qui se sent si proche sur « l'écran de la vie » pouvant être fabuleux, théâtral, filmique (Ulysse, 1933, p. 18).

Il commence par l'évocation d'un moment atemporel qui s'insère dans l'univers du conte et de la fable : « Il y avait longtemps », « origines fabuleuses » (Ulysse, Préface, 1933, p. 21 ». Mais ce qu'il faut souligner davantage, c'est la dimension simultanée et médiatique du poète à comparer et à confondre les concrets et les abstraits, les genres et les registres littéraires. Du conte par le

commencement : « Il y avait longtemps », il insère le registre théâtral : « spectacle, milieu de l'intrigue, événements, surprise, personnage, action, trame, répliques, public des loges » (Ulysse, Préface, p. 21) pour donner plus de vivacité des origines juives et de leur appartenance à la collectivité du monde. L'arrivée massive de ces nouveaux venus donne un nouvel élan aux mouvements antisémites qui voyaient en ces errants une population inassimilable. Ces Communautés venues d'horizons différents trouvaient en une vie culturelle intense, un ciment qui les unissait. La Roumanie devint le berceau du théâtre yiddish.

La voix chez Fondane constitue sans doute le média sonore capable de révéler les émotions du cœur et d'apaiser l'angoisse du poète « [...] j'ai chanté tout cela » mais je voulais partir ». (Ulysse, 1933, p. 25). La poésie du roumain a quelque chose qui relève de l'« artistique », autrement dit du spectacle, fondement incontestable de la dimension intermédiaire. Parmi les cinq livres de poème du *Mal des fantômes*, *Ulysse*, *L'Exode* et *Le Mal des fantômes* sont les seuls qui aient été préfacés par l'auteur. Pour la postface, elle figure uniquement dans *L'Exode*. Il faut préciser qu'indirectement le « Non-lieu » dans *Le Mal des fantômes* fonctionne comme « une déclaration d'intention » (Genette, 1987, p. 205) du poète de décliner ses objectifs et attentes de ce poème :

« J'ai voulu *écrire* ces poèmes dans le goût dévorant de mon siècle.

[...]

J'ai voulu *être* de cœur avec mon temps, de chair avec l'histoire.

Pourquoi cette pensée me fut-elle refusée ?

(Fondane, 1942-1943, p. 77)

Les anaphores de volonté et d'intention « j'ai voulu *écrire* », « j'ai voulu *être* »⁶ plongent le lecteur dans l'univers de l'exploration et de la découverte de la préface et expose le projet d'écriture, celui de manipuler systématiquement et librement la poésie : « Il m'a été donné de connaître les libertés du poème, ses limites, son essence, ses facilités redoutables, ses soi-disant obstacles, dérisoires ». (*Le Mal des fantômes*, 1942-1943, p. 77). Le Roumain est intégré dans une philosophie de l'action qui s'écarte de la raison, de la réflexion. C'est du moins le Fondane de Chestov qui privilégie l'action, les images, la matérialité du texte comme dimension intermédiaire : « Et j'ai déserté, j'ai trahi la cause dialectique ». (Fondane, 1942-1943, p. 77). Dans la préface « Non lieu », le poète revendique une poésie de la révolte absolue et de l'explosion des barrières de la raison, véritables thèmes avant-gardistes des années (1918-1939). La préface est modélisée et médiatisée puisqu'elle englobe des effets visuels qui brouillent les pistes de sa création au seul profit de la liberté et de l'autonomie du discours : « Quelque chose de plus puissant que moi monte en moi, m'envahit, me dévore, brouille mes plus secrets desseins ». (Fondane, 1942-

⁶ C'est moi qui souligne pour les italiques.

1943, p. 77). Dans *Le Mal des fantômes*, l'imbrication et la confusion des aspects et modes d'écriture convoque l'écriture automatique (chez les surréalistes), le machinisme de ses structures d'énonciation basculant le texte dans le système médiatique : « bric-à-brac », « structures lyriques les moins apparentées, les plus dépareillées, les plus décriées ». Le « Non lieu » souligne l'esprit médiatique d'une préface qui concrétise la matérialité du texte fonctionnant comme un condensé confus de « vœux », de « présages », « de superstitions, des calembours », « des ténèbres et des essences ».

Fondane voulait reprendre de façon ironique l'esprit classique, la création simple. Il est obligé de quitter le navire de la simplicité pour créer son propre style, en empruntant un peu de l'errance du voyou de Rimbaud, de l'hermétisme de Mallarmé et de la recherche de la pureté chez Baudelaire. Ce n'est pas finalement une préface originale, mais celle de la médiatisation. Malheureusement, il ne sera pas du voyage de l'imitation et de la naïveté poétique. Il termine sa préface par le sentiment de la séparation, du pardon ou du regret déguisé et ironique : « J'ai voulu être avec vous, camarade. Je n'ai pas pu. Pardonnez-moi ! » (Fondane, 1942-1943, p. 77). Est-ce une préface du projet d'écriture⁷ qu'il met dans *Ulysse* ? Fondane est pris par le désir de jouer une pièce de théâtre dont la vocation est d'enrichir le caractère intermédiaire du recueil. Gérard Genette, dans *Seuils* (1987) explore la notion de la préface originale « en une interprétation du texte par l'auteur, où, si l'on préfère, en une déclaration d'intention » (Genette, 1987, p. 205). Pour la postface, toujours dans son ouvrage *Seuils*, elle est « placée en fin de livre et s'adressant à un lecteur non potentiel, mais affectif ». Il ajoute « Par son emplacement et son type de discours, la postface ne peut espérer qu'une fonction curative, ou corrective » (Genette, 1987, p. 220).

Mais parmi les types de préface qui se rapprochent des effets de médialité, c'est la *préface auctoriale authentique et assumptive* qui s'impose : « il suffit qu'il parle implicitement du texte comme sien ». (Genette, 1987, p. 167). Chez le poète roumain, et dans *Le Mal des fantômes*, les préfaces et postfaces sont explicitement marquées d'intermédialité. Nous nous référons aux renvois qu'il fait à l'art et aux médias dont il faudra retracer toutes les manifestations. Dans la continuité de la présence des références médiatiques dans le texte, le champ lexical du théâtre permet au poète de reconsidérer le réel et de le trouver comme matière première de la poétique de construction de l'identité juive : « le

⁷ On pourrait prolonger le projet d'écriture de Fondane sur les notions d'intertextualité, d'artialité permettant au texte de fonctionner comme une richesse d'œuvre d'art et non pas de texte conventionnel enfermé dans l'immanence de ses modalités de compositions traditionnelles et classiques. Sur la question d'intermédialité, comme étant le prolongement de l'intertextualité, voir d'abord les fondamentaux classiques de l'intertextualité : Julia Kristeva, *Séméiotikè*, Paris, Seuil, 1969 ; Antoine Compagnon, *La Seconde main (Ou le travail de la citation)*, Paris, Seuil, 1979 ; Michael Riffaterre, *Essais de stylistique structurale*, Paris, Flammarion, 1971 pour la traduction française, collection « Nouvelle bibliothèque scientifique ». *La Production du texte*, Paris, Seuil, 1979 pour la traduction française, collection « Poétique ». *Sémiotique de la poésie*, Paris, Seuil, 1983 pour la traduction française, collection « Poétique » ; Gérard Genette, *Palimpsestes (La littérature au second degré)*, Paris, Seuil, 1982, collection « Poétique ».

spectacle était commencé de l'Histoire », « au milieu de l'intrigue », « personnage inquiétant » (Ulysse, 1933, p. 21). Le poète privilégie le caractère imagé et médiatisé dans la préface d'Ulysse. Essentiellement, il faut noter une poétisation de l'écriture qui aboutit à une médiatisation de l'image. Chez Fondane, l'imbrication des genres, des formes créent naturellement une vision d'ensemble qui agit sur le lecteur dans l'observance d'une écriture qui privilégie la matérialité du texte.

Par ailleurs, la description de ce monde multicoloré, varié dans ses races et ses appartenances, s'effectue à travers le média-livre qui fournit la lecture et l'interprétation d'une réalité diverse et complexe. Le poète décide de mettre un terme à la lecture : « je ferme le vieux livre et je dis : » (Ulysse, 1933, p. 23 »), de préférer le silence comme La Bruyère annonçant dans *Les caractères*, que « tout est dit » et pourtant il continue à parler. De la lecture « je ferme le vieux livre » qui suppose un murmure où parfois une lecture du monde à voix basse, Fondane parle à lui-même, il est lecteur et interlocuteur de son propre discours : « À quoi bon ? », de son propre message et des allures de sa propre description de l'univers. Il appelle tous les hommes à revivre leur amour différemment, à s'aimer de soi et à sentir l'émotion de l'intériorité de l'être : « Que font les hommes ? Sont-ils absents d'eux-mêmes ? » (Ulysse, 1933, p. 23 »).

En somme, la présence de la « Préface » dans *Ulysse* éclaire le lecteur sur une marque du roumain, celle d'une vision simultanée des genres, une certaine manière de créer le dialogue médiatique entre la poésie et le conte, la poésie et le théâtre. Pour la « Préface en prose » dans *L'Exode*, il y dépeint (présence du média-peinture) des moments internes qui ont marqué essentiellement l'humiliation des juifs, le parcours d'hommes ayant flétri à la suite de persécutions et de crimes : « C'est à vous que je parle, hommes des antipodes, je parle d'homme à homme ». (*L'Exode*, 1934, p. 151). Mais si on analyse en profondeur cette préface en prose, le poète y met un sentiment de modestie et de distance face à sa création. Ne voulait-il pas miser sur une « poésie sur rien » ? Il met une dimension préfacielle de son œuvre qui ne demande qu'à être oubliée après la lecture : « quand le poème lu se trouvera devant vos yeux. Il ne demande rien ! Oubliez-le, oubliez-le ». (*L'Exode*, 1934, p. 153). C'est le Fondane de la création, du mouvement et de la transformation.

3. Le naufrage du Titanic comme composante médiatique

Le poème « Titanic » devient le média-réel dans *Le Mal des fantômes* puisque se produisant comme événement dans l'histoire de la catastrophe maritime. Le naufrage du Titanic est radicalement un symbole de la faillite de l'humanisme européen, une vision chaotique du monde qui tend vers une destruction universelle. Ainsi, la vision cinématographique du naufrage du navire où la musique joue encore crée une modélisation du paquebot et permet à Fondane de matérialiser les scènes et les actions et de mettre en place un film projeté vers l'humanité.

C'est un rêve effrayant et je m'y trouve encore.
Une chose mouvante et qu'on appelle Terre
coule à pic, lentement hors du regard de l'être [...]
et soudain c'est un vent furieux de
destruction immobile - dégel dans les pôles, démenches
longues agressions mijotantes, perfides,
couvées aux chefs-lieux de l'esprit [...].
(Fondane, 1937, p. 103-104)

Dans cette modélisation du film, Fondane devient médiatiquement spectateur et se retrouve en position de focalisé interne « je m'y trouve encore » qui participe à la dérive de l'inclinaison du pont du navire et à la panique générale qui emporte les passagers. L'adverbe « soudain » retarde un peu le suspens filmique du lecteur en train de récupérer progressivement la scène de l'effondrement de la terre, signe de la fin du monde : « Une chose mouvante et qu'on appelle Terre/ coule à pic, lentement hors du regard de l'être ». Le verbe « couler » vient renforcer le degré imagé du mouvement fluide de l'eau et « modélise » les aspects et les modes du naufrage. Mais ce qui est frappant dans cette construction médiatique du film du naufrage spectaculaire, c'est comment le Roumain passe d'un registre chaotique, désastreux du naufrage du Titanic à un régime érotique, sensuel où le « congrès de fantômes » est mis en vente et qui s'adonnent eux-mêmes à leur vente aux enchères suivant l'utilisation du style direct qui rend vivant la parole de ces fantômes plus vivante et plus assouvie :

Qui veut bien m'acheter ?
tant pour ma liberté, tant par ma conscience,
tant pour mon corps, ce n'est pas cher,
baisse de prix sur la justice,
quarante sous la sainteté
saison de blanc, Dieu est en solde,
la vente se fait au comptant.

(Fondane, 1937, p. 103)

Fondane traduit une jouissance cosmique, une obsession du chaos, un assouvissement du désir d'aller vers la liberté de conscience et la matérialisation du corps, du spectre, signes d'un produit esthétique qui déréalise la raison. Platon avait indiqué que « les poètes créent des fantômes (fantasma) et non des réalités ». (Platon, 598). De la modélisation du film, il passe naturellement à une dimension picturale de la scène du naufrage. Dans *Au temps du poème*, le média peinture décrit, sous une forme étrange et modelée, la scène du naufrage, tout se passe sur la toile, sur le tableau de peinture :

Au paquebot Titanic, coulé à pic
 A la toile brouillée, femmes groupées en hâte
 Sur le pont héroïque et pâles, penchées longuement
 Sur l'instant qui approche. Oh ! l'instant ».

Fondane (1940-1944, p. 251)

L'interjection « Oh ! l'instant » maintient le suspense et traduit un tableau pictural médiatisé et modélisé, en mouvement, en dynamisme et reflète toute la pensée chaotique de l'existence et l'assouvissement d'une volonté d'aller vers le mythe de la destruction du monde. Le titre *Le Mal des fantômes* est étrangement surprenant⁸. Selon une formule d'Umberto Eco, le titre « embrouille » parfois le lecteur. Pour Eco, le titre doit avoir une préférence un peu « fantomatique », « mystérieux », « fantastique » à cause de la force d'abstraction séduisante de la manière de procéder à des titres. Comment prendre conscience d'une telle formulation du titre ? Le titre *Le Mal des fantômes* est imprégné d'un imaginaire profondément pictural et spectaculaire. Le poème éponyme, *Le Mal des fantômes*, présente une polysémie qui confère au texte sa dimension imaginaire puisque le titre a un lien avec le spectacle de l'invisible et les habitudes de lecture d'un public désireux de décoder le message des fantômes. Ce qui produit un motif communicationnel de Fondane dont l'entendement est du domaine de l'insaisissable puisque le masque du fantôme est toujours présent. Ainsi, le Roumain, sous l'emprise d'une dimension métaxuelle de son projet d'écriture « pardonne-moi d'être vivant, d'écrire des poèmes » (*Ulysse*, 1933, p.19), transforme son écriture en art poétique capable de révéler minutieusement l'identité de son destinataire « je parle aux fantômes » (*Ulysse*, 1933, p.19) et de la typologie de lectorat puisque, s'adressant aux « fantômes », le lecteur, lui-même est obligé de se « fantômiser » pour comprendre le message codé dans une question oratoire : « Est-il (fantôme) réponse ou non aux questions de l'homme quelque part ? ». Fondane ne rejette pas la vie, mais l'orienté vers une existence orientée vers le mysticisme de la poétique et de l'intermédialité. Ainsi, le grand média qui couvre tous les autres se trouve dans l'essence d'un discours adressé à la communauté des fantômes, longtemps écartés de la raison occidentale, mais présentement insérés dans une philosophie moderne qui n'est ni de l'imagination, ni de la réalité, dans une priorité de dire la vérité et de décrire les soubassements de la souffrance juive et de son besoin de s'exiler pour épouser les contours subtils de la liberté et de l'apaisement.

Le fantôme est la vraie vie de Fondane, c'est le réel de son existence. Par la focalisation interne, il crie en même temps que le personnage pour lâcher la phrase du dénouement théâtral et de la clôture de la préface : « Il n'y a pas

⁸ Le titre part de la surprise, du suspense, de l'artificialité, de l'imaginaire poétique, théâtral et spectaculaire. Voir le texte de Bertrand Rougé, « La Surprise » (Acte du sixième colloque du CICADA, 1998). La surprise est ici du domaine du fantôme, métaphore du juif migrant, reflet du poète qui est partout, mais s'inscrivant dans une dimension insaisissable. C'est finalement une « poétique de l'intrigue » comme le remarque Raphaël Baroni dans son ouvrage *La Tension narrative : suspense, curiosité, surprise*, Poétique, Paris, Seuil, 2007, p. 27.

assez de réel pour ma soif ! » (Ulysse, 1933, p.21). C'est véritablement l'intention du juif roumain de répondre à l'appel des fantômes, du mysticisme plus attirant, plus créatif puisque le réel est insuffisant pour abreuver l'univers imaginaire. La meilleure partition à jouer dans l'imaginaire collectif du poète roumain est de transformer le réel, de le dépasser dans sa logique et dans son objectivité, finalement de le sublimer par l'intermédiaire d'un « personnage inquiétant » (fantôme), capable de « tout laisser en place », désirant « tout changer » et ayant l'obligation de « bafouiller » l'ordre de la littérature. C'est cela l'innovation de Fondane : transformer sans pour autant perdre le dynamisme et la cohérence qui sous-tendent la vraisemblance de la poésie. Il n'est ni un Marinetti futuriste, ni un Apollinaire surréaliste, ni un Lautréamont mécanique et automatique, il est le Fondane de lui-même, amoureux tout simplement de son être, de son génie créateur.

La figure du poète est le symbole de tous les juifs opprimés. L'enfermement, la solitude des juifs renvoient à un spectacle dont l'urgence chez Fondane est de faire triompher et de faire primer la vie à tout prix au risque de voir la mort triompher sur ce peuple en souffrance. Pour le poète, la vie, le réel, l'existence, l'action doivent primer sur la raison, la réflexion, sur le savoir. Il le dit clairement dans *La Conscience malheureuse*, la philosophie doit être « l'acte même 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 » (Fondane, 1936, p.10). Il veut un monde « où l'Être lui-même est durée, vie, mobilité, acte » (Fondane, 1978, p.18). Il pose une dimension fondamentale de la philosophie, celle de montrer que le savoir est lui-même un problème et qu'il faut aller naturellement vers une philosophie de l'action et de la vie chestovienne, c'est-à-dire aimer le réel pour le consommer après. C'est naturellement le degré de la survie, de la vivacité qui surpassent la mort, dépouillée de toute suprématie, de toute possibilité de persécution. C'est le caractère ludique et pudique de la mort qu'il met en place. Une véritable dédramatisation de la toute puissance de la mort dont l'agressivité est rabaissée à un niveau favorable à tous les juifs : l'existence prime sur tout et s'écarte du néant puisque la mort est banalisée chez le roumain « Entré vivant aux mains du dieu terrible » (Ulysse, 1933, p. 17). C'est finalement, le juif de la primauté de la vie, de l'existence, de la victoire de la vie sur le caractère fini de l'existence, et non le Fondane impuissant, celui du néant, de la crainte bannie dans la philosophie chestovienne et sartrienne. De plus, Fondane pose dans *Ulysse*, l'opposition cohérente entre le Jérusalem de la vie et de l'action et la Grèce de la raison et du savoir. Ainsi, toutes ces subversions, transformations et complexités de la poésie fondanienne refusent de s'adonner à la raison, au classicisme du savoir.

Chez le poète, la dimension égocentrique de son être est révélée par l'apostrophe qui interpelle directement le lecteur dans ses interrogations : « Seul ! » mais qu'il partage avec tous les peuples opprimés. « Seul ! J'étais seul

au monde avec moi-même » qui rappelle son fameux : « Je me hais et je m'aime » (Ulysse, 1933, p. 19). Le parallélisme lexical : « feuille morte pareille à une feuille morte » (Ulysse, 1933, p. 20) confirme sa constance de l'être appelé à se replier sur lui-même et de relever l'identité de sa solitude qui n'est que le commencement d'une nouvelle vie, une régénérescence à partir de la mort. Le champ lexical de la vie, symbole de la victoire sur la mort et sur la souffrance, est largement utilisé pour traduire les moyens susceptibles de recomposer l'espoir, la lumière, la vivacité et l'extérieur réconfortant et évasif : « corde », « monde extérieur », « bulles d'air », « surface » (Ulysse, 1933, p.18). La survie, la vie est toujours présente comme média dans la poétique du roumain, par la métaphore de l'étendue, de la mobilité et de la découverte sur la base du média sonore.

Conclusion

Pour conclure, l'étude de la pratique intermédiaire crée essentiellement une alliance texte-image, texte-son, d'autres médias qui viennent se greffer sur le recueil, et qui sont des concepts fondamentaux du médium littéraire du *Mal des fantômes*. Le poème associe les constantes de l'intermédialité (cinéma, peinture, musique, danse) dont le soubassement est de créer une œuvre d'art aussi parfaite que possible. La poésie de Fondane est également une somme de médialités non littéraires (parole, fantôme, vie et mort, départ, mobilité) et une combinaison de médias littéraires (conte, roman, poésie, théâtralité, préface, postface) dont le but est de redéfinir les genres dans leur réseau de correspondances. Le tout crée une dimension hybride et multiple permettant de tirer la conclusion selon laquelle Fondane n'est pas uniquement poète, mais aussi cinéaste, peintre, musicien, conteur, romancier et dramaturge. C'est profondément sa propre volonté de plonger son art dans l'innovation qui fait forcément de lui un immortel.

Références bibliographiques

- Fondane B. (1936). *La Conscience malheureuse*, Denoël.
 Fondane B. (1978). *La Conscience malheureuse*, Plasma.
 Fondane B. (2006). *Le Mal des fantômes*, Paris, Verdier.
 Fondane B. (1933). *Ulysse*
 Fondane B. (1934). *L'Exode*
 Fondane B. (1937). *Titanic*
 Fondane B. (1940-1944). *Au temps du poème*
 Fondane B. (1942-1943). *Le Mal des fantômes*, poème éponyme
 Marie, M. & Vernet, M. (1994). *Esthétique du film*, Paris, Nathan.
 Marion, F. & Jürgen, E. Müller (dir.). (2007). *Intermédialité et socialité. Histoire et géographie d'un concept*, Münster, Nodus Publikationen.

- Méchoulan, E. (2003). Intermédialités. Le temps des illusions perdues. *Intermédialités*, 1, p. 9-27.
- Méchoulan, E. (2010). Intermédialité : Ressemblances de famille. *Intermédialités*, 16, p. 233-259.
- Metz, C. (1968). *Essais sur la signification au Cinéma*, Paris, Klincksieck.
- Moser, W. (2007). L'interartialité : pour une archéologie de l'intermédialité.
- Müller, J. (2006). Vers l'intermédialité. Histoires, positions et options d'un axe de pertinence. *Médiamorphoses*, 16, p. 101-102.
- Platon (598), *République*, trad. R. Bacou, Garnier, 1966.
- Rajewsky, I. O. (2005). Intermediality, intertextuality, and remediation: a literary perspective on intermediality. *Intermédialités*, 6, p. 43-64.
- Schaeffer, J.-M. (1999). *Pourquoi la fiction ?* Paris, Seuil.
- Schaeffer, J.-M. (2015). *L'expérience esthétique*. Paris, Gallimard, coll. NRF Essais.
- Schaeffer, J.-M. (2019). De la poétique à l'esthétique. Quelles remarques à propos de l'œuvre d'art. *Poétique*, 185, p. 121-130.
- Vermetten, A. (2005). Un tropisme cinématographique. L'esthétique filmique dans Au-dessus du volcan de Malcom Lowry. *Poétique*, 144, p. 491-508.
- Wolf, W. (1999). *Musicalization of fiction : a study in the theory and history of intermediality*. Amsterdam-Atlanta : Rodopi.