ÉCRITURES EN DIALOGUES: TRISTAN CORBIÈRE, BENJAMIN FONDANE, PAUL CELAN

Même si la critique fondanienne n'a jamais relevé une parenté entre la poésie de Tristan Corbière et la poésie française de Benjamin Fondane, plusieurs indices révèlent que plus d'un recueil fondanien présente des convergences, à la fois thématiques et stylistiques, avec une section des *Amours jaunes* (1873), recueil de Corbière que Joris-Karl Huysmans insère dans la bibliothèque de Des Esseintes, personnage de son roman *À rebours*. Poète maudit mort à 30 ans, auquel Verlaine consacra l'une de ses monographies, Tristan Corbière s'éloigne du Romantisme et du Symbolisme pour créer une poétique grinçante fondée sur l'ironie, la dérision, la parodie, la caricature, la désillusion et l'antipoésie (Guyaux 1991, p. 129–134, Bernardelli 1981). Il faudra attendre le Surréalisme pour que son importance soit reconnue. Tristan Tzara lui-même, dont le pseudonyme pourrait être un hommage crypté au poète maudit, préface une nouvelle édition des *Amours jaunes* en 1950 et éclaire magistralement l'enjeu profond de cette œuvre:

« C'est dans l'activité compensatrice, dans la création imaginaire d'un monde merveilleux, que des sensibilités blessées comme celle de Corbière découvrent une échappatoire. L'insupportable sensation d'étouffement que ces êtres éprouvent est due à l'ambiance où ils vivent et qu'il s'agit pour eux de nier. De là le ton explosif, entrecoupé, haletant, rendant un son souvent revendicatif, qui donne à la poésie de Corbière son caractère aigu d'invective à l'adresse du monde, invective arrêtée au bord de l'inexprimable cri. C'est vers ce cri que tend la poésie de Corbière, comme toujours elle se tient près de la vérité des choses et des êtres, de sa propre vérité, de la vérité sentie, dépouillée et dévoilée par lui, et qui, grâce à son effort pour la rendre communicable, prend le ton hautement pathétique mais néanmoins empreint de l'allure dédaigneuse propre aux conquérants solitaires¹. »

1. *Gens de mer* de Tristan Corbière et la poésie française de Benjamin Fondane

Il est certain que des affinités lient les thèmes, déployés dans les poèmes de *Gens de mer* de Corbière, à ceux de Fondane. Le paysage oscille en effet, chez l'un comme chez l'autre, entre la mer et la ville portuaire. Les personnages sont, chez Corbière, des marginaux qui attireraient aussi Baudelaire, mais qui s'inscrivent toujours ici dans un contexte maritime: matelots, corsaires, renégats, prostituées, révoltés, aventuriers de tout bord.

¹ Tristan Tzara, *Préface* à la dixième édition des *Amours jaunes*, Paris, Le Club français du Livre, 1950. Cité par Christian Angelet in C., p. 11–12.

Si Fondane reprend en partie ce personnel hétéroclite, il introduit cependant dans sa poésie un nouveau groupe d'actants, qui héritent de plusieurs caractéristiques des matelots de Corbière: les émigrants. Même pauvreté, même désespoir, même voyage infini sur la mer. À côté des émigrants, le poète roumain conserve cependant des personnages déjà présents chez Corbière: les « conquérants ». Cette dernière catégorie permet d'éclairer, à notre avis, certaines allusions du recueil *Le Mal des fantômes*, dont Monique Jutrin a montré le profond lien génétique avec le recueil *Ulysse* (Jutrin 2016, p. 5–17). Chez Corbière, nous observons l'évocation en une accumulation lexicale énumérative – procédé que reprendra Fondane et dont nous ne donnons ici que les deux premiers vers – de ce que Victor Hugo appelait, dans *Les Travailleurs de la mer*, un « résidu » des ports:

« Écumeur, amphibie, à la course, à la tâche ;
Esclave, flibustier, nègre blanc, ou soldat » (C., p. 211).

Fondane reprendra, dans un poème du recueil *Le Mal des fantômes*, la série des « conquérants » en leur attribuant cette réplique:

« – Galériens d'un songe que nous eûmes,
de force nue, énorme?
– Négriers,
banqueroutiers, colons...
Splendide écume

Des métropoles! Cœurs de proies. Chercheurs
Non d'or, mais de victimes. Forte race
Brassant des mondes. Ravisseurs. Danseurs » (F., p. 84).

Le poète roumain les oppose, en une violente antithèse, aux victimes – en particulier les émigrants – chassées de leur foyer à cause des guerres, des famines et des pogroms:

« ... ont-ils vécu leurs songes ? Ont-ils vaincu ?
Ont-ils mené à bien la traversée
De cette vie, de ces mers ?
– Et nous ?

Car à présent c'est notre tour.
Des femmes
enceintes des vieillards assis sur nos bagages.
Lourds.
Nous-mêmes des bagages » (F., p. 85).

S'il est certain que toute l'empathie du poète est aimantée par les victimes – et en particulier les Juifs en quête d'une patrie –, il faut bien constater qu'à une première lecture, la condamnation des « conquérants » reste ambivalente. On peut se demander si cette incertitude, qui nous a toujours paru troublante, n'a pas été influencée par la sympathie de Corbière pour ces aventuriers, qui constituent les

personnages principaux des poèmes sur les *Gens de mer*, la composante des émigrants étant totalement absente chez lui.

Au-delà des affinités thématiques entre les deux auteurs, on relève des analogies significatives sur le plan stylistique. La langue de Corbière offre comme caractéristique principale une variété extrême de niveaux stylistiques que l'on observe en particulier dans *Gens de mer*: des néologismes, des termes raffinés et archaïsants voisinent, chez lui, avec des vocables issus de l'argot, du français familier, de la technique maritime pour former un amalgame strident de « mots parias » (Christian Angelet in C., p. 27) par rapport au genre même de la poésie. Comme l'écrit Corbière, c'est « un mélange adultère de tout » (C., p. 50). Le dénominateur commun entre les deux écrivains est non seulement la présence de mêmes mots comme *bris* (C., p. 199 ; F., p. 31), *louche* (C., p. 202, p. 234 ; F., p. 30, p. 45, p. 61, p. 84, p. 137, p. 233), *Hallali* (C., p. 111, p. 188, p. 192 ; F., p. 151), *abois* (C., p. 111 ; F., p. 59, p. 126), *fantôme* (C., p. 237 ; F., p. 19, p. 34, p. 64, p. 81, p. 83, p. 93, p. 98, p. 103, p. 117, p. 118, p. 199, p. 214, p. 220, p. 224, p. 243, p. 249), la référence à la chanson *Do, l'enfant do* (C., p. 243 ; F., p. 116) et celle à Isaac Laquedem (C., p. 108, p. 123 ; F., p. 239), mais surtout l'utilisation de structures grammaticales et d'expressions similaires issues de l'oralité. Comme nous consacrerons une étude future à cette problématique, nous ne donnons aujourd'hui que quelques exemples. Pensons à l'expression « ça le connaît » (C., p. 199 ; F., « ça nous connaît », p. 96 ; « ça te connaît », p. 72), à l'apostrophe double « Brigadier, brigadier, vous n'aurez plus raison » (C., p. 228 ; F., « Émigrant, émigrant, où vas-tu ? », p. 35), l'exclamation « en avons-nous bu ! » (C., p. 231) proche de « Avons-nous avancé assez » (F., p. 252).

Dans *Imagini și cărți din Franța (Images et Livres de France)*, Fondane mettait en évidence « le vers disloqué et résonnant » de Jules Laforgue (« versul dislocat și cu rezonanță al lui Jules Laforgue »), qui est certainement devenu un modèle pour sa poésie de langue française (Fundoianu 1980, p. 49). Olivier Salazar-Ferrer parle, à ce propos, de poème « désaccordé » (Salazar-Ferrer 2004, p. 18–26). Or parmi ces procédés irréguliers, l'un d'eux attire particulièrement l'attention. Il s'agit du dialogisme inséré dans le texte poétique lui-même. Technique utilisée par la tradition, la structure dialogique entraîne avec elle diverses problématiques liées à l'oralité. Chez Corbière comme chez Fondane, un type d'énonciation spécifique, caractérisé par le brouillage des instances du discours dialogique, est mis en scène.

Pour Corbière, dans *Gens de mer*, il s'agit de donner voix aux exclus, les sans noms. On peut alors parler d'un dialogisme carnavalesque, où « le sujet est anéanti: là s'accomplit la structure de l'auteur comme anonymat qui crée et se voit créer, comme moi et comme autre, comme homme et comme masque » (Kristeva 1969, p. 160):

« [...] On en voit revenir pourtant: bris de naufrage,
Ramassis de scorbut et hachis d'abordage...
Cassés, défigurés, dépayés, perclus:
– Un œil en moins. – Et vous, en avez-vous en plus ?

- La fièvre-jaune. – Et bien, et vous, l’avez-vous rose ?
 – Une balafre. – Ah, c’est signé !... C’est quelque chose ! [...] » (C., p. 199).

Un groupe de locuteurs peut posséder une certaine individualité et est désigné comme « Eux » face au premier locuteur qui se retranche derrière un « on » :

« [...] – On ne les connaît pas. – Eux: que leur fait la terre ?...
 Une relâche, avec l’hôpital militaire,
 Des filles, la prison, des horions, du vin...
 Le reste: Eh bien, après ? – Est-ce que c’est marin ?...

– Eux, ils sont matelots. – A travers les tortures,
 Les luttes, les dangers, les larges aventures,
 Leur *face-à-coup-de-hache* a pris un tic nerveux
 D’insouciant dédain pour ce qui n’est pas Eux... [...] » (C., p. 197).

Parfois, les deux locuteurs – qui, au début, sont bien individualisés en un Je masculin et un Tu féminin – se confondent sans qu’on puisse les distinguer². En un renversement paradoxal, « le carnaval inévitablement met à jour l’inconscient qui sous-tend cette structure: le sexe, la mort. Un dialogue entre eux s’organise, d’où proviennent les dyades structurales du carnaval: le haut et le bas, la naissance et l’agonie, la nourriture et l’excrément, la louange et le juron, le rire et les larmes » (Kristeva 1969) et – ajouterons-nous – le féminin et le masculin:

« [...] Oh ! que je voudrais là, Madame,
 Tous deux!... – veux-tu ? –
 Vivre, dent pour œil, corps pour âme !
 – Rêve pointu. –
 Vous percheriez dans la lanterne:
 Je montera...
 – Et moi: ci-gît, dans la citerne...
 – Tu descendrais. – » (C., p. 235–236).

2. Fondane et le dialogue disloqué

Olivier Salazar-Ferrer attribue la dislocation des structures du poème fondanien à sa poétique existentielle, fondée sur l’exil et le malheur historique (Salazar-Ferrer 2004, p. 18). Dans *L’Exode*, un vers thématise cette souffrance: « Comment voulez-vous que je chante sur une terre/étrangère ? » (F., p. 190). Vers qui influencera, à son tour, Paul Celan dans *Nachtstrahl* (*Rayon de nuit*) évoquant la déréliction de l’exil en France: « je chante devant des étrangers » (« ich singe vor Fremden », Celan 1987, p. 64–65). Musique désaccordée, chant brisé. Nous nous intéresserons aujourd’hui à un poème de Fondane qui propose, en partie, un statut énonciatif indécidable. Il s’agit du dernier poème d’*Ulysse*. Nous reproduisons la

² Sur l’échange des rôles sexuels chez Corbière, consulter Christian Angelet in C., p. 21.

disposition des vers telle qu'elle apparaît dans l'édition de 1933 et dans celle de Verdier³:

« Ulysse, il nous faudra nous quitter ; la terre cesse...
 Les rats, depuis longtemps, nous ont rongé les cordes,
 et les mouettes picoré la cire de nos oreilles –
 Liés par nous-mêmes, c'est trop !
 Veux-tu que l'on se jette à la mer – librement ?
 J'ai hâte d'écouter la chanson qui tue ! » (F., p. 73).

Fondane opère ici un brouillage en ce qui concerne l'identité des locuteurs de chaque réplique, que les blancs – homologues aux tirets chez Corbière – isolent. L'alternance des répliques attribuerait à Ulysse le dernier vers – « J'ai hâte d'écouter la chanson qui tue ! ». Pourtant, nous y entendons aussi la voix de Fondane, la même qui résonne dans la préface du *Baudelaire* avec « Un bateau m'attend quelque part » (Fondane 1994, p. XII). Est-ce dû à un phénomène de dédoublement où Fondane dialoguerait avec lui-même ? Dans le premier vers le poète s'adresse à Ulysse – ou à son double ulyssien ; en fait le recueil s'achève et, avec lui – semble-t-il – le monde, selon la perspective apocalyptique qui hante l'imaginaire fondanien.

L'allusion aux cordes et à la cire est une référence au substrat homérique que Fondane transforme librement. Jad Hatem a bien montré comment Fondane réécrit le mythe homérique à travers la lecture du *Silence des sirènes* de Kafka, en particulier en attribuant à Ulysse la cire pour se boucher les oreilles et non aux marins de son propre navire (Hatem 2022, p. 175–176). Les divers mythes de l'archétype homérique deviennent, dans la relecture fondanienne, un métalangage visant à élucider l'expérience poétique. « Autour de la figure d'Ulysse, qui l'obsède depuis longtemps, – observe avec perspicacité Monique Jutrin – se cristallise un art poétique. L'esthétique d'Ulysse combine l'esthétique du “risque poétique” avec celle du “métier acquis”. Elle comporte deux “pôles” entre lesquels le navigateur semble devoir louvoyer » (Jutrin 1989, p. 80).

Ithaque apparaît comme le point d'aboutissement d'une quête poétique que le créateur, nouvel Ulysse, veut différer continuellement, « reculant – écrit Fondane – de jour en jour cette rentrée à Ithaque qui mettra fin, une fois pour toutes, à la recherche de la trouvaille. Car la trouvaille est, par elle-même, une limite ; elle est la frontière d'un univers voulu, qui se sait et se veut “littéraire” » (Fondane 1994, p. 407). Par le procédé de la métaphore filée, Fondane assimile les « cordes » et la « cire » utilisés par le héros – pour se soustraire à la séduction du chant fabuleux –

³ Selon la *Note de l'éditeur*, l'édition Verdier reproduit „ la dernière version datée de 1944, restée inachevée (ms 7073) » conservée dans le Fonds Fondane de la Bibliothèque littéraire Jacques Doucet. Il faut souligner le travail philologique de Monique Jutrin qui, pour le recueil *Ulysse*, „ a veillé à l'ordonnancement du poème et a reconstitué la numérotation de ses séquences, sans doute laissée en suspens » (F., p. 265). Pour la disposition du dernier poème d'*Ulysse* dans les versions manuscrites et dans la publication de 1933, consulter Vanhese 2018.

aux « contraintes de la forme, [aux] entraves de l'esthétique classique » (Jutrin 1989, p. 81): « Tout voyage vers l'inconnu suppose la précaution prise d'une bonne quantité de cordes et d'une ample provision de cire pour le cas où, qui sait, on viendrait vraiment à rencontrer cet inconnu » (Fondane 1994, p. 407–408). Le naufrage devient alors l'une des figurations de la part maudite de la création littéraire.

Dans le dernier poème du recueil *Ulysse*, les obstacles n'existent plus désormais: les cordes, qui retenaient Ulysse au mât du navire, ont été rongées par les rats et la cire qui bouchait les oreilles a été picorée par les mouettes. Le Nous indique que ces obstacles concernaient aussi bien Ulysse que l'auteur lui-même. Après l'avant-dernière réplique prononcée par le Je poétique, le dernier vers – « J'ai hâte d'écouter la chanson qui tue !... » – est prononcé par un Ulysse qui aurait renoncé aux précautions frileuses et frauduleuses du texte homérique (écouter sans en subir les conséquences mortelles parce qu'il était lié au mât) pour affronter pleinement l'épreuve du chant sirénique. Qu'il s'agisse de séduction est clairement exprimé par la hâte de l'élan. Écho à la fois de l'appel rimbaldien du *Bateau ivre*, lui aussi chargé d'érotisme – « L'âcre amour m'a gonflé de torpeurs enivrantes./ Ô que ma quille éclate ! Ô que j'aïlle à la mer ! » (Rimbaud 1979, p. 9) – et du dernier *Voyage* de Baudelaire. Ce désir de mort est aussi une invitation à la stupeur et à la merveille: « Au fond de l'Inconnu pour trouver du *nouveau* ! » (Baudelaire 1963, p. 127). Rimbaud a repris l'exploration baudelairienne, pour ramener cette fois, avec *Le Bateau ivre*, les visions extrêmes de l'Inconnu.

Mais la dernière réplique ne pourrait-elle pas appartenir au Je poétique qui va continuer cette exploration des profondeurs ? En effet, pour Fondane, « c'est le chant des sirènes – affirme Monique Jutrin – qui marque [...] la rencontre avec l'expérience du gouffre » (Jutrin 1998, p. 75). Et si ce chant est mortel, il s'agit cependant de « l'eau tranquille et abyssale de sa propre éternité » (Hattem 2002, p. 109). Le terme « chanson » indique par ailleurs combien cette quête du gouffre est aussi une quête de la poésie, « chant de l'abîme qui, une fois entendu, ouvrait dans chaque parole un abîme et invitait fortement à y disparaître » commente Maurice Blanchot (1959, p. 10). Le critique remarque avec pertinence que « ce chant, il ne faut pas le négliger, s'adressait à des navigateurs, homme du risque et du mouvement hardi, et il était lui aussi une navigation » (*ibidem*). Cette image du chant-navigation avait déjà été énoncée par Fondane avec le poème-barque:

« Oui, mais le soir
sous la lampe j'exprime le jus de la journée
sous mon pressoir. Le temps est fini. On commence
un autre voyage. Mais là
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 » (F., p. 247).

3. D'Ulysse de Benjamin Fondane au *Dialogue dans la montagne* de Paul Celan

Lorsque Fondane écrit, en 1943, à Jean Paulhan « ma poésie ne sera lue que vers 1980 » (Fondane 2004, p. 54), il semble prophétiser la redécouverte, sinon la découverte, de sa poésie par les générations de lecteurs et de critiques qui l'ont suivi. L'essai de Norman Manea *Dincolo de munți. Ascensiune preliminară în posteritatea Celan-Fondane* (*Au-delà de la montagne. Ascension préliminaire dans la postérité Celan-Fondane*) nous semble en ce sens exemplaire. En effet, Fondane devient, pour Manea, l'interlocuteur privilégié de Celan dans *Gespräch im Gebirg – Dialogue dans la montagne* (Celan 2002, p. 33) comme le traduit Jean Launay – prenant la place d'Adorno ou de Mandelstam que les critiques ont le plus souvent indiqués pour le personnage de Groß. Fondane y apparaît comme l'aîné, celui qui guide le cadet, en une sorte de reprise de la rencontre entre Dante et Virgile, mais ici dans un paysage désolé de destruction et de douleur où ne brille aucune lueur de paradis:

« Firavul, tăcutul, scundul care se ascunde sub umbra unduită, ca apele Senei, continuă să-i vorbească celui înalt, cu pletele înalte și umbra înaltă, fumurie, fumegoasă, fumigenă, Klein vorbește lui Gross » (L. N., p. 477).

« Le frêle, le taciturne, le petit qui se cache sous l'ombre ondoyante, semblable aux eaux de la Seine, continue à parler au longiligne, à la longue chevelure, à l'ombre longue, fuligineuse, fumante, fumigène, Klein parle à Groß » (A. M., p. 131).

Gespräch im Gebirg (1960) est l'un des rares textes en prose (si l'on fait exception des poèmes en prose écrits en roumain) de Paul Celan et l'un des plus mystérieux aussi, qui a suscité de nombreuses exégèses. Partant d'un fait biographique, une rencontre manquée entre Celan et Adorno dans la montagne des Grisons, le texte propose un dialogue entre Klein et Groß. Si Klein coïncide avec le Je du narrateur, le Tu a été tour à tour identifié avec Adorno, Mandelstam, Kafka, Buber et même avec un Je dédoublé auquel l'auteur s'adresserait. Sans doute Celan a-t-il pensé, dans un premier moment, à sa rencontre manquée avec Adorno, en août 1959, près de Sils-Maria. On peut toutefois induire que la volonté d'enlever toute référence topographique précise dans la dernière version publiée (Lefebvre 2001, p. 178, 190) vise à créer en quelque sorte un espace ouvert à une pluralité d'interprétations.

L'hypothèse, extrêmement suggestive, que Norman Manea nous propose dans *Dincolo de munți*, est que le Tu, c'est-à-dire Groß, « l'aîné », est B. Fundoianu. Par quels chemins Manea est-il arrivé à cette affirmation ? Citons les arguments tels qu'ils apparaissent au fil du texte. Les interlocuteurs du dialogue sont tous les deux Juifs, issus d'un même espace géographique et culturel. Fondane est né à Jassy et Celan à Czernowitz, à vingt-deux ans de distance (« un quart de vie » de différence, E. M., p. 11). Deux noms « imprononçables » (E. M., p. 19) – Paul Antschel et Benjamin Wechsler – que Manea qualifie de « Nume tatuate, în cele din urmă, pe pielea paginii, de destinul martiriului » (L. N., p. 449 ; « Noms tatoués sur la peau de

la page, finalement, par le destin du martyr », A. M., p. 105). Le même choix exilique de la France: « În Parisul de unde Fondane fusese trimis spre rugul crematoriilor, Sena va stinge neliniștea și versul lui Celan » (L. N., p. 449 ; « Dans le Paris d'où Fondane fut envoyé au bûcher des fours crématoires, la Seine éteindra l'inquiétude et la poésie de Celan », A. M., p. 105). Manea reprend aussi le premier vers du poème VI de *Cîntece simple: Mărior*, du recueil fondanien *Priveliști (Paysages)*, que Celan aimait citer à Bucarest: « Și va veni o seară cînd voi pleca de-aici » (Fundoianu 1978, p. 54, Fundoianu 2011, p. 160) (« Et un soir viendra quand je partirai d'ici ») pour constater que « Traseul biografic și spiritual al lui Fundoianu-Fondane precede, prefigurează pe cel al lui Celan. Exilul dinainte de exil al exilaților care erau fiecare marca premiza exilului propriu-zi » (L. N., p. 450–451 ; « L'itinéraire biographique et spirituel de Fundoianu-Fondane précède, préfigure celui de Celan. L'exil d'avant l'exil des exilés qu'ils étaient tous deux signait les prémices de l'exil proprement dit », A. M., p. 106).

Leur rencontre a lieu dans la montagne au crépuscule: « Un soir, le soleil, et pas seulement lui, avait disparu » (E. M., p. 9) où la restriction, qui sera répétée plus loin dans le texte, se réfère d'emblée à la tragédie de la Shoah et au monde disparu de ses victimes. Groß – l'aîné (Fondane selon l'hypothèse de Manea) descend de la montagne et vient à la rencontre de Klein-Celan pour commencer un dialogue posthume qui a lieu « unterm Gewölk » (E. M., p. 8) « sous la nuée (le nuage de cendre des exterminés) » (Lefebvre 2001, p. 180). À cause de la technique de brouillage, il est parfois difficile d'attribuer les répliques à l'un ou à l'autre des actants dans un texte « où la succession des Je semble se rapporter chaque fois à un autre locuteur, sans que l'on saisisse si cette multiplicité de voix qui disent Je se réfère ou non à un sujet unique qui les engloberait »⁴. En ce qui concerne le brouillage énonciatif entre les interlocuteurs, signalons que Manea attribue – erronément selon nous – à Celan l'heure « non méritée » (A. M., p. 124) et la réplique « J'ai été couché sur la pierre » à Fondane (A. M., p. 124–125). Jean-Pierre Lefebvre étudie, lui, « le dialogisme contradictoire à l'œuvre dans ce texte parfois lu comme une sorte de pur monologue intérieur entre deux instances abstraites de l'unité existentielle réelle » (Lefebvre 2001, p. 177). Ambivalence qu'a voulue Paul Celan et que nous avons tenté d'analyser et que nous approfondissons selon notre propre perspective. Nous tiendrons compte, par ailleurs, de l'observation de Jean-Pierre Lefebvre à propos du *Dialogue dans la montagne*: « chaque détail ici devrait être pesé et repesé » (*ibidem*). Il considère en effet que ce texte est l'un des plus cryptiques de Celan. Notre lecture s'inscrit ainsi dans une tentative plus générale de son déchiffrement visant à éclairer des « détails » que d'autres exégètes, comme Manea et Lefebvre, n'ont pas réussi à élucider.

Dans les onze répliques du *Dialogue*, précédées d'un tiret, dont la dernière – appartenant au même interlocuteur – est structurée en trois parties introduites elles aussi par un tiret, six répliques appartiennent à Klein et cinq à Groß. À travers

⁴ Stéphane Moses in E. M., p. 27.

elles, se révèle la personnalité des deux dialogants. Dès la première réplique (K1), Klein met en évidence que Groß vient de loin: « Tu es venu de loin, tu es venu jusqu'ici ... » (E. M., p. 13). En fait, Fondane revient du royaume de l'Au-delà. Un peu plus loin, dans la cinquième réplique (K5), Klein reprendra la même expression pour se l'attribuer: « Puisque je suis venu de loin, puisque je suis venu comme toi ». Celan souligne ici, comme dans tout le texte, l'identité spéculaire entre les deux actants. On peut par ailleurs penser que si Groß est un revenant, Klein est un survivant fantôme et que leur dialogue est celui entre deux ombres, « o convorbire a tăcerii » (L. N., p. 463 ; « une conversation du silence », A. M., p. 118) selon Manea. Nous pensons que Celan se réfère explicitement à la mort de Fondane à Auschwitz lorsqu'il lui fait dire, dans la dixième réplique (G10), « moi avec mon heure, l'imméritée » (E. M., p. 15), expression qui indique le moment de son assassinat. Cette expression ne peut en aucun cas convenir à Adorno comme le soutient Jean-Pierre Lefebvre, qui pense que le passage renvoie à « l'aliénation fondamentale du juif Gross-Adorno dans la culture allemande trop allemande (dans le combiné terrible métaphysique + nature) » (*ibidem*, p. 187). Quant à Celan même, on sait qu'Henri Meschonnic précisait, à propos du silence dans sa poésie, qu'« il ne va pas vers la mort, il en vient » (Meschonnic 1973, p. 373). De son côté, Dennis J. Schmidt affirme que « Celan écrit comme s'il allait vivre après sa mort » (Dennis J. Schmidt in A. M. p. 105). N'est-ce pas la même impression que nous ressentons à la lecture de la *Préface en prose* de Fondane (F., p. 151–153) ? Dans les deux textes, c'est comme si le Je poétique, encore vivant, nous parlait déjà de l'au-delà.

Dans la quatrième réplique (G4), Groß reconnaît que le langage, avec lequel ils ont dû écrire leur œuvre, n'est pas le leur car il n'accorde pas de place au Je et au Tu (Celan se référant ici aux célèbres déclarations de Buber): « un langage qui n'est fait ni pour toi ni pour moi – car, je le demande, pour qui est-elle conçue, la terre, elle n'est conçue, dis-je, ni pour toi ni pour moi –, un langage, eh bien oui, sans Je et sans Tu » (E. M., p. 13–15). Commentant le passage de *Dialogue dans la montagne*, Manea observe: « Este vorba de amuțirea limbajului nu doar “corrupt” de real, cum spune Adorno, ci de-a dreptul ars în beznă realului » (L. N., p. 456 ; « il est question du mutisme du langage, “corrompu” par le réel, comme le dit Adorno, mais aussi brûlé, précisément, dans les ténèbres du réel », A. M., p. 111). Poussant à l'extrême cette réflexion sur le langage dialogique, qu'il développera dans *Le Méridien*, Celan arrive à déclarer qu'il n'y a pas « de différence de principe entre une poignée de main et un poème » (Celan 2002, p. 44). Affirmation que semble anticiper Benjamin Fondane, pour qui seul le dialogue peut vaincre la solitude et la déréliction de l'homme dans la société moderne:

« si quelqu'un se trompait d'escalier, de porte,
et apportait, ne fût-ce que pour un rien de temps,
une poignée d'odeur humaine
à ce gardien de phare quasi fou de terreur ? » (F., p. 53).

C'est encore la même réplique (G4) de Groß qui condense l'une des grandes méditations du texte sur la poésie: « car je le demande, pour qui est-elle conçue, la terre, elle n'est conçue, dis-je, ni pour toi ni pour moi » (E. M., p. 13–15). Affirmation que Celan, s'opposant ici violemment à Heidegger, avait déjà développée précédemment avec « Car le Juif et la nature, cela fait deux » (E. M., p. 11) et ses causes: il a comme une taie devant – ou mieux derrière – les yeux qui l'empêche d'en contempler les splendeurs en elles-mêmes. De son côté, Mircea Martin a décelé, dans la poésie fondanienne, une désacralisation de la nature car « l'espace du poème est rarement chez lui un espace de l'épiphanie et de la révélation » (Martin 1994, p. 89). C'est dans ce sens qu'il qualifie Fondane d'anti-Blaga⁵ pour son évocation d'une nature sans mystère:

« il prend parfois plaisir à la dépouiller non seulement de ses symboles, mais aussi de ses significations. Ainsi se crée les prémisses d'un vide sémantique, d'un vide métaphysique. En remplaçant parfois la matérialité concrète des éléments naturels par leur nom abstrait, en effaçant par ailleurs l'auréole mythique du paysage, le poète renonce aux prestiges déjà acquis de la poésie » (*ibidem*, p. 90).

Paul Celan, qui possédait de profondes connaissances en botanique, s'arrête en particulier sur deux éléments qui retiennent notre attention. L'un est le lis turban (« der Türkenbund », E. M., p. 10), « dit aussi lis turc, ou martagon [...] qui a quelque chose d'oriental, de tatare, mais aussi de luxuriant et menaçant, d'obscènement sexuel » (Lefebvre 2001, p. 181). Cette fleur va s'inscrire explicitement dans l'après-texte celanien vu qu'Ingeborg Bachmann la reprendra dans l'épisode de son roman *Malina* relatant un rêve sur la déportation des Juifs. Épisode qui, comme celui des *Secrets de la princesse de Kagran*, est imprégné par la présence occulte de Celan:

« In den vielen Baracken, im hintersten Zimmer, finde ich ihn, er wartet dort müde auf mich, es steht ein Strauß Türkenbund in dem leeren Zimmer, neben ihm, der auf dem Boden liegt, in seinem schwärzer als schwarzen siderischen Mantel, in dem ich ihn vor einigen tausend Jahren gesehen habe » (Bachmann 1991a, p. 202).

« Dans la partie la plus reculée d'un des innombrables baraquements, je le trouve enfin, il m'attend, fatigué, il y a un bouquet de lys martagon dans la pièce vide, à côté de lui qui est couché sur le sol, roulé dans ce manteau sidéral plus noir que nature que je lui ai vu, voilà des millénaires » (Bachmann 1991b, p. 159).

L'autre élément naturel cité est la raiponce (« die Rapunzel », E. M., p. 10). Commentant ce terme, Jean-Pierre Lefebvre observe que « La “campanule raiponce” est une fleur bleue commune [...] mais le mot désigne pour la plupart des germanophones une salade de blé (la mâche, ou doucette) » (Lefebvre 2001,

⁵ Le critique note que mystères et révélation traversent pourtant la poésie de Fondane, mais c'est pour révéler le chaos et l'agressivité de la nature : „il ne définit pas la force qui menace pour qu'elle demeure omniprésente et qu'elle continue d'inspirer une terreur qui semble sans objet » (Martin 1994, p. 90).

p. 181). Il est étonnant que, de son côté, Fondane cite la laitue dans un poème de la première version d'*Ulysse* – « laitues fraîches vous vous êtes tues » (Fondane 2013, p. 154) –, où est évoquée justement sa ville natale en Moldavie (cf. aussi dans *Ulysse*, « sans épuiser leur feuille de laitue », F., p. 100), ainsi que dans *L'Exode*: « l'heure où la laitue a la voix si douce » (F., p. 169).

Dans la longue et ultime réplique de Klein (K11), il semble que Celan ait laissé un dernier signe se référant à Fondane et à leur origine commune – non seulement juive mais aussi roumaine. En effet, dans la phrase « et l'étoile – car, oui, elle brille à présent au-dessus de la montagne – si elle veut y entrer, elle devra célébrer ses noces » (E. M., p. 19), il y a certainement une référence à l'étoile que les Juifs devaient porter durant la guerre. Ou à celle du shabbat comme le pense Manea (L. N., p. 473 ; A. M., p. 127). Toutefois le fait qu'elle soit insérée dans le paysage révèle qu'il s'agit aussi de l'étoile comme astre. L'association de l'étoile et des noces est troublante car ce binôme apparaît dans la célèbre ballade roumaine *Miorița*. Fondée sur le substrat folklorique, en particulier la croyance selon laquelle une étoile filante est en fait une âme quittant la terre, elle narre comment un pasteur transmute sa propre mort en noces. Noces que Lucian Blaga qualifiera de « mioritiques » (Boca Bordei 1996, p. 219–232). Si Fondane connaissait certainement la ballade, nous pensons que Celan ne pouvait l'ignorer lui aussi. Certes il envisage cette association mythique dans une autre perspective, mais il n'en reste pas moins qu'elle fonctionne – pour nous – comme un signe indiciel de la provenance géographique des deux errants qui dialoguent, ce qui permettrait d'exclure Adorno, Gershom Scholem, Mandelstam ou tout autre interlocuteur qui ne soit pas roumain pour ces entretiens dans la montagne.

Jean-Pierre Lefebvre trouve « énigmatique » l'expression « wie zuvor » dans « ils sont langue et bouche, ces deux-là, comme auparavant » (E. M., p. 12) c'est-à-dire « comme autrefois ». Les deux interlocuteurs « arrivent comme des cousins qui de toute façon se sont déjà parlé, se parlaient *in petto* avant même de se trouver là » remarque Jean-Pierre Lefebvre (2001, p. 183). Nous pensons qu'il ne s'agit pas seulement d'un dialogue intérieur, comme le croit le critique, mais aussi d'un dialogue intertextuel. Dialogue avec Fondane que Celan avait commencé bien avant. À plusieurs reprises, Celan se souvient en effet, dans sa correspondance avec Petre Solomon, de cet aîné dont il aime citer un vers de *Cîntece simple: Mărior* – « Și va veni o seară cînd voi pleca de-aici » en le déformant quelque peu. Le 12 mars 1948, il lui écrit: « De cînd am realizat ceea ce ne-a propus acel vers al lui Fundoianu, răsucit pe neînțeleșul tău și al meu, am avut cîteva zeci de ocazii, oferite de tot atîtea absențe sau prezențe înregistrate cu pumnii la tîmple, pentru a mă gîndi la tine și la ceilalți »⁶ (« Depuis que j'ai réalisé ce que nous a proposé ce vers de Fundoianu transformé selon ton incompréhension et la mienne, j'ai eu des dizaines d'occasions, offertes par tant d'absences ou de présences enregistrées les poings aux tempes, pour penser à toi et aux autres »). Il est beaucoup plus étonnant

⁶ Solomon 1987, p. 209. La traduction du roumain est nôtre.

de trouver, quatorze ans plus tard, une allusion au même vers de Fundoianu, dans une lettre – écrite en roumain à Solomon – datée du 8 mars 1962 et envoyée de Paris: « Îți aduci aminte de poezia lui Benjamin Fundoianu: “Și va veni o vreme” ? Pe care, glumind, o completam: ...vom zili de-aici – ? Da, va veni o zi, cu soare și cer, *ici-bas* » (Solomon 1987, p. 217) (« Te rappelles-tu la poésie de Benjamin Fundoianu: “Et un temps viendra” ? Que, plaisantant, nous complétions: “nous nous ajourerons d’ici” ? Oui, un *jour* viendra, avec soleil et ciel, *ici-bas* »).

En conclusion, nous avons voulu suivre quelques mutations de cette forme disloquée qu’est le dialogue brouillé. Chez Tristan Corbière, il participe le plus souvent à une poétique polyphonique qui révèle la pluralité des voix animant l’univers du poète: voix des gens de mer, des exclus des métropoles et des grands ports, des marginaux, des éclopés de la vie. Cette même coexistence peut coïncider, en raison des répliques innombrables (dont l’inflation des tirets est le révélateur le plus voyant), avec une oralité qui tend le plus souvent vers l’anonymat, où se désintègre l’identité même de l’auteur. Chez Fondane, la poésie devient cri. Cri du poète solitaire qui dialogue à la fois avec lui-même et avec les victimes de l’Histoire, et en tout premier lieu les Juifs victimes des pogroms organisés par le pouvoir tsariste au début du XX^e siècle. On sait que ces massacres, et en particulier ceux de Kichinev (6–7 avril 1903 et 19–20 octobre 1905), furent considérés par les Juifs d’Europe de l’Est comme une rupture radicale dans leur histoire, préfigurant même la Shoah (Ertel 1993, p. 39). Chez Celan, le dialogue disloqué devient la structure même de ses entretiens dans la montagne avec un brouillage systématique – au fur et à mesure de la lecture – de l’identité des deux interlocuteurs (identifiés par Norman Manea comme Paul Celan et Benjamin Fondane) qui paraissent alors, dans le déroulement discursif, interchangeables, comme l’étaient déjà le Je fondanien et son double ulyssien. Bouleversant le dialogisme traditionnel, où chaque réplique suivante est suscitée par la précédente, la poésie devient ainsi questionnement à la fois de l’écriture et de l’identité.

ABREVIATIONS BIBLIOGRAPHIQUES. SIGLES

- A. M. = Norman Manea, *Au-delà de la montagne (Ascension préliminaire dans la postérité Celan-Fondane)*, in *La cinquième impossibilité*. Traduit du roumain par Marily Le Nir et Odile Serre, Paris, Éditions du Seuil, 2013, p. 99–132.
- C. = Tristan Corbière, *Les amours jaunes*, suivi de six poèmes retrouvés et de *Casino des Trépassés* et *L’Américaine*. Édition établie, présentée et annotée par Christian Angelet, Paris, Le Livre de poche, 2019.
- E. M. = Paul Celan, *Gespräch im Gebirg, Entretien dans la montagne*. Traduit de l’allemand par Stéphane Mosès. Suivi de *Quand le langage se fait voix* par Stéphane Mosès, Paris, Verdier, 2001.
- F. = Benjamin Fondane, *Le Mal des fantômes*, Paris, Verdier, 2006.
- L. N. = Norman Manea, *Dincolo de munți (Ascensiune preliminară în posteritatea Celan-Fondane)*, in *Laptele negru*, București, Editura Hasefer, 2010, p. 443–545.

- Bachmann 1991a = Ingeborg Bachmann, *Malina*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1991.
- Bachmann 1991b = Ingeborg Bachmann, *Malina*. Traduction de Philippe Jaccottet, Paris, Éditions du Seuil, 1991.
- Baudelaire 1963 = Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*. Texte établi par Yves-Gérard Le Dantec, Édition révisée, complétée et présentée par Claude Pichois, « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, Gallimard, 1963.
- Bernardelli 1981 = Giuseppe Bernardelli, *La poesia a rovescio. Saggio su Tristan Corbière*, Milano, Editore Vita e Pensiero, 1981.
- Blanchot 1959 = Maurice Blanchot, *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959.
- Boca Bordei 1996 = Ramona Boca Bordei, « Lucian Blaga: la noologie et l'horizon spatial de l'inconscient dans la définition de l'espace mioritique », in Jean-Jacques Wunenburger et Jacques Poirier (eds.), *Lire l'espace*, Bruxelles, Éditions Ousia, 1996, p. 219–232.
- Celan 1987 = Paul Celan, *Mohn und Gedächtnis. Pavot et mémoire*. Traduit de l'allemand par Valérie Briet, Paris, Christian Bourgois Éditeur, 1987.
- Celan 2002 = Paul Celan, *Le Méridien et autres proses*. Traduit de l'allemand et annoté par Jean Launay, Paris, Éditions du Seuil, 2002.
- Ertel 1993 = Rachel Ertel, *Dans la langue de personne*, Paris, Éditions du Seuil, 1993.
- Fondane 1994 = Benjamin Fondane, *Baudelaire et l'expérience du gouffre*, Bruxelles, Éditions Complexes, 1994.
- Fondane 2004 = Benjamin Fondane, « Écrire sur la poésie 33–43 », Inédit, in « Cahiers Benjamin Fondane », 2004, n. 7, p. 54.
- Fondane 2013 = Benjamin Fondane, *Poèmes retrouvés 1925–1944. Édition sans fin*. Présentation de Monique Jutrin, Paris, Parole et Silence, 2013.
- Fundoianu 1978 = B. Fundoianu, *Poezii*. Ediție, note și variante de Paul Daniel și George Zărafu. Studiu introductiv de Mircea Martin. Postfață de Paul Daniel, București, Editura Minerva, 1978.
- Fundoianu 1980 = B. Fundoianu, *Imagini și cărți*. Ediție de Vasile Teodorescu. Studiu introductiv de Mircea Martin. Traducere de Sorin Mărculescu, București, Editura Minerva, 1980.
- Fundoianu 2011 = B. Fundoianu, *Poezia antumă, Opere I*. Ediție critică de Paul Daniel, George Zărafu și Mircea Martin. Cuvânt înainte și prefață de Mircea Martin. Postfață de Ion Pop. Cronologia vieții și a operei și sinopsis al receptării de Roxana Sorescu, București, Editura Art, 2011.
- Guyaux 1991 = André Guyaux, « Spleen et dérision chez Tristan Corbière », in *Atti del XVI° Convegno della Società universitaria per gli Studi di lingua e letteratura francese*, vol. 1, Milano, Schena Editore, 1991, p. 129–134.
- Hatem 2002 = Jad Hatem, *Soleil de nuit. Rilke, Fondane, Stétié, Tuéni*, Paris, IDLIVRE, 2002.
- Jutrin 1989 = Monique Jutrin, *Benjamin Fondane ou le périple d'Ulysse*, Paris, Nizet, 1989.
- Jutrin 1998 = Monique Jutrin, « Ulysse, poésie et destin », in « Europe », 1998, n. 827.
- Jutrin 2016 = Monique Jutrin, « Au-delà de la philologie: genèse du poème », in « Cahiers Benjamin Fondane », 2016, n. 19, p. 5–17.
- Kristeva 1969 = Julia Kristeva, *Séméiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Éditions du Seuil, 1969.
- Lefebvre 2001 = Jean-Pierre Lefebvre, « Parler dans la zone de combat », in « Europe », *Paul Celan*, 2001, n. 861–862.
- Martin 1994 = Mircea Martin, « Modernité sans avant-gardisme: B. Fundoianu (Benjamin Fondane) », in « Euresis. Cahiers roumains d'études littéraires », 1994, n. 1–2.
- Meschonnic 1973 = Henri Meschonnic, « On appelle cela traduire Celan », in *Pour la poétique II*, Paris, Gallimard, 1973.
- Rimbaud 1979 = Rimbaud, *Le Bateau ivre*, in *Œuvres complètes*. Édition établie, présentée et annotée par Antoine Adam, « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, Gallimard, 1979.
- Salazar-Ferrer 2004 = Olivier Salazar-Ferrer, « Le poème désaccordé de Benjamin Fondane », in « Cahiers Benjamin Fondane », 2004, n. 7, p. 18–26.

Solomon 1987 = Petre Solomon, *Paul Celan. Dimensiunea românească*, București, Editura Kriterion, 1987.

Vanhese 2018 = Gisèle Vanhese, *Benjamin Fondane. Dialogues au bord du gouffre*, Soveria Mannelli (Cz), Rubbettino Editore, 2018.

WRITINGS IN DIALOGUE:
TRISTAN CORBIÈRE, BENJAMIN FONDANE, PAUL CELAN
(Abstract)

In this essay, I explore the dialogism in the works of Tristan Corbière, Benjamin Fondane and Paul Celan in order to clarify their writing strategies and to reveal their intertextual connections. In the first part, I take into consideration the thematic and stylistic affinities between Corbière's collection *Gens de mer* and the Fondanian poetry in French. In the second part, I analyze the dislocated dialogue in *Ulysses* by Benjamin Fondane, while in the third part I deepen the hypothesis of Norman Manea to highlight the cryptic presence of Benjamin Fondane as a privileged interlocutor of *Dialogue dans la montagne* (*Gespräch im Gebirg*) by Paul Celan.

Cuvinte-cheie: *poezie, dialog, intertextualitate, polifonie, identitate.*

Mots-clés: *poésie, dialogue, intertextualité, polyphonie, identité.*

Keywords: *poetry, dialogue, intertextuality, polyphony, identity.*

Università della Calabria
Dipartimento di Studi Umanistici
Calabria, Via P. Bucci cubo 28/B 87036 Rende (CS)
Italia
gisele.vanhese@unical.it