

Benjamin Fondane, *Écrits pour le cinéma : le muet et le parlant*. Textes réunis et présentés par Michel Carassou, Olivier Salazar-Ferrer et Ramona Fotiade. Verdier Poche, 2007.

Compte rendu par Nadja Cohen

Un peu plus de vingt ans après la parution chez Plasma des *Écrits pour le cinéma* de Benjamin Fondane, les éditions Verdier donnent une deuxième vie à ces textes, dans un joli petit volume préparé conjointement par Michel Carassou, Olivier Salazar-Ferrer et Ramona Fotiade. Cette initiative est d'autant plus louable que la première édition, déjà établie à l'époque par Michel Carassou, n'avait connu qu'une maigre diffusion, consécutive à la faillite de l'éditeur.

L'édition Verdier reprend les textes de Fondane publiés par Plasma : trois *scenarii* (« Paupières mûres », « Barre fixe » et « Mtasipol ») précédés de la préface *2 x 2*, ainsi que des articles portant sur le cinéma : *Entr'acte ou le cinéma autonome* (1925), *Présentation de films purs* (1929), *Du muet au parlant : grandeur et décadence du cinéma* (1930), *Le cinéma dans l'impasse* (1931), *Cinéma 33* et *Réponse à une enquête sur le cinéma soviétique* (1933). À ces textes, s'ajoute un important dossier sur la filmographie de Fondane (résumés de films, correspondance, entretiens), auquel Olivier Salazar-Ferrer ajoute un cahier photographique comprenant notamment des photos de tournage et des photogrammes inédits du film *Tararira*. Les préfaces de Michel Carassou et de Ramona Fotiade replacent les textes de Fondane dans le contexte de l'œuvre et du parcours du poète roumain, admirateur de Dada, exilé en France en 1923.

Son désir de cinéma est lié au projet d'« engager le procès de la raison pour promouvoir les vertus de l'absurde ». Pourquoi le cinéma ? Parce qu'après avoir cru dans les pouvoirs du poème, le poète dit s'être réveillé de ce « sommeil idéaliste » et avoir cessé de faire confiance aux mots : « J'ai mangé du fruit de l'arbre défendu et j'ai immédiatement su que j'étais nu, que le Beau n'était pas moins douteux que la Vérité, le Bien, la Civilisation. Les mots se sont d'un coup débarrassés de moi ; dans la nuit, j'ai commencé à crier sans mots. » (cité p. 9).

Un tel aveu éclaire l'intérêt porté par Fondane au cinéma muet (et son désamour du cinéma au moment du passage au parlant) mais aussi la distance qui le sépare du Surréalisme : s'il se reconnaît dans le désespoir qui accompagna la naissance du mouvement, il ne partage nullement sa confiance dans les pouvoirs du langage.

Le cinéma semble donc être le *medium* approprié pour sortir de cette impasse : parce qu'il est libéré du langage, donc du discours rationnel (*logos*), des normes et des limites qu'il engendre, il apparaît à Fondane comme un nouveau mode de connaissance, plus authentique que la poésie. Le poète roumain voit en lui le « seul art qui n'a jamais été classique et par art classique j'entends bien un sens intime du réel qui accepte en échange d'une garantie de durée qui le flatte, de subir le dressage par la raison [...] et qui répond aux exigences de l'homme le plus méprisable, l'homme le plus méprisable que je connaisse, je veux dire de l'homme classique » (*2 x 2*, p. 22).

Dès lors, on comprend mieux qu'au sortir d'une longue période de silence et de mise en crise du langage, son premier livre publié en français en 1928 soit précisément un recueil de « ciné-poèmes », précédés d'une préface intitulée *2 x 2*, où il présente ces « *scenarii* intournables » et s'interroge sur la forme, bâtarde, ainsi inventée :

Ouvrons l'ère des *scenarii* intournables ! Un peu de l'étonnante beauté des fœtus s'y trouvera. Disons tout de suite que ces *scenarii* écrits pour être lus seront à courte échéance noyés de « littérature » (voyez les traces de ce vitriol dans mes trois ciné-poèmes) le véritable scénario étant par nature très malaisé à lire, impossible à écrire. Mais alors pourquoi m'attacher délibérément à ce néant ? à quelle fin ? C'est qu'une partie de moi-même que la poésie refoulait, pour pouvoir poser ses propres questions, angoissantes, vient de trouver dans le cinéma, un haut-parleur à toute épreuve. (*2 x 2*, p. 26)

Le lecteur est mis au défi de se projeter mentalement les films dont Fondane lui fournit les scénarios, dans des poèmes empruntant la forme de découpages techniques en plans. Le projet est d'autant plus retors que Fondane, tout en ponctuant son poème d'indications scéniques, signale que « [l]e découpage ainsi que les quelques indications techniques données dans le texte ne sauraient être pris que pour des allusions lointaines à la réalisation cinégraphique, [qu']ils ont uniquement été destinés à collaborer à la création d'un état provisoire de l'esprit que la mémoire consume avec l'acte de lire » (*2 x 2*, p 26). Un poème performance, donc ? S'agissant de l'esthétique de ces films en puissance, Ramona Fotiade met en évidence les phénomènes d'accélération et de ralentissement des plans, les répétitions d'images et le jeu abstrait des enseignes lumineuses qui rappellent les films expérimentaux de Fernand Léger ou de Man Ray. Elle insiste également sur deux influences, deux repères incontournable pour la vision fondanienne du cinéma : le philosophe Léon Chestov et le poète Antonin Artaud dont Fondane écrit, à propos de l'essai sur le *Théâtre de la Cruauté*, qu'il « cherche la voie perdue du cinéma muet » (p. 115).

Les articles consacrés au cinéma font l'objet d'une petite préface de Ramona Fotiade qui en présente les enjeux et les rapporte au contexte cinématographique de l'époque.

Dans un premier texte, datant de 1925, Fondane fait un éloge poétique du film de René Clair, *Entr'acte*, dont il salue les audaces formelles en les opposant à celles, jugées gratuites et décevantes, de l'expressionnisme allemand. Il y célèbre l'œil de l'objectif qui donne à voir la réalité au lieu de la truquer.

Le deuxième article, qui reprend une conférence de 1929 sur le cinéma « pur », propose une analyse de l'origine et du potentiel subversif du cinéma, art populaire, transgressant la logique et l'éthique bourgeoises et permettant de nous délivrer de « tout un monde enfantin refoulé violemment en nous » (p. 70), notamment grâce à l'humour qui est « le sel du cinéma » et la « pierre de touche du tragique moderne » (p. 77-78).

Entre 1930 et 1933, Fondane publie ensuite trois articles sur l'avènement du parlant et ses conséquences, jugées inquiétantes, sur le langage cinématographique. « Visualiser, c'est rendre cent fois plus matérielle une chose, elle acquiert par là un certain lyrisme » (p. 82) : telle est la réelle force du cinéma pour Fondane. Les limites techniques du cinéma des premiers temps, cinéma muet par la force des choses, auraient fourni au jeune *medium* une contrainte féconde, lui permettant de révéler sa vraie nature : d'être purement visuel. Pour Fondane, le silence des personnages stimulait l'imagination du spectateur et favorisait la projection de ses désirs. Cette liberté serait menacée par l'irruption de la parole dans le cinéma. En outre, l'avènement du parlant menace la vocation universelle de l'image de cinéma : « dès qu'il devint bavard, le film devint national » (p. 107), résume Fondane de façon laconique. Du moins condamne-t-il l'aspect théâtral et figé des tableaux parlants de son époque. Il propose en revanche de désynchroniser la bande son de la bande image afin de retrouver le mouvement et le rythme du film muet d'avant-garde.

Enfin, dans un article sur le cinéma soviétique en 1933, Fondane défend la liberté individuelle de pensée contre un « Plan quinquennal de l'art soviétique ». Il rappelle notamment les conséquences désastreuses des purges et des procès politiques sur la créativité des artistes qu'il admire : Eisenstein, Poudovkine et Vertov.

Pour ce qui est de son activité de cinéaste, enfin, notons que Fondane fut un fervent défenseur de l'art cinématographique, dénonçant la place croissante de l'argent dans l'industrie du film, qu'il connaissait pour avoir travaillé à des films sans grand intérêt aux studios Paramount comme assistant-réalisateur puis scénariste.

Valorisant la part de rêve, d'illogisme, de déraisonnable, et de poésie du muet, il réussit néanmoins à réaliser deux projets chers à son cœur : en 1934, il adapta pour l'écran le roman de Ramuz, *La Séparation des races* et participa au tournage du film (intitulé *Rapt*) et, en 1936, il réalisa, en Argentine, *Tararira*, le film qu'il avait toujours rêvé de faire, « un film absurde sur une chose absurde, pour satisfaire à [son] absurde goût de liberté » qui scandalisa le producteur au point qu'il ne fut pas distribué¹.

1. Voir en complément : Nadja Cohen, « ‘Paupières mûres’, un scénario intournable », dans « Ce que le cinéma fait à la littérature (et réciproquement) », *Fabula LHT (Littérature, histoire, théorie)*, n°2, 1^{er} décembre 2006, URL : <http://www.fabula.org/lht/2/Cohen.html>