

Benjamin Fondane et Walter Benjamin : deux approches du cinéma nourries de Dada

IOAN POP-CURȘEU*

Abstract: *Benjamin Fondane and Walter Benjamin: Two Approaches of Cinema Born from Dada.* This paper aims at comparing two different approaches of cinema inspired by the artistic experiences of Dadaism. Benjamin Fondane, besides promoting internationally the films of European avant-garde movements (Man Ray, René Clair, Henri Gad, Germaine Dulac), wrote some critical texts and some poems (*Trois scénarii. Ciné-poèmes*, 1928) shaped on Dadaist patterns. Fondane also directed *Tararira* (1936) – a lost movie, which is considered here the last great project of Dadaist cinema. As for Walter Benjamin, in his seminal essay, *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction* (1936), he states that “Dadaism attempted to create by pictorial – and literary – means the effects which the public today seeks in the film.”, and he investigates the link between Dada and cinema under the sign of *shock*. In Walter Benjamin’s essay, there are many ideas anticipated by Fondane: all of these are analyzed here.

Keywords: Benjamin Fondane, Walter Benjamin, Dadaism, cinema, avant-garde.

Walter Benjamin et Benjamin Fondane, les deux penseurs juifs les plus fascinants du XXe siècle, ont suivi des parcours intellectuels avec plusieurs points communs, notamment le martyre souffert pendant la Seconde Guerre, la collaboration aux *Cahiers du Sud* et à la revue *Europe*, l’admiration pour l’art français, la passion pour la poésie en général et pour Baudelaire en particulier, l’attraction pour le théâtre (quoique Benjamin ait été partisan de Brecht¹, et

* Faculty of Theatre and Television, Babeș-Bolyai University, Cluj-Napoca, e-mail: ioancurseu@yahoo.com

¹ Voir Walter Benjamin, *Essais sur Bertolt Brecht*, Paris, Maspero, 1969.

Fondane d'Artaud), ou bien l'intérêt pour le surréalisme et l'avant-garde en général, pour la sociologie « primitive » de Lévy-Bruhl ou pour le sionisme, le hassidisme, et les racines judaïques de la culture européenne². Mais ce qui rapproche le plus Walter Benjamin et Benjamin Fondane, c'est leur approche du cinéma, dont j'ai déjà analysé la portée marxiste dans un autre article³. Au-delà de ce marxisme, fort chez Walter Benjamin et dilué chez Benjamin Fondane, j'ai pu déceler une énorme importance de Dada dans les conceptions respectives que les deux auteurs se forgent du cinéma : ce sera le sujet du présent article. Le point de vue historique me semble fertile pour mon approche, c'est pourquoi je commencerai par Fondane et continuerai par Benjamin...

Benjamin Fondane surprend par la multitude de ses préoccupations cinématographiques : il est tour à tour critique, scénariste et dialoguiste, réalisateur, et il applique même les techniques scripturales du cinéma dans un volume de 1928, *Trois scenarii. Cinépoèmes*. Sa sensibilité est profondément nourrie du cinéma d'avant-garde, tout particulièrement du cinéma réalisé autour du mouvement dada, mais aussi dans une certaine mesure du film surréaliste. Il faut dire que ces productions d'avant-garde sont placées par Fondane dans la catégorie du « film pur »⁴, c'est-à-dire non-narratif, poétique, suggestif, plein d'arbitraire et de force irrépressible.

En 1925, Fondane consacre un compte rendu extrêmement intelligent au film *Entracte* de René Clair (réalisé en 1924), publié dans la revue bucarestois *Integral*, gérée par ses anciens amis F. Brunea et Ilarie Voronca. C'est bien connu qu'*Entracte* est un chef-d'œuvre du cinéma dada, aux côtés des films abstraits de Hans Richter et Viking Eggeling, de *Retour à la raison* (1923) et d'*Emak Bakia* (1926) de Man Ray, d'*Anémic Cinéma* de Marcel Duchamp (1926) et de quelques autres... Dès le début, Fondane dissocie le film du ballet *Relâche* (à la faveur duquel on l'a projeté), même si Picabia et Satie sont très impliqués

² La philosophie de Chestov est un des rares points sur lesquels les deux penseurs ne semblent pas converger : référence absolue pour Fondane, le philosophe russe a ennuyé W. Benjamin (cf. une lettre de 1939, à Scholem), Maurice de Gandillac, *Préface*, in Walter Benjamin, *Œuvres I. Mythe et violence*, Essais traduits de l'allemand par Maurice de Gandillac, Paris, Denoël, 1971, p. 25.

³ Ioan Pop-Curșeu, « La critique marxiste du cinéma dans les années '30. Brecht, Benjamin, Fondane : iconoclasme ou iconophobie ? », in *Ekphrasis. Images, Cinema, Theatre, Media*, Cluj-Napoca, Éditions Accent, n° 2/2010, pp. 64-76.

⁴ Le syntagme « film pur » est d'ailleurs usuel à l'époque : Henri Chomette est l'inventeur de la formule, sinon de la mode, dans un petit essai visuel de 1926 : *Cinq minutes de cinéma pur*.

dans les deux projets : le ballet est une « farce sans goût ni sel », tandis que le film est « une vraie tranche d'art »⁵. René Clair est d'ailleurs le seul qui jouit de la seule vraie gloire de l'artiste moderne, celle d'être sifflé et de provoquer le scandale. *Entracte* chamboule l'univers tout entier, et il le fait à force de vitesse, « d'une vitesse que le vacarme de Satie rendait étourdissante »⁶.

Une suite de séquences d'*Entracte*, celle de la danseuse que le mouvement subtil de la caméra balaie jusqu'à découvrir le visage barbu d'un monsieur peu séduisant, suscite des la part de Fondane des commentaires dont la justesse de ton et la finesse poétique frappent encore les lecteurs d'aujourd'hui :

Du reste les pieds juteux et blancs de la danseuse qu'encerclait le parasol du tutu et qu'on voyait comme si notre fauteuil avait été placé sous terre, sous la terre soudainement devenue translucide, étaient-ils bien des jeunes pieds de danseuse ou des bras mous de méduse ? Une transsubstantiation universelle s'opérait, les choses allégées du poids se révélaient parentes, se substituaient l'une à l'autre, prises au vertige de cette lenteur, au calme effrayant de cette vitesse.⁷

Fondane avait bien compris la force de subversion de cette suite de séquences. Le cinéma met les spectateurs en posture de jouissance érotique (la vieille *concupiscentia oculorum* !) et à la fin il leur jette à la figure des vérités dérangelantes, cachées d'habitude sous un voile de sérieux et d'honorabilité. C'est là tout l'esprit du dadaïsme : se moquer cruellement des prétentions bourgeoises et faire craquer le vernis de la civilité, tout en faisant exploser les idées acquises et les vérités ossifiées.

Entracte affirme, aux yeux de Fondane, une extraordinaire volonté de faire *table rase* du « récit », de la « photo », du « truquage », de la « peinture ». Toutes ces vieilleries sont réduites à rien par René Clair, car son film ne s'oppose pas tant au cinéma commercial américain, mais bien « au film artistique qui se trompe magnifiquement de route », par exemple *Le Cabinet du Docteur Caligari*⁸. Par cela, René Clair pourrait devenir « le Rimbaud du cinéma » et c'est d'ailleurs ce que Fondane lui « souhaite »⁹.

⁵ Benjamin Fondane, « *Entracte* ou le cinéma autonome », in *Écrits pour le cinéma. Le Muet et le parlant*, édité par Michel Carassou, Olivier Salazar-Ferrer et Ramona Fotiade, Paris, Non-lieu/Verdier, 2007, pp. 59-60.

⁶ *Ibid.*, p. 60.

⁷ *Ibid.*, pp. 60-61.

⁸ *Ibid.*, p. 61.

⁹ *Ibid.*

Pour bien comprendre les rapports très forts de Fondane avec le dadaïsme cinématographique, il faudrait savoir que l'auteur joue un rôle capital dans la promotion internationale des films d'avant-garde réalisés aux cours des années 20 à Paris. Pendant l'été de 1929, par exemple, Fondane organise des projections de films d'avant-garde accompagnées de conférence à Buenos Aires. Il préconise la même démarche à Bucarest, mais cette manifestation n'a plus lieu¹⁰.

La sélection de films faite par Fondane montre sa relation privilégiée avec le dadaïsme. En tête de liste figure *Entracte*, commenté en 1925. *L'Étoile de mer* de Man Ray, sur un poème de Robert Desnos (1928) est le deuxième film de la sélection et doit avoir séduit Fondane par la réflexion sur la beauté féminine, mais aussi par la forte poésie des images visuelles. Un carton d'invitation à la projection et à la conférence de Fondane, portant la date de 7 août 1929, 18 heures, mentionne seulement ces deux films. Pourtant, certains chercheurs ajoutent à la liste quelques pellicules que Fondane peut avoir connues et projetées (mais qui relèvent plutôt du surréalisme) : *La Coquille et le clergyman* de Germaine Dulac, sur un scénario d'Antonin Artaud (1928), *Le Cabaret épileptique* d'Henri Gad (1928) ou bien *Un Chien andalou* de Buñuel et Dali (1929).

Présentation de films purs est d'ailleurs un long texte rédigé par Fondane afin de permettre au public argentin de comprendre la démarche créatrice des cinéastes d'avant-garde. Plein de digressions spirituelles, l'article-conférence de Fondane contient quelques formules révélatrices, qui décrivent mieux que toutes autres le film d'avant-garde. Celui-ci est « une opération individuelle de table rase, d'analyse, de transformation, un *épisode de lutte* »¹¹, un « nouveau moyen de connaissance »¹², « poivré » et « salé » de « sentiments anarchiques »¹³. Il n'est donc pas surprenant que Fondane place le film pur dans un vaste réseau de courants artistiques modernes, comprenant le cubisme, le futurisme (« américanisation par le lyrisme ») et dada :

Disons tout de suite que dada, c'est le cubisme passé sur le plan moral, sur le plan de l'action, se reconnaissant anarchique, prenant connaissance de ses tendances catastrophiques et assumant les responsabilités. Dada est au

¹⁰ Alain Virmaux, « Écrits et travaux de cinéma. Notes sur une évolution en risque d'être méjugée », in *Europe* (numéro spécial Benjamin Fondane), Mars 1998, pp. 163-165.

¹¹ B. Fondane, « Présentation de films purs », in *Écrits pour le cinéma. Le Muet et le parlant*, op. cit., p. 70.

¹² *Ibid.*, p. 74.

¹³ *Ibid.*, p. 76.

Le cubisme ce que la Terreur fut aux États Généraux, ce que la révolution d'Octobre fut pour celle de Kerensky. De là, ce mouvement d'inimitié né dans le sein du mouvement moderniste. Pas d'hypocrisie ; les termes du problème demandaient à être posés correctement.

Que peut une révolution ? Que peut l'homme ? Si peu, mais ce peu n'est acquis qu'au prix d'efforts incalculables ; le cubisme a cédé sa place ; dada est mort, le surréalisme se meurt ; et cependant quelque chose est né d'opérant, d'efficace, au terme d'une lutte qui semblait uniquement destructrice : c'est ce qu'on veut bien appeler « l'esprit moderne », aussi disparates que puissent sembler ses extrêmes, aussi hétérogènes ses membres.¹⁴

À l'œil attentif, l'esprit moderne, dont dada et le mouvement surréaliste, se caractérise non pas comme destructeur, mais comme un *agent provocateur*, obligeant la civilisation européenne à produire à l'accélération les actes de suicides nécessaires, pour faire place enfin à *autre chose*.¹⁵

Ce n'est pas un hasard que Fondane présente la belle conférence *Signification de dada* pendant la même tournée à Buenos Aires. Elle s'ouvre sur la même préoccupation généalogique, qui vise à placer dada dans le tableau plus vaste des mouvements de l'avant-garde historique. Fondane souligne la singularité absolue du dadaïsme, due à son esprit négateur, ainsi que l'action usurpatrice du surréalisme :

Ajoutons, si vous voulez, aux écoles précédentes, qui n'ont avec Dada que des rapports fortuits, l'école surréaliste : elle a tout fait pour étouffer, issue de Dada, la part de l'esprit dada qu'elle charriait dans ses veines, qui était ce qu'elle avait de meilleur.¹⁶

Dada naît du refus de la guerre et des formes culturelles qui y ont mené, Dada hérite quelque chose de la violence destructrice de Rimbaud et de Nietzsche, qui voulaient faire table rase de tout afin d'instituer de nouvelles

¹⁴ *Ibid.*, pp. 71-72.

¹⁵ *Ibid.*, p. 73. Dans ses écrits ultérieurs, Fondane deviendra un critique appliqué du surréalisme. Dans ce texte, sur la même page, Benjamin Fondane attribue, de manière erronée, à dada l'engouement pour le freudisme : « De dada vient l'immense vogue du freudisme, et les méthodes pour retirer le meilleur fonds d'un continent humain inédit, plein de fables astucieuses, d'énigmes à sens multiples. »

¹⁶ B. Fondane, « Signification de Dada », in Petre Răileanu, Michel Carassou, *Fundoianu/ Fondane et l'avant-garde*, Bucarest, Fondation Culturelle Roumaine, Paris, Paris-Méditerranée, 1999, p. 77. Idée reprise plus loin, p. 82 : déjà en 1921, lors du Congrès moderniste convoqué par André Breton, celui-ci « n'avait rien compris à Dada ».

valeurs, des valeurs de vie. Dada fait preuve d'intelligence en utilisant l'« humour » comme « méthode » pour échapper « à la contrainte de la souffrance ». C'est en ce sens qu'il faut « comprendre » le film *Entracte*, ici attribué à Picabia¹⁷, et c'est toujours dans ce sens qu'il faut comprendre – au moins partiellement – tout le mouvement dada, dont un des maîtres est Tzara, le compatriote de Fondane. La conférence se clôt sur une définition (*horrible dictu*) de Dada, tellement précise qu'elle ne devrait manquer d'aucun traité d'histoire de l'art ou de la littérature :

Car Dada était la première manifestation connue de l'esprit, qui se prétendait catastrophique, qui rejetait toute finalité, qui proclamait le scandale pour le scandale, tout en cachant (ou ignorant peut-être) l'idée obscure qui l'y poussait, qui refusait de se laisser prendre pour un Événement, de se laisser ranger soit dans le fait de l'art, soit dans les faits spirituels quelconques, et, qui, pour la première fois au monde, refusa « le beau rôle », prétendit vouloir arriver à l'idiotie pure, et déclarait spontanément que le chef-d'œuvre, et même l'œuvre n'étaient possibles sur son terrain. Dada explosé en 1918, comme une immense volonté de puissance, se coupait tout l'œil au rasoir, en avouant avec ostentation que, sur son terrain, celui du doute, ou plutôt celui de la joie du doute, il était *impossible absolument de créer quoi que ce fût*.¹⁸

Quelques-uns des autres articles que Fondane consacre au cinéma (*Du muet au parlant. Grandeur et décadence du cinéma, 1929-1930 ; Le Cinéma dans l'impasse, 1933 ; Cinema 33, 1933*), se fondent sur une critique très dure du cinéma parlant, qui a suspendu la possibilité de communication universelle que faisait entrevoir le film muet et qui a détruit la frange de poésie que celui-ci pouvait contenir, malgré les impératifs économiques. L'exaltation du langage universel, qu'on trouve dans la critique de Fondane, vient elle aussi de dada (au moins en partie). Il ne faut pas oublier qu'Eggeling et Richter cherchent une *Universelle Sprache* de l'art, envoyant en 1920 un essai du même titre à plusieurs personnes célèbres, entre autres Albert Einstein. Le « langage universel » des arts visuels aurait conduit à la fondation d'une nouvelle humanité et d'une vie universelle¹⁹.

¹⁷ *Ibid.*, p. 81.

¹⁸ *Ibid.*, pp. 81-82. Fondane fait allusion, dans ce paragraphe, au film *Un chien andalou*, considéré un chef-d'œuvre du cinéma surréaliste (ou, pour quoi pas, dada ?).

¹⁹ R. Bruce Elder, « Hans Richter and Viking Eggeling: The Dream of Universal Language and the Birth of Absolute Film », in *Avant-Garde Film*, Edited by Alexander Graf and Dietrich Scheunemann, Amsterdam-New York, Rodopi, 2007, pp. 3-53.

Chez Fondane, la problématisation du langage universel est inséparable du « lyrisme » : ces deux idées se nourrissent l'une de l'autre, comme le montrent d'ailleurs certains aspects de la pratique poétique même de l'auteur.

Entre le premier article sur le cinéma et les projections commentées de 1929, Fondane publie un volume de « ciné-poèmes » qui marque, de mon point de vue, une date importante dans l'évolution lyrique de l'auteur, mais aussi dans l'histoire de la poésie moderne de langue française, étant une des créations majeures liées à l'esprit dada. Paru en 1928, aux Documents internationaux de l'esprit nouveau, *Trois scenarii* comprend des textes (*Barre fixe, Paupières mûres, Mtasipoj*) qu'on a peu rapproché du dadaïsme, malgré l'apparence graphique du volume, les allusions transparentes à dada et l'énergie spécifique animant les vers eux-mêmes. La distribution quasi-aléatoire des caractères noirs et rouges sur la couverture, ainsi qu'une des rayographies de Man Ray, choisie par Fondane comme illustration, nous placent d'emblée au cœur de Dada. La rayographie, ou photo sans appareil, qui suppose l'impression d'un objet quelconque directement sur la pellicule, a été pratiquée par d'autres dadaïstes, avant d'être « découverte » et baptisée par Man Ray : Christian Schad est un de ceux-là²⁰. *Trois scenarii* contient encore une photographie réalisée par le même Man Ray, c'est-à-dire un double portrait anamorphosé de Fondane, où le visage du poète paraît presque spectral à force de déformation. Au-delà de tout cela, le dialogue entre le poète Fondane et le photographe/ cinéaste Man Ray est plus complexe qu'il semble à première vue. La préface du volume, ironiquement intitulée *2x2*, fait une allusion à *Emak Bakia* de Man Ray (1926)²¹ :

C'est nous qui sommes l'objet de sa convoitise, qui faisons ses délices ; c'est nous qui sommes son unique proie, le cinéma purement abstrait (absolu) n'étant destiné qu'à jouer un rôle critique : faire l'analyse des éléments purs en présence, marquer une rupture nette avec les arts d'imitation, donner une chiquenaude à l'esprit au cerveau dormant ; s'en aller, comme s'en fut le cubisme. Tel relief abstrait d'Arp gagne infiniment à s'appeler « bouteille-nombril », telle danse de blancheurs pures de Man Ray à partir d'une boîte de cols.²²

²⁰ Clément Chéroux, « Tzara, fil rouge du photogramme à travers l'Europe », in *Tristan Tzara, l'homme approximatif. Poète, écrivain d'art, collectionneur*, Musées de la ville de Strasbourg, 2015, pp. 243-257.

²¹ En basque, le titre du film de Man Ray veut dire « Laisse-moi tranquille ».

²² B. Fondane, « 2x2 », in *Écrits pour le cinéma. Le Muet et le parlant, op. cit.*, p. 24.

La danse des cols de chemise d'*Emak Bakia* se métamorphose en un vertige des formes rappelant même parfois les sculptures de Brancusi. C'est une danse des transformations, où les formes découlent l'une de l'autre, dans une dynamique permanente, où la forme de départ – le col de chemise – finit par se perdre, devenant jeu d'ombres et de lumière sur le carrelage. De plus, il faut souligner que Man Ray lui-même place *Emak Bakia* dans la catégorie du « cinépoème ». Man Ray se trouve inscrit à la fin d'un des trois ciné-poèmes de Fondane, *Paupières mûres*, qui fait allusion au portrait de l'écrivain : « gros plan : la tête fantastique de l'auteur par Man Ray »²³. Il s'agit là de plusieurs méthodes auxquelles Fondane a recours afin de souligner sa dette envers la démarche créatrice dada de Man Ray : au fond, ses ciné-poèmes tendent à emprunter la même voie.

Les ciné-poèmes de Fondane sont coupés en plans numérotés et dotés chacun de sa propre individualité visuelle et sémantique. Ces films poétiques sont placés dans le décor de la ville moderne par excellence (on y reconnaît facilement Paris à partir de plusieurs allusions), avec ses monuments, vitrines, enseignes lumineuses, foules agitées et bâtiments immenses. Il n'y a pas de fil narratif, à l'exception de vagues intrigues érotiques, et même lorsqu'on réussit à isoler un personnage, on se limite à le suivre le long d'un parcours incohérent, fragmenté, mais qui se dissout à la fin en un unité mentale supérieure, spécifique du film dada. C'est le cas du « jeune homme » de *Barre fixe*, qui vit des aventures aberrantes, un peu comme dans *Entracte* de René Clair ou bien dans les films de Man Ray.

Les « trois scenarii » de Fondane montrent qu'il a toujours caressé l'espoir de devenir réalisateur. D'ailleurs, le passage permanent entre théorie et pratique fait de lui un auteur dont l'étude offre la possibilité de faire d'étonnantes découvertes. Un *synopsis* très inspiré, l'esquisse *Une journée d'ivresse*, sans date, rarement liée à l'activité cinématographique de Fondane²⁴, est aussi un film dada *in nuce*. Le personnage principal, Jean Clément, un monsieur distingué, souffre de « la folie de la mécanique » et ses aventures hallucinantes rappellent encore une fois *Entracte* et l'absurde des situations du film dada. Jean Clément, après s'être enfui de l'asile d'aliénés et après le vol de

²³ *Paupières mûres*, in *Écrits pour le cinéma. Le Muet et le parlant*, op. cit., p. 34.

²⁴ C'est Olivier Salazar-Ferrer qui lance cette hypothèse, « *Tararira* de Benjamin Fondane et l'héritage subversif du dadaïsme », Chapter 14, in *Dada and Beyond*, Vol. 2, *Dada and Its Legacies*, Edited by Elza Aadamowicz & Eric Robertson, Amsterdam-New York, Rodopi, 2012, p. 229.

plusieurs voitures, amène des bandits au poste de police, enlève une mariée, conduit une vieille sourde en autobus à travers les champs, le tout à un rythme effréné. Pour le rôle de Clément, Fondane rêvait de Jean-Louis Barrault, entre autres, convaincu du fait qu'il faut un grand acteur pour incarner un personnage qui, à travers les situations les plus étranges et les plus folles, puisse garder son sérieux et sa distinction²⁵.

L'idée de réaliser un film se matérialise pour Fondane toujours en Argentine, avec l'aide de Victoria Ocampo, mécène sud-américaine qui avait appuyé aussi les manifestations de 1929. En 1936, suite à une correspondance, Fondane arrive de l'autre côté de l'océan et réalise le film *Tararira* sur un délai de plusieurs mois²⁶. Malheureusement, la pellicule n'étant pas diffusée, on n'en garde aucune copie, les chercheurs d'aujourd'hui devant reconstituer le film à partir d'un ensemble de photographies et des lettres envoyées par Fondane à sa famille, à savoir son épouse Geneviève et sa sœur Line Pascal, surnommée Tzoca. Dans *Tararira*, la musique joue un rôle très important, un peu comme dans *Entracte* : chez Fondane, les personnages sont incarnés par les frères Aguilar, membres du célèbre quartette du même nom. Le film est plein de gags et d'humour absurde, dans le goût des farces avant-gardistes. Au fond, *Tararira* est le dernier grand projet de film dadaïste de l'histoire du cinéma²⁷. La perspective caricaturale sur la société contemporaine, la critique de la bourgeoisie, les situations invraisemblables, les travestis²⁸, les confusions et les quiproquos constituaient sans doute un vertige affolant, comme dans *Entracte*. Une des scènes clés est d'ailleurs un concert avec le *Boléro* de Ravel, sans instruments, qui dégénère en destruction :

J'ai à peine eu le temps de mettre au net mon sujet, qui est bien différent de celui que j'ai emporté en partant – ce sera la caricature de la société d'aujourd'hui, un monde où l'art n'est plus et je me promènerai un peu à travers tout, studios de cinéma olfactif, par ex. Les Aguilar ne pourront

²⁵ Une *Journée d'ivresse*, in *Fundoianu/ Fondane et l'avant-garde*, op. cit., pp. 23-26.

²⁶ Le nom du film peut renvoyer à la revue satyrique roumaine *Tarara*, éditée par Macedonski dans les années 1880, ou bien au nom espagnol d'un poisson de rivière.

²⁷ Une idée similaire est soutenue aussi par Olivier Salazar-Ferrer, *art. cit.*, pp. 227-243, *passim*. La conclusion de l'article est la suivante : « Pourtant, tout laisse penser que *Tararira*, en métamorphosant les multiples effets du cinéma muet, s'inscrivait dans un héritage de la subversion post-dadaïste et exprimait pleinement l'univers poétique fondanien. »

²⁸ *Ibid.*, p. 238 : « C'est l'usage de plusieurs travestis montrant des hommes déguisés en femmes qui illustre mieux cette composante subversive. Fondane réalise probablement une satire sociale de la bourgeoisie avec une bonne place faite à l'absurde. »

être engagés pour un concert qu'uniquement parce qu'on les prend pour de célèbres bandits et, vers la fin du film, se révolteront contre la condition que leur fait le cinéma, refuseront le mariage et le baiser final et préféreront, en jouant sans instrument le *Boléro* de Ravel, mettre en pièces le salon d'une vieille duchesse qui les avait fait jouer – par pitié. Etc. etc. Le thème est très drôle à raconter – mais sortira-t-il ? Je n'en sais rien.²⁹

L'année 1936, où Fondane réalise *Tararira*, Walter Benjamin publie – en français – son grand essai *L'Œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique*, qui est devenu au cours du temps un des ouvrages théoriques les plus (mal) lus et cités. Le penseur allemand y développe le concept de « reproductibilité », en montrant que l'art a toujours été reproductible d'une manière ou d'une autre. Ce qui différencie la reproductibilité moderne par rapport à celle de la Renaissance, par exemple, c'est le fait que la modernité reproduit l'œuvre d'art par les mêmes moyens qu'elle utilise pour le produire³⁰. De plus, la reproduction devient elle-même une œuvre d'art à part entière et on le voit clairement dans la photographie et le cinéma, dont l'avènement change le statut même de l'art³¹. Avec cette mutation, il n'y a plus d'« authenticité », donc plus d'« aura » de l'objet que présente l'œuvre d'art, ou plus d'« aura » de l'art en lui-même : « au temps des techniques de reproduction, ce qui est atteint dans l'œuvre d'art, c'est son aura »³².

Dans l'horizon d'analyse qui nous intéresse, il faut souligner que *L'Œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique* contient un chapitre d'une grande originalité, qui institue un rapport étroit et très intelligemment posé entre la perte de l'aura, le cinéma et le dadaïsme. Je dis bien *un chapitre*, car sa numérotation varie beaucoup dans les cinq versions de l'essai qu'on a gardées jusqu'à présent³³. Malgré cette variation, le contenu du chapitre est assez

²⁹ Lettre de Fondane à sa sœur, Buenos Aires, 19 mai 1936, *Écrits pour le cinéma*, op. cit., p. 179.

³⁰ Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique*, in *Œuvres II. Poésie et révolution*, traduit de l'allemand et préfacé par Maurice de Gandillac, Paris, Denoël, 1971, pp. 172, 181 (« À la différence de ce qui se passe en littérature ou en peinture, la technique de reproduction n'est pas, pour le film, une simple condition extérieure qui en permettrait la diffusion massive ; sa technique de production fonde directement sa technique de reproduction. »).

³¹ *Ibid.*, p. 174.

³² *Ibid.*, p. 176, et plus largement pp. 174-177.

³³ Elles se trouvent toutes dans Walter Benjamin, *Opera de artă în epoca reproductibilității sale tehnice*, Édition critique de Burkhardt Linder, en collaboration avec Simon Broll et Jessica Nitsche, Trad. de l'allemand en roumain Christian Ferencz-Flatz, Cluj-Napoca, Tact, 2015.

stable, à l'exception de la première version, qui est moins structurée et plus libre que les autres. En général, les chercheurs pensent que la cinquième version est la bonne, celle-ci étant la dernière élaborée et revue par l'auteur de son vivant³⁴ : notre chapitre est le quatorzième et avant-dernier, preuve de l'importance que Benjamin lui accorde³⁵.

Selon l'auteur, « une des tâches essentielles de l'art » est – depuis toujours – de produire une demande à une époque pas encore mûre pour lui donner « pleine satisfaction ». Ceci explique la manière dont se produisent les mutations du champ artistique et l'émergence de nouvelles formes d'art. De même, certains effets sur les spectateurs péniblement obtenus dans le présent peuvent se révéler avec le passage du temps beaucoup plus faciles à obtenir, grâce à des transformations techniques ou sociales. Par exemple, le dadaïsme cherche à introduire « dans le public » un effet que par la suite Chaplin obtient de manière parfaitement naturelle : « Nous comprenons aujourd'hui seulement à quoi tendait cet effort : le dadaïsme cherchait à produire, par les moyens de la peinture (ou de la littérature), les mêmes effets que le public demande maintenant au cinéma. »

Benjamin ignore sciemment le fait que Chaplin est parfaitement contemporain de dada et qu'une des fumisteries de Tzara, lancée à Zurich en 1919, soutient que Charlot a donné son adhésion à dada. La blague est reprise à Paris en février 1920, où *Le Journal du peuple* publie la nouvelle que Chaplin prendra la parole à l'une des matinées dada³⁶. Mais le plus surprenant c'est que, dans *Du muet au parlant. Grandeur et décadence du cinéma*, Fondane trouve quelques formules qui anticipent étrangement Benjamin. Il pose le cinéma comme art de masse et établit un rapport entre son esprit et dada :

Et cependant voilà des images, quelques-unes entre mille, de Charlie Chaplin et qui font rigoler au cinéma aussi bien le boucher du coin que le poète dadaïste, de l'esthétique duquel, sans aucun doute, ces images relèvent.³⁷

³⁴ La traduction française que j'utilise, celle de Maurice de Gandillac, retient la cinquième version du texte, non la première traduction française, réalisée par Pierre Klossowski, avec la collaboration de Benjamin lui-même, parue en 1936 dans *Zeitschrift für Sozialforschung*. Cette version, la quatrième, assez censurée, fait cependant figure de document historique important.

³⁵ Le chapitre se trouve aux pp. 201-204, d'où proviennent toutes mes citations.

³⁶ Cf. François Buot, *Tristan Tzara. L'homme qui inventa la révolution Dada*, Paris, Grasset, 2002, pp. 94-95.

³⁷ Benjamin Fondane, « Du muet au parlant. Grandeur et décadence du cinéma », in *Écrits pour le cinéma*, op. cit., p. 82.

Il y a donc une similitude parfaite entre le cinéma et dada, en faveur de laquelle Walter Benjamin (aura-t-il connu les textes critiques de Fondane ?) amasse d'autres arguments, pas avant d'avoir marqué quelques traits spécifiques du dadaïsme. Les dadas, selon Walter Benjamin, attachent beaucoup de prix à ne pas faire de leurs œuvres des objets de « contemplation »³⁸. Le principal moyen pour atteindre ce but est « l'aviissement systématique de la matière même de leurs œuvres ». Les poèmes dada sont « des salades de mots », des poubelles verbales, des suites incohérentes de phrases obscènes, alors que les tableaux se réduisent à l'état de collages dans lesquels sont inclus des objets fonctionnels, comme des boutons et des tickets de bus. Devant un tableau d'Arp (artiste invoqué par Fondane aussi) ou devant un texte poétique de Stramm, il n'y a pas le loisir de la contemplation et du jugement esthétique comme – encore – devant une toile de Derain ou un poème de Rilke. À travers cela, les dadaïstes parviennent « à priver radicalement de toute aura des productions » marquées du « stigmate de la reproduction ».

L'œuvre d'art devient de la sorte « un objet de scandale », ce que Fondane souligne aussi à propos d'*Entracte* de René Clair, ou bien dans la conférence *Signification de dada* (dadaïsme = manifestation de l'esprit qui proclame « le scandale pour le scandale »). Plus encore, Walter Benjamin lie encore la démarche dadaïste à un concept qui lui est essentiel, à savoir le « choc » : l'œuvre d'art « heurte », « traumatise » le spectateur et favorise ainsi le « goût du cinéma ». Chez le spectateur, le changement rapide de lieux et d'époques provoque un choc qui suspend l'ancienne habitude contemplative déclenchée par la peinture. La suite des images empêche le regard de se fixer et le spectateur de réfléchir – et c'est là une attitude carrément iconoclaste (ou au moins iconophobe), que j'ai analysée ailleurs³⁹.

La conclusion du chapitre de *L'Œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique* mérite d'être citée en entier, surtout que Benjamin – dans une note de bas de page – place l'entendement du cinéma par rapport à des courants de l'avant-garde artistique, ce qui présente des rapprochements avec la démarche de Fondane :

Par sa technique, le cinéma a délivré l'effet de choc physique de la gangue morale où le dadaïsme l'avait en quelque sorte enfermé.

³⁸ W. Benjamin, *L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique*, op. cit., ainsi que les citations suivantes.

³⁹ Ioan Pop-Curșeu, « La critique marxiste du cinéma dans les années '30. Brecht, Benjamin, Fondane : iconoclasme ou iconophobie ? », art. cit.

[I. P.-C. : Après cette fin de chapitre, il y a un appel de notes et le texte continue ainsi en bas de page :]

Si le cinéma s'éclaire à la lumière du dadaïsme, il s'éclaire également de façon substantielle à la lumière du cubisme et du futurisme. Ces deux mouvements apparaissent comme des tentatives insuffisantes de l'art pour tenir compte, à leur façon, de l'intrusion des appareils dans la réalité. À la différence du cinéma, elles n'ont pas utilisé ces appareils pour donner du réel une représentation artistique : elles ont plutôt allié en quelque sorte la représentation du réel à celle de l'appareillage. Ainsi s'explique le rôle prépondérant que jouent, dans le cubisme, le pressentiment d'une construction de cet appareillage, reposant sur un effet d'optique, et dans le futurisme, le pressentiment des effets de cet appareillage, tels que le cinéma les mettra en valeur grâce au déroulement rapide de la pellicule.

Ces vues sur dada et sur les autres courants d'avant-garde, dans la mesure où ils ont créé une demande qui a trouvé sa pleine satisfaction dans le cinéma, séduisent déjà les premiers lecteurs avisés de Benjamin, qui ont lu le texte sous sa forme manuscrite. Theodor Adorno écrit une lettre à son ami, datée du 18 mars 1936, dans le post-scriptum de laquelle est exprimé « l'accord envers la théorie du dadaïsme ». Cette théorie s'intègre tout aussi bien dans le corps de l'essai sur la reproduction que les considérations sur la « grandiloquence » et l'« atrocité » dans le « livre sur le baroque » (*Origine du drame baroque allemand*, 1928)⁴⁰.

Que dire en guise de conclusion ? Tout d'abord, il faut souligner que les approches que Walter Benjamin et Benjamin Fondane ont de dada convergent sur plus d'un point : le scandale, le choc, Charlie Chaplin, le rapport avec les autres courants d'avant-garde. Walter Benjamin a la clairvoyance théorique de rapprocher la perte de l'« aura » qu'on constate dans le dadaïsme de l'esprit du cinéma. Mais, d'un autre côté, c'est comme si Fondane, lui, avait eu la force de réunir la *theoria* et la *praxis* et de montrer – à travers *Tararira*, ses scénarios, ses ciné-poèmes et même ses articles de critique – que le vrai cinéma est *dada* par nature, c'est-à-dire poétique, libre et libérateur, lyrique et troublant, mettant toujours en question les valeurs acquises et les idées ossifiées. Avant donc que Walter Benjamin n'élabore sa pensée du cinéma et du dadaïsme, Fondane l'a déjà bel et bien traduite en pratique ou bien anticipée dans ses articles théoriques.

⁴⁰ *Opera de artă în epoca reproductibilității ei tehnice, op. cit.*, p. 315.

Références

- Benjamin Fondane, poète, essayiste, cinéaste et philosophe. Roumanie, Paris, Auschwitz 1898-1944* [catalogue d'exposition], Paris, octobre 2009-janvier 2010, Non Lieu, Mémorial de la Shoah, pp. 63-71.
- BENJAMIN Walter, *Essais sur Bertolt Brecht*, Paris, Maspero, 1969.
- BENJAMIN Walter, *L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique*, in *Cœuvres II. Poésie et révolution*, traduit de l'allemand et préfacé par Maurice de Gandillac, Paris, Denoël, 1971.
- BENJAMIN Walter, *Opera de artă în epoca reproductibilității sale tehnice*, Édition critique de Burkhardt Linder, en collaboration avec Simon Broll et Jessica Nitsche, Trad. de l'allemand en roumain Christian Ferencz-Flatz, Cluj-Napoca, Tact, 2015.
- BRUCE ELDER R., « Hans Richter and Viking Eggeling: The Dream of Universal Language and the Birth of Absolute Film », in *Avant-Garde Film*, Edited by Alexander Graf and Dietrich Scheunemann, Amsterdam-New York, Rodopi, 2007, pp. 3-53.
- BRUCE ELDER R., *Film and Avant-garde Art Movements in the Early Twentieth Century*, Wilfrid Laurier University Press, 2008.
- BUOT François, *Tristan Tzara. L'homme qui inventa la révolution Dada*, Paris, Grasset, 2002. *Cahiers Benjamin Fondane*, n° 3, Automne 1999, pp. 5-48 [section spécialement consacrée aux activités de Fondane dans le cinéma].
- CHÉROUX Clément, « Tzara, fil rouge du photogramme à travers l'Europe », in *Tristan Tzara, l'homme approximatif. Poète, écrivain d'art, collectionneur*, Musées de la ville de Strasbourg, 2015, pp. 243-257.
- DUMA Dana, *Benjamin Fondane cineast*, București, Artprint, 2010.
- FONDANE Benjamin, « Signification de Dada », in Petre Răileanu, Michel Carassou, *Fundoianu/ Fondane et l'avant-garde*, Bucarest, Fondation Culturelle Roumaine, Paris, Paris-Méditerranée, 1999, pp. 76-82.
- FONDANE Benjamin, *Écrits pour le cinéma. Le Muet et le parlant*, édité par Michel Carassou, Olivier Salazar-Ferrer et Ramona Fotiade, Paris, Non-lieu/Verdier, 2007.
- HAGENER Malte, *Moving Forward, Looking Back. The European Avant-garde and the Invention of Film Culture, 1919-1939*, Amsterdam University Press, 2007.
- HOFFMANN Justin, « Hans Richter, Munich Dada and the Munich Republic of the Workers' Council », in Stephen C. Foster (éditeur), *Hans Richter: activism, modernism, and the avant-garde*, MIT Press, 1998, pp. 48-71.
- KUENZLI Rudolf E., « Man Ray's Films: From Dada to Surrealism », in *Avant-Garde Film*, Edited by Alexander Graf and Dietrich Scheunemann, Amsterdam-New York, Rodopi, 2007, pp. 93-104.

- KUHNLE Till R., « “Le royaume du cinéma n’est pas encore de ce monde!” Réflexions sur un art industriel », in Dorin Ștefănescu (éd.), *Benjamin Fondane ou l’épreuve du paradoxe. Pour une herméneutique existentielle*, Cluj-Napoca, Eikon, 2010, pp. 191-209.
- LÖWY Michael, « Walter Benjamin et le surréalisme. Les noces chimiques de deux matérialismes », *Anthropology & Materialism* [Online], 1/ 2013, Online since 30 October 2014, connection on 21 November 2015. URL: <http://am.revues.org/123>
- POP-CURȘEU Ioan, « La critique marxiste du cinéma dans les années ’30. Brecht, Benjamin, Fondane : iconoclasme ou iconophobie ? », in *Ekphrasis. Images, Cinema, Theatre, Media*, issue 2/2010, pp. 64-76.
- ROSS Alison, *Walter Benjamin’s Concept of the Image*, New York & London, Routledge, 2015.
- SALAZAR-FERRER Olivier, *Benjamin Fondane*, Paris, OXUS, col. « Les Roumains de Paris », 2004, pp. 47-58, 135-141.
- SALAZAR-FERRER Olivier, « *Tararira* de Benjamin Fondane et l’héritage subversif du dadaïsme », Chapter 14, in *Dada and Beyond*, Vol. 2, *Dada and Its Legacies*, Edited by Elza Aadamowicz & Eric Robertson, Amsterdam-New York, Rodopi, 2012, pp. 227-243.
- STEGEREAN Călin, « With the Avant-garde to the Cinema », in *Caietele Echinoc*, vol. 29, 2015, *Utopia, Dystopia, Film*, pp. 65-75.
- VIRMAUX Alain, « Écrits et travaux de cinéma. Notes sur une évolution en risque d’être méjugée », in *Europe* (numéro spécial Benjamin Fondane), Mars 1998, pp. 161-169.

IOAN POP-CURȘEU (b. 4.02.1978, Ocna-Mureș) is Assistant Professor at the Faculty of Theatre and Television, Babeș-Bolyai University, Cluj-Napoca. He has defended his first Ph.D. at the University of Geneva in 2007 (*De l’homme hyperbolique au texte impossible: théâtralité, theatre(s), ébauches de pièces chez Baudelaire*), and the second at the Babeș-Bolyai University, Cluj-Napoca in 2011 (*Magic and Witchcraft in Romanian Culture*). In 2015, he defended his habilitation dissertation at Babeș-Bolyai University. His research interests are concerned with film aesthetics, art criticism and image theory, nineteenth-century literature and culture, as well as anthropological aspects of magic and witchcraft. He is the author of several books: *Nu știe stânga ce face dreapta. Două eseuri despre șovăielile gândirii critice* (2004), *Baudelaire, la plural* (2008), *Vasile Bologa (1859-1944)*, studiu monografic (2010), *Magie și vrăjitorie în cultura română. Istorie, literatură, mentalități* (2013), *Manual de estetică* (2014). He wrote dozens of articles on various themes, writers and films...

