

Till R. Kuhnle

## UN FESTIN POUR EN FINIR AVEC L'HISTOIRE

... *el delito mayor*  
*del hombre es haber nacido* (Calderón)

**Prologue baroque**  
**(*La cena del rey Baltasar*)**

« Le roi Balthasar fit un grand festin pour mille de ses grands, et en présence de ces mille, il but du vin. Ayant goûté le vin, Balthasar ordonna d'apporter les vases d'or et d'argent que son père, Nabuchodonosor avait enlevés du Temple de Jérusalem, afin d'y boire, le roi, ses grands, ses femmes et ses concubines. Alors on apporta les vases d'or qui avaient été enlevés du temple de la maison de Dieu à Jérusalem, et le roi, ses grands, ses femmes et ses concubines y burent. Ils burent le vin et louèrent les dieux d'or, d'argent et de bronze, de fer, de bois et de pierre. En cet instant, apparurent les doigts d'une main d'homme et ils écrivirent, en face du candélabre, sur le plâtre du mur du palais royal. Le roi vit cette partie de la main qui écrivait » (*Dan.* 5, 1-5).<sup>1</sup>

Mais l'écriture sur le mur reste d'abord un amas incompréhensible : « Los caracteres escritos ni los alcanzo ni entiendo, porque hoy es Bale de letras lo que de lenguas un tiempo » / « De ces lettres je ne perçois pas le sens, car ce qui était naguère Babel des langues est aujourd'hui Babel des lettres » / (*Cena*, 175/ 700),<sup>2</sup> s'exclame le roi Baltasar lorsqu' il aperçoit, après avoir profané la coupe sacrée, des lettres tracées par la main mystérieuse. Ces

---

<sup>1</sup> Tous les passages de la *Bible* sont cités d'après les traductions publiées dans la collection de la *Pléiade*.

<sup>2</sup> Don Pedro Calderón de la Barca, *La cena del rey Baltasar*, ds. *Obras completas III Autos sacramentales*, Madrid, Aguilar 1952; 175 ; *Le Festin du roi Balthasar*, traduit par Marie-France Schmidt, in : *Théâtre espagnol du 17<sup>e</sup> siècle. II*, sous la direction de Robert Marrass, Gallimard (Pléiade), 1999 – désormais cité dans le texte: *Cena*. Le texte original sera reproduit dans les notes. Pour une première approche de la pièce cf. le chapitre sur *La cena del rey Baltasar* dans Alexander A. Parker, *Los autos sacramentales de Calderón de la Barca*, Barcelona, Ariel, 1983, 143-183.

paroles sont prononcées dans *La cena del rey Baltasar* (1634) de Calderón de la Barca<sup>3</sup>. Comme leur roi blasphémateur, ses deux épouses, Vanité et Idolâtrie, sont saisies de terreur. Même La Pensée, conseiller docile du roi, ne saurait donner une réponse. Idolâtrie fait donc appel à l'« hébreu » Daniel qui se met à expliquer les signes :

« DAN. [...] 'Mené' veut dire que les jours de ton royaume sont comptés par Dieu ; 'Téquèl', que tu en as assumé le nombre, et pas une faute de plus ne peut tenir sur la balance ; 'Perès', que ton royaume sera ruiné et conquis [...]. Ainsi, la main de Dieu a signé ton arrêt de mort, et elle remet l'exécution de Sa justice comme il est légal, au bras séculier ; Dieu exerce contre toi Sa justice, car tu as profané les vases sacrés par les insultes et le mépris ; ainsi en est-il afin qu'aucun mortel ne fasse mauvaise usage des vases du Temple, qui contiennent un sacrement réservé à la Loi de grâce quand la Loi écrite sera effacée des tablettes du temps. Et puisque la profanation des vases est un si grand crime, écoutez, mortels, écoutez bien : ces vases renferment la vie et la mort ; celui qui communie en état de péché profane le Vase du Temple [...] » (*Cena*, 701)<sup>4</sup>.

Au début les paroles du prophète Daniel expliquant la signification de cette écriture étrange restent fidèles au texte de l'*Ancien Testament* (cf. *Dan.* 5, 26-28). Mais déjà à partir de « Ainsi, la main de Dieu [...] », le ton du prophète se transforme en celui d'un prédicateur bien chrétien : il annonce le saint sacrement sous le signe de la grâce. Ceci implique une économie de l'Histoire Sainte qui renvoie à la *Somme théologique* du Saint Thomas (d'Aquin) distinguant entre les trois âges de l'humanité : « celui de la Loi naturelle (de la création à la chute de l'humanité), celui de la Loi écrite (de la chute originelle à la naissance du Christ), celui de la Loi de grâce (à partir de la naissance du Christ) ».<sup>5</sup>

Par la voix de Daniel, Calderón fait entendre une lecture typologique de cette scène célèbre de l'*Ancien Testament* : depuis les pères de l'Eglise, la

<sup>3</sup> Balthasar, Baltasar, Balthazar, Baltazar ou Belsazar : du babylonien Bélsharusur (« O Bel, protège le roi ») ; les orthographes divergentes sont respectées.

<sup>4</sup> « DAN. [...] 'Mané' dice que ya Dios ha numerado tu reino ; 'Tecer', y en él cumplista el número, y que en el peso no cabe una culpa más ; 'Fares', que será tu reino asolado y poseído de los persas y los medos. Así la mano de Dios tu sentencia con el dedo escribió, y esta justicia la remite por derecho al brazo seglar ; que Dios la hace de ti, porque has hecho profanidad de los vasos del templo que son a la ley de gracia reservado sacramento cuando se borre la escrita de las láminas del tiempo [...] » (*Cena*, 175).

<sup>5</sup> Résumé donné par Marie-France Schmidt dans les notes pour *Le Festin de Balthasar* (éd. Pléiade), 1707.

signification de l'*Ancien Testament* consiste, pour les chrétiens, à préparer l'avènement du Christ et annoncer l'institution de l'Église dont témoigne le *Nouveau Testament*. La pensée typologique de l'exégèse chrétienne considère donc les épisodes de l'*Ancien Testament* comme des « préfigurations ».<sup>6</sup>

Après la mort de Baltasar, Idolâtrie, la seconde épouse du roi, annonce l'avènement de l'ère nouvelle :

« IDOLÂTRIE : Des songes de mon oubli je m'éveille comme du sommeil, et puisque Dieu ne fait pas d'exception pour l'idolâtrie, comme je le vois sur la toile brodée de tant d'animaux que devra tuer et manger Pierre sur l'ordre du Christ, si je pouvais, ô juste Ciel, voir la lumière éclatante de la Loi de grâce qui est encore à présent la Loi écrite ! » (*Cena*, 702).<sup>7</sup>

D'autres épisodes de l'*Ancien Testament* sont désormais associés au sacrement suprême, comme dans ces quelques paroles échangées entre la Mort, exécuteur de la volonté divine, et le prophète avant la cérémonie chrétienne. Par ce sacrement ils sont déjà situés en dehors du temps :

« MORT : Tu peux en voir une esquisse sur la toison de Gédéon, dans la manne du désert, dans le rayon de miel sortant de la gueule du lion, dans l'agneau pascal du sacrifice, dans le pain de proposition.

DANIEL : Et si les temps ne lui sont pas révélés de la sorte, qu'ils soient annoncés par ces mets transformés en pain et en vin, miracle étonnant de Dieu où se dissimule le sacrement par excellence » (*Cena*, 702).<sup>8</sup>

Après ces paroles, un autel apparaît sur scène – préparé pour le sacrement de l'eucharistie. La dernière réplique est réservée à Idolâtrie qui se

---

<sup>6</sup> Cf. Friedrich Ohly : « Typologie als Denkform der Geschichtsbetrachtung », in : Volker Bohn, *Typologie*, Frankfurt a. M. Suhrkamp (ed) 1988, 22-62.

<sup>7</sup> « De los sueños de mi olvido como dormida despierto y pues a la Idolatría. Dios no excepta, según veo, en la sábana bordada de tantos brutos diversos como Cristo mandará que mate y que coma Pedro ! quién viera de gracia, cielos, que ahora es la ley escrita ! » (*Cena*, 176)

<sup>8</sup> « MUERTE. – Bien puedes verla en bosquejo en el piel de Iedeón, en el maná del desierto, en el panal de la boca del león, en el cordero legal, en el pan sagrado de proposición. / DAN. Y esto no lo decubre, descubra en profecía este tiempo esta mesa transformada en pan y vino, estupendo milagro de Dios, en quien cifró el mayor sacramento » (*Cena*, 176sq.).

transforme en une allégorie de la *conversion*. Elle mentionne Madrid, où eut lieu la représentation de *La cena del rey Baltasar* :

« IDOLÂTRIE : Moi qui fus Idolâtrie, qui ai adoré de vaines et de fausses idoles, à partir d'aujourd'hui j'effacerai mon nom et le leur pour être Latrie<sup>9</sup>, et pour adorer ce sacrement infini. Et puisque Madrid célèbre aujourd'hui sa fête, compensez les défauts nombreux de l'humble esprit de Pedro Calderón ; pardonnez-nous nos fautes, pardonnez-lui les siennes, et considérez que les œuvres ne sont jamais à la mesure des désirs » (*Cena*, 702).<sup>10</sup>

Ce « sacrement infini » est donc l'Eucharistie (εὐχαριστία / *eukharistía*, « action de grâce ») : le « Sacrement contenant le corps, le sang et la divinité du Christ au terme de la transsubstantiation du pain et du vin, renouvelant rituellement en action de grâce le sacrifice du Christ et constituant la nourriture des fidèles et le symbole de leur unité » (TLF) ; il a été institué à l'issue de la *Cène*, le dernier repas pris par Jésus avec ses disciples avant son arrestation, dès lors commémoré le Jeudi Saint marquant le *triduum* pascal. Le sacrement de l'eucharistie rappelle donc la mort et la résurrection de Jésus ; sa célébration culmine dans le partage des éléments eucharistiques – le pain et le vin – qui sont le corps et le sang du Christ. Ainsi, l'acte blasphématoire du roi buvant dans le vase volé au Temple de Jérusalem devient *ante rem* un reniement du Sacrement suprême – pour mettre en garde ceux qui refusent la *conversion*.

L'eucharistie est au centre de la *Fête-Dieu* (aussi *Fête du Saint-Sacrement* ou, particulièrement en Espagne, la fête du *Corpus Christi*). Célébrée le jeudi qui suit la *Trinité*, la *Fête-Dieu* est une *fête d'idée* – comme les fêtes de la *Trinité* et de l'Épiphanie ou le jour de la Sainte Famille. Une fête d'idée ne signifie pas la commémoration d'un événement, mais elle est censée rappeler aux fidèles catholiques les fondements de la foi chrétienne, notamment la juste valeur des sacrements et du dogme de la *Trinité*, ainsi que le cours de l'Histoire Sainte en tant qu'eschatologie (apocalyptique).

L'institution d'une fête d'idée marque souvent un moment de crise dans l'Église ou dans la société chrétienne. La *Fête-Dieu* fut instituée officiellement en 1264 par le pape Urbain IV. Mais elle allait gagner une

<sup>9</sup> « Le culte d'adoration rendu à Dieu seul » (*Trésor de la Langue française – TLF*)

<sup>10</sup> « Yo, que fuí la Idolatria, que di adoración a necios idolos falsos, borrando hoy el nombre de mi y de ellos, seré Latriá, adorando este inenso Sacramento. Y pues su fiesta celebra Madrid, al humilde ingenio de deon Pedro Calderón suplid los muchos defectos y perdonad nuestras faltas y las suyas, advirtiend que nunca alcanzan las obras donde llegan los deseos» (*Cena*, 177).

importance particulière au commencement de l'ère baroque, notamment en Espagne lors du *siglo de oro* : des représentations scéniques commençaient à gagner la même importance que les processions. La messe et la procession étaient suivies d'une pièce de théâtre brève représentée sur une place publique : un *auto sacramental* ayant pour sujet prépondérant le sacrement de l'eucharistie.<sup>11</sup> D'une certaine manière, les *autos* renouaient avec les *mystères* médiévaux qui faisaient vivre les moments importants de l'Histoire Sainte. Le mot espagnol *auto* est dérivé du latin *actus* et désigne ici une pièce d'un acte ; par rapport au sujet, le terme a une consonance bien dogmatique (en droit, *auto* peut également désigner une « sentence »). Selon Calderón, les *autos sacramentales* sont « Des sermons mis en vers et en un concept représentable sur la Sainte Théologie que mes raisonnements ne sauraient ni expliquer ni comprendre ».<sup>12</sup> *Los autos sacramentales* tenaient lieu de prédications : ils affirmaient le *corpus mysticum*, l'union sacramentale de l'Église (*corpus ecclesiae*), ainsi que la position spirituelle et politique d'un catholicisme qui se portait garant de l'organisation d'*El gran teatro del mundo* – tel est le titre d'une autre pièce de Calderón illustrant le topos du *theatrum mundi* en une allégorie dramatique – qu'était la scène d'un ordre social considéré comme inébranlable. Il n'était pas rare que les pièces s'en prenaient ouvertement aux ennemis supposés de cet ordre : aux musulmans, aux protestants et aux juifs.

L'*auto* désigne un *acte de foi* face à ce grand désespoir dont fut saisi l'homme de l'ère baroque et qui culmina, selon Nietzsche, dans cette phrase terrible prononcée par Calderón : « Pues el delito mayor del hombre es haber nacido (Calderón) » / « Car le grand crime / De l'homme, c'est d'être né ».<sup>13</sup> Le péché universel apparaît ici comme ce paradoxe cruel relevé par la pensée tragique d'un Kierkegaard.<sup>14</sup> Toutefois, il ne faut perdre de vue que notamment *La cena del rey Baltasar* est une pièce écrite dans l'esprit du

<sup>11</sup> Cf. Christoph Strosetzki, *Calderón*, Stuttgart, Metzler (Sammlung Metzler) 2001, 138-143 – l'ouvrage contient une riche bibliographie.

<sup>12</sup> « Sermones puestos en verso, en idea representable, cuestionones de la Sacra Teología que no alcanzan mis razones a explicar ni comprender » (Pedro Calderón de la Barca, Préface de *La segunda esposa y triunfar muriendo*, cité dans Strosetzki, *Calderón*, 142).

<sup>13</sup> Pedro Calderón de la Barca : *La vida es sueño*, in : *Obras completas I. Dramas*, Madrid, Aguilar 3<sup>e</sup> éd. 1951, 221-255, 222. Pour l'analyse de cette phrase terrible cf.: Arthur Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung I.2* (= *Werke II*) [d'après l'édition d'Arthur Hübscher], Zürich, Diogenes (detebe) 1977, 441sq. (= § 63); Friedrich Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches* (= KSA 2), texte établi par Giorgio Colli et Mazzino Montenari, München et al. : dtv / de Gruyter 2<sup>e</sup> éd. 1988, 135 (= Vol. I, § 141).

<sup>14</sup> Nous nous référons ici au texte « Le reflet du tragique ancien sur le tragique moderne. Un essai d'efforts fragmentaires », reproduit dans Sören Kierkegaard, *Ou bien...ou bien*, Gallimard, 1991, 107-128. Il en sera encore question dans la suite. Notons pourtant que, très probablement, Kierkegaard ne connaissait pas l'œuvre de Calderón.

baroque, dont elle résume les fondements inébranlables : une vie martyrisée par les fléaux de l'Histoire dans des sociétés dont l'organisation était soudée par une théologie politique<sup>15</sup>; celle-ci avait instauré la Raison comme l'attribut d'une autorité *de droit divin*, tout en assignant aux choses terrestres un caractère futile et vain.

Comme le bonheur n'était plus de ce monde, il fallait donner des réponses spirituelles aux aspirations des hommes qui étaient pourtant emplis d'un immense désir de vivre. À ce désir on opposait, en guise d'avertissement, les paroles prophétiques comme celles du livre apocalyptique d'Isaïe dénonçant la revendication « Mangeons et buvons, car demain nous mourrons » (Isaïe 22.13), qui peut être interprété dans le sens de *carpe diem*. À ce relâchement éthique, à ce désir effréné de vivre face à l'omniprésence d'une mort violente, qui met en cause tout ordre social, la pensée de l'ère baroque opposa le *memento mori*, non seulement pour rappeler à l'homme sa condition (*memento te hominem esse*) qui, selon Pascal, est celle des prisonniers forcés de regarder comment les autres sont égorgés, tout en attendant leur tour,<sup>16</sup> mais pour rappeler la vanité des choses – *vanitas vanitatum est*. Pour cette raison, dans *La cena del rey Baltasar*, c'est la mort qui dresse le bilan de ce qui a précédé la cène : il devient l'allégorie de la futilité des choses, de l'annihilation du Temps et finalement de son propre anéantissement face à l'éternité célébrée avec le sacrement de l'eucharistie.

### **Préparatifs d'un festin – prologue et intermède (Fondane et Calderón)**

Les 'préparatifs' du festin constituent la fable du drame *La cena del rey Baltasar*, qui débouche sur un double dénouement : la catastrophe dramatique du roi buvant dans le vase sacré ; de cette table on passe devant l'autel pour recevoir le sacrement et l'on célèbre ainsi la victoire sur le Temps ayant régné sur l'Histoire jusqu'à l'accomplissement eschatologique de cette économie qui est celle de l'Histoire Sainte.

---

<sup>15</sup> Le terme « théologie politique » est utilisé dans le sens du schéma de sécularisation développé par Carl Schmitt d'après qui « tous les concepts prégnants de la théorie moderne de l'État sont des concepts théologiques sécularisés » (*Politische Theologie. Vier Kapitel von der Souveränität*, Berlin, Duncker und Humboldt, 8<sup>e</sup> éd. 2004, 44) – cf. Jean-Claude Monod, *La Querelle de la sécularisation de Hegel à Blumenberg*, Vrin (Problèmes et Controverses), 2002, 121sq.

<sup>16</sup> Blaise Pascal: *Pensées*, in: *Œuvres complètes*, sous la direction de Jacques Chevalier, Gallimard (Pléiade) 1954, 1180.

En 1922, Fondane écrit *Festinul lui Baltazar*<sup>17</sup> qu'il remania en 1932 pour en faire *Le Festin de Balthazar*. Chez Fondane « L'action a lieu de nos jours à Babylone ».<sup>18</sup> Avant d'écrire ses essais *L'Homme devant l'Histoire* et le *Lundi existentiel*, il y règle son compte avec une philosophie de l'Histoire, dans les sillages de Saint Jean de Pathmos, de Joachim de Flore, de Condorcet, de Hegel, de Marx. Rappelons que Hitler est sur le point de prendre le pouvoir. A ce dessein, Fondane a littéralement démantelé la pièce de Calderón.

Mais cette réfutation d'une philosophie de l'histoire « trinitaire » n'est pas le seul aspect des transformations de *La cena del rey Baltasar* entreprises par Fondane : il s'agit d'une « expérience » dramatique pour mettre au jour une expérience existentielle. L'adaptation de la pièce espagnole est avant tout marquée par une « réduction » systématique de la pièce de Calderón sur deux plans : les dialogues sont dépouillés de leur lourdeur théologique et la fable est profondément simplifiée. Des changements importants ont été effectués dans les *dramatis personae* et leurs rôles respectifs.

Chez Calderón, les personnages sont Baltasar, le prophète Daniel et quatre figures allégoriques, celle de la Pensée (elle remplit la fonction d'un alter ego servile du roi), celle de la Mort (le bras droit de la justice divine), celle de Vanité (la première épouse du roi) et celle d'Idolâtrie (la deuxième femme que le roi va épouser) – ces deux dernières figures reflètent le péché de Baltasar : l'orgueil, la *superbia*, la *hybris* ... Et Baltasar dit à Idolâtrie qui sera sa nouvelle épouse : « Parle à la belle Vanité, qui a été mon épouse, mais puisque vous êtes toutes nées d'une même idée, mon ambition cherche à vous unir » (*Cena*, 679). Quoiqu'elle soit censée représenter la raison, la Pensée entre en scène « en costume multicolore de fou ». S'ajoute une statue à cheval qui paraîtra dans un rêve prémonitoire de Balthasar : les brides du cheval de cette statue sont tenues par Idolâtrie et Vanité, mais le chevalier de bronze à l'effigie de Baltasar s'avère être le porte-parole de Dieu faisant écho à l'avertissement apocalyptique du prophète Daniel (*Cena*, 693-695) ; cette scène est en effet une allusion au rêve du roi Nabuchodonosor II de Babylone (*Dan.* 2, 31-35). Les prophéties du « vieillard » Daniel s'ajoutent aux tribulations de Baltasar pour le pousser vers le dénouement fatal où la Mort, prédicateur omniscient dans la pièce, contribue encore au retardement dramatique suivant l'acte blasphématoire (*Cena*, 698) et précédant la péripétie finale avec le saint sacrement.

---

<sup>17</sup> Désormais abrégé *Festinul*.

<sup>18</sup> Benjamin Fondane, *Le Festin de Balthazar. Auto-sacramental*, texte établi par Éric Freedman, Arcane 17 (Non Lieu) 1985 – désormais abrégé *Festin*. Pour une première approche cf. Maria Vodă Căpușan, « L'esprit du verset – Benjamin Fondane », in : *Études françaises* 9, 2004, 137-148 ; l'article est notamment intéressant pour les analyses de vers.

Chez Fondane, le personnage de Balthazar est accompagné de quatre figures allégoriques : la Raison représentant l'ordre arbitraire instauré par un souverain, la folie qui frôle les vérités profondes sans pour autant les faire valoir, la mort qui est – comme chez Calderón – un personnage ambigu puisqu'il est au service de deux maîtres qui sont le roi et Dieu ; enfin il y a l'Esprit – appelé Orgueil, dans les premières versions de la pièce.<sup>19</sup> Portant tous les masques de Balthazar, les figures allégoriques accentuent encore la fonction qui leur fut attribuée : elles représentent les différents aspects de la personnalité de Balthazar. A cela s'ajoutent plusieurs 'figurants' qui prennent la parole : un ange, des nains, le chœur des esprits méchants et un valet. Moins subtiles encore sont les *dramatis personae* dans *Festitul lui Baltazar* : Org. / Orgoliu (orgueil), Lux. / Luxuria (Luxure), Moartea (Mort), Deșertăciunea (Vanité) et plusieurs « spiriduși » (sortes de lutins). D'ailleurs, les figures allégoriques de la version roumaine renvoient plus nettement au concept chrétien du péché.

L'élément le plus marquant de la 'réduction' dramatique entreprise par Fondane est l'absence de Daniel sur scène<sup>20</sup>. Encore appelé *regele* dans *Festitul* où il trinque avec la Mort pour continuer son banquet dans une hilarité générale sans aucun signe de la rage de Dieu, le Balthazar du *Festin* doit faire face à la solitude; il n'est même plus capable d'apercevoir les lettres apparaissant sous forme « de trois panneaux-réclame, à ampoules rouges, s'allumant et s'éteignant régulièrement » : MANE – TECEL – PHARES. Désormais, Balthazar attend vainement les explications de Daniel face au « Babel des lettres » (Calderón), face au fait qu'il est « tenu d'être un Dieu », un homme auquel Dieu ne répond plus (*Festin*, 71sq). Dans la version française Fondane fait précéder son *auto sacramental* d'un prologue dramatique. Sous l'écriteau LA CAPTIVITE DE BABYLONE, un petit ouvrier juif affairé commente son destin :

« [...] les soldats m'ont dit : il faut travailler, Juif ! / le travail c'est la liberté ! / Montre-nous ce que vaut la sueur de Sion ! Mais comment travailler dans une terre étrangère ? / Il est déjà très dur de travailler chez soi ... / [...] Il est grand temps Seigneur de penser à Sion ... » (*Festin*, 10).

<sup>19</sup> Chestov incite Fondane à transformer l'Orgueil en Esprit (*Rencontres avec Léon Chestov*, Plasma, 1982, p. 52).

<sup>20</sup> Dans la célèbre ballade *Belsatzar* de Heinrich Heine, Daniel n'est pas mentionné du tout : le roi meurt assassiné par ses esclaves sans avoir appris la signification littérale des lettres mystérieuses.



Balthazar incognito entame une discussion avec lui. Il lui reproche la délicatesse de sa nature et l'accuse de défendre une « fausse idée de Justice », mais l'incite à parler sans peur. Or, le roi n'est pas d'accord avec le juif qui se plaint de sa condition et il traite son peuple de lâche, tout en le considérant comme une menace : « Nous avons cru emmener en exil des soldats lâches / et nous voici devant des commerçants, des prêtres / des anarchistes, des voyous, des voyants, des socialistes... » (*Festin*, 13).

Par sa réplique, l'ouvrier juif lance un défi à son interlocuteur, qu'il n'a toujours pas reconnu, lui répondant par des paradoxes : « [...] un héros n'est jamais rien d'autre qu'un héros / un soldat n'est jamais rien d'autre qu'un soldat / mais un lâche c'est un homme *plus* autre chose, / c'est déjà presque un homme ». Ce que Balthazar ne veut pas entendre : les héros, les généraux et les rois ne sont des individus que par la position et la fonction qui leur sont assignées par la société ; ainsi l'individu est une fiction ontologique, fiction entretenue par des attributs. L'homme ne commence que là où il transcende sa condition, quand il agit contre cette image à laquelle on a réduit son moi : « L'homme n'est pas ce qui supporte sans se plaindre, / c'est ce qui crie pleure, et ne se plie » (*Festin*, 14). Balthazar fait preuve d'une incompréhension totale face à ce juif révolté « il me faut travailler, je suis payé aux pièces » ; ce juif qui, peu avant, disait encore : « le travail c'est la liberté ». *Horribile dictu* – la veille de l'avènement au pouvoir de cette dictature qui allait écrire aux portes des camps de concentrations : *Arbeit macht frei* ! Dans le *Festin de Balthazar*, toutefois, cette phrase se réfère très probablement à la « Dialectique de la conscience servile » développée par Hegel. Selon le philosophe allemand, l'Esclave, en servant son Maître, « suit la volonté d'un autre : sa conscience est médiatisée. Il vit en fonction de l'Angoisse (humaine) et non en fonction de sa Begierde (animale). Ce qui importe dans le service, c'est le travail, fondé sur l'angoisse, au service du maître. L'Esclave n'est pas encore conscient de la valeur libératrice du travail ». Hegel en conclut que l'Esclave est supérieur par rapport à son Maître puisque celui-ci reste « l'esclave de sa nature » : il n'est pas forcé de faire un 'détour' pour satisfaire son désir (*Begierde*) et ce désir signifie pure négativité car il vise la destruction de son objet. L'Esclave, au contraire, ne détruit pas son objet, mais « il le forme, le trans-forme. Il transforme la Nature en Welt (l'univers naturel en un monde historique). Par là il se libère en fait de la Nature ». <sup>21</sup> En fait, la liberté de l'Esclave reste une liberté

---

<sup>21</sup> Nous avons utilisé le résumé donné par Kojève dont l'interprétation de Hegel reflète le discours « hégélien » de l'entre-deux-guerres. Alexandre Kojève, *Introduction à la lecture de Hegel. Leçons sur la 'Phénoménologie de l'Esprit' professées de 1933 à 1939 à l'École des Hautes Études*, réunies et publiées par Raymond Queneau, Gallimard, 1988, 56. Cf. le chapitre « Selbständigkeit und Unselbständigkeit des Selbstbewußtseins : Herrschaft und

relative car elle dépend entièrement du Maître – ce qui implique que, *par essence*, le Maître *est* Maître et que l'Esclave *est* Esclave, donc que ni l'un ni l'autre puisse sortir de sa condition. Il s'ensuit que la « Dialectique de la conscience servile » est la *conditio sine qua non* d'une liberté qui, en effet, n'en est pas une : l'Esclave doit reconnaître son Maître pour être libre. Or, c'est le petit ouvrier juif qui court-circuite cette dialectique : elle ne peut fonctionner qu'à l'intérieur d'une société où l'un reconnaît l'autre dans ses fonctions, une dialectique qui présuppose une métaphysique qui trace les *frontières communes* dans l'espace et le temps. C'est le juif ni connu ni reconnu qui échappe à cette dialectique ! Lorsque Balthazar lui demande s'il partirait au cas où le roi le libérerait, le juif répond que l'essentiel n'est pas de partir, mais de « *pouvoir partir* ».

Une « ligne » mystérieuse les sépare du « secret de la force » : elle est indivisible pour le juif. Cette ligne démarque ce qui est l'homme sans le confiner dans une catégorie abstraite : étant libre, il peut la transgresser sans peine ; ainsi cette transgression – qui peut bien être celle du « lâche » – est la *differentia specifica* de l'homme au contact avec l'éternel. Balthazar, par contre, veut voir en cette ligne une catégorie abstraite qu'il cherche à s'approprier ; or sa tentative reste vaine, car il a abandonné l'éternel contre un infini abstrait pour constater que cette ligne « a des millions de points » pour lui, qu'il lui « faudra traverser un à un, à tâtons, lentement, sans avancer ! ... » (*Festin*, 15sq).<sup>22</sup>

Le petit juif tombe de son échelle en apprenant qu'il vient de parler au roi Balthazar. Dès le commencement, la pièce est située dans son époque, « l'action a lieu de nos jours à Babylone ». Tout comme la pièce de Calderón vantant *hic et nunc* le sacrement, *Le Festin de Balthazar* fait valoir la *présence* de son sujet.

A la recherche de son adversaire, Balthazar fait face à cette expérience fondamentale de la condition moderne qui peut être résumée avec le célèbre constat de Pascal : « la nature est telle qu'elle *marque* partout un *Dieu perdu* et dans l'homme et hors de l'homme ». Hegel a ramené ce constat au sentiment de la mort de Dieu. Il s'ensuit cette liberté absolue qui, ayant détruit l'assurance proférée par les religions, pousse l'homme au *sérieux* d'un

---

Knechtschaft », in : Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Phänomenologie des Geistes* (= *Werke* 3), Frankfurt a. M., Suhrkamp (stw), 2<sup>e</sup> éd., 1989, 145-154.

<sup>22</sup> Cette « lutte sanglante et sans merci » rappelle le paradoxe de Zénon d'Elée qui nie le mouvement par le fait que sa reproduction présupposerait une représentation de tous les points de la courbe qu'il parcourt. La conclusion : une flèche tirée ne bouge point. « Ce que l'on gagne en savoir est perdu pour l'action » (*Festin*, 16) – telle est la conclusion 'éléatique' de Balthazar. Il lance ce défi à l'adresse de l'ouvrier juif qui mine son autorité : « Ton Jéhova aura bientôt de mes nouvelles » Ce qu'il cherche, c'est un adversaire digne d'un « corps-à-corps, des luttes intestines » (*Festin*, 16).

« Vendredi Saint spéculatif »<sup>23</sup> – mais ceci n'est qu'un moment de l'*Idée* qui cherche l'accomplissement de son *Triduum Sacrum*, un accomplissement objectif de la destinée humaine. Fondane s'en prend à cette théorie hégélienne dans *La Conscience malheureuse*.<sup>24</sup> La conscience malheureuse du Roi dans *Le Festin de Balthazar* 'préfigure' cette marche eschatologique « d'une conscience qui se dégage et se libère *progressivement* » (CM 49) : tout comme la pièce de Calderón voit en *La cena del rey Baltasar* la préfiguration de l'accomplissement de l'Histoire Sainte célébrée dans le sacrement de l'eucharistie, le Balthazar de Fondane vit un univers où règne cette liberté 'hégélienne', mais sa conscience est toujours une « conscience malheureuse ». En d'autres termes : dans *Le Festin de Balthazar* le Roi est prisonnier de lui-même et son avenir est barré. Ses sujets ne sont plus que des masques, le maître a perdu ses esclaves. Vainement il fait appel à Dieu et à Daniel : il n'y a plus d'adversaire pour le reconnaître. Une fois que la « Dialectique de la conscience servile » est suspendue, le Roi n'a plus de Terre.

Notons que déjà la version roumaine était divisée en deux parties (deux rideaux) dont le manque de symétrie accentue le caractère encore provisoire du manuscrit. Dans *Le Festin de Balthazar*, par contre, cette séparation est encore soulignée par un long intermède ayant lieu sur le proscenium (*Festin*, 48-60) et situant ainsi une partie considérable de l'action dramatique en dehors de l'*auto* proprement dit. Et c'est ici que le roi doit faire face à l'érosion de sa souveraineté.

Un enfant supposé être un ange élève une voix « pure et mélodieuse » pour entonner une litanie dont les vers(ets) sont suivis des répons railleurs d'un « chœur invisible d'Esprits méchants » munis d'une voix « vulgaire et traînante ». La litanie commence par « Heureux qui n'entend pas la grande voix qui gronde » et se poursuit avec la répétition anaphorique de « heureux » tout en rendant cet attribut absurde par l'évocation d'une vie de misère. Ainsi, le chœur peut répondre à la dernière invocation – « Heureux Seigneur, heureux ceux qui ne sont pas forts » – par : « Heureux les morts ». Toute cette litanie fait écho au *Sermon de la Montagne* tenu par Jésus : « Heureux les pauvres d'esprit... » (*Math.* 5.3). Aux invocations de l'enfant qui ont le même fondement éthique que le discours du petit ouvrier juif (comme le sermon de Jésus revendique la Loi mosaïque), les « Esprits

<sup>23</sup> G.W.F. Hegel, « Glauben und Wissen oder Reflexionsphilosophie der Subjektivität in der Vollständigkeit ihrer Formen », *Jenaer Schriften* (= *Werke* 2), Frankfurt a.M., Suhrkamp (stw), 2<sup>e</sup> éd., 1990, 287-433, 432. Hegel cite ici l'original de Pascal.

<sup>24</sup> B. Fondane, « La conscience malheureuse », in : *La Conscience malheureuse*, Plasma, 1979 – désormais dans le texte : CM. Sur la réception des concepts de la « conscience malheureuse » et de la « dialectique de la conscience servile » cf. Bruce Baugh, « Fondane, Wahl et Hegel », in : *Cahiers Benjamin Fondane* X, 2007, 185-197, 185sqq.

méchants » répondent par des insinuations antisémites qui rappellent celles prononcées par le Roi lançant son défi à cet esclave qui ne pourra jamais vraiment être le sien. Désormais, Balthazar éprouve une profonde solitude.

« Tout le monde est parti et je suis seul au monde ! / Seul dans le grand massacre des choses et des Dieux [...] / Je me sens plein de la boisson que je vais boire / dans un instant, aux vases sacrés ! Je toucherai tes vases, Jéhova [...] / Tout le monde est parti, bien sûr, mais tout le monde MOINS UN ! *moins un* ! ... le seul pourtant qui m'intéresse » (*Festin*, 51).

Il s'adresse à un interlocuteur absent, le plus illustre de ses captifs, Daniel, qu'il implore et provoque, cet absent qui refuse par son absence même toute réponse. Après avoir imploré, insulté et supplié le prophète absent, il commence à douter de la réalité :

« Où cesse donc la vraisemblance ? Que Daniel ne soit plus là maintenant est-ce une preuve qu'il n'était pas là tantôt ? »

Mais il est rempli de sa présence et ainsi d'une vérité qui met en cause l'autonomie des son acte envisagé : « ... et il disait / je me souviens... que *Jéhova* savait / que je veux cette nuit, boire » (*Festin*, 54).

Alors des nains accourent lançant des nouvelles diverses : les Perses sont aux portes de la ville, le peuple s'insurge, « un nommé Christophe » a perdu ou découvert un monde, l'arche de Noé vient de débarquer, l'astrologue s'est suicidé – et ainsi de suite. Le monde est sorti de ses gonds et tout a perdu sa signification : il n'y a plus d'événement digne de ce nom. Le Roi a perdu ses sujets, sa terre, mais il détient encore un trésor caché ; il se confond avec ce trésor qui est en lui et que les Perses recherchent ; finalement le roi annonce qu'il va boire ce trésor – ce trésor est Jéhova. Le festin est prêt !

### **Un roi sans Terre pour qui le Temps n'est plus**

Quand derrière le grand écriteau LA CAPTIVITÉ DE BABYLONE, le rideau se lève, la partie est déjà jouée. Bien éclairé par les projecteurs, le roi entame le premier monologue de l'*auto* fondanien :

« Ainsi la vie retourne à elle-même, / le sang se cherche dans le sang vécu / et le passé change de vêtements / pour revenir parler aux mêmes lieux ! / Mémoire ! Rien qu'un monde de mémoire ! / *Le Temps n'est plus !* Voici la vérité ! / Le Temps n'est plus, qu'ont emporté les fleuves / sur les méchantes barques du Chaos / et nous piétinons sur place, avec / l'espoir de rompre un jour l'enchantement » (*Festin*, 17).

Le roi est troublé par ce sentiment profond qu'il n'y aura plus rien de nouveau sous le soleil. La mélancolie s'avère ici la maladie de l'homme qui ressent sa vie comme une existence post-apocalyptique à laquelle on a dérobé cette seule et unique fin de l'Histoire : la rédemption. Dans *La Conscience malheureuse*, Benjamin Fondane s'en prend à une pensée eschatologique qui débute avec l'homme ayant touché au fruit de l'arbre de la connaissance, avec une conscience devenue « conscience malheureuse », avec une profonde aliénation qui pose l'individu comme objet de sa conscience et le fait souffrir d'un mal provenant à la fois du contact avec ce *réel* dont il fut séparé et d'une autre réalité instaurée par la culture et la civilisation. Il s'ensuit qu'on peut distinguer entre deux modes de vérité : « la vérité donnée comme créée, ce sont les révélations », et « la vérité donnée comme incréée, donc éternelle et inchangeable » (*CM* 7).

Le conflit et la souffrance qui caractérisent cette « conscience malheureuse » peuvent être résumés ainsi : l'homme saisit toujours sa *condition* à travers des défis, celle-ci est donc essentiellement négative. Ces défis ne relèvent point des objets d'un désir (*Begierde*) cherchant à s'en approprier *immédiatement*, mais de l'angoisse de l'esclave devant son maître. En citant Freud (*Das Unbehagen in der Kultur / Le Malaise de la civilisation*), Fondane procède à une identification du sur-moi freudien au maître hégélien pour aboutir à cette organisation du *principe de réalité* (*Realitätsprinzip*) qu'on appelle civilisation. Et la civilisation cherche la *conciliation* (Hegel : *Aufhebung*) de cette séparation quasi-primordiale dont souffre la *conscience malheureuse* :

« En un mot, il faut le dire : tout comme le savoir conseille obéissance, la conciliation crée le 'malaise' dans la civilisation, l'espoir conseille la rébellion, l'insoumission, l'opposition absolue au savoir et crée dans la culture non un malaise ou une crise, symptôme vague et déconcertant, mais un conflit ou une lutte, symptôme clair qui nous permet à la fois de poser le diagnostic et de chercher le remède » (*CM* 6).

Toutefois, il ne faut pas en conclure que Fondane établit une dialectique entre savoir et révolte, qui ne peut être conçue que sur le même terrain de combat. Or, le savoir et la vraie révolte métaphysique renvoient à deux 'sphères' différentes : la première est 'médiatisée' et s'affirme par sa négation, l'autre est celle de la création et de la foi, elle désigne le *réel* tout court. La vraie révolte est donc située aux confins de ces deux modes de vérité. Il en résulte que le *principe de réalité* est régi par la pensée philosophique qui, à son tour, est le fondement du pouvoir et de l'ordre, mais aussi de la loi.

Quoique Fondane ne le dise pas *expressis verbis*, la pensée eschatologique en est la conséquence : elle cherche la *conciliation* – à l'instar de celle célébrée dans le sacrement de l'eucharistie qui est situé en dehors du temps. Par conséquent, Fondane transforme la « Dialectique de la conscience servile » en une catégorie qui explique la pensée eschatologique :

« En effet, la conscience est engagée dans une sorte de devenir historique ; sa division absolue apparaît pour la première fois dans l'horreur de la catégorie du maître et de l'esclave, au sein du judaïsme ; cette catégorie s'atténue et s'adoucit grâce au christianisme qui en prend la suite ; l'universel devient concret, Dieu devient homme, Dieu est mort. Il y a là déjà une notable intériorisation du maître, de l'extérieur ; amélioration sensible mais non pas parfaite, car le christianisme a trahi le Christ, a rendu son existence objective – et donc extérieure » (CM 49).

L'*auto* de Calderón avec sa célébration du sacrement de l'eucharistie donne une démonstration de cette « notable intériorisation » tout en rendant « objective » l'existence du Christ. La vraie *conciliation* est ici la *conversion* dont l'objectivité est affirmée à travers le récit de l'*Ancien Testament* qui préfigure la Cène. Chez Fondane, l'*Ancien Testament* lu à travers *La cena del rey Baltasar* préfigure la marche de l'Histoire d'après Hegel :

« La longue 'promenade' que Hegel, dans sa Phénoménologie, tente à travers l'Histoire, lui permettra de conclure, mieux encore que Fichte ou Schelling, à l'existence historique d'un *hiatus irrationalis* qui, en termes de conscience, est malheur, division, tragédie ou, comme il le dit expressément en parlant du judaïsme : 'horreur'. Il y retrouve partout la catégorie de la 'domination et de l'esclavage' ou du 'maître et de l'esclave', dualité amère d'un intérieur et d'un extérieur, d'un sujet d'un objet, d'un essentiel et d'un inessentiel : quelque chose de brisé, de déchiré, de fêlé, qui est néanmoins la part la plus haute de l'homme. Hegel se révèle ainsi un théologien chrétien de premier

ordre ; [...] il fait des dogmes chrétiens la matière même, et première, de sa 'notion' » (CM 48).

Le moment de la *conciliation* qui met fin à cette *séparation* quasi-primordiale en l'intériorisant à la démarche dialectique est la clé de voûte du système hégélien. Mais l'homme (par la voix de Hegel) cherche l'accomplissement de sa *religion du bonheur* dans la soumission à une force extérieure objectivant ainsi une vision profondément eschatologique. Ceci a amené Hegel à postuler la suprématie d'une force qui, depuis toujours, a régi la pensée philosophique dont l'accomplissement se présente ainsi :

« Le Dieu vivant, ni le Dieu mort n'existent plus ; ils ont été dépassés ; à leur place s'est installé l'universel conciliateur, l'*Esprit* : la religion est devenue raison et la raison est devenue religion » (CM 50).

Toutefois le facteur essentiel de cette « longue promenade » entreprise par Hegel, c'est l'emprise du Temps sur l'Histoire – à ne pas confondre avec un temps historique empli de sens : le Temps appartient au diable. Or, si l'eschatologie prétend surmonter le règne du Temps, ce grand négateur, dans le cours de l'Histoire, en vérité, elle cache une entreprise trompeuse : au lieu de créer un véritable Temps historique, elle diffère la conciliation tout en se justifiant par une économie implacable. Ce qui est différé, c'est l'*inversion historique* à laquelle aspire la « conscience malheureuse ». D'après Michel Bakhtine, l'*inversion historique* désigne une conception du temps où le « présent et surtout le passé s'enrichissent au compte du futur ». La première forme est celle de « la pensée mythologique et littéraire » qui « localise dans le passé les catégories telles que le but, l'idéal, l'équité, la perfection, l'état harmonieux de l'homme et de la société » ; l'autre c'est l'eschatologie où l'avenir est « conçu comme la fin de tout ce qui existe dans la vie (sous ses formes passées et présentes) ».<sup>25</sup>

Cette digression paraît s'éloigner de Fondane, mais s'avère utile afin de comprendre sa distinction entre les modes du temps. En effet, pour lui, le temps n'a que deux modes : le passé et le possible. De plus, « l'espoir (dans sa nuit où le savoir, lui, n'a pas d'yeux pour le suivre) se permet l'audace de juger le malheur *qui a été* » (CM 5). Et l'espoir naît constamment dans les zones de notre existence qui sont réprimées par la Raison et, en dernière instance, par l'Esprit parce que l'irrationnel qui y règne se dérobe à toute autorité. Et devant l'Absurde, les formes d'un malheur *ayant été* sont d'ordre contingent et donc passagers ; c'est ici que naît une souffrance qui ne se

<sup>25</sup> Mihaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Gallimard, 1987, 294sq.

trompe plus d'objet, qui pousse vers la rébellion, qui cherche à ouvrir une *brèche dans le temps* vers les possibles. Le Temps du savoir, par contre, enferme l'homme dans le passé ; l'avenir est pensé sur le mode du futur antérieur ; le Temps se fait ressentir dans l'effroyable conjonction « si » qui indique l'échec devant cet horizon barré. C'est ainsi que le Temps se porte garant de la pérennité du malheur poussant l'homme dans les bras du Savoir – par cette angoisse qui est celle de l'esclave face à son maître et donc à ne pas confondre avec l'Angoisse kierkegaardienne préconisant la liberté tournée vers le possible. Cette critique kierkegaardienne est bien relevée par Fondane afin de démasquer la quintessence de la pensée eschatologique chez Hegel – quoiqu'il évite de parler d'« eschatologie ».

Dans cet univers mélancolique, le Temps n'est plus – et l'*inversion historique* a triomphé de l'Histoire. Pour sortir de cette impasse mélancolique, faut-il réinventer le Temps dans le rôle du diable pour chercher un combat « corps à corps » avec Jéhova ?

« À quand la fin ? Qui sait ? Jamais peut-être ! Qui osera gifler la Grande Loi ? Et cependant, il faut oser ; il faut rompre une seule fois la lourde chaîne dont on lia le Temps... Il faut lui rendre sa liberté première – et le laisser troubler du monde le sommeil penché, remettre en mouvement les vieilles bielles miner les ponts, les digues, les écluses, détruire l'Ordre et de nouveau laisser flotter libre l'*Esprit* – tel que déjà il avait dû flotter avant que Jéhova n'eût enchaîné le monde par la LOI ! » (*Festin*, 16sq).

Dans son désir de libérer l'Esprit enchaîné, Balthazar évoque un motif de l'*Apocalypse* : un ange enchaîne Satan pour mille ans (*Apoc.* 20.2) et met définitivement fin au règne de l'Histoire. L'image allégorique du 'non-temps' que représentent les mille ans de l'Apocalypse résume les visions utopiques liées à l'avènement du Messie au terme de l'économie de l'Histoire Sainte.

La mélancolie de Balthazar évoque celle de l'Ecclésiaste ; il devient en quelque sorte l'allégorie de la « pensée rationnelle » : tout a été dit – mais le malheur engendrant le Savoir n'a pas été aboli, l'espoir a perdu tout fondement. Finalement, la mélancolie de Balthazar résulte du fait que le roi a perdu son domaine : il n'y a plus rien à conquérir, plus rien à défendre ; sa dernière partie est déjà perdue d'avance.

« Ô, Peur, puissance multiplicatrice ! / qui sèmes en moi tes mers et tes déserts... / Déserts ! je hais vos gros paquets de cordes ! / Mers ! je vous hais, ô grandes Incertaines ! / Et caetera... Et caetera... ASSEZ ! / (*Un silence*) Ainsi, mes chers amis, toujours présents, / comme moi-même, au plus secret de moi, / venez !



parlons ! De rien ... de tout ... pour faire / des brèches dans le temps » (*Festin*, 18).

Le Temps qu'il cherche à libérer ne lui sert à rien, puisque son royaume est condamné à disparaître avec cette mélancolie ayant transformé son âme « en mers et en déserts ». L'écho des masques ridiculise sa démarche : « Ah ! oui, des brèches ».

### **Buvons à la mort**

« Dieu n'est pas hors de nous, mais en nous / Pourquoi a-t-il couché sur moi ses ombres » (*Festin*, 42) – telle est la cruelle expérience de Balthazar finalement condamné à être Dieu, mais dans un sens qui nie ce dernier : il est Dieu dans la mesure où il s'élève au rang de l'Esprit. Par le seul fait de cette extériorisation, il a scellé son aliénation et démasqué la conciliation comme leurre. Etant un Dieu 'objectif' dans un monde 'objectif', il en est forcément la négation puisque avec lui, la dernière 'instance' assurant la reconnaissance a disparu : *l'omnis determinatio est negatio* de Spinoza est poussé à son extrême. Devenu Dieu, Balthazar a tout perdu. Or, ce Dieu *en* lui continue à se manifester. Dans le grand monologue de Baltazar de la version roumaine, Dieu est encore plus nettement associé à la mort que dans la version française où le roi le ressent comme les « ombres » qui se sont couchées sur lui. Dieu prend l'aspect d'un 'vampire' qui suce le sang de Baltazar :

« În mine Dunezeul tău e moarte / și carnea lui mănâncă dintr-a mea, / sângele lui din sângele meu suge. / De ce și-a culcat umbra peste mine ? / mi-s pline toate actele de el / de el toate privirile mi-s pline – / ca viermii lungi și mătasosi din mere. / Ah ieși din mine Iehova , o vreau ! » (*Festitul*, s.p.).

« En moi, ton Dieu est la mort / et sa chair mange la mienne / son sang suce mon sang. / Pourquoi son ombre s'est-elle posée sur moi ? / Tous mes actes sont pleins de Lui / et pleins de Lui sont tous mes regards / comme les vers soyeux des pommes / Oh, Jéhovah, sors de moi ; je le veux ! » (*Festitul*, trad.).

Dieu apparaît alors comme une pure négativité qui se soustrait à toute position rationaliste. Une telle position serait d'ailleurs une tricherie qui proclame une vérité pour en contrer une autre, elle serait purement négative. Dieu ne peut être conçu que comme négativité puisqu'il est représenté à

l'image de l'homme – en fin de compte la quintessence du dogme de la Sainte Trinité. Mais cette image d'un Dieu vécu comme pure négativité s'en prend à une théologie négative dans les sillages de Platon qui proclama l'impossibilité de communiquer la vérité sur ce créateur étant à l'origine du cosmos (Platon, *Timaios*, 28c). Cette impossibilité va de pair avec le constat que la représentation de toute connaissance philosophique est impossible (Platon, *Épître VII*, 341). L'exemple donné est celui du cercle dont le nom et le concept (une ligne dont chaque point est à distance égale par rapport à un point fixe) sont bien connus, mais dont la représentation s'avère irréalisable (Platon, *Épître VII*, 342sq.). Il faut alors une *autorité* qui pose le sérieux d'un concept en le transformant en une *loi* dont le *sérieux* court-circuite la relativité de sa propre représentation.

Or, la négativité de Dieu vécu par Balthazar est la *réalité vécue* d'un Dieu qui se révèle en creusant inexorablement le *sérieux* de tout être. Ce Dieu s'affirme dans toute sa *positivité* tout en restant pour autant insaisissable. Dans *Le Festin de Balthazar*, ce sont les deux acolytes du roi qui se rendent compte de la vanité de toute théologie (même de celle dite négative) en dénonçant le caractère autoritaire de ces « essences idéales » nommées *dieux* :

« Esprit : Et le Roi ? .... Il a peur d'un vieux prophète juif ? –  
 Raison : Oh ! ce n'est pas de lui, bien sûr ! mais de quelqu'un dont Daniel parle souvent – et on dit qu'il est le Dieu de la vengeance ! –  
 Esprit : Bâal ? – Raison : Mais non ! Un dieu d'ivoire ou de métal ? –  
 Raison : Tu penses ! il faut avoir l'esprit d'extrême-droite pour être comme toi encore iconolâtre ! Esprit : Il souffle un vent mauvais dans les esprits ! Les Dieux vivants ou non, qu'importe ! Puisqu'ils sont là toujours essences idéales dressées pour rompre l'Anarchie ! –  
 Raison : Il s'agit du Dieu de l'Anarchie ! » (*Festin*, 37).<sup>26</sup>

En vain il fera appel à Daniel : il ne pourra entendre la réponse de ce dernier, car il attend toujours une *réponse sérieuse*, dictée par la raison : la route de la « consolation religieuse » lui est barrée.

---

<sup>26</sup> Contrairement à la version roumaine qui remonte à 1922, l'actualité politique, notamment la montée du fascisme et de l'antisémitisme, se font sentir. Cet « esprit d'extrême-droite » pousse son iconolâtrie à transformer la tradition en instrument idéologique dans la mesure où il cherche ses nouveaux dieux – à savoir le catholicisme pragmatique de l'*Action française* autour de Maurras qui considérait « l'Église comme un pilier nécessaire de l'ordre social. Méfiant, voire hostile, devant les quatre Évangiles, dus à 'quatre juifs obscurs', il avait bâti son système politique sur l'instrumentalisation de la foi [...] » (Michel Winock, *Le Siècle des intellectuels*, Seuil, 1997, 190).

Or, c'est la confiance en cette consolation qui fit écrire à Calderón sa *Cena del rey Baltasar*. C'est donc le paradoxe de la pensée chrétienne : on célèbre dans l'Histoire la fin de celle-ci comme ayant été. Ce paradoxe est la conséquence inéluctable – pour renouer avec l'argument de Fondane – de l'extériorisation du Christ, une extériorisation dont s'est emparé l'Esprit. Pour la pensée baroque, Dieu se manifeste dans le monde en rappelant aux hommes la finitude et ainsi la vanité de toute chose. Le symbolisme apocalyptique dans sa signification chrétienne (cf. *Marc.*15, 33-38 ; *Luc.* 23, 44-45) domine la fin de la pièce de Calderón : « VANITE : Les cieus voilés d'ombre et d'horreur nous cachent les étoiles [...]. BALTASAR : Les comètes ténébreuses et denses fendent les airs [...] VANITE : Je suis montagne de feu. IDOLATRIE : et moi statue de glace » (*Cena*, 699f). Pour la Pensée, par contre, il ne reste qu'une petite réplique : « Et moi je ne suis ni montagne ni statue, mais j'ai une belle peur ». Elle désigne l'attitude de l'homme dépourvue de foi et de confiance en Dieu. C'est ici que se révèle la mort comme double agent. Il agit au nom du pouvoir et au nom de Dieu. Dans ce rôle il livre un dernier combat avec l'« ingrat » Baltasar en lui rappelant : « [...] le poison était la mort de l'âme, et voici la mort du corps » (*Cena*, 701). Cette évocation de la mort et de son rôle dans l'économie de l'Histoire Sainte est un stratagème perfide appartenant à la théologie politique du baroque : c'est le roi qui – par droit divin – détient le pouvoir sur terre, pouvoir dont la mort est le parfait symbole. Autrement dit : la théologie chrétienne fait appel aux « hussards sabre au clair » pour assurer « le sérieux de l'histoire ».<sup>27</sup> Le *memento mori* baroque renvoie donc à une mort qui pipe les dés sans pour autant être le maître du jeu.

Dans *Festinul lui Baltazar*, c'est la mort qui refuse d'abord de donner la coupe sacrée au roi – ce qui rappelle le combat entre la mort et le damné à la fin de la pièce de Calderón. Et finalement c'est la mort qui, une coupe à la main, entonne la chanson pour annoncer l'outrage de la profanation avec toutes ses conséquences :

« *Moartea (turnând și ținând în mâna lui cupa) : Sănătate Rege ! / (Cântă)*  
 Era un rege în Babilon / (așa suntem cu toți : murim) / *Refren*: el a  
 voit să bea pe tron / *Corul* : în cupa din Ierusalim. / Ce vin de aur  
 era'n cupă ! / (așa suntem cu toți : murim) *Refren* : și ochiul lui se  
 scurse dupa / *Corul* : puterea care stă în cupa ... / Rege, e vinu bun,  
 am spus / (așa suntem cu toți : murim) / și sufletul întreg mi-am pus

<sup>27</sup> G.W.F. Hegel, *Grundlinien der Philosophie des Rechts* (= *Werke* 7), Frankfurt a. M., Suhrkamp 2e éd. 1989, 494 – cité par Fondane dans « Le Lundi existentiel et le dimanche de l'histoire », in: *Le Lundi existentiel et le dimanche de l'histoire*, Editions du Rocher (Alphée), 1990, 11-68, 24sq.

/ în cupa din Ierusalim. / Era un rege în Babilon / el a voit să bea pe tron, / *Refrain* : în cupa din Ierusalim. / *Corul* : Așa suntem cu toți : murim ! » (*Festinul*, s.p.)

« *La Mort* (*verse et tient dans sa main la coupe*) : Santé, Roi ! / (Chante) / Il y avait un roi à Babylone / (c'est comme ça que nous sommes tous : nous mourons) / *Refrain* : il a voulu boire sur son trône / *Chœur* : dans la coupe de Jérusalem. / Quel vin doré était là dans la coupe ! / (c'est comme ça que nous sommes tous : nous mourons) / *Refrain* : et son œil convoitait. / *Chœur* : le pouvoir qui réside dans la coupe ... / Roi, le vin est bon, j'ai dit / (c'est comme ça que nous sommes tous : nous mourons) / Et toute mon âme je l'ai mise / dans la coupe de Jérusalem. / Il y avait un roi à Babylone / il a voulu boire sur son trône / *Refrain* : dans la coupe de Jérusalem. / *Chœur* : (c'est comme ça que nous sommes tous : nous mourons) » (*Festinul*, trad.)

Après une présentation dérisoire d'un roi chantant, la mort se joint définitivement à la fête :

« Iată cupa plină ! / *Baltazar* : / În sănătatea voastră ! (*vrea să bea*) »

« Voilà la coupe pleine ! *Baltazar* : A votre santé ! (*veut boire*) »

Ici, la Vanité interrompt le geste pour réclamer au roi un toast – donc il n'y a aucun repentir, aucune conversion. La fête continue ! Et malgré le chant du chœur annonçant la mort du roi et des autres pécheurs, on est tenté de dire comme dans les contes de fées : *Et s'ils ne sont pas morts, c'est qu'ils vivent encore...* En tout cas, *Festinul lui Baltazar* se termine ainsi :

« *Baltazar* : Să m-audă ! / Ei bien : beau în sănătatea lor / a ta, Deșertăciune și a ta, / Orgoliu, pentru tine beau, Luxura / *Moartea* : Și pentru mine nu ? / *Baltazar* : Ba da, ba da ! / Dar ți-am uitat ca pururi, numele... / Te chiamă ? / *Moartea* : Moartea, moartea : Rege ! / *Baltazar* : Ei bine, să fim veseli astă seară / Te iert că nu mi-ai ascultat porunca / Și să trăiești și tu ca ceilalți, Moarte ! *Toată lumea râde* » (*Festinul*, s.p.)

« *Baltazar* : Qu'ils m'entendent ! / Eh bien : je bois à leur santé / A la tienne Vanité et à la tienne, / Orgueil, je bois pour toi, Luxure / *La Mort* : Et pour moi non ? / *Baltazar* : Mais si, mais si ! / Mais j'ai tout à fait oublié ton nom... / Tu t'appelles comment ? / *La Mort* : La Mort, la mort : Roi ! / *Baltazar* : Eh bien, soyons gais ce soir / Je

te pardonne de n'avoir pas écouté mon ordre / Et que tu vives toi aussi comme les autres, Mort ! / *Tout le monde rit* » (*Festinul*, trad.)

Personne ne saura quand la grande catastrophe s'est définitivement produite. Et s'ils ne sont pas morts, c'est qu'ils chantent encore.... En guise de commentaire on est amené à citer Walter Benjamin qui a identifié le *présent* à la catastrophe pour conclure :<sup>28</sup> « Que cela continue ainsi, voici la catastrophe ».<sup>29</sup> Ceci désigne parfaitement cette fin qui n'en est pas une. Dans la version roumaine, Baltazar se soule sans qu'aucune main n'écrive sur le mur ce qui l'attend ; ce fêtard n'éprouvant plus de terreur n'a rien de tragique ; l'Histoire ne prend pas note de l'acte blasphématoire....

Qu'on s'en souvienne : la « catastrophe » dont parle Benjamin se fait ressentir dans dernière tirade du *Festin de Balthazar* : « Oh comme brouter l'herbe me semblerait maintenant un présent.... Oui, Dieu change... Évidemment, punir était vulgaire.... Mais une réponse quand-même ! » (70). Ce Balthazar incapable de sentir « que plus il devenait coupable, plus il avait une chance d'être sauvé », se montre même inapte à saisir l'écriture censée lui révéler la réponse. Pour conclure, il ne reste que bruit et fureur, et Balthazar « se met à rire d'un rire énorme et stupide » devant les panneaux « à ampoules rouges » : MANE-TECEL-PHARES ! Devenu fou, Balthazar ne peut plus reconnaître les miracles : « Je suis tenu d'être Dieu ». Il est incapable d'entendre la voix prophétique. Aussi, les derniers mots sont prononcés par le chœur reprenant : « Heureux qui n'entend pas la grande voix qui gronde ». Heureux qui en relève le défi éthique ? Ou faut-il s'imaginer Balthazar heureux ? LE RIDEAU TOMBE LENTEMENT.

Prisonnier de lui-même, sa conception de la liberté étant négatrice, Balthazar ne peut plus s'évader.

### Epilogue tragico-moderne

Dans une pièce d'un seul acte, Calderón réussit à mettre en relief le sens de sa fable : affirmer la validité à jamais inébranlable des sacrements. Le *Festin* de 1932, par contre, met en scène un roi Balthazar mélancolique cherchant désespérément à s'inscrire dans *une* histoire. Dès le début, le piège hégélien lui est tendu par l'Esprit : « Il vous faut l'homme à vous, l'homme vivant souple, qui se crée soi-même, qui se détruit tout seul plein de la chose à

<sup>28</sup> Cf. les notes de Benjamin pour son essai « Über den Begriff der Geschichte », in : *Gesammelte Schriften I.3*, Frankfurt a. M. , Suhrkamp (stw) 1991, 1243.

<sup>29</sup> W. Benjamin, « Zentralpark », in : *Gesammelte Schriften I.2*, *op. cit.*, 683.

faire, mûr pour la défection, respirant non pas l'air de Dieu, ou l'eau des causes mais l'air enfin respirable de lui-même... » (*Festin*, 25).

L'Esprit demande, en quelque sorte, que Balthazar accomplisse un *acte gratuit* – pour devenir l'auteur de sa propre fatalité, pour en finir avec cette « promenade » hégélienne depuis la conscience malheureuse de l'homme (prométhéen) jusqu'à la fin des temps, jusqu'à l'accomplissement eschatologique de la conciliation, jusqu'au dénouement de ce grand récit appelé « Histoire », dénouement définitif du conflit tragique opposant l'individu à la force objective du destin. Mais dès le début, Balthazar commence à se douter que, dans cet « air enfin respirable de lui-même », sa mélancolie sera illimitée. Aussi il cherche un remède illusoire : se poser comme un être tragique, accomplir lui-même une destinée qui est exclusivement la sienne. Il s'adresse aux masques qui s'empressent aussitôt de lui raconter l'histoire de son père : « Qui de toutes sait raconter le mieux ce qu'elle a vu ? et sait non seulement conter, mais raconter... » (*Festin*, 23). En effet, ce qu'il cherche, c'est le sens profond de l'Histoire, mais c'est la mort, ce double agent au service à la fois du pouvoir terrestre et du pouvoir divin, qui se moque du roi tout en lui rappelant que son domaine est la finitude, « ce qui cesse d'être. La fable, que m'importe ? » (*Festin*, 23).

La finitude, le fait que *tout ce qui est* est censé disparaître, se révèle comme la seule 'morale' qu'on peut tirer de toute fable – peu importe ce que racontent les masques : « Ainsi de chaque événement, chacune m'en fournira un autre texte » (*Festin*, 25sq.). Balthazar doit reconnaître qu'il est pris au piège : une fois qu'il a acquis la liberté promise par l'Esprit, il n'a plus de vocation tragique. Seule la répétition du combat de l'homme contre la fatalité qui mène au dénouement catastrophique saurait assigner au destin le caractère d'un *événement*. C'est ainsi que peut naître en Balthazar le désir de libérer le Temps : pour relancer la fable (gr. *μῦθος*) tragique d'Aristote.

Malgré sa réduction à un seul acte, la fable de *La cena del rey Baltasar* est conforme aux règles de la poétique aristotélicienne. Après avoir bu dans la coupe sacrée, le roi est forcé par la Mort de reconnaître sa faute (*αναγνώρισις*, *anagnorisis*); d'autre part, l'acte blasphémateur signifie la mort de son âme. La catastrophe est inéluctable, confirmée par la mort physique du roi. Le terme de *catastrophe* (*καταστροφή*) prend alors tout son sens dans l'apothéose finale : il s'agit d'un tournant décisif suivi d'une *conversion*. La mort de Balthazar est confirmée par sa fonction providentielle dans l'économie de l'Histoire Sainte ; son personnage est devenu emblématique et représentera dorénavant ceux qui sont exclus à jamais de la grâce divine : *Nulla est redemptio* (*Cena*, 701 / 176). Le fait qu'il y a un seul acte confirme la validité de l'*auto sacramental* dont l'apothéose finale justifie le moment répétitif assurant le « sérieux de l'Histoire ».

Dans sa *Theorie des modernen Dramas*, Peter Szondi a reconnu, avec Strindberg, dans les pièces d'un seul acte l'expression même de la condition moderne : « Il ne se produira plus de lutte tragique de l'homme contre un destin dont il peut parer l'objectivité avec sa liberté subjective. Ce qui le sépare encore de sa perte, c'est le temps vide ». Szondi en conclut que, par sa forme, la pièce d'un acte est « le drame de l'homme esclave » (*das Drama des unfreien Menschen*).<sup>30</sup> Et cette approche fait écho à Kierkegaard ayant constaté : « La tragédie moderne n'a donc aucun premier plan épique. Le héros se maintient, ou tombe uniquement par le fait de ses propres actes ».<sup>31</sup> Certes, *Le Festin de Balthazar* se divise en deux parties, mais n'est-ce pas pour souligner le ridicule de l'*inversion historique* par une pensée eschatologique – comme, près de 25 ans plus tard, dans cette *Fin de partie* montée par Beckett ?<sup>32</sup> De toute façon, la pièce de Fondane qui situe une partie de l'action au proscenium montre un roi *qui ne peut plus partir* – ce qui donne un sens tout à fait différent au *Nulla est redemptio* de Calderón.

Le festin célébré par Balthazar s'avère une mise en garde contre tout nihilisme, mais aussi contre toute fausse promesse d'abandonner la réponse à l'existence du Mal aux disciples de la Raison, qui ne saurait donner que la consolation trompeuse d'une eschatologie faisant appel « aux hussards sabre au clair ». Ainsi se résume la critique prononcée par Kierkegaard contre le système de Hegel. Fondane reprend cette critique dans un essai intitulé « L'Homme devant l'Histoire » :

«[...] la Bible, qui avait dit, à sa façon, que la vie est une histoire contée par un idiot lorsqu'elle rappelle, et insiste, que le même soleil ici-bas luit sur le juste et l'injuste... il semble au philosophe qu'affirmer cela, c'est porter atteinte à Dieu, et pourtant c'est Jérémie, après Job qui s'écrie : 'Maudit soit le jour où je suis né' »<sup>33</sup>.

### Manuscrits conservés à la Bibliothèque littéraire Jacques Doucet

**Version roumaine** : *Festitul lui Baltazar*, ms 7064.

Daté de 1922, il comprend 25 ff. : 5ff manuscrits en roumain, 3ff manuscrits en français, 17ff dactylographiés en roumain. L'on ignore si le

<sup>30</sup> Peter Szondi, *Theorie des modernen Dramas 1880-1850*, in : *Schriften I*, Frankfurt a. M., 1978, 85.

<sup>31</sup> Sören Kierkegaard, *Ou bien...ou bien*, op. cit., 112.

<sup>32</sup> Cf. T. R. Kuhnle, « Utopie, Kitsch und Katastrophe. Perspektiven einer daseinsanalytischen Literaturwissenschaft », in : Geppert, Hans Vilmar / Zapf, Hubert, *Theorien der Literatur. Grundlagen und Perspektiven I*, Tübingen, Francke, 2003, 105-140, 133sq.

<sup>33</sup> B. Fondane, « L'Homme devant l'histoire ou le bruit et la fureur », in : *Le Lundi existentiel et le dimanche de l'histoire suivi de La Philosophie vivante*, op. cit., 123-148, 131.

tapuscrit (sur clavier français) date de 1922. L'on s'interroge sur la date du texte français.

**Version française** : *Le Festin de Balthazar* (1932). Mss 7060, 7061, 7062,7063. L'édition d'Arcane 17 a été établie d'après le ms 7063.

**Je remercie Carmen Oszi qui m'a aidé à traduire la version roumaine.**