

Université Jean Moulin Lyon 3

Ecole doctorale : Lettres (systèmes, images, langages)

Suicide, décomposition, corruption

Genèse et dialogisme du Précis de décomposition de Cioran

par Nicolas CAVAILLÈS

Thèse de doctorat de littérature

Mention textologie et génétique des textes

sous la direction de Jean-Pierre LONGRE

soutenue le 7 septembre 2007

devant un jury composé de :

Jean-Pierre LONGRE, professeur à l'université Jean Moulin Lyon 3

Irina MAVRODIN, professeure à l'université de Craiova

Daniel FERRER, directeur de recherches au CNRS

Michel JARRETY, professeur à l'université Paris IV Sorbonne

Laurent MATTIUSSI, professeur à l'université Jean Moulin Lyon 3

Πατίσθ, ab imo pectore,

Remerciements

Nous remercions tout particulièrement M^{me} Eleonora Cioran.

Nous tenons également à remercier :

Alfredo Abad Torres, Olga Anokhina, Mihaela Arnat, Filotheia Bogoiu, Gilles Bonnet, Jose Thomaz Brum, Claire Bustarret et l'équipe T.P.E., Petre Cioran et sa famille, Muguras Constantinescu, Thomas Cousineau, feu M. Gilles Cugnon, Aurélien Demars, Marin Diaconu, Ion Dur, Erica Durante et *Recto Verso*, Razvan Enache, Irène Fenoglio, Daniel Ferrer, Olga Gancevici et *La Lettre R*, Almuth Grésillon, Yannick Guillou, Liliana Herrera, Mireille Hilsum, Régine Jomand-Baudry, Dagmara Kraus, Ger Leppers, Blandine Longre et *Sitartmag*, Jean-Pierre Longre, Danièle Maïsetti, Nathalie Mauriac-Dyer, Irina Mavrodin, Anne Miller et le Centre National du Livre, Traiana Necsa, Carole Ould, Laura Pamfil, Sabine Pétillon, Yves Peyré et la Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, Gabriel Popescu, Valentin Protopopescu, Lydie Rauzier, Pierre Servet, Mihaela-Gentiana Stanisor, feu M^{me} Sanda Stolojan, Jérôme Thélot, Jan Van Biervliet, Eugène Van Itterbeek, Ovidiu Vasutiu et *Rhône-Roumanie*, Lionel Verdier, Sorin Vieru, Alain Vuillemin, Constantin Zaharia.

Merci enfin à notre famille et à nos amis, de Lyon à Bucarest, de la Bresse à Paris, de Nice au Canada, de Dijon à Sibiu, et partout ailleurs : *si toute votre gentillesse et tout votre soutien étaient soudainement compensés par leur équivalent en méchanceté, je passerais un sale quart d'heure, j'en suis conscient.*

Cette thèse a bénéficié du soutien financier de l'École Doctorale Lettres de l'Université Jean Moulin, du Centre de Recherches Jean Prévost / Groupe Marge, et de l'Institut des Textes et Manuscrits modernes.

Nous ne remercions pas les bibliothécaires récalcitrants, ni les voisins bricoleurs ou cacomélomanes, ni la police.

Préface - En guise d'épigraphe

Il nous faut confesser, au seuil de cette thèse sur l'écrivain Emil Cioran, que celui-ci ne s'avère d'aucun soutien dans notre tâche, bien au contraire : son mépris pèse lourdement sur notre plume coupable. La finalité de ce florilège de citations, toutes extraites des *Cahiers de Cioran*, réside ainsi dans un mouvement d'excuse à l'égard de l'auteur.

N'existent que les chose que nous avons découvertes par nous-même ; ce sont aussi les seules que nous connaissons. Tout le reste est bavardage. (...) Le mot profond de la *Gitâ*, qu'il faut toujours avoir présent à l'esprit : 'Il vaut mieux périr dans sa propre loi, que se sauver dans celle d'un autre.' (133)

Celui qui veut avancer dans la vie de l'esprit doit se garder de réfléchir sur la littérature. / Ce qui compte, ce sont les expériences et non les problèmes. (200)

Réduis tes heures à un entretien avec toi, et bien mieux avec Dieu. Bannis les hommes de tes pensées, que rien d'extérieur ne vienne déshonorer ta solitude, laisse aux pitres le souci d'avoir des semblables. *L'autre* te diminue, car il t'oblige à jouer un rôle ; supprime de ta vie le geste, confine-toi dans l'essentiel. (50)

Ne perds pas ton temps à critiquer les autres, à censurer leurs œuvres ; fais la tienne, consacre-lui toutes tes heures. Le reste est fatras ou infamie. Sois solidaire de ce qui est vérité en toi et même 'éternel'. (45)

Des articles *sur*, des études, des livres *sur*, toujours sur quelqu'un, sur des auteurs, sur des ouvrages, sur les idées des autres ; comptes rendus amplifiés, commentaires inutiles et médiocres ; fussent-ils remarquables, que cela ne changerait pas à la chose. Rien de personnel, rien d'originel ; tout est dérivé. Oh ! il vaut mieux parler de soi avec nullité qu'avec talent d'autrui. Une idée qui n'est pas vécue, qui ne coule pas de source, ne vaut rien. Quel spectacle écœurant que cette humanité d'emprunt, cérébrale, savante, qui vit en parasite de l'esprit. (49)

La littérature française est un discours sur la littérature. (182)

Feuilleté un ouvrage sur la critique. Tout ce qui est théorie littéraire m'horripile. S'y exercent ceux qui ne *sentent* rien par eux-mêmes. / Le défaut de la littérature française est que la critique y a toujours joué un grand rôle. Un écrivain qui tient compte des thèses de tel ou tel Aristarque ! (634)

J'ai regardé à la Sorbonne le fichier Valéry : énorme, disproportionné, ridicule. (...) Cette bibliothèque où fourmillent des jeunes spectres, où l'air est pestilentiel, et les employés odieux, m'a fichu un terrible cafard. Un cloaque d'imbéciles que l'Université, dans tous les pays du monde. (545)

L.G. – mon ennemi acharné qui ne cesse de me calomnier depuis une vingtaine d'années. Il a créé le vide autour de moi ; les critiques qui m'avaient soutenu me détestent, plus aucune revue ne demande ma collaboration. Il m'a empêché d'entrer à la Recherche, il m'a fait perdre plus d'un ami. / Et cependant je lui dois beaucoup. Sans sa campagne de dénigrement, tout aurait été trop facile pour moi, j'aurais

aujourd'hui un *nom*, c'est-à-dire que je serais un cadavre. Je le suis peut-être aussi comme ça, mais d'une autre façon, plus honorable, du moins à mes yeux. Je serais entré à la Recherche, j'aurais fait une thèse, donc rien du tout. Je dois, oui, mes livres, à L.G., et si j'existe d'une certaine façon, c'est grâce à lui. (456)

Si j'étais entré au C.N.R.S., j'aurais fait une thèse, nécessairement illisible, comme toute thèse. Je ne sais pas ce que valent mes livres ; du moins sont-ils *mes* livres, et les ai-je écrits pour moi seul ; c'est pourquoi ils ont mérité de trouver quelques lecteurs. (853)

À la librairie (chez Didier) j'ai vu tout un rayon de livres tous plus gros les uns que les autres sur Keats. Les gens qui les lisent ne liront pas ce dernier ; or, lui seul compte. Les commentaires sur lui ne servent strictement à rien. / (...) La plupart de ces ouvrages émanent de professeurs. Ils sont donc inutiles et nuls. Dans le meilleur des cas, nuisibles. (992)

Tout à l'heure aux Presses universitaires, devant l'accumulation de livres sur la linguistique, j'ai piqué une crise de nerfs, et j'en suis sorti furieux et écœuré. (586)

Sénèque contre la critique : 'C'est une maladie des Grecs de chercher combien il y avait de rameurs au vaisseau d'Ulysse ; si *l'Iliade* est antérieure ou non à *l'Odyssée*, et si toutes deux sont du même auteur.' (244)

J'ai horreur des gens qui *méditent* sur l'art, j'ai en aversion le philosophe dans chaque homme, à plus forte raison dans chaque artiste. Si j'étais poète, je serais comme Dylan Thomas, qui, lorsqu'on se mettait devant lui à expliquer ses poèmes, se jetait par terre dans des convulsions réelles ou feintes... (261)

Je ne connais rien de plus inutile que d'écrire sur un poète, un peintre, un musicien, sur quiconque a fait une œuvre qui ne peut être goûtée que *sans commentaire*. Toute exégèse est profanation. Un texte expliqué n'est plus un texte, comme un cadavre n'est plus un corps. L'histoire de la philosophie est la négation de la philosophie. On combat avec une idée, on n'en décrit pas les étapes. L'érudition est à proscrire. De même la critique. Retrouvons l'innocence. Soyons destructeurs. (882)

Rien ne paralyse autant l'effort créateur de l'esprit que s'appesantir sur l'histoire des idées. L'histoire de la philosophie est la négation de la philosophie. (C'est par cette affirmation que j'avais mon diplôme de licence en philo, à Bucarest, en 1931, à la stupéfaction du vieux prof qui me demanda des 'explications'. (225)

La critique littéraire (et, à vrai dire, toute critique) est un métier déshonorant. Juger dans un fauteuil la *sueur* des autres, essayer de voir si elle est réelle ou feinte, travailler sur le travail d'autrui, ou, pour reprendre l'imager, suer sur la sueur... (quelle image !) / La pire forme de parasitisme ; les critiques sont les maquereaux de la littérature. (892)

Héraclite, Pascal, le premier encore plus heureux que le second, parce que de son œuvre n'est resté que des débris, – quelle chance pour eux de n'avoir pas organisé en système leurs interrogations ! Le commentateur s'en donne à cœur joie, lui qui aime à combler les lacunes, les intervalles entre les 'pensées' ou maximes ; et à divaguer impunément ; il peut sans grand risque construire une figure à sa

guise. Car ce qu'il aime lui, c'est l'arbitraire, qui lui donne l'illusion de la liberté et de l'invention : c'est de la rigueur à bon marché. (46)

Susan Sontag écrit, dans sa préface à l'édition américaine de *La tentation d'exister*, que mon essai sur les Juifs est le plus chapitre, le plus hâtif du livre. Je pense au contraire que c'en est le meilleur et de loin. À quel point ces critiques manquent d'instinct ! Un texte aussi passionné ne peut être 'cursory', je l'ai porté en moi pendant des années. Et quelle idée de déclarer une chose superficielle parce qu'on ne l'aime pas ! (533)

Ne jamais lire les critiques : les auteurs seulement. Toute la critique relève de la *dissertation*. C'est pédant et ça se veut plus intelligent que nature. J'ai remarqué en effet que presque tous ces fruits secs qui écrivent des comptes rendus *forcent* leur intelligence et voudraient faire croire qu'elle produit des idées sans effort, comme par mégarde. Mais que tout cela est laborieux et prétentieux ! Restons *en deçà* de nos possibilités et de nos dons : c'est la seule manière de conserver quelque décence. (533)

De toutes les réflexions, les plus futiles sont celles sur la littérature. La critique est ce qu'il y a de plus stérile ; il vaut mieux être épicier qu'écrire sur les *autres*. / Il faut lire un livre et ensuite le jeter ; inutile d'en parler, de le résumer, de le commenter. À quoi bon en peser les mérites et les défauts ? S'il est bon, on se l'incorpore à sa propre substance ; s'il est mauvais, il aura été cause d'une perte de temps. Un point c'est tout. Pourquoi réfléchir indéfiniment sur ce qu'on a lu ? (504)

Un auteur m'est gâté dès qu'il me faut le lire pour en parler. La véritable lecture est naïve, désintéressée. Elle seule donne du plaisir. Que je plains les critiques ! / J'aime lire comme lit une concierge : m'identifier à l'auteur et au livre. Toute autre attitude me fait penser à l'espion ou au détective. Ou au dépeceur de cadavres. (538)

Lire un livre pour le plaisir de le lire, et le lire pour en rendre compte, c'est là deux opérations radicalement opposées. Dans le premier cas, on s'enrichit, on fait passer en soi-même la substance de ce qu'on lit ; c'est un travail d'assimilation ; dans le second on reste extérieur, voire hostile (même si on admire !) au livre, car on ne doit le perdre de vue un seul moment, on doit au contraire y penser sans cesse, et *transposer* tout ce qu'on dit dans un langage qui n'a rien à voir avec celui de l'auteur. Le critique ne peut se permettre le luxe de s'oublier ; il doit être conscient à chaque moment ; or ce degré de conscience exacerbée est finalement appauvrissement. Il tue ce qu'il analyse. Le critique se nourrit sans doute, mais de cadavres. Il ne peut comprendre une œuvre, ni en tirer profit, qu'après en avoir extirpé le principe vital. Je considère comme une malédiction d'avoir à contempler quoi que ce soit pour en parler. Regarder *sans savoir qu'on regarde*, lire sans peser ce qu'on lit, tel est le secret. Tout ce qui est trop conscient est funeste à l'acte, à n'importe quel acte. On ne fait pas l'amour avec un traité d'érotisme à ses côtés. C'est pourtant ce qui arrive un peu partout aujourd'hui. L'importance énorme qu'a prise la critique relève du même phénomène. (916)

La chose qui m'humilierait le plus, c'est d'avoir le succès de tel et tel, et de voir paraître des études, des livres sur moi. Je supporte infiniment mieux l'état d'inconnu qui est le mien que je ne ferais de cette

situation-là : avoir un nom bien établi, je ne connais défaite plus pénible. / L'obsession de la tombe m'a enlevé l'envie de la gloire ; je n'en garde que l'idée et vaguement le goût. Elle est pour moi une impossibilité que je ne regrette pas et qui, si elle était possible, me déshonorerait à mes propres yeux. (428)

J'ai reçu de Klett les extraits de presse parus sur l'édition allemande d'*Histoire et Utopie*. / Il n'y a rien à faire : tous ces intellectuels allemands sont marqués par l'Université. Leurs critères sont scolaires. Ils sont professeurs dans l'âme. Une nation didactique. Aussi leur 'bêtise', leur 'snobisme' ridicule. Parce que dans le prière d'insérer, l'éditeur a eu le mauvais goût de me comparer à Nietzsche, dans tous les comptes rendus on s'emploie à démolir cette comparaison, au lieu de la passer sous silence. C'est la facilité des lourdauds, des esprits pesants. / Ensuite, ce besoin de coller une étiquette. *Nihilismus, nihilismus*. Tant qu'à faire, on préfère les Français. / Deux affirmations contradictoires m'ont retenu : l'une qui dit que je suis en avance sur mon temps, l'autre que je suis un épigone du XIX^{ème} siècle. (667)

Lire sur soi-même vous laisse toujours une impression de fatigue et de dégoût. À quoi bon ces travaux de dissection ? La critique est une activité méprisable, voire nuisible. Qu'on lise les œuvres ! Le reste est inutile. / C'est parce qu'on n'a rien à dire que l'on écrit toujours sur quelqu'un (ou parce qu'on ne peut dire de ce qu'on voudrait dire qu'à travers un autre). / L'orgueil ridicule du moindre commentateur : quelqu'un qui n'a pas été foutu de concevoir une seule pensée personnelle vous juge comme seul Dieu aurait le droit de le faire. C'est cette prérogative que le critique s'arroge qui lui fait croire qu'il est quelqu'un et que tout lui est permis. (934)

Je ne connais rien de plus déprimant que de lire une analyse détaillée de son œuvre, d'assister à sa propre dissection. (932)

Dans les comptes rendus de mes livres, on se sert d'habitude des pointes que j'ai dirigées contre moi-même. Rien n'est plus malhonnête et plus bête que d'exploiter l'auto-ironie d'un... autre, et d'en tirer avantage pour l'écraser. (668)

Je viens d'apprendre par Gabriel Marcel, auquel Bosquet a demandé un article, qu'on prépare au *Monde* une double page sur moi. J'ai écrit à Bosquet une lettre solennelle pour le prier de n'en rien faire et de suspendre le projet. L'idée qu'on puisse quémander des articles, qu'on mobilise mes amis, me rend malade. (...) accepter un hommage, c'est renier l'essentiel de mes idées. – Accepter un prix, c'est autre chose, puisqu'il s'agit d'argent. Mais des éloges ramassés, sollicités, non, non, non. Je ne peux être complice d'un tel déshonneur. (730-731)

Se méfier de ceux qui nous imitent. Le spectacle d'un 'disciple' est on ne peut plus désolant. Quelle leçon d'humilité. Voilà ce que finalement nous avons enfanté, voilà le singe dont nous sommes le modèle. Nous-même n'étions qu'un singe –, un singe réussi, *arrivé*. (453)

Le lecteur fiévreux est toujours mauvais juge. Mais l'auteur fiévreux n'est pas nécessairement mauvais écrivain. (599)

Je reçois des lettres de jeunes qui ont lu le *Précis*. Tous sont plus ou moins déséquilibrés. La plupart de pauvres types (au fait, le titre du livre aurait dû être : *Manuel du pauvre type*). (867)

De temps en temps je reçois des lettres désespérées, inspirées plus ou moins par le *Précis*, et auxquelles il me faut répondre. Comme la plupart du temps il s'agit de pensées de suicide, je m'applique à détourner celui qui m'écrit. Car l'y encourager, ce n'est vraiment pas possible pour mille raisons. L'ennui est que mes lettres forcément édifiantes sont on ne peut plus conventionnelles et en contradiction avec ce que je pense vraiment. Ce n'est pas la moindre ironie de ma vie que ce rôle de 'soutien moral', de confesseur laïc que j'ai dû assumer. Survivre à un livre destructeur est toujours pénible pour un écrivain. (885)

Je ne suis pas un esprit religieux, mais seul un esprit religieux peut me comprendre. / (En lisant un manuscrit de George Balan sur mes livres roumains.) (520)

Le rôle d'un critique est de rendre intelligible une œuvre obscure ou volontairement obscure. Le critique doit être plus clair que l'auteur ; à quoi bon lire un commentaire plus difficile que l'œuvre qu'il commente ? / (Blanchot est le critique le plus profond et le plus exaspérant que je connaisse.) (544)

Je tourne autour des mêmes choses, j'ai refoulé certaines obsessions, je ne les ai pas dépassées. Il faut avoir vraiment la passion de la nuance pour discerner les différences qui existent entre les textes que j'ai écrits tant en roumain qu'en français, depuis plus de trente ans. (386)

Démêler, quand on lit un livre, s'il sort d'une nécessité intérieure ou seulement du travail, telle devrait être la fonction du critique. Mais comme la plupart, en vérité la quasi-totalité des ouvrages, sont le fruit de l'application, le critique y est trop habitué pour pouvoir *sentir* les exceptions. (583)

Il y a quelques années j'ai acheté une vieille édition de Marc Aurèle, qui portait la dédicace : 'Qu'il vous soit l'ami des heures difficiles et qu'il vous soutienne comme il m'a soutenu.' / Je ne connais pas, appliqué à un livre, d'éloge plus beau que cet 'ami des heures difficiles'. (573)

Introduction

Cioran est aujourd'hui partagé entre trois types exclusifs de lecteurs : l'adolescent, le philosophe et le poète.

Sans doute chaque lecteur de Cioran est-il passé par la phase adolescente, celle d'une lecture enthousiaste et radicale, qui prend au pied de la lettre les impétueuses vitupérations de Cioran contre une existence absurde et pénible ; cette lecture romantique reçoit le texte de Cioran comme le soliloque d'un homme qui se libère de tout ce qui pèse sur son âme. Si le lecteur adolescent adhère au texte, souvent intensément, c'est qu'il y trouve exprimées des vérités dont personne ne lui aurait parlé auparavant, des vérités cachées, solitaires, maudites, scandaleuses – d'autant plus fascinantes. Par ses affirmations aussi inédites qu'incontestables Cioran éblouit l'esprit, pour mieux ravir le cœur et créer cette dépendance sentimentale qui relie l'adolescent à son auteur.

Certains critiques, irrités ou lassés par ses envolées existentielles extrémistes, ne voient en Cioran qu'un penseur pour adolescents. L'auteur du *Mauvais démiurge* a pourtant bonne fortune auprès des philosophes – de tous âges... La majorité des lectures de Cioran se réclament d'ailleurs de la philosophie, et Cioran passe généralement (y compris dans les dictionnaires) pour un philosophe, ou pour un essayiste. Le lecteur philosophe, lui, veut *comprendre*, et cherche *quelque chose*. Cioran a beau proclamer la vanité de l'ensemble de l'existence humaine, le philosophe croit à une certaine utilité, à une certaine fécondité de sa lucidité destructrice, fort du simple constat que Cioran a écrit une dizaine de livres, qu'il a consacré un grand nombre d'heures à réfléchir et à travailler à la transmission de ses réflexions. Le philosophe écoute Cioran lui parler, comme un élève, docile ou rebelle, écoute son maître, même si celui-ci est un sceptique refusant la suffisance de tout savoir et, plus encore, celle du professorat¹. Rapidement, ce lecteur doit remettre en question ce que lui

¹ On sait quelle expérience catastrophique fut celle de Cioran lors de son unique année d'enseignement (philosophie au lycée « Andrei Saguna » de Brasov, en 1936-1937) ; les anecdotes comiques à ce sujet ne manquent pas : professeur sans manuels ni leçons (cours de morale : la morale, cela n'existe pas), mangeant une tranche de citron à chaque bêtise d'un élève, il félicitait les cancre (c'est à eux que la vie réussira, non aux premiers de la classe), et refusait la compagnie des autres professeurs (puisque aucun d'entre eux n'était... Shakespeare) etc. Cf. Marta PETREU, *Un trecut deocheat sau Schimbarea la fata a României (Un passé mal famé, ou La Transfiguration de la Roumanie)*, Bucarest, Editura Institutului Cultural Român, 2004, p. 380-381 ; et Cioran lui-même : « Ce que j'y faisais n'avait jamais rien à voir avec le manuel. Je me laissais aller à mes divagations. Quand j'ai quitté Brasov, le directeur du lycée s'est soulé tant il était heureux de s'être débarrassé de moi » ; in Gabriel LIICEANU, *Itinéraires d'une vie : E.M. Cioran*, suivi de *Les continents de l'insomnie*, traduit du roumain

confie l'auteur, par exemple sur le sujet du suicide, ou du scepticisme : pour ne pas s'arrêter de vivre et de philosopher, il s'attaque à son tour à Cioran, et lui fait passer les mêmes épreuves, radicales, par lesquelles Cioran a enfoncé la vie et l'être humain dans la fange du néant. Il s'agit alors de voir si Cioran a tort ou raison, s'il se contredit d'un endroit à l'autre de son œuvre, si sa vie était en phase avec ses propos, si ses paradoxes peuvent être embrassés dans une vision unitaire cohérente, etc. Pour avoir fait de la métaphysique son fer de lance, Cioran voit ainsi son œuvre transportée dans ces sphères atemporelles – où elle devient très facile à pourfendre (Cioran ne s'est jamais suicidé, il a beaucoup écrit, ses « *concepts* » sont souvent imprécis d'un texte à l'autre, etc.). Mais si ce lecteur philosophe se pique de prendre la plume, il ne propose alors que de laborieuses divagations, à partir de telle question ou de tel concept, piochant à droite à gauche dans l'œuvre comme on choisit ses chocolats dans la boîte, en synchronie ; ces divagations peuvent certes être utiles à une meilleure compréhension du texte, mais elles encourent le risque de systématiser une pensée qui s'y refuse, et, en prenant trop au sérieux le texte cioranien, elles ne peuvent qu'en manquer l'essence et l'affaiblir.

Une lecture « *poétique* », au contraire, ne cherchera rien dans le texte, que le plaisir de le lire, de recevoir toute l'intensité que l'auteur y a savamment, élégamment, mise : plaisir (trouble, certes) d'admirer un esprit malheureux sublimant l'espace d'un instant ses souffrances en traçant de petits traits noirs sur une feuille blanche. Cioran peut avoir tort ici, raison là, se contredire ailleurs : le lecteur poète n'en a cure, il contemple le drame d'un homme tiraillé par des forces contraires (vitales et funestes, enthousiastes et blasées, amoureuses et haineuses, naïves et désespérées), drame qui tout entier se joue sur la scène fugace et transcendante, à la fois métaphysique et physique, mentale et corporelle, qu'est l'écriture. Notre lecteur l'aura deviné, cette troisième lecture est celle que nous agréons, et dont nous proposons ici un essai – car cette lecture d'ordre esthétique n'est pas entièrement incompatible avec l'activité critique, qui peut en affûter le plaisir et lui en joindre d'autres. On connaît le mot de Cioran : « *Tout commentaire d'une œuvre est mauvais ou inutile, car tout ce qui n'est pas direct est nul* »² ; mais le lecteur poète re-crée avec l'auteur le texte, considéré comme mouvement, et tout intense que soit la création, cette récréation n'en est pas moins « *directe* », elle aussi.

Comment en finir avec Cioran ? Comment conclure, une fois posés les contradictions du penseur et les paradoxes de l'écrivain ? Cioran détruit tout, bien sûr, mais il varie, il nuance,

par Alexandra Laignel-Lavastine, Paris, Michalon, 1995, p. 106.

² E.M. CIORAN, *Syllogismes de l'amertume*, in *Œuvres*, Paris, Gallimard, « Quarto », 1995, p. 751.

même dans la destruction ; et il aime Bach, le jardin du Luxembourg, Sainte Thérèse, Chamfort, etc. Que dire de tout cela, en dernier lieu ? Bien des critiques ont répondu par un seul mot : le *style*. Par-delà les paradoxes, par-delà l'éclatement fragmentaire, c'est le style qui va permettre de restituer une unité, et de terminer un essai sur Cioran : « *L'expression et le silence : le style de Cioran* », tel est l'épilogue de *l'Essai sur Cioran* de Fernando Savater ; Patrice Bollon consacre la troisième et dernière partie de *Cioran l'hérétique* au « *Principe de style* » ; Nicole Parfait propose en dernier chapitre de *Cioran ou le défi de l'être* « *L'écriture comme style de vie* », et comme conclusion « *Le style c'est l'homme* » ; juste avant de conclure sur *Le Dieu paradoxal de Cioran*, Simona Modreanu nous parle de « *L'esthétique du fragmentaire* », et offre comme point d'orgue de sa monographie *Cioran*, avant de s'intéresser à la réception critique, un chapitre sur « *La mise en style* »...

Remontons à l'origine : qui le premier a lancé le « *style* » dans la réflexion ? Bien des articles ont été consacrés à Cioran, d'abord en Roumanie, où l'accent s'est porté sur les idées du jeune écrivain, puis dans une moindre mesure en France – avec notamment, en 1977, l'article de Jean Chalon « *Cioran, Un La Rochefoucauld du XXème siècle* », paru dans le *Figaro*, comprenant la belle citation : « *je rêve d'un monde où l'on mourrait pour une virgule* »... Mais qui donc a offert aux critiques à venir le concept idéal pour finir leur dissertation ? Ce n'est pas un lecteur plus précoce que les autres ; c'est Cioran lui-même. Dès le quatrième chapitre du *Précis de Décomposition*, son premier livre rédigé en français, paru en 1949, nous lisons : « *Restent cependant les apparences : pourquoi ne pas les hausser au niveau d'un style ? C'est là définir toute époque intelligente.* »³

Cioran a très tôt compris la fécondité, en France, du concept de style : les Français marquent l'émigré roumain d'abord parce qu'ils ont conscience d'écrire (comme ils ont conscience de manger), parce qu'ils se soucient au plus haut point du *bien dire* (comme du *bien manger*). L'écrivain est très tôt sensible à l'écartèlement français entre le « *fond* » et la « *forme* » (gravité et frivolité, pessimisme et superbe, etc.), à la « *tyrannie du goût* », au « *despotisme de la littérature* », qu'il évoque au sujet de la France des moralistes, dans la préface de son *Anthologie du Portrait*⁴. Il se soumet lui-même à cette tyrannie stylistique, et lutte corps et âme, à l'époque du *Précis de Décomposition*, pour passer pour un « *autochtone* », c'est-à-dire pour écrire avec goût. Plus encore : non seulement il accepte le joug précieux de la langue française, mais il commente et justifie son choix : quand tout a été détruit par la corrosive lucidité, « *restent cependant les apparences : pourquoi ne pas les hausser au niveau d'un style ?* »

³ E.M. CIORAN, *Précis de Décomposition*, Paris, Gallimard, 1949, p. 17. (C'est l'auteur qui souligne.)

⁴ CIORAN, *Anthologie du Portrait, De Saint-Simon à Tocqueville*, Paris, Gallimard, 1996, p. 11-31.

À bien des égards, la critique cioranienne n'a fait, sur la question du style, que gloser sur une telle phrase. Les différents essais sur « *le style de Cioran* » sont pour la plupart moins des analyses stylistiques à proprement parler, que des commentaires à partir de citations de Cioran elles-mêmes *sur* le style, comme si Cioran était lui-même son meilleur critique. Sur ce point, l'exégèse cioranienne, étouffée par son auteur, peine à sortir de l'herméneutique (expliquer ce que Cioran a découvert sur lui-même et sur le monde) vers l'heuristique (découvrir dans ses textes ce que Cioran ignorait) : elle mélange encore la voix de l'auteur (parlant de ce qu'il écrit) avec celles de ses livres, et se décompose dans le beau concept de style, souple à souhait, pour éviter de conclure sur le caractère paradoxal, fragmenté, de l'œuvre, et pour restituer à cette œuvre et à son auteur leur hypothétique unité.

Sans le vouloir, Cioran a remis au goût du jour un concept d'un autre temps (bien antérieur à Bakhtine, à Barthes), et la critique (surtout française) lui a emboîté le pas, jusqu'à faire de lui un émigré non pas venu du XX^{ème} siècle roumain, mais du XVII^{ème} siècle français. En réalité, tout essai sur le style de Cioran est un bond en arrière d'un bon siècle ; et tout essai de Cioran sur le style doit être lu comme ce qu'il est, un texte du XX^{ème} siècle, s'inscrivant dans une œuvre du XX^{ème} siècle, écrite par un auteur du XX^{ème} siècle. En arborant cet oriflamme suranné qu'est le « *style* », Cioran a tendu à la critique un piège dans lequel elle s'est précipitée ; il faut d'ailleurs remarquer que, de toutes les riches provocations formelles dues à la francophonie roumaine, de Dada à Isidore Isou, en passant par Ionesco et Ghérasim Luca, seule celle de Cioran, autrement subtile, n'a pas fini de tromper son monde.

N'allons pas croire pour autant que la « *clef* » des livres de Cioran ne réside pas dans l'écriture ; c'est seulement par une lecture poétique que l'on parviendra à appréhender l'essence de cette œuvre complexe. Mais vouloir restituer à l'œuvre cioranienne une unité par le « *style* » revient à s'adonner à une critique positiviste, traditionnelle, ou « *monologisatrice* » – pour employer dès maintenant le vocabulaire de Mikhaïl Bakhtine, qui sera notre principale source critique tout au long de ce travail. Si l'entité Cioran se fragmente textuellement en multiples voix, qui parfois se contredisent, si le texte cioranien n'offre pas la stabilité émanant d'une conscience univoque, cohérente, si à la limite il n'y a pas un, mais plusieurs « *styles* » chez Cioran, c'est une erreur que de ne pas accepter cet état de fait et d'essayer de résoudre ce qui ne peut l'être.

Le *dialogisme*, au sens bakhtinien du terme, la polyphonie de l'œuvre de Cioran, tel sera l'objet de cette thèse ; montrer que différentes voix portent le texte cioranien, et en faire savourer le dialogue, dans l'espoir de dresser un juste portrait d'un auteur qui ne se retrouve

que dans une œuvre tirillée, et de faire sentir en quoi ce dialogue dramatique est l'apanage poétique de son œuvre : tel est notre but. Venons-en maintenant au choix de notre corpus, les manuscrits du *Précis de Décomposition*, et de notre angle d'approche, la critique génétique.

Premier livre écrit en français, après cinq autres publiés dans la langue maternelle de Cioran, le roumain, *Précis de Décomposition*, paru en 1949, représente une charnière dans l'ensemble de son œuvre. L'exil définitif à Paris, le changement de langue, associés au labeur naturel du temps (Cioran commence la rédaction du *Précis* en 1946, à l'âge de 35 ans, soit douze ans après la publication de son premier livre, *Sur les Cimes du Désespoir*), font de ce livre la trace la plus vive du tournant des années 1940 dans sa vie.

Cioran aime à laisser dans le flou sa biographie⁵. Il est toutefois beaucoup revenu sur l'événement majeur de sa biographie d'écrivain, son difficile changement de langue, son douloureux renoncement à la liberté du roumain pour la camisole du français, et l'épreuve de l'écriture du premier livre dans la nouvelle langue. Arrivé en France en 1937, à la faveur d'une bourse de l'Institut français de Bucarest motivée par la promesse d'une thèse sur « *le conflit de la conscience et de la vie chez Nietzsche* »⁶ – thèse qu'il n'écrira jamais –, Cioran continue à écrire en roumain (*Le Crépuscule des pensées*, *Le Bréviaire des vaincus*, *Divagations*) jusqu'au fameux épisode de Dieppe.

Nous disposons de six versions de cet épisode de Dieppe, raconté par Cioran au cours d'entretiens⁷. La scène se passe à l'été 1946, en fait à Offranville⁸, près de Dieppe ; Cioran s'essaye à traduire Mallarmé en roumain, quand soudain l'absurdité de ce travail lui apparaît (« *à quoi bon traduire Mallarmé dans une langue que personne ne connaît ?* »⁹ ; « *je ne suis pas du tout doué pour ça* »¹⁰), et il décide fermement de renoncer à sa langue maternelle, de ne plus jamais écrire qu'en français.

⁵ « Une biographie n'est légitime que si elle met en évidence l'élasticité d'une destinée, la somme de variables qu'elle comporte », écrit Cioran dans le *Précis de Décomposition* (« Le parasite des poètes », *op.cit.*, p. 141). – À transposer cette idée sur le plan de la critique littéraire, on obtient aussi une légitimation de la génétique.

⁶ Cf. « Rapport sur mon activité universitaire 1938-1939 », contenant un descriptif de projet et un plan de thèse ; Fonds privé de M^{me} Eleonora Cioran, à Sibiu. – Nous remercions très chaleureusement M^{me} Cioran pour la consultation de ce fonds.

⁷ CIORAN, *Entretiens*, Paris, Gallimard, « Arcades », 1995, p. 28, 44,72, 145, et 308 ; et Mariana SORA, *Cioran jadis et naguère*, suivi d' *Entretien à Tübingen*, Paris, L'Herne, « Méandres », 1988, p. 81.

⁸ Voir l'entretien avec Simone Boué, in *Lectures de Cioran*, textes réunis par Norbert Dodille et Gabriel Liiceanu, Paris, L'Harmattan, 1997, p. 17.

⁹ *Entretiens*, *op. cit.* ; p.28.

¹⁰ *Ibid.* ; p. 308.

S'il maîtrisait la langue française à l'écrit dès son arrivée en France – comme l'atteste sa correspondance avec Henri Corbin ou avec Alphonse Dupront¹¹, datant de la période 1939-1944 –, s'il écrivait déjà dans un français littéraire à l'époque où il rédigeait, en roumain, le *Bréviaire des vaincus* – comme l'atteste l'article sur *Mihai Eminescu* publié en janvier 1943 dans la revue *Comoedia*¹² –, ce n'est donc qu'en 1946 qu'il tire un trait définitif sur le roumain et qu'il choisit de se dévouer entièrement à la langue de Chamfort, de Valéry, et de La Rochefoucauld. Dès lors, après Dieppe, tout s'accélère : « je suis rentré à Paris et j'ai commencé tout de suite »¹³ ; Cioran rédige une première version du *Précis*, « très vite »¹⁴, « tout d'un premier jet », mais « dans une sorte de français conventionnel, un peu abstrait »¹⁵. Il semble qu'il ait recopié le tout, avant de le faire dactylographier cette seconde version¹⁶ et de la proposer à Gallimard¹⁷, mais, sous l'influence d'un ami très critique, il s'est encore résigné à réécrire intégralement son livre : « ça fait métèque, il faut tout reprendre », aurait dit M. Lacombe¹⁸.

Combien de fois Cioran a-t-il réellement réécrit le *Précis* ? Quatre est le chiffre qui revient le plus souvent dans sa bouche, mais il lui est arrivé de dire trois¹⁹ ; de sorte qu'il est permis de

¹¹ À la Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet ; documents non cotés. – Pour la consultation du fonds Cioran de cette bibliothèque (auquel nous renverrons désormais comme au « fonds Doucet »), nous remercions M. Yves Peyré et, pour le Centre National du Livre, M^{me} Anne Miller.

¹² Une copie dactylographiée de cet article est conservée dans le fonds Doucet, à la cote CRN.Ms.61bis ; notons que ce texte sera repris en partie dans le *Précis de Décomposition* sous le titre « Le Parasite des poètes » (*Précis de Décomposition, op. cit.* ; p. 141).

¹³ *Entretiens, op. cit.* ; p. 72.

¹⁴ *Ibid.*, p. 45 et 72.

¹⁵ *Ibid.*, p. 44-45.

¹⁶ Simone Boué, qui tapait les textes de Cioran, dit n'avoir pas tapé cette première version : « il avait pris une dactylo, mais cela lui coûtait très cher, et ensuite, elle faisait des fautes tout le temps, alors je me suis mise à la machine », raconte-t-elle dans *Lectures de Cioran, op. cit.* ; p. 17.

¹⁷ Raymond Queneau aurait accepté cette version, en mars 1947, selon Erica Marengo (« Repères biographiques », in *Le Magazine Littéraire*, décembre 1994, n°327, dossier consacré à « Cioran aristocrate du doute » ; p. 28). Mais nous n'avons trouvé nulle part ailleurs témoignage ni preuve de ce qu'avance Erica Marengo ici. Par contre, Raymond Queneau mentionne dans une des listes de lecture de ses journaux, avoir lu en novembre 1948 le *Précis de Décomposition* d'E.M. Cioran ; cf. Raymond QUENEAU, *Journaux 1914-1965*, Paris, Gallimard, 1996, p. 653 ; et Florence GÉHÉNIAU, *Queneau analphabète, répertoire de ses lectures de 1917 à 1976*, Bruxelles, Nouvelle édition, 1992, tome 1, p. 203.

¹⁸ CIORAN, *Entretiens, op. cit.*, p. 145 ; « ça ne va pas, il faut le réécrire », dit l'ami dans un autre récit de l'événement, p. 73 ; « si vous ne voulez pas écrire comme il faut, vous n'avez qu'à retourner chez vous dans les Balkans », p. 146 ; cf. aussi l'entretien de Simone Boué, in *Lectures de Cioran, op. cit.*, p. 17.

¹⁹ Cioran dit quatre in « En relisant... », *Exercices d'admiration, op. cit.*, p. 1629 ; *Entretiens, op. cit.*, p. 45, 73 ; et dans l'entretien avec Hans-Jürgen Herniaires, in *Magazine Littéraire*, février 1999, n° 373, p.100. Mais il dit à Gabriel Liiceanu « avoir dû réécrire trois fois » le *Précis* ; in Gabriel LIICEANU, *Itinéraires d'une vie : E.M. Cioran, op. cit.*, p. 114. Simone Boué dit qu'il l'a réécrit « au moins deux ou trois fois » ; in *Lectures de Cioran, op. cit.*, p.16. Notons encore que selon George Balan, le *Précis* n'a été réécrit que deux fois (George BALAN, *Emil Cioran, la lucidité libératrice ?*, Josette Lyon, Paris, 2002, p. 106).

mettre en doute la véracité de ce chiffre assez impressionnant. Cioran parle d'ailleurs plus de trente ans après les faits²⁰, et semble garder de cette période un souvenir intense, chargé d'émotion et donc de subjectivité. Nous ne relèverons pas – faute de place et parce que Cioran s'y répète beaucoup – toutes les occurrences, orales ou écrites, où il revient sur les grandes difficultés rencontrées lors de la rédaction de ce premier livre en français²¹ ; retenons qu'il en gardera mémoire toute sa vie comme d'une épreuve linguistique et personnelle terrible.

Cioran réécrit donc plusieurs fois le Précis, « en éliminant beaucoup de choses ». « Évidemment, raconte-t-il encore, le livre a perdu une sorte de spontanéité. Mais c'était lui donner une sorte de consistance. Et faire disparaître le métèque, autant que possible. »²² Alors qu'il ne récrivait jamais ses textes en roumain, le français lui donne conscience de l'acte d'écrire, en tant que travail ; désormais critique vis-à-vis des débordements poétiques incontrôlés de son écriture roumaine, qu'il juge ridicules en français, Cioran part en quête d'une prose précise, rationnelle, mesurée. Il travaille « jour et nuit pendant trois ans », lisant « pendant toute une année les auteurs du XVIIIème siècle »²³.

Ce sont les manuscrits de cette épreuve intense, documents d'une extraordinaire richesse (on recensera près de 800 folios), qui ont été en partie vendus par Cioran lui-même à la Bibliothèque Nationale de France²⁴, et, pour une autre partie (trouvée dans son appartement), légués après sa mort, à l'été 1995, par Simone Boué à la Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet²⁵.

²⁰ Le premier des entretiens cités ici, celui avec Jean-François Duval, date de 1979.

²¹ Nous renvoyons notamment aux premières pages d'*Histoire et Utopie* : « Quelle consommation de café, de cigarettes et de dictionnaires pour écrire une phrase tant soit peu correcte dans cette langue inabordable, trop noble, et trop distinguée à mon gré ! » (*in Ceuores*, Paris, Gallimard, « Quarto », p. 980). À l'instar de beaucoup d'autres entretiens, celui accordé à Philippe Dracodaïdis en 1985 contient une évocation de cette « expérience à camisole de force » qu'est le passage au français : « l'une des plus grandes épreuves de ma vie », dit Cioran ; *in Cahiers Emil Cioran, Approches critiques*, sous la direction d'Eugène van Itterbeek, Editura Universitatii « Lucian Blaga » din Sibiu, 1998, p. 155.

²² CIORAN, *Entretiens*, *op.cit.* ; p. 45.

²³ *Ibid.*, p. 184, et 73. Notons que la chronologie intègre mal cette année de lecture pendant laquelle, toujours selon Cioran, il n'aurait pas écrit : si la première version du *Précis* date de 1947, et la version publiée de 1949, que Raymond Queaneau avait même déjà lue en novembre 1948, il est difficile de croire que sur ces deux ans et trois mois, Cioran en ait donné un au XVIIIème siècle, et qu'il ait donc écrit les quatre versions du *Précis* en un an.

²⁴ Cioran les aurait vendus « à un bon prix », comme il l'a confié à Sanda Stolojan ; voir Sanda STOLOJAN, *Ceruri nomade : jurnal din exilul parizian 1990-1996 (Ciels nomades, journal de l'exil parisien 1990-1996)*, Humanitas, Bucuresti, 1999 ; p.11. La BnF donne comme date de l'enregistrement du manuscrit le 25 octobre 1985.

²⁵ Simone Boué pensait alors assurément aux chercheurs (voir *Lectures de Cioran, op. cit.* ; p. 23.) ; quant à Cioran, qui avait en horreur le milieu universitaire et celui de la recherche, et qui pensait qu' « un

En s'intéressant à la genèse du texte, en considérant le texte non comme un absolu, mais comme le dernier d'une suite de possibles, en replaçant le texte dans son histoire, en lui rendant ses origines, la critique génétique, née à la fin des années 1970, procède à un retour à la figure de l'auteur, que l'approche structuraliste avait délaissée. Si le texte est une machine, un tout clos, cohérent parce que fermé sur lui-même (ce que professait le structuralisme), cette machine a un but (esthétique, au moins), qui la transcende, qu'elle ne peut assumer seule, de sorte qu'il n'est pas illégitime de se demander non seulement quelle est la nature de cette fin, mais aussi pourquoi l'auteur a visé ce but. Mais pour répondre à ces questions sans retomber dans le piège d'une critique verbeuse des « intentions » de l'auteur (critique dont l'objet s'est perdu dans la nuit des temps) ni perdre de vue le texte, la critique génétique propose de chercher *comment* l'auteur a atteint son but, quelle fut l'aventure de son écriture. La génétique ne prête rien à l'auteur qu'il n'ait lui-même donné (couché sur le papier) ; son respect de l'écrivain n'oublie pas que les textes ne sont que de maigres lambeaux de l'immense pensée qu'est l'homme, mais sa curiosité, exclusivement tournée vers ces lambeaux, exprime comme par litote l'idée que l'auteur, celui qui a écrit, qui a cru, qui a dû se contenter de telles ou telles formulations, est autrement intéressant que les papiers qui lui ont survécu.

Rapprocher le point de vue du généticien, et plus particulièrement la « *poétique génétique* » (Raymonde Debray-Genette)²⁶, des théories de Mikhaïl Bakhtine, peut sembler incongru, si

écrivain doit ruser, cacher en somme l'origine et l'arrière-plan de ses manies et de ses obsessions » (*Entretiens, op. cit.*, p. 151 ; il explique aussi, p. 185 : « je ne donne que la conclusion, comme au tribunal, où il n'y a à la fin que le verdict : condamné à mort. Sans le déroulement de la pensée, simplement le résultat »), son geste s'explique moins facilement. Le généticien serait tenté d'y lire somme toute une preuve de l'intérêt de sa discipline, aux yeux de l'écrivain lui-même ; par-delà l'aspect financier de l'opération, il faut surtout songer à la dimension affective de ces manuscrits pour Cioran : comment jeter ces vestiges empreints de vie, ces traces saisissantes d'une époque décisive de sa vie ? Loin de la solennité de Victor Hugo, donnant ses manuscrits à la future « Bibliothèque des États-Unis d'Europe », la Bibliothèque nationale de Paris (voir *Brouillons d'écrivains*, sous la direction de Marie-Odile Germain et de Danièle Thibault, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2002 ; p. 40.), loin de l'altruisme intellectuel d'Aragon donnant les siens au C.N.R.S. (voir son discours d'explication dans les *Essais de critique génétique*, Paris, Flammarion, « Textes et Manuscrits », 1979, p. 5-19.), Cioran désirait surtout, à notre avis, connaître par la remise de ses brouillons à une bibliothèque le soulagement que lui procurait la publication d'un livre (« [...] publier est extrêmement salutaire. C'est une libération, comme de donner une gifle à quelqu'un. Quand vous publiez quelque chose que vous avez écrit, c'est hors de vous, ça ne vous appartient plus » ; *Entretiens, op. cit.* ; p. 172) – ce qui n'est pas sans laisser entendre que ces manuscrits puissent former une œuvre à part entière, un autre « livre », ou au moins un tout, présentant quelque intérêt littéraire. Nous ne prétendons pas pouvoir expliquer pleinement ce geste, et nous contentons ici de cette simple réflexion pour justifier notre curiosité – si elle doit l'être.

²⁶ La critique génétique n'est bien sûr pas réductible à cette seule approche, et il existe des généticiens en linguistique, comme en philosophie, voire en critique théâtrale, etc.

on cantonne celles-ci à la sociolinguistique. Mais, concernant tout d'abord l'application de ces théories au domaine exclusivement littéraire, on ne saurait nier, à la lecture de *La Poétique de Dostoïevski*²⁷, l'intérêt et la fécondité du point de vue de Bakhtine en vue de la bonne connaissance d'un auteur, indépendamment des considérations de l'ordre de la sociologie et de l'histoire littéraire : la perception, à l'intérieur d'un discours, d'un dialogisme dû à la présence de la parole d'autrui, n'empêche pas, mais, au contraire, enrichit celle d'un dialogisme dû à une forme de schizophrénie de l'auteur seul (l'entité endossant le discours). Plus encore, concernant maintenant dialogisme et génétique, certains points communs décisifs autorisent le rapprochement, et laissent même croire que si d'aventure Bakhtine avait connu la critique génétique (il est mort en 1975), il n'aurait pas redouté le face à face avec le manuscrit : en révélant les forces sociales qui jouent à l'intérieur du langage (le langage est un don des autres, chaque mot que j'emploie a déjà été employé, toutes mes phrases viennent d'autrui), Bakhtine procède à un renversement de l'angle d'analyse du langage, considéré non seulement comme un ensemble de formes produites, « *mais aussi à travers les forces productrices (Humboldt disait : *energeia*, non *ergon*)* »²⁸. Le généticien fait-il autre chose lorsqu'il se détourne du texte comme objet donné, fixé, clos, pour l'observer comme le résultat d'un processus, et qu'il s'intéresse précisément à ce processus ? Il est frappant que le même refus du structuralisme se retrouve chez Bakhtine et chez le généticien ; Tzvetan Todorov, dans son ouvrage sur Bakhtine, donne en citation une note explicite de Bakhtine à ce sujet : « *Mon rapport au structuralisme. Contre l'enfermement du texte. (...) Une formalisation et une dépersonnalisation conséquentes : tous les rapports ont un caractère logique (au sens large du mot). Alors que, moi, j'entends partout des voix, et des rapports dialogiques entre elles.* »²⁹

La tentation de la complétude, de la synthèse globale, qui a inspiré à Bakhtine des échafaudages théoriques systématiques, et qui, surtout, l'a écarté de la critique littéraire (sur auteur) et conduit vers l'histoire de la littérature, vers la sociolinguistique, et vers l'anthropologie – nous ne la partageons pas, et ne puiserons, de fait, que dans une partie restreinte de l'œuvre de Bakhtine, en l'occurrence son ouvrage sur *La Poétique de Dostoïevski*.

²⁷ Mikhaïl BAKHTINE, *La Poétique de Dostoïevski* (traduction d'Isabelle Kolitcheff), préface de Julia Kristeva, Paris, Seuil, 1970.

²⁸ Tzvetan TODOROV, *Mikhaïl Bakhtine, Le principe dialogique*, Paris, Seuil, 1981, p. 36.

²⁹ *Ibid.*, p. 38. Remarquons le parallèle effectué par Todorov, immédiatement après cette citation, avec la critique de Kierkegaard contre Hegel (« le sujet ne peut jamais devenir une notion ») : à songer à l'attachement du jeune Cioran pour Kierkegaard, on pourrait imaginer l'auteur du *Précis de Décomposition* acquiescer au *dialogisme* de Bakhtine, comme, en dernier lieu, à l'approche génétique – mais il demeure que Cioran a au cours de sa vie affiché un mépris croissant pour la critique littéraire comme pour le milieu universitaire (et plus encore pour les écrivains, tels Valéry, se mêlant de critique littéraire, réfléchissant plus sur leur art qu'ils ne le pratiquent).

Cioran et son *Précis de Décomposition* forment notre unique point de mire . En conséquence, notre utilisation du terme *dialogisme* ne renvoie pas à toutes les potentialités que Bakhtine lui a trouvées, et maintient ce mot dans une grande proximité avec celui de *polyphonie*.

Le dialogisme ne se réduit bien sûr pas à la présence de dialogues dans le texte³⁰, ni au dialogue latent de l'auteur avec son personnage (ou avec son narrateur, ou, dans le cas de Cioran notamment, avec la voix du texte) ; nous accorderons toutefois de l'attention à ces dialogues intratextuels explicites, et consacrerons une grande part de cette thèse au rapport du sujet parlant avec son discours, c'est-à-dire au rapport de Cioran avec la (les) voix de son texte. Le dialogisme englobe également les rapports liant les éléments structurels du texte, dont le dialogue, ou *polyphonie*, est orchestré par l'auteur, et qui, malgré la présence ou l'absence de locuteur désigné (selon que la voix du texte est ou non rattachée à un personnage, ou à un narrateur), ne sauraient être lus comme exprimant directement la pensée de Cioran lui-même. (Si l'on n'a jamais l'impression chez Dostoïevski que l'auteur parle en son nom, à l'inverse on a chez Cioran l'impression, ô combien fallacieuse, que l'auteur parle toujours en son nom.)

Tout ceci relève d'un dialogisme pour ainsi dire *interne*, qui ne concerne que le texte, dans son ensemble, et l'auteur responsable du texte (l'un ne pouvant être séparé de l'autre – tout texte a un sujet, est un discours, la production écrite ne se distingue pas radicalement de celle orale). Ce que nous pourrions appeler le dialogisme *externe* concerne la présence d'autrui à l'intérieur du discours, à l'intérieur du mot (*slovo*), présence soit par l'utilisation antérieure du mot (je ne peux pas employer un mot sans renvoyer à ceux qui l'ont employé avant moi, qui ont agi sur sa nature même), soit par l'anticipation de sa réponse (tout mot est orienté vers un interlocuteur, qui, par sa seule représentation mentale chez le locuteur, influe sur le mot ; je ne m'exprime pas de la même façon avec tout le monde, tout choix d'un discours est choix d'un interlocuteur)³¹. Notons que ce dialogisme externe est inévitable, inhérent à tout discours, puisqu'il est caractéristique de l'ensemble du langage ; ce qui n'est pas le cas du dialogisme interne, et c'est dans ce second cadre que Bakhtine oppose ainsi écritures monologiques – le romantisme, par exemple – et écritures dialogiques – dont Dostoïevski est le parangon.

Cette distinction théorique se résorbe de fait dans l'analyse polyphonique, puisque chaque voix du texte s'oppose aux autres (dialogisme interne) notamment par la nature dialogique (externe) de son discours : selon l'antériorité de son mot, et selon l'interlocuteur qu'elle

³⁰ Cf. M. BAKHTINE, *Poétique de Dostoïevski, op. cit.*, p. 81.

³¹ Cf. M. BAKHTINE, *Poétique de Dostoïevski, op. cit.*, p. 70.

adopte comme horizon. Par souci de clarté, nous réserverons le terme de *voix* aux voix du texte – dialogisme interne – et désignerons celles du mot – dialogisme externe – par les termes *résonance* (même si ce terme est faible, pour exprimer la présence – et non l'écho – d'autrui dans le mot par son utilisation antérieure du mot) et *réponse* (pour exprimer l'anticipation dans le mot de la réception du mot par autrui). Ainsi, chaque voix se caractérise notamment par sa résonance et par sa réponse.

Ceci établi, pourquoi en revenir à Bakhtine, au mépris des nombreuses lectures dont il a été l'objet depuis les années 1970³² ? Les éclaircissements et approfondissements apportés notamment par Julia Kristeva à la théorie du dialogisme (nommée désormais intertextualité) sont indéniables, comme sont appréciables les efforts typologiques de Gérard Genette (*Palimpsestes*³³). Mais, outre que certaines de ces lectures nous conduiraient vers la linguistique, domaine auquel nous n'avons aucune prétention, nous ne voyons en l'intertextualité, comme en la transtextualité de G. Genette, qu'exploitation du dialogisme, sans apport décisif : la révolution dialogique fut l'œuvre de Bakhtine. Et *La Poétique de Dostoïevski* offre, de première main, un modèle d'étude du dialogisme littéraire d'autant plus intéressant pour notre thèse qu'est manifeste la parenté, revendiquée par Cioran, entre Dostoïevski et l'auteur du *Précis de Décomposition*, parenté pourtant jamais étudiée sous cet angle (de fait, aucun travail sur le dialogisme de l'œuvre de Cioran n'a été exécuté jusqu'à aujourd'hui).

Premier livre écrit en français, abondamment et furieusement réécrit dans des manuscrits que Cioran a précieusement conservés, recueil baroque de 166 courts chapitres, hommage aux moralistes comme aux barbares, aux cyniques comme aux mystiques, mêlant aux imprécations balkaniques d'élégantes considérations désabusées, *Précis de Décomposition* marque avant tout, au sein de l'œuvre entière, la rupture de l'écrivain avec sa langue natale comme avec sa patrie et avec sa culture, rupture ayant bien des aspects d'une crise identitaire³⁴. Ultérieurement renié pour son style trop lyrique, trop *Spätromantik*, ou trop valéryen, ce livre laisse toutefois à l'auteur un souvenir vivace, et sa relecture, quinze ans plus tard, à l'occasion d'une réédition, provoque en Cioran le rare sentiment d'avoir écrit un livre dangereux, un livre à ne pas laisser entre toutes les mains, tant son règlement de comptes avec la vie est violent et efficace. En laissant de côté les textes controversés de *La*

³² Jean PEYTARD a recensé les plus marquantes de ces lectures en conclusion de son ouvrage *Mikhaïl Bakhtine, Dialogisme et analyse du discours*, Paris, Bertrand-Lacoste, 1995, p. 111-122.

³³ Gérard GENETTE, *Palimpsestes, La Littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, 580 p.

³⁴ Cf. Nicolas CAVAILLÈS, *Le Corrupteur corrompu, Barbarie et méthode dans l'écriture de Cioran*, Paris, Le Manuscrit, 2005, p. 9-11.

*Transfiguration de la Roumanie*³⁵, *Précis de Décomposition* est un cas unique de mise à distance pour véhémence excessive, et fait figure de livre à part, distinct de l'œuvre roumaine qui l'a précédé, notamment pour d'évidentes raisons linguistiques, comme de l'œuvre française qui l'a suivi, qui n'en a pas la fureur destructrice. Que faut-il donc faire du *Précis de Décomposition*, de ce hapax virulent dirigé contre la vie dans son ensemble ? Comment appréhender un tel ouvrage, né d'un écartèlement linguistique, engendré dans la douleur en quatre jets de plume distincts, et relégué par la suite dans les effroyables ténèbres de la mémoire à la manière d'une tentative de suicide trop intense, trop réussie, bien qu'on y ait survécu ?

Notre hypothèse de départ revient à lire le *Précis de Décomposition* comme une œuvre dialogique, une œuvre où s'affrontent plusieurs voix, dans une sorte de pugilat métaphysique polyphonique, Cioran orchestrant cette lutte de lui-même (d'une représentation de lui-même) contre l'existence et ses mille soldats (espérances, illusions, instincts vitalistes...), et surtout contre lui-même. Notre première partie sera ainsi vouée à cette lecture du dialogisme du *Précis de Décomposition*, éclairée par Bakhtine et par la comparaison avec Dostoïevski ; et c'est seulement à l'issue de cette première partie que nous en viendrons à notre objet d'étude, les manuscrits du livre en question³⁶.

Dans quelle mesure ce dialogisme est-il conséquence de la genèse du texte, pour le moins mouvementée ? En est-il le simple reflet ? Les voix du texte correspondent-elles aux principales campagnes d'écriture ? Ce dialogisme est-il le résultat naturel du processus qui a abouti dans l'œuvre ? Ou bien, au contraire, s'agit-il d'une orchestration artificielle, programmée ? Par-delà la question fondamentale : *comment Cioran écrit-il ?*, ou : *comment a-t-il écrit le Précis de Décomposition ?*, la mise à jour des différentes voix telles qu'elles apparaissent dans la genèse, et de leur confrontation *in statu nascendi*, nous donnera accès à

³⁵ Le pan politique de la vie de Cioran, qui a fait couler tellement d'encre, n'entre pas dans nos préoccupations – même si ces écarts ont sans doute joué dans le choix de l'exil en France et de la langue française, et donc dans le destin de l'écrivain.

³⁶ Pour justifier ce choix – commencer par l'étude du texte final avant de s'aventurer dans le monde des manuscrits – citons ici Almuth Grésillon : « Pourquoi insister ainsi sur le texte imprimé ? N'est-ce pas courir le risque d'inscrire toute ma réflexion génétique dans une orientation finaliste et de ne 'découvrir' dans la genèse que ce qui a du sens par rapport au texte imprimé ? Certes, le danger téléologique existe si l'on n'y prend garde. Mais d'un autre côté, il me paraît erroné de nier l'existence du dernier maillon de la chaîne qu'est le texte imprimé, car, bien souvent, nous n'aurions jamais songé à étudier un manuscrit si nous n'avions pas eu d'abord la connaissance, le plaisir et l'expérience esthétique du texte imprimé. Par conséquent, la question que je pose est bien celle-ci : au vu de ce texte tel que je l'ai rapidement présenté, que nous apprend sa genèse ? » (« La critique génétique à l'œuvre, Étude d'un dossier génétique : 'Vivre envore' de Jules Supervielle », in Pourquoi la critique génétique ? Méthodes, théories, sous la direction de Michel Contat et Daniel Ferrer, Paris C.N.R.S Éditions, « Textes et Manuscrits », 1998, p. 63).

une pleine perception du drame – au sens théâtral du terme – qui se joue dans le *Précis*. Ce drame a-t-il lieu durant la genèse, ou plutôt : celle-ci est-elle le lieu du drame, ou en est-elle l'expression, le reflet ultérieur ?

Notre seconde partie sera consacrée à la reconstitution de la chronologie de la genèse : présentation du dossier génétique, analyse codicologique et constitution de l'avant-texte, analyse des stratégies exogénétiques. À partir des résultats fournis dans cette seconde partie, nous chercherons, dans notre troisième et dernière partie, les origines, les premières formes du dialogisme, et leur évolution jusqu'à la polyphonie du livre final, cela tant d'un point de vue macrogénétique, concernant toutes les transformations d'ordre structurel (déplacements, suppressions, refontes de chapitres), que microgénétique (analyses ciblées, stylistiques), en resserrant notre attention sur certains chapitres choisis pour la pertinence et pour la complexité de leur caractère dialogique, avec pour double visée ultime une meilleure connaissance des différentes voix en présence, et de l'écriture cioranienne.

Première partie. Dialogisme du *Précis de Décomposition*

I – Cioran et la *Poétique de Dostoïevski*

Avant de nous intéresser à la genèse du *Précis de Décomposition*, une lecture du texte final (imprimé) s'impose, par laquelle nous y révélerons la présence essentielle d'une polyphonie à trois voix. L'exposition de ces trois voix, et l'analyse de l'œuvre qui en découle, seront précédées d'une étude attentive de l'ouvrage de Mikhaïl Bakhtine *Poétique de Dostoïevski*, lequel nous fournira le bagage théorique nécessaire à notre aventure, tout en stimulant de premières remarques sur la poétique de Cioran, fort proche, malgré la différence générique, de celle de Dostoïevski.

A – La crise du sujet

C'est en changeant de langue que Cioran a décidé de renoncer à son prénom roumain Emil, refusant le français Émile³⁷, pour choisir les initiales E.M. (calquées sur E.M. Forster³⁸) et signer son premier livre en français « E.M. Cioran ». Si, selon une phrase de Simone Weil que Cioran aimait à citer, « on n'habite pas un pays, on habite une langue », on conçoit difficilement source de division dans le sujet plus vive que le changement de langue : comble de l'attention donnée à l'autre, expérience dialogique extrême, celui-ci entraîne nécessairement cette dissolution du « principe idéologique d'identité » mise à jour par Bakhtine avec le dialogisme.

³⁷ Émile est « un prénom de coiffeur », aux yeux de Cioran ; cf. l'entretien avec Simone Boué, in *Lectures de Cioran*, op. cit., p. 32. C'est pourtant sous ce prénom que Cioran pré-publie un chapitre du *Précis de Décomposition*, « Le Parasite des Poètes » ; voir G. Liiceanu, *Itinéraires d'une vie*, op. cit., p. 52.

³⁸ Cioran n'avait pas pour deuxième prénom Michel, comme le croient encore certains lecteurs français, ni Mihai, comme le croient certains lecteurs allemands ; il n'avait pas de deuxième prénom.

Cette crise identitaire manifeste, assurément liée au traumatisme de l'exil³⁹ et du changement de langue, Cioran se perdant lui-même en renonçant à sa patrie comme à sa langue maternelle, peut aisément être rapprochée de la crise du sujet qui marqua le XX^{ème} siècle, cette « *brèche du moi (...) où explose la littérature moderne* »⁴⁰, avec les œuvres de Joyce, de Kafka, ou d'Artaud, ou, déjà, celles de Mallarmé et de Dostoïevski : « *pluralité des langues, confrontation des discours et des idéologies, sans conclusion et sans synthèse – sans « monologisme », sans point axial* »⁴¹.

Avec la désagrégation de l'auteur, se désagrège naturellement l'œuvre. Chez Dostoïevski, la chose se fait au profit des personnages : à partir du moment où il ne reconnaît plus un seul système de référence, une seule vision du monde, mais plusieurs, l'écrivain engendre plusieurs mondes, veut exprimer plusieurs points de vue, parmi lesquels figurera peut-être le sien, mais sans être mis en avant : les personnages de Dostoïevski sont « *des hommes libres, capables de prendre place à côté de leur créateur, de le contredire et même de se révolter contre lui* »⁴².

Cette pratique littéraire s'oppose radicalement à celle du romantisme (comme à celle du classicisme), principalement par la *distance* instaurée entre l'auteur et les idées de son texte : pour le romantisme, « *la conscience et la vision du monde n'étaient que le pathos et la conclusion de l'auteur* », « *le héros n'était que le « réalisateur » du pathos ou l'objet de la conclusion de l'auteur* » ; les écrivains romantiques « *donnent, dans la réalité qu'ils décrivent, une expression directe de leurs sympathies et de leurs goûts artistiques, en réifiant ce qu'ils ne peuvent marquer de l'accent de leur propre voix* »⁴³. Il y a pleine identification, dans les élans lyriques d'un romantique, entre la voix du texte et celle de l'auteur ; et lorsque d'autres personnages interviennent, ils sont réifiés, traités comme des objets, depuis le point de vue unique de l'auteur ; il ne s'y trouve qu'un seul véritable « *je* ».

« *Le romantisme a développé le mot direct au sens plein, sans aucune déviation vers le conventionnel. C'est le mot de l'auteur, direct et expressif jusqu'à l'ivresse, le mot qui n'est refroidi par aucune réfraction à travers le milieu verbal d'autrui* »⁴⁴. Si nous insistons sur ce monologisme

³⁹ Véritable père de la modernité, par sa maîtrise de l'écriture dialogique, Dostoïevski s'est beaucoup intéressé, notamment dans *Le Joueur*, à la vie des « Russes à l'étranger », ces gens « détachés de leurs patries et de leur peuple », dont la conduite « n'est plus réglée par la situation qu'ils occupaient chez eux », qui « ne sont plus liés à leur milieu » ; M. BAKHTINE, *La Poétique de Dostoïevski, op. cit.*, p. 241.

⁴⁰ Julia KRISTEVA, « Une poétique ruinée », préface à M. Bakhtine, *La Poétique de Dostoïevski, op. cit.*, p. 17

⁴¹ *Ibid.*

⁴² M. BAKHTINE, *La Poétique de Dostoïevski, op. cit.*, p.34. C'est l'auteur qui souligne.

⁴³ *Ibid.*, p. 43.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 277.

romantique, c'est que l'œuvre roumaine de Cioran – soit les cinq livres précédant le Précis – s'y inscrit en bonne partie, sinon tout entière ; cette voix romantique, autorité unique par exemple dans *Sur les cimes du désespoir*, nous la retrouverons dans le Précis comme l'une des trois voix en présence.

B – L'idée dialogique

1 – Le dialogue des idées

Dostoïevski ouvre la modernité sur l'interdépendance des consciences, en mettant un terme à la « *coexistence aveugle* » des mondes individuels, à leur « *tranquille et hautaine ignorance des problèmes mutuels* »⁴⁵ ; l'auteur n'est plus l'instance suprême qui délivre sa vérité, il ne juge pas ses personnages, mais en exprime le discours sur le monde, et sur eux-mêmes, sans y mêler même insidieusement sa voix, sans pervertir la représentation de ces points de vue par des ajouts, en limitant le contenu du discours à la conscience qu'ont ses personnages d'eux-mêmes. L'auteur ne parle pas *de* telle idée, mais *avec* elle, *avec* celui qui l'incarne dans le texte ; plus encore, il fait discuter ensemble plusieurs idées, il rapproche des consciences distinctes et les pousse au dialogue : « *la volonté artistique de la polyphonie est la volonté d'union entre plusieurs volontés, la volonté d'événement* »⁴⁶, le dialogue (et non son issue) étant cet événement, l'essence, la fin de l'œuvre.

Précisons-le, il s'agit bien de confronter des idées, et nullement en vue de montrer la supériorité de l'une sur l'autre, d'établir *in fine* une vérité dominante – ce qui plongerait après coup toute l'œuvre dans le monologisme : « *Dans le monde monologique, tertium non datur : la pensée est soit affirmée, soit réfutée ; sinon, elle cesse d'être une idée à part entière* » ; au contraire, dans l'œuvre dialogique, « *la représentation artistique de l'idée n'est possible qu'au-delà de l'affirmation et de la réfutation* »⁴⁷. Cette poétique dialogique se distingue ainsi nettement des dialogues philosophiques – monologiques – dont elle provient en partie (dialogues socratiques, dialogues des morts). D'où la nécessité, que nous annonçons en introduction, de ne pas chercher dans l'œuvre une réponse définitive à tel ou tel problème, mais, dans le cas extrême du critique, de « *faire abstraction du contenu des idées* » (comme le fait Bakhtine) : « *ce qui importe, c'est leur fonction artistique à l'intérieur de l'œuvre* »⁴⁸, et même, « *il est inadmissible*

⁴⁵ *Ibid.*, p. 53.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 56.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 127.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 125.

de remplacer par la critique de ces idées-prototypes monologiques l'analyse véritable de l'idée artistique polyphonique de Dostoïevski. Il faut découvrir la fonction des idées dans le monde polyphonique de Dostoïevski et non seulement leur substance monologique »⁴⁹. – Tout ceci s'applique tout à fait au *Précis de Décomposition*, et nous ne chercherons pas à savoir si Cioran est, « dans le fond », plus sceptique que romantique, plus aboulique que suicidaire, ou plus athée que mystique : l'enjeu, ici comme chez Dostoïevski, est dans la confrontation, dans une irrésolution digne d'Ivan Karamazov.

Toute prosaïque qu'elle soit, la métaphore proposée par Otto Kaus, citée par Bakhtine, demeure éclairante : « Dostoïevski est ce maître de maison qui s'entend merveilleusement avec les hôtes les plus dissemblables »⁵⁰ ; il rend possible le dialogue, mais reste silencieux, en dehors de la distribution dialogique, uniquement préoccupé de ce que chacun se livre entièrement. L'auteur s'efface, pour se consacrer à l'idée du personnage, et la rendre « de façon à ce qu'elle exprime et fasse entendre l'homme entier, et, sous une forme ramassée, toute sa conception du monde »⁵¹. La scène n'a bien sûr guère en commun avec une soirée légère entre amis (aussi la plaisante métaphore d'Otto Kaus doit-elle être évincée) : temps de crise, des derniers instants de la conscience, d'avant la mort, la temporalité de l'œuvre dialogique s'ouvre sur l'éternité, l'idéologique prenant le pas sur le personnel, sur l'anecdotique. De fait, si certains romans de Dostoïevski – *Crime et Châtiment*, *Les Frères Karamazov* – font l'effet de livres policiers, le suspense n'y tient pas à l'incertitude sur les moyens du crime, mais aux tourments de la conscience des personnages ; les données concrètes – l'arme du crime, par exemple – n'importent qu'en tant qu'elles aident à la perception des affres métaphysiques dans lesquelles se perdent les héros. « La vie personnelle (...) devient, à sa façon, désintéressée, tandis que la réflexion idéologique supérieure se fait profondément personnelle, passionnée. »⁵² – À l'instar de certains auteurs de dialogues des morts, Cioran supprimera pour sa part toute mise en scène détaillée : seul compte le débat d'idées, et il a toujours lieu de toute éternité, face à l'existence, face à la mort, loin par-delà la vie dans sa quotidienneté.

2 – L'idée-force

Aussi éloignée du dogmatisme que du relativisme, la polyphonie dostoïevskienne est décomposition en une « suite de constructions philosophiques autonomes et contradictoires,

⁴⁹ *Ibid.*, p. 143.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 52. – L'on peut songer ici aux légendaires succès de salonard parisien obtenus par Cioran, dont les *Cahiers* révèlent une grande capacité d'écoute, un altruisme élégant que ses œuvres, nées de tourments solitaires, laissent rarement deviner.

⁵¹ *Ibid.*, p. 144.

⁵² *Ibid.*, p. 126.

dépendues par les différents personnages »⁵³. Plus qu'un échafaudage philosophique, l'idée, l'obsession du héros, lui est consubstantielle (et non artificielle), essentielle (et non divertissement philosophique) ; elle relève du domaine de l'existential, comme l'indique la gravité permanente des personnages centraux. L'idée est « *ce milieu dans lequel la conscience humaine se découvre dans son essence la plus profonde* »⁵⁴ ; c'est pourquoi elle tient chez Dostoïevski le premier rôle. « *Pour Dostoïevski, la vérité sur le monde est inséparable de la vérité de la personnalité. (...) les principes supérieurs de la conception du monde sont les mêmes que les principes des émotions personnelles les plus concrètes* »⁵⁵ ; la connaissance de l'idée qui habite un personnage livre avec elle la vérité profonde, globale, de ce personnage, son point de vue tant sur le monde que sur lui-même.

Du fait de l'extraordinaire conscience de soi dont Dostoïevski dote ses héros, l'idée qui est la leur devient le « *point de rencontre dialogique de plusieurs consciences* », « *idée-force* », « *image de l'idée* »⁵⁶, réponse à des idées antérieures, de nature complexe, contradictoire, multiple. C'est de cette idée qu'il est question lorsque Bakhtine affirme que « *le héros de Dostoïevski est un homme de l'idée, et non pas un caractère, un tempérament, un type social ou psychologique* »⁵⁷. Cet « *homme de l'idée* » est avant tout conscient de lui-même, de son idée, dont il vit intensément la nature dialogique, contradictoire ; il a lui-même déjà fait le tour de la question, et sait parfaitement son drame, sans pouvoir le résoudre, par essence insoluble qu'il est, sans issue.

- Cioran n'est assurément pas en reste sur ce point, lui qui s'est abondamment commenté lui-même (mais sur le seul plan des idées, à peine sur le plan stylistique), au point que la majorité des critiques se sont contentés de puiser dans cette matière première due à l'auteur (par exemple sur la question du style, que nous soulevions en introduction) ; il demeure que, sans guère exagérer, quant au contenu de ses idées, nous ne pouvons rien ajouter à ce que Cioran a dit, et que, à moins de s'intéresser à ses livres d'un point de vue poétique, à moins d'en apprécier le dialogisme, la critique cioranienne ne fera jamais que répéter, d'une manière ou d'une autre, les propos de l'auteur.

⁵³ *Ibid.*, p. 33. Remarquons d'ores et déjà que le texte – dans la traduction d'Isabelle Kolitcheff – contient précisément le verbe « se décomposer », que l'on retrouve en de nombreux autres endroits de l'essai ; le dialogisme semble trouver dans le vocabulaire de la décomposition un terreau particulièrement propice à son expression.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 69.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 125.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 137-138.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 134.

3 – Le style de l'idée

Gardons bien en tête, au milieu de ces réflexions sur l'idée chez Dostoïevski, les deux niveaux du dialogisme : à l'intérieur du discours, de l'idée, du mot d'un personnage, et sur l'ensemble de l'œuvre, c'est-à-dire non seulement dans les passages dialogués, mais « *entre tous les éléments structuraux du roman, (...) comme dans le contrepoint* »⁵⁸. Malgré toute la diversité apparente (multiplicité des personnages, des points de vue), l'œuvre garde une forte unité structurelle, par sa polyphonie même. Chez Cioran, l'éclatement fragmentaire, qui morcelle le *Précis de Décomposition* en 166 courts chapitres, doit être considéré de la même manière, comme dialogique : « *Si, dans la vision et l'interprétation du monde représenté, on se place sous l'angle de la causalité et des canons monologiques, l'univers de Dostoïevski peut apparaître comme un conglomérat de matériaux hétérogènes et de principes impossibles à énumérer. C'est seulement en considérant le but artistique choisi par Dostoïevski que l'on peut comprendre combien sa poétique est en réalité organique, logique et homogène* »⁵⁹. Par-delà les contradictions internes, il y a bien une unité de l'œuvre, qui n'est pas le fait du style, mais du dialogisme même : brisant apparemment la cohérence de l'ensemble, ces contradictions la réalisent en fait.

Quant au style, le roman dostoïevskien est « *à styles multiples* »⁶⁰, chaque personnage s'affirmant avec son style propre : « *l'idée en tant que principe de représentation se confond avec la forme. Elle détermine tous les accents extérieurs, tous les jugements idéologiques qui constituent l'unité formelle du style et du ton de l'œuvre* »⁶¹. Le style est donc dialogique lui aussi, au même titre que l'idée qui l'habite ; comme tout discours sur le plan des consciences, sur le plan de l'histoire littéraire, tout style s'oppose à ceux qui l'ont précédé : « *un certain élément de ce qu'on appelle réaction au style littéraire précédent se trouve dans chaque nouveau style ; il représente tout autant une polémique intérieure, une antistylisation camouflée pour ainsi dire, du style d'autrui* »⁶². Mais ce qu'il faut surtout en dire, c'est que, dans le cas de Dostoïevski comme dans celui de Cioran, « *l'unité est au-dessus du style, au-dessus du ton personnel* »⁶³ ; ainsi s'explique le choix de Dostoïevski pour son narrateur (et de Cioran pour certains textes de ses dernières œuvres), d'un ton sec et précis⁶⁴, le moins personnel possible – afin de ne pas ajouter une autre voix à celles des idées, de mieux laisser les personnages « *entre eux* ».

⁵⁸ *Ibid.*, p. 81.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 37.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 47. C'est l'auteur qui souligne.

⁶¹ *Ibid.*, p. 131.

⁶² *Ibid.*, p. 271.

⁶³ *Ibid.*, p. 47. C'est l'auteur qui souligne.

⁶⁴ Voir *ibid.*, p. 312.

Sachant qu'aucun style n'est absolument neutre, que tout style renvoie intrinsèquement à une idée précise, à une certaine vision du monde, l'auteur d'une œuvre dialogique ne saurait s'enfermer dans un style particulier, et son lecteur ne doit pas oublier la distance qui persiste toujours entre l'écrivain et son texte, c'est-à-dire entre l'écrivain et les idées et les styles orchestrés.

Nous ne passerons pas sous silence, pour en finir avec l'idée dialogique et son pan stylistique, la page de la *Poétique de Dostoïevski* dans laquelle Bakhtine évoque l'écriture aphoristique – celle-là précisément que Cioran a beaucoup pratiquée. Voici le passage en question :

Il est à relever que, dans les œuvres de Dostoïevski, on ne trouve pas une seule pensée ou attitude isolée, pas une formulation du type sentence, maxime, aphorisme, etc., qui, étant extraits du contexte et séparés de la voix, garderaient sous une forme impersonnelle leur signification interprétative. Par contre, combien de telles pensées vraies peut-on extraire (et on ne s'en prive pas habituellement) des romans de L. Tolstoï, Tourguéniev, Balzac, etc. ; elles y parsèment les discours des personnages aussi bien que celui de l'auteur ; séparées de la voix, elles gardent toute la plénitude de leur signification d'aphorismes impersonnels.

La littérature classique et celle de la Renaissance se sont forgé un type particulier de pensées repliées sur elles-mêmes, autarciques, indépendantes de tout contexte dans leur conception même. Un autre type de pensée aphoristique a ensuite été élaboré par les romantiques.

Mais cette sorte de pensées était totalement étrangère, antipathique à Dostoïevski. Sa conception du monde génératrice de formes ne connaît pas de vérités impersonnelles et ses œuvres ne comportent pas de vérités susceptibles d'isolement. On y trouve seulement des voix-idées, des voix-points de vue entières, qu'on ne peut abstraire, sans les défigurer, de la trame idéologique de l'œuvre.

*Dostoïevski, il est vrai, peint parfois des personnages qui représentent le courant épigonique mondain de la pensée aphoristique, plus exactement du verbiage aphoristique et qui, tel le vieux prince Sokolski (dans *L'Adolescent*), déversent un flot d'astuces et d'aphorismes plats. C'est également à cette catégorie que se rattache Versilov, mais seulement en partie, par le côté périphérique de sa personnalité. Ces aphorismes mondains sont évidemment objectivés. Mais Dostoïevski possède aussi un héros d'un genre particulier : Stepan Trophimovitch Verkhovenski. C'est l'épigone des courants plus nobles de la pensée aphoristique, des courants civilisateurs et romantiques. Il préfère généreusement des « vérités » isolées, précisément parce qu'il n'a pas d' « idée maîtresse » définissant le noyau de sa personnalité : il n'a pas de « vérité à soi », mais seulement des vérités impersonnelles, éparpillées, qui, de ce fait, cessent d'être entièrement vraies. (...)*

Les aphorismes de Stepan Trophimovitch n'ont pas leur pleine signification en dehors du contexte, ils

sont, d'une façon ou d'une autre, objectivés et portent le sceau de l'ironie de l'auteur (autrement dit, ils sont à deux voix).⁶⁵

L'œuvre de Cioran, et notamment *Précis de Décomposition*, semble regorger de ces vérités isolées, de ces maximes impersonnelles de facture classique, qui lui ont valu le titre de moraliste ; certains de ses ouvrages sont même des recueils d'aphorismes. Nous n'y voyons toutefois pas un obstacle à notre thèse, tout d'abord parce que ce style aphoristique peut tout à fait être affecté (il n'est en tous cas pas naturel à Cioran, qui raconte avoir durement lutté pour l'obtenir), et qu'il peut s'agir de la mise en scène d'une voix (personnelle) qui affecte l'impersonnalité : entremêlant discours à la première et à la troisième personne, Cioran joue autant avec la voix lyrique (que nous appellerons, plus tard, *suicidaire*) qu'avec celle-là, impersonnelle, aphoristique (que nous appellerons *décomposée*) ; partout dans le *Précis*, une distance demeure entre l'auteur et la voix du discours.

Il faut également distinguer écriture aphoristique et écriture fragmentaire. Avant de se lancer dans l'écriture en langue française, Cioran a certainement plus lu les aphorismes des romantiques allemands tardifs (*Spätromantik*)⁶⁶ que ceux de Chamfort ou de La Rochefoucauld, qui deviendront ses maîtres. Répétons ici encore cette lapalissade : Cioran est un écrivain du XX^{ème} siècle, et tout ce qu'il a puisé dans la littérature française classique n'a pas anéanti en lui sa sensibilité moderne, versée dans le fragmentaire, dans l'inachèvement. Bakhtine ne s'étend hélas pas sur cet « *autre type de pensée aphoristique* » ; mais cette écriture fragmentaire produit des pensées qui ne sont plus « *repliées sur elles-mêmes, autarciques, indépendantes de tout contexte* », mais, au contraire, se définissent, en négatif certes, par leur arrachement à un tout. Leur isolement les rend-il monologiques ? Et si, au contraire, cet isolement était conséquence du dialogisme à l'œuvre ? Le terme d'isolement induit en erreur, si isoler signifie séparer radicalement ; il s'agit seulement de mettre à distance (sur le papier) les voix les unes par rapport aux autres, et d'en remettre la confrontation aux soins du lecteur : si paradoxal que cela paraisse, elles n'en continuent pas moins de dialoguer. Le souci de *clarté*, qui est le premier legs de la littérature classique à Cioran, joue un rôle dans cet isolement⁶⁷, mais il demeure que, chez Dostoïevski lui-même, si les scènes majeures de ses romans sont des dialogues, tous ses personnages importants sont des *solitaires* (et le

⁶⁵ *Ibid.*, p. 147-148. C'est l'auteur qui souligne.

⁶⁶ Rappelons que Cioran, né à Sibiu, en Transylvanie, soit dans une région à forte influence germanique, est d'abord parti de Bucarest pour l'Allemagne, avant de choisir Paris et la France.

⁶⁷ De même, dans son studio, l'ingénieur du son placera sur des pistes séparées les différents instruments, ou les différentes voix, qui formeront l'ensemble polyphonique – si l'on nous permet cette comparaison technologique.

parallèle entre personnages et fragments est aisément établi si l'on songe que ceux-là incarnent des voix tandis que ceux-ci en sont l'expression).

« *Cette sorte de pensée était totalement étrangère, antipathique à Dostoïevski* », dit Bakhtine. Nous ne croyons pourtant pas que cela nuise à la thèse d'une grande proximité entre la poétique de Cioran et celle de l'un de ses auteurs favoris (avec Shakespeare), Dostoïevski : sans doute nous heurtons-nous ici seulement à l'écueil générique qui sépare une œuvre romanesque d'une œuvre d'essayiste (pour ne pas dire de poète), écueil que la lecture des articles de Dostoïevski⁶⁸ et celle des *Cahiers* de Cioran (contenant plus d'un petit récit) amoindrissent sensiblement. Enfin, nous trouvons dans la personnalité de Cioran, et dans l'exemple de Verkhovenski, fourni par Bakhtine, deux arguments décisifs pour nuancer l'effet sur notre thèse de cette « *antipathie* » que suppose Bakhtine à Dostoïevski, écrivain du dialogisme, envers l'écriture aphoristique, dont on caractérise souvent, un peu hâtivement sans doute, l'œuvre de Cioran.

« *On peut lire le Journal d'un écrivain, écrit Cioran dans ses propres Cahiers ; ce sont des fragments où il y a de la vie. Mais ce que je peux consommer de moins en moins, ce sont des maximes, des pensées, des formules oraculaires qui signifient tout et rien. Quand je songe que j'en ai écrit, moi-même, je suis pris de dégoût ! Oublions !* »⁶⁹ Si l'écriture aphoristique était « *antipathique* » à Dostoïevski, elle l'était aussi à Cioran, au moins à Cioran lecteur ; tous deux voulaient des œuvres où il y eût de la vie, c'est-à-dire des affrontements, des questionnements, et en effet leurs livres sont rarement dépourvus de ce type d'intensité. N'oublions pas non plus, quant à nous, que l'horreur de Cioran pour les systèmes, pour les textes argumentatifs construits, dépassait largement son dégoût pour le fragmentaire ; plus encore, il semble que Cioran, écrivant ses fragments, n'avait guère le choix, et que ceux-ci étaient moins l'effet d'un goût que celui de la mélancolie qui l'a rongé, l'empêchant de fournir la continuité d'efforts nécessaire à l'écriture d'un texte qui dépassât quelques lignes ou une page. Sans doute les aphorismes les plus brefs ont-ils coûté le plus ; tout le silence qui les environne n'en pèse que plus lourd. L'expérience du doute, et celle, physiologique, de la mélancolie, ne peuvent permettre la réalisation d'œuvres longues, autrement que par la juxtaposition de pensées isolées ; lorsque tout est vain, lorsque tout inspire tristesse et dégoût, comment croire à la littérature ? Mais Cioran n'en reconnaît pas moins que la vérité se situe moins dans chaque pensée séparée que dans l'ensemble qu'elles forment, dans leur rapprochement.

⁶⁸ Voir Fédor DOSTOÏEVSKI, *Les Annales de Pétersbourg*, Chroniques traduites par André Markowicz, Actes Sud, « Babel », 2001, 78 p.

⁶⁹ *Cahiers*, *op. cit.*, p. 438.

Quant à Stepan Trophimovitch Verkhovensky, Bakhtine lui règle son compte un peu trop vite à nos yeux. Verkhovensky fait partie, au sein des personnages des *Démons*, des faibles, des ratés ; il est assurément médiocre, d'un idéalisme romantique « *vieux jeu* », sentimental⁷⁰ malgré ses discours de moraliste apparemment revenu de tout ; il subit effectivement les moqueries, voire le mépris d'autrui (en premier lieu de Varvara Petrovna, dont il semble précisément aimer le mépris), en même temps que l'ironie de l'auteur. Mais ce n'est pas un héros dépourvu de subtilité, et il n'est pas sans faire penser à la complexité du narrateur du *Rêve d'un homme ridicule*. La vie de Verkhovensky est entièrement placée sous le signe de l'échec ; mais Dostoïevski lui donne finalement un certain panache, une certaine force de caractère croissante au cours du roman : si tous ces maux lui viennent de son incapacité à s'affirmer en public, qui l'a voué à l'incompréhension et au rire⁷¹, on le voit, au cœur du roman, devant un parterre de moqueurs, lancer explicitement un défi, non sans ironie, aux mystérieux anarchistes dont nul n'ose parler à voix haute (il touche ainsi à la fois ces jeunes révolutionnaires, et tous ceux qu'ils effraient ou qu'ils fascinent, c'est-à-dire, en fait, toute la ville – y compris, même, le narrateur). Ridiculisé par tous, jugé comme fou par le narrateur (dont la diplomatie et la sympathie ne révèlent pas moins un léger sentiment de supériorité), Verkhovensky réussit à affirmer sa foi en la beauté (plus importante que toute la politique du monde), et s'il se met délibérément à l'écart sans avoir convaincu, cette solitude amère n'en est pas moins une forme de victoire, que viendra couronner, toujours à la limite de la folie et du ridicule, son voyage entrepris à la fin du roman : il aura atteint une certaine lucidité⁷², et il aura eu la force de partir⁷³.

⁷⁰ Cf. Ion VARTIC, *Cioran naiv si sentimental*, (*Cioran naïf et sentimental*), Cluj-Napoca, Biblioteca Apostrof, 2002, p. 359.

⁷¹ « (...) vous ne pouvez vous imaginer la tristesse et la colère qui submergent votre âme quand des ignorants s'emparent de la haute idée que vous avez toujours vénérée, et la livrent dans la rue à des imbéciles comme eux ! » (Féodor DOSTOÏEVSKI, *Les Démons*, traduction et notes de Boris de Schlœzer, préface de Marthe Robert, Paris, Gallimard, « Folio », 1974, p. 26) Verkhovensky se place toujours dans la position de la victime, il aime à se plaindre, ce qui, paradoxalement, affaiblit le tragique de son existence aux yeux d'autrui.

⁷² « Mon amie, toute ma vie j'ai menti. Même quand je disais la vérité. Je n'ai jamais parlé en vue de la vérité, mais uniquement en vue de moi-même » (*Les Démons*, *op. cit.*, p. 681) ; ce passage est précisément cité par Bakhtine (*La Poétique de Dostoïevski*, *op. cit.*, p. 148).

⁷³ Tout reste une question de point de vue, et l'indécision dialogique est avérée ici comme ailleurs : ce périple solitaire est-il le voyage suicidaire d'un homme raté, gâteux, devenu fou d'amertume, ou le sursaut d'orgueil et de vitalité d'un vieil homme devenu lucide ?

C – Le dialogue

Venons-en maintenant à la manière dont ces idées vont dialoguer, c'est-à-dire à la sphère de l'auteur (puisque l'idée et le style, on l'a vu, relèvent des personnages). Pour ce faire, nous proposons de limiter ici le mot « *dialogue* » à son sens commun – échange de répliques effectives entre plusieurs identités distinctes –, tandis que nous appellerons, avec Bakhtine, « *microdialogue* » le dialogue entre plusieurs voix à l'intérieur d'une seule conscience⁷⁴, par opposition avec un « *macrodialogue* » qui renverrait au dialogisme de l'œuvre entière. C'est bien au « *dialogue* » que nous allons nous intéresser immédiatement.

La Poétique de Dostoïevski s'achève sur l'analyse du dialogue, évidente clef de voûte de toute la théorie du dialogisme.

On comprend aisément que pour Dostoïevski le centre de son monde artistique devait être le dialogue, non pas d'ailleurs en tant que moyen, mais en tant que but en soi. Le dialogue n'est pas pour lui l'antichambre de l'action, mais l'action elle-même. Ce n'est pas non plus un procédé pour découvrir, mettre à nu un caractère humain fini ; dans le dialogue, l'homme ne se manifeste pas seulement à l'extérieur, mais devient, pour la première fois, ce qu'il est vraiment et non pas uniquement aux yeux des autres, répétons-le, aux siens propres également. Être, c'est communiquer dialogiquement. Lorsque le dialogue s'arrête, tout s'arrête. En fait, le dialogue ne peut et ne doit jamais cesser. Sur le plan de sa conception du monde : religieuse, utopique, Dostoïevski transpose le dialogue dans l'éternité, le pensant comme une éternelle joie commune, admiration commune, voix commune. En passant dans le roman cela devient inachèvement du dialogue, et, dans les premières œuvres, cercle vicieux.

Tout, dans les romans de Dostoïevski, converge vers ce centre qu'est le dialogue, vers l'affrontement dialogique. Tout n'est que moyen, le dialogue est le but. Une voix seule ne finit rien, ne résout rien. Deux voix sont un minimum de vie, d'existence.⁷⁵

Le dialogue est l'action ; voilà sans doute ce qui, dans l'œuvre de Dostoïevski, par-delà certains thèmes favoris (le suicide, la faute, etc.), a séduit Cioran, petit lecteur de romans⁷⁶ mais fervent auditeur de débats d'idées, depuis ceux du café Capsa de Bucarest où, étudiant, il allait fréquemment écouter Mircea Eliade, Eugène Ionesco et les autres futures célébrités de la fameuse génération 30. L'homme n'est pas la somme de ses actes – et l'on sait le grand

⁷⁴ Bakhtine parle aussi de dialogue extérieur, pour notre « dialogue », et de dialogue intérieur, pour le « microdialogue ».

⁷⁵ M. BAKHTINE, *La Poétique de Dostoïevski*, op. cit., p. 344.

⁷⁶ *Adolphe*, de Benjamin Constant, fait exception, avec Dostoïevski : bien qu'il s'agisse d'un roman centré sur le point de vue de son héros, l'action réside là encore principalement dans des tourments intérieurs, dans l'irrésolution d'une conscience tiraillée.

mépris de Cioran pour Sartre, comme pour l'existentialisme en général⁷⁷ – mais sa participation au grand dialogue de l'existence, son affrontement dialogique avec l'existence.

Le dialogue, le *discours direct* des personnages, est l'expression la plus virulente de cet affrontement. Avec pour schéma de base « le face-à-face entre deux êtres humains, en tant qu'affrontement entre le « moi » et « l'autre » »⁷⁸, le dialogue en soi est un aveu d'impuissance du « moi » seul, un aveu d'incapacité à résoudre seul le tiraillement qui le déchire, mais un aveu plein d'orgueil, qui se prend à accuser l'autre d'avoir ses responsabilités dans ce tiraillement, et qui va placer en l'autre tout ce à quoi il s'oppose en lui-même. Bakhtine commente abondamment les *Carnets du sous-sol*⁷⁹, et ses dialogues « si abstraits et d'une telle pureté classique qu'on ne peut les comparer qu'aux dialogues de Racine »⁸⁰ ; les quelques dialogues en présence dans le *Précis de Décomposition* s'inscrivent directement dans cette lignée – dialogues abstraits, affrontements anonymes et inconditionnés entre « moi » et « l'autre », dans lesquels l'autre n'est que le reflet de la partie problématique du moi.

L'autre reste subordonné au moi. Il ne s'agit pas de transmettre mes idées à autrui pour qu'il me connaisse, mais de l'intégrer à mon dialogue intérieur⁸¹ – non pour le résoudre, c'est impossible, mais parce que son intensité est devenue telle qu'il me faut l'extérioriser, essayer de l'objectiver dans l'incarnation hors de moi. Pourtant, si le moi occupe toujours le centre des préoccupations du dialogue, il s'étend alors à l'autre de manière décisive, et l'autre joue un rôle primordial. Tout dialogue devient un « *dialogue-confession* » : en acceptant le dialogue, l'autre me permet une confession qui est précisément ce dialogue en tant que tel (et non une confession monologique que l'autre ne ferait qu'écouter). La double nature du dialogue – ouverture à l'autre, affrontement avec l'autre – est portée à son plus haut degré, exprimée par une attitude double du héros à l'égard d'autrui (Bakhtine parle ici de Stavroguine, mais bien d'autres personnages dostoïevskiens pourraient en donner l'exemple, à commencer par Raskolnikov) : « *l'impossibilité de se passer de son jugement et de son pardon, en même temps l'hostilité et l'opposition à ce jugement et à ce pardon* »⁸². – Tout ceci s'applique parfaitement à

⁷⁷ Remarquons par ailleurs qu'Albert Camus n'a guère perçu l'importance du dialogue chez Dostoïevski. Cf. Albert CAMUS, *Le Mythe de Sisyphe*, Paris, Gallimard, 1942, p. 141 et suivantes.

⁷⁸ M. BAKHTINE, *La Poétique de Dostoïevski*, op. cit., p. 345.

⁷⁹ Fédor DOSTOÏEVSKI, *Carnets du sous-sol*, traduit par Boris de Schloezer, édition et préface de Michelle-Irène Brudny, Gallimard, « Folio bilingue », 1995, 387 p.

⁸⁰ M. BAKHTINE, *La Poétique de Dostoïevski*, op. cit., p. 345.

⁸¹ Tout le malentendu entre Stavroguine et Piotr Verkhovenski, dans *Les Démons*, repose sur cette idée. Voir M. BAKHTINE, *La Poétique de Dostoïevski*, op. cit., p. 355-356.

⁸² *Ibid.*, p. 358.

Cioran (qui s'est d'ailleurs comparé lui-même à Stavroguine⁸³, ou à un « *Raskolnikov sans l'excuse du crime* »⁸⁴), à la fois aux dialogues qu'il a composés et à ses relations, doubles, avec son lecteur : quoiqu'il ait, dans plusieurs entretiens⁸⁵, nié au lecteur toute importance dans son activité d'écrivain, il a publié, et reconnu le « *soulagement* »⁸⁶ – éphémère, certes – procuré par la publication.

« Avec chaque contradiction à l'intérieur d'un même individu, Dostoïevski essaie de faire deux individus, pour dramatiser cette contradiction et l'étendre dans l'espace »⁸⁷. L'autre n'est ainsi qu'un double du moi ; Bakhtine consacre plusieurs pages au roman de Dostoïevski *Le Double* de ce point de vue, pour les conclure ainsi :

Ce transfert de paroles de la bouche de l'un dans celle d'un autre où, conservant le même contenu, elles changent de ton et de signification dernière, est un des procédés de base de Dostoïevski. Il oblige ses héros à reconnaître leurs propres idées, leurs mots, leurs attitudes, leurs gestes dans un autre homme, chez qui tous ces phénomènes s'interprètent différemment et rendent un autre son, parodique ou railleur.⁸⁸

Ce transfert se retrouve dans le texte cioranien de façon subtile, jamais explicite ; mais son écriture palindromique procède ainsi, par retour sur soi (mélancolie oblige), elle suppose la relecture de son propos dans un autre ton. L'autre est investi d'une telle clairvoyance vis-à-vis du moi, tant chez Cioran que chez Dostoïevski, qu'il en devine l'idée secrète et, non sans diabolisme, la proclame pour que le moi s'y confronte.

L'écrivain introduit toujours deux personnages de telle manière que chacun d'eux soit étroitement lié à la voix intérieure de l'autre, sans toutefois aller jusqu'à l'incarnation directe (à l'exception du diable d'Ivan Karamazov). De ce fait, dans le dialogue, les répliques de l'un empiètent sur les répliques du dialogue intérieur de l'autre. Un lien profond, substantiel, autrement dit la coïncidence partielle entre le mot exprimé de l'un des héros et le mot secret du second, est un moment inévitable de tous les dialogues importants de Dostoïevski ; quant aux dialogues essentiels, ils sont carrément construits autour de cet axe.⁸⁹

⁸³ « Pour moi, de tous les personnages de Dostoïevski, je crois que c'est Stavroguine que j'admire et que je comprends le mieux. C'est un personnage romantique, au fond, et qui souffre de l'ennui » ; CIORAN, *Entretiens*, op. cit., p. 52.

⁸⁴ « Exergue à une autobiographie : je suis un Raskolnikov sans l'excuse du crime », Emil CIORAN, *Le Livre des Leurres*, in *Œuvres*, op. cit., p. 173.

⁸⁵ Par exemple, à la question de Gerd Bergfleth, écrivez-vous pour le lecteur ou pour vous-même ?, Cioran répond : « Sûrement pas pour les autres. On ne devrait s'adresser qu'à soi-même et qu'incidemment à des inconnus. Même une pièce de théâtre, si elle prétend au vrai, doit faire abstraction des spectateurs » (*Entretiens*, op. cit., p. 155). Voir aussi *ibid.*, p. 21, 48-49.

⁸⁶ CIORAN, *Exercices d'admiration*, in *Œuvres*, op. cit., p. 1629. (Cf. *Entretiens*, op. cit., p. 48.)

⁸⁷ M. BAKHTINE, *La Poétique de Dostoïevski*, op. cit., p. 65.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 297. Voir plus haut, notre note 71 – Verkhovensky victime.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 347.

Cioran, pour sa part, limitera ses dialogues à cet ultime moment d'affrontement, ce face-à-face avec les vérités essentielles. En l'absence de personnages et de cadre romanesque, la limite entre ce dialogue et le dialogue intérieur sera plus fine encore chez lui que chez Dostoïevski – où le dialogue s'appuie sur le microdialogue, mais en le tirant de son milieu abstrait, imaginaire, de pure conscience, vers une réalité intersubjective (qui n'en renvoie pas moins à celle, essentielle, du moi).

D – Le microdialogue

1 – Le drame de la conscience

Le microdialogue, ou dialogue intérieur, « *se déroule comme une pièce de théâtre philosophique où les acteurs incarnent des points de vue sur le monde et sur la vie* »⁹⁰, écrit Bakhtine (au sujet de Raskolnikov). Ainsi assistons-nous, chez Dostoïevski comme chez Cioran, au « *drame de la conscience* » – expression cioranienne s'il en est, mais dans laquelle

nous employons ici le terme « drame » avant tout dans son sens théâtral (du grec *δραμα*, signifiant « action » – et le microdialogue, à l'instar du dialogue, fait la trame de l'œuvre, en est bien l'action). Si tout se passe à l'intérieur d'une seule et même conscience, celle-ci se décompose en une pluralité de voix qui font de son discours, apparent monologue, ce dialogue théâtral (drame) sur les vérités essentielles (dramatiques, au sens moderne du mot).

Dans le monde dialogique, il n'y a pas de réponse à la question « *qui est-il ?* », mais seulement à la question : « *comment se perçoit-il ?* ». Dostoïevski ne représente pas des héros, mais la conscience des héros : « *ce n'est pas l'existence donnée d'un personnage, ni son image fermement établie, qui doivent être mises au jour et définies, mais le dernier bilan de la conscience, de la perception de soi du héros, autrement dit son dernier mot sur le monde et sur lui-même* »⁹¹. On retrouvera à l'identique cette caractéristique chez Cioran, où il s'agit toujours de conclure, d'en finir avec l'existence (et avec l'écriture), une fois pour toutes ; fin jamais atteinte... Le problème de l'inachèvement des personnages se pose, non pas parce que la représentation de la conscience du héros ne suffirait pas à en donner une image complète (« *la conscience de soi, en tant que dominante esthétique, dans l'élaboration du personnage, ne peut pas se juxtaposer à d'autres touches d'un portrait, elle les englobe toutes, les traitant comme sa matière, et les prive de force déterminante, et parachevante* »⁹²), mais parce que la conscience, par nature, est inachevée,

⁹⁰ *Ibid.*, p. 327.

⁹¹ *Ibid.*, p. 88. C'est l'auteur qui souligne.

⁹² *Ibid.*, p. 91. C'est l'auteur qui souligne.

jaillie de nulle part et vouée à y retourner sans que sa naissance ni sa mort ne puissent lui conférer un achèvement, une complétude : cet achèvement signifierait la résolution de son tiraillement intérieur, une forme de sagesse inaccessible en l'absence d'un tiers par-delà l'affrontement moi/l'autre. C'est pourquoi, chez Dostoïevski comme chez Cioran, malgré sa furieuse volonté de « régler son compte »⁹³ à l'existence, malgré son goût prononcé pour les clausules retentissantes, « il n'y a rien de ferme, de mort, d'achevé, rien qui n'appelle de réponse et ait déjà dit son dernier mot »⁹⁴.

Dans le microdialogue, la conscience abrite en elle cet affrontement entre moi et l'autre dont nous avons déjà révélé la présence fondamentale dans le dialogue : « le héros se juge en fonction de l'idée qu'il se fait d'autrui et de l'opinion sur soi qu'il lui suppose (...) le « moi pour moi-même » se réfère constamment au « moi pour les autres » (...) le mot du héros sur lui-même se construit sous l'influence incessante du mot d'autrui à son sujet »⁹⁵. Si dans le dialogue une des voix intérieures du personnage va s'extérioriser en autrui, dans le microdialogue, selon un schéma inverse, la conscience remplace par sa propre voix celle d'autrui ; c'est dans les deux cas la même polémique intérieure qui s'exprime : que je donne ma voix à autrui ou que je m'empare de la sienne, que ce point de vue auquel je m'oppose soit assumé par autrui ou par moi, l'affrontement entre ma voix principale et cette voix retorse est identique (non dans sa forme, mais dans sa nature).

Quant à l'absence d'un tiers, par-delà le face-à-face moi/l'autre, nous ne nous perdrons pas en considérations philosophiques sur ce que d'aucuns appellent « la mort de Dieu », encore moins en hypothèses psychologiques sur le rapport au père, qui sortent de notre propos. La coïncidence demeure, entre les principaux personnages de Dostoïevski et Cioran lui-même, auquel s'applique tout à fait cette assertion de Bakhtine sur le héros des *Carnets du sous-sol* (nous y reviendrons) : « sa pensée sur le monde se développe sous la forme d'un dialogue avec une force supérieure qui l'aurait offensé »⁹⁶ ; de même que cette remarque faite par Tikhone à Stavroguine après sa « confession » (microdialogue couché sur le papier, puis lu à l'étrange évêque), dans les *Démons* :

Vous vous adressez au jugement de l'Eglise, bien que vous ne croyiez pas en l'Eglise. Est-ce que je comprends bien ? Mais il semble que vous haïssez déjà d'avance et que vous méprisez tous ceux qui

⁹³ « Quand j'écrivais le Précis, je me rappelle avoir répété assez souvent : 'Je vais régler son compte à la Vie.' Il s'agissait, il faut bien le dire, d'une exécution. Tous mes livres procèdent du même esprit. » CIORAN, *Cahiers*, op. cit., p. 346.

⁹⁴ M. BAKHTINE, *La Poétique de Dostoïevski*, op. cit., p. 343.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 285.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 331.

liront ce qui est écrit ; il semble que vous leur jetez un défi. (...) Vous n'avez pas eu honte de confesser votre crime ; pourquoi avez-vous honte de faire pénitence ? (...) Qu'ils me regardent ! dites-vous. Mais vous-même, comment les regarderez-vous ? Vous attendez déjà leur haine pour leur répondre par une haine plus grande encore. Certains passages de votre confession sont encore soulignés par votre style. Vous avez l'air d'admirer votre psychologie et vous profitez des choses les plus insignifiantes pour étonner le lecteur par votre insensibilité, par votre cynisme, qui peut-être n'existent même pas en vous.⁹⁷

Ces remarques sont dues à un évêque, il ne faut pas l'oublier : il n'est pas sûr que Stavroguine s'adresse à l'Église⁹⁸ ; mais l'idée que, sans se le dire à soi-même, il s'adresse en dernier lieu à un lecteur (auditeur imaginaire, dans le cas des microdialogues) auquel il ne croit pas, qu'il hait et dont il méprise par avance les réactions, nous semble particulièrement juste, et extensible au cas des voix du *Précis de Décomposition*. Dépourvu de ces points de suspension (indices des failles dialogiques du discours, de la présence d'autrui en son sein) ou du recours à la troisième personne (pour parler de soi tout de même), qui sont souvent, chez Dostoïevski comme chez Cioran, les marques stylistiques du dialogisme d'un monologue (microdialogue), le style de Stavroguine, que l'on retrouvera également dans le *Précis de Décomposition*, « se définit avant tout par une ignorance ostensible et hautaine de l'autre, ignorance exagérément soulignée »⁹⁹. Signe de force de caractère (tandis que les points de suspension, du narrateur du *Sous-sol* par exemple, semblent trahir des faiblesses), chez Stavroguine, « la phrase est brutalement courte et cyniquement précise »¹⁰⁰. Mais ce refus du lecteur est d'autant plus appuyé que le souci d'autrui est fort, en ce qu'il indique une honte de se livrer au dialogue (même intérieur). Bakhtine montre comment « les phrases s'arrêtent à l'endroit précis où on peut attendre une voix humaine, vivante », et résume parfaitement l'attitude de Stavroguine, qui « nous tourne le dos en quelque sorte après chaque mot qu'il nous jette » : la tendance à omettre le pronom « je », et « la phrase hachée, le mot volontairement terne et cynique, etc., traduisent, en fait, la tendance essentielle de Stavroguine à supprimer de son mot, démonstrativement et avec provocation, tout accent vivant personnel, à parler en se détournant de l'auditeur »¹⁰¹. Là encore, Cioran n'est guère loin...¹⁰²

⁹⁷ DOSTOÏEVSKI, *Les Démons*, op. cit., p. 737.

⁹⁸ Contrairement à Ivan Karamazov. Voir M. BAKHTINE, *La Poétique de Dostoïevski*, op. cit., p. 339. - Le cas de Cioran est plus complexe : fils d'un protopope, violemment athée, il n'a cessé, toute sa vie durant, de dialoguer avec « Dieu », avec une autorité supérieure à laquelle il pourrait reprocher tous les maux du monde.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 335.

¹⁰⁰ *Ibid.*

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 336-337.

¹⁰² Cf. notre article « Un homme de dos. L'élégance tragique de Cioran » (*Saeculum*, n° 19, Sibiu, Editura Universitatii Lucian Blaga, 2005), que l'on nous permettra de citer brièvement ici (p. 46-47) :

2 – Le mot dialogique

De fait, le mot dialogique se rencontre dans les microdialogues comme dans les dialogues, comme du reste dans l'ensemble de l'œuvre dialogique : « *une attitude dialogique est enfin possible vis-à-vis de notre propre énoncé dans sa totalité, ou bien de l'une de ses parties, ou même d'un mot isolé, si nous prenons du recul par rapport à cet énoncé, si nous ouvrons des parenthèses intérieures, s'il y a une distanciation par rapport à lui, soit que nous restreignons, soit que nous dédoublions en quelque sorte notre paternité* »¹⁰³. Nous touchons ici au dialogisme le plus subtil, lorsqu'il efface tout air de dialogue, et sous la forme d'un monologue, va se nicher dans le mot seul.

Dire seulement que « *la vie n'est pas belle* », pour reprendre l'exemple de Bakhtine, ce n'est pas entrer en rapports dialogiques avec l'opinion contraire (« *la vie est belle* »), le dialogisme nécessitant en outre que ces jugements soient exprimés par des sujets distincts. « *Les rapports dialogiques sont absolument impossibles sans les rapports logiques et sémantiques, mais ne peuvent s'y réduire et ont une spécificité propre. Les rapports logiques et sémantiques, pour devenir dialogiques, doivent s'incarner, autrement dit entrer dans une autre sphère d'existence : se transformer en mot (en énoncé) et recevoir un auteur, c'est-à-dire qu'un sujet de l'énoncé y exprime sa position* »¹⁰⁴. Dans le cas du mot dialogique (mot isolé¹⁰⁵), le dialogisme consiste seulement en des rapports sémantiques, et non logiques¹⁰⁶, entre deux opinions, entre deux sujets d'énoncé distincts. Ce « *mot à deux voix (bivocal)* »¹⁰⁷ est dialogique s'il est utilisé non seulement dans son sens courant – celui du dictionnaire – mais pour ses utilisations antérieures dans la bouche d'autrui, s'il est « *perçu non en tant que mot impersonnel de la langue, mais en tant que signe de la position interprétative d'autrui, en tant que spécimen de son énoncé* »¹⁰⁸.

Un exemple simple tiré du *Précis de Décomposition* (« *Le Décor du savoir* ») : « *Si nous voulons*

« Cioran a toujours été un homme de dos, un homme qui tourne le dos. Tout d'abord selon la posture romantique immortalisée par Caspar David Friedrich et son Voyageur au-dessus de la mer de nuages. (...) Puis Cioran adopte la posture moderne illustrée par Magritte dans son tableau *Reproduction interdite*. (...) Écrivain de langue française, Cioran se montre de dos, face au spectacle de lui-même tournant le dos ; certes, il continue à blâmer l'humanité, à maudire l'existence, mais l'enjeu de l'écriture est ailleurs, sa conscience n'a plus d'autre objet qu'elle-même dans son rapport avec elle-même. (...) ».

¹⁰³ M. BAKHTINE, *La Poétique de Dostoïevski*, op. cit., p. 256. Nous soulignons.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 255.

¹⁰⁵ Nous employons toujours « mot » au sens commun du terme – contrairement à Bakhtine, ou plutôt à Julia Kristeva, qui indique qu'il faut traduire le terme russe *slovo* tantôt par « mot », tantôt par « discours », tantôt par « énoncé ». Voir J. KRISTEVA, « Une poétique ruinée », op. cit., p. 13.

¹⁰⁶ Un recours appuyé à des négations peut être intéressant à considérer, mais ne suffirait pas, seul, à introduire des rapports dialogiques.

¹⁰⁷ M. BAKHTINE, *La Poétique de Dostoïevski*, op. cit., p. 256. C'est l'auteur qui souligne.

¹⁰⁸ *Ibid.*

conserver une décence intellectuelle, l'enthousiasme pour la civilisation doit être banni de notre esprit, de même que la superstition de l'Histoire »¹⁰⁹ ; il faut entendre derrière ce dernier mot, « l'Histoire », la voix de Hegel, et sa théorie de l'avènement de la raison dans l'histoire : le mot contient plus que son sens premier, il est bivocal puisqu'on y perçoit à la fois la voix d'Hegel et celle de Cioran (en tant que sujet de l'énoncé – non en tant qu'auteur), la majuscule exprimant cette dualité du mot : si la majuscule peut être conceptualisante, elle accentue ici la critique du concept, dont elle parodie tacitement la grandiloquence. La parodie, comme l'ironie, repose précisément sur ce principe dont Dostoïevski a beaucoup usé : se servir du mot d'autrui pour le critiquer, sachant que « les mots de « l'autre » dans notre bouche sonnent toujours comme des mots étrangers, souvent avec une intonation railleuse, exagérée, persiflante »¹¹⁰ ; mais le mot dialogique n'est pas nécessairement hostile au discours antérieur qu'il porte en lui, les cas de contamination positive, plus subtils, moins évidents, n'en étant pas moins avérés : l'auteur lui-même en sera moins facilement conscient, puisqu'il s'approprie alors le mot d'autrui non pour s'y opposer, mais pour s'y identifier, pour s'y « couler », non sans y apporter tout de même ses propres couleurs, créant ainsi encore un rapport dialogique.

E – Les Carnets du sous-sol

Ce cheminement à travers la *Poétique de Dostoïevski*, préliminaire au travail sur le *Précis de Décomposition*, s'achèvera par une lecture précise des pages que Bakhtine consacre aux *Carnets du sous-sol* de Dostoïevski. Ce sera l'occasion pour nous de récapituler, en l'illustrant, l'essentiel de ce que Bakhtine peut apporter à la critique cioranienne – tant la proximité est grande, en dépit des apparences, entre ce court roman et les textes du *Précis de Décomposition*, tant les citations que nous allons produire s'appliquent aisément à certains chapitres du *Précis*.

Il s'agit, comme l'on sait, de la confession écrite par un homme médiocre, âgé de quarante ans¹¹¹, dans l'extrême solitude d'un « sous-sol ». Et Bakhtine de rappeler, au début de son

¹⁰⁹ E.M. CIORAN, *Précis de Décomposition*, op. cit., p. 204.

¹¹⁰ M. BAKHTINE, *La Poétique de Dostoïevski*, op. cit., p. 269.

¹¹¹ « J'ai quarante ans actuellement. Or, quarante ans, c'est toute la vie, c'est la profonde vieillesse. Il est inconvenant, il est immoral et vil, de vivre au-delà de la quarantaine. Qui vit après quarante ans ? » ; DOSTOÏEVSKI, *Carnets du sous-sol*, op. cit., p. 13. - Rappelons que Cioran a 35 ans lorsqu'il commence la rédaction du *Précis de Décomposition*, 38 lorsqu'il l'achève ; rappelons aussi qu'il s'était montré favorable, dans sa jeunesse, à l'euthanasie des plus de quarante ans... (Voir *Histoire et utopie*, « Sur deux types de société », in *Œuvres*, op. cit., p. 981.)

analyse, la différence essentielle entre un document personnel et une œuvre d'art : il y a une distance entre l'auteur et son personnage, qui n'en est pas le porte-voix, le dessein de l'écrivain n'étant pas de se confesser lui-même par l'intermédiaire de la fiction¹¹². Ceci est fondamental, et ne doit pas être oublié face aux textes de Cioran.

L'homme du sous-sol se présente à nous par le spectacle explicite de sa conscience tourmentée ; « *la vision de l'auteur est centrée sur la conscience de soi du héros, sur son inachèvement, sur l'absence de solution, sur le cercle vicieux dans lequel s'enferme cette conscience* »¹¹³. Le principe qui crée ce cercle vicieux est celui du « *dernier mot* » – le goût de Cioran pour les formules conclusives, pour les clausules, ne sera pas autre chose – qui mène l'écriture, décidée à aller « *jusqu'au bout* »¹¹⁴, toujours plus loin, dans sa quête d'une auto-définition complète, d'un auto-portrait fidèle à l'ensemble de sa personnalité¹¹⁵, quête qui se superpose à celle d'une voix unifiée, d'un accord avec soi, vaine quête : le livre s'arrête non pas parce que le héros a atteint sa fin, mais justement parce qu'il ne l'atteint toujours pas. Voici la fin des Carnets du sous-sol : « *Mais assez ! Je ne veux plus faire entendre ma « voix souterraine* ». / Le journal de cet amateur de paradoxes ne se termine pas encore. L'auteur n'a pu résister à la tentation et a repris la plume. Mais il nous semble, à nous également, qu'on peut mettre ici le point final. »¹¹⁶

Si le ton de l'homme du sous-sol, très oral, canaille, plaisantin et amer, toujours dans l'explicite, sincère jusqu'à l'écoeurement, est très différent de celui, beaucoup plus livresque, du *Précis de Décomposition*, ses *Carnets* frappent avant tout par le recours permanent à la « *volte-face dialogique radicale* »¹¹⁷, au retournement violent vis-à-vis de ce qui vient d'être dit – ce qui n'est pas sans évoquer la palinodie du texte cioranien. Bakhtine en trouve exemple dès l'incipit : « *Je suis un homme malade... Je suis un homme méchant* »¹¹⁸ ; dans l'intervalle des points de suspension, le locuteur a imaginé la réaction d'autrui face à sa première assertion (« *je suis malade* »), et, anticipant sur la probable pitié que son discours pourrait susciter, il s'est empressé de préciser qu'il était « *méchant* ». Il s'agit bien d'un microdialogue, dans lequel le

¹¹² M. BAKHTINE, *La Poétique de Dostoïevski*, op. cit., p. 313 ; voir aussi p. 93.

¹¹³ *Ibid.*, p. 92.

¹¹⁴ DOSTOÏEVSKI, *Carnets du sous-sol*, op. cit., p. 25, et 377.

¹¹⁵ « Question : Qui es-tu ? Réponse : un paresseux ! Cela aurait été vraiment très agréable de s'entendre appeler ainsi. Tu es donc défini d'une façon positive : il y a donc quelque chose à dire de ta personne... « Un paresseux » ! C'est un titre, c'est une fonction, c'est une carrière, messieurs ! » ; *ibid.*, p. 55. (Nous soulignons.)

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 379.

¹¹⁷ M. BAKHTINE, *La Poétique de Dostoïevski*, op. cit., p. 313.

¹¹⁸ DOSTOÏEVSKI, *Carnets du sous-sol*, op. cit., p. 7.

mot « *malade* » est entendu simultanément comme « *pitoyable* » (ou plutôt, entendu comme entendu comme « *pitoyable* »). Tous les propos du héros sont marqués par l'influence d'autrui, de ce que l'on pensera de lui, de leur réplique anticipée ; comble de ce besoin paradoxal d'autrui (dont on requiert le jugement en n'affichant que mépris pour ce même jugement), « *la peur que l'autre ne pense que l'on a peur de son jugement* »¹¹⁹. Vivre et être soi-même, c'est s'adresser à autrui, affronter l'autre¹²⁰, et le besoin d'un interlocuteur est une donnée existentielle avec laquelle il faut compter, même si l'absence d'un tiers, d'un juge pour cet affrontement, le voue à l'inachèvement et à l'échec.

Cette omniprésence d'autrui ne doit pas faire oublier qu'il s'agit d'une polémique intérieure, ne dépassant pas les limites de la conscience du héros. L'extrême hostilité du locuteur vis-à-vis d'autrui, exacerbée par l'absence d'autrui pour soulager sa puissante dépendance¹²¹, joue pour beaucoup dans la forme du discours, dans ce style volontairement enlaidi, cynique, prosaïque, afin d'éviter toute digression épique, ou lyrique, au profit d'un réalisme le plus irréprochable possible : le moins subjectif possible, pour ne pas s'exposer aux moqueries, l'auto-avilissement restant la seule possibilité d'atteindre autrui sans risquer d'en être la victime. Le locuteur se veut lui-même « *anti-héros* »¹²², héros dans la boue¹²³ ; ultime conséquence d'une conscience dialogique, d'une lucidité tournée contre soi : « *Tout cela provient de ce que je ne me respecte pas : mais comment un homme conscient pourrait-il se respecter le moins du monde ?* »¹²⁴

C'est dans le « *mot avec échappatoire* » que le narrateur va trouver sa plus grande ruse pour avancer toujours – l'échappatoire étant « *la possibilité qu'on se réserve de modifier le sens final, déterminant, de son mot* »¹²⁵. Cette possibilité de toujours revenir sur ses propos, de se contredire ouvertement, voue au flou, à l'instabilité le discours dans son ensemble, et son sens global en devient vite insaisissable, « *ambigu* »¹²⁶.

¹¹⁹ M. BAKHTINE, *La Poétique de Dostoïevski*, op. cit., p. 315.

¹²⁰ Cf. toute l'importance conférée par le héros au fait de ne pas se retirer du chemin lorsqu'il croise dans la rue un supérieur hiérarchique ; et l'extase, ridicule mais réelle, qui suit le fait d'avoir frotté son épaule, d'égal à égal, avec autrui.

¹²¹ Le long discours cruel adressé à la prostituée dans la seconde partie du livre révèle dans des proportions pathologiques cette dépendance, tandis que les insultes du lendemain réaffirment cette hostilité.

¹²² DOSTOÏEVSKI, *Carnets du sous-sol*, op. cit., p. 375.

¹²³ *Ibid.*, p. 167.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 45.

¹²⁵ M. BAKHTINE, *La Poétique de Dostoïevski*, op. cit., p. 319.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 321. – Cf. la théorie de l'ambiguïté du mot cioranien, développée par Irina Mavrodin ; voir par exemple « Un autre Cioran », *Cahiers Emil Cioran, Approches Critiques II*, textes réunis par Eugène

Il y aurait à ajouter à ces remarques sur le dialogisme des *Carnets du sous-sol* bien des points communs du texte de Dostoïevski avec le *Précis de Décomposition* : la tendance stylistique majeure à mettre en scène de courts dialogues question/réponse très vifs, un certain goût pour les formules généralistes, le même rapport à Petersbourg, pour l'homme du sous-sol, et à Paris, pour l'homme de la mansarde, le rejet du romantisme, l'ennui, l'inadhésion à quoi que ce soit et l'éloge de l'inertie, un certain retournement des valeurs, presque nihiliste... Nous terminerons seulement avec deux citations particulièrement susceptibles de s'appliquer au Cioran du *Précis de Décomposition* et à sa propre épreuve dialogique :

Mais voilà que j'entre soudain dans une période de scepticisme et d'indifférence (tout vient chez moi par périodes) ; je me moque moi-même de mon rigorisme et de mes dédains, et je m'accuse de romantisme.¹²⁷

Ma rage est soumise à une sorte de décomposition chimique, en vertu justement de ces mêmes maudites lois de la conscience.¹²⁸

Tels sont les éléments majeurs que la lecture de la *Poétique de Dostoïevski* apporte à la compréhension de l'œuvre de Cioran, par-delà le fossé générique. La conscience tiraillée affronte l'existence en lui donnant la parole, avec le secret espoir de la vouer au silence une fois pour toute – espoir toujours déçu, dialogue toujours vivace, derrière les sinistres vitupérations métaphysiques de ces deux œuvres.

Nous pourrions désormais passer à l'analyse du dialogisme du *Précis de Décomposition* – en gardant toujours dans notre ligne de mire sa genèse, l'analyse des manuscrits. Remarquons d'ailleurs, avant de quitter les contrées dostoïevskiennes de l'œuvre de Bakhtine, que certaines remarques parsemées dans la *Poétique* révèlent l'intérêt de Bakhtine pour la genèse des œuvres : c'est que Bakhtine, comme la critique génétique, veut toujours adopter le point de vue de l'auteur, et aller de l'auteur, *écrivain*, à l'œuvre, *en train d'être écrite*, et non de l'œuvre, déjà écrite, à l'auteur, comme figure responsable (*auctoritas*) du texte existant¹²⁹.

van Itterbeek, Sibiu, Editura Universitatii Lucian Blaga, & Louvain, Les Sept Dormants, 2000, p. 9 et suivantes.

¹²⁷ DOSTOÏEVSKI, *Carnets du sous-sol*, *op. cit.*, p. 131. C'est l'auteur qui souligne.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 53.

¹²⁹ Julia Kristeva achève sa préface à *La Poétique de Dostoïevski* précisément sur l'idée que le texte bakhtinien est « constamment troublé par cette traversée de la représentation qui n'a plus de phénomène poétique à décrire, qui déplace l'analyse vers une recherche des règles d'après lesquelles s'engendrent le sens et son sujet, et que les textes-limites de notre temps sont les premiers à produire. » J. KRISTEVA, « Une poétique ruinée », *op. cit.*, p. 24. (Nous soulignons.)

Marginalia : Dostoïevski plume à la main

Nous avons déjà cité cette « *tendance essentielle de Stavroguine à supprimer de son mot, démonstrativement et avec provocation, tout accent vivant personnel* »¹³⁰ ; il serait intéressant de savoir si elle participe d'une pratique de Dostoïevski lui-même, si Dostoïevski a forgé ce style de toutes pièces, ou s'il a sculpté dans la pierre de sa propre écriture, brute. Albert Camus contribue à une image presque romantique de Dostoïevski lorsqu'il rappelle, dans *Le Mythe de Sisyphe*, un commentaire de Boris de Schloezer, selon lequel : « *Dostoïevski a partie liée avec Ivan [Karamazov] – et les chapitres affirmatifs des Karamazov lui ont demandé trois mois d'efforts, tandis que ce qu'il appelait 'les blasphèmes' ont été composés en trois semaines, dans l'exaltation* »¹³¹. Cette vision d'un Dostoïevski tendancieusement partisan n'est bien sûr pas celle de Bakhtine, ni la nôtre, même s'il est inévitable que l'écrivain connaisse mieux certains de ses personnages, indépendamment de son effort pour confronter ces personnages entre eux et sans lui ; c'est toujours amoindrir le travail de l'écrivain que de le rattacher à l'un de ces héros.

Quant au processus exogénétique, c'est-à-dire aux éléments que Dostoïevski aurait apportés de l'extérieur de son texte (par exemple, les idées de Raskolnikov reprennent celles de Max Stirner), Bakhtine insiste sur le fait qu'il ne s'agit pas de « 'sources' (ce terme serait impropre) mais bien de prototypes des images des idées »¹³² ; les idées n'appartiennent plus à personne, ou tout au moins leur origine conjoncturelle n'a guère d'importance, puisque le débat se situe hors-du-monde. De fait, Bakhtine précise que le sort réservé par Dostoïevski à ses propres idées est bien le même que celui des idées, par exemple, de Max Stirner : le statut des idées de Dostoïevski, « *dans le contexte artistique de son œuvre* », est le même que celui des idées d'autrui, même celles « *avec lesquelles le penseur Dostoïevski n'était absolument pas d'accord* » ; « *autrement dit, nous devons considérer les idées de Dostoïevski comme les idées-prototypes de certaines images d'idées* »¹³³ (celles des personnages). L'artiste prévaut sur le penseur. On le verra, ces remarques s'appliquent à la perfection au travail exogénétique de Cioran.

Bakhtine souligne également la coïncidence entre temps du dialogue et temps de l'écriture, l'importance du jaillissement de l'écriture :

¹³⁰ M. BAKHTINE, *La Poétique de Dostoïevski*, op. cit., p. 336-337.

¹³¹ Albert CAMUS, *Le Mythe de Sisyphe*, op. cit., p. 148-149.

¹³² M. BAKHTINE, *La Poétique de Dostoïevski*, op. cit., p. 141. C'est l'auteur qui souligne.

¹³³ *Ibid.*, p. 142.

Ce 'grand dialogue' du roman tout entier se situe non dans un passé mais tout de suite, c'est-à-dire dans le présent du processus créateur. Ce n'est nullement un sténogramme d'un dialogue achevé dont l'auteur serait déjà sorti, et qu'il dominerait maintenant à partir d'une position péremptoire (...). Le grand dialogue chez Dostoïevski est organisé comme un *tout ouvert* de la vie qui se tient elle-même sur le *seuil*. (...) Mais créer ne signifie pas inventer de toutes pièces. Toute création est liée par des lois internes et celles de la matière qu'elle emploie. Elle se définit par son objet et la structure de celui-ci, et, par conséquent, n'admet pas l'arbitraire, n'invente rien, mais découvre ce qui se trouve déjà dans l'objet.¹³⁴

Il semble que Dostoïevski porte en lui ses personnages, comme des êtres entiers et consistants, comme des tous organiques, et non comme des assemblages artificiels d'idées et de qualités ; sans plan préconçu¹³⁵, l'écrivain plume en main se contente de recueillir les mots de ses héros, de les découvrir, sans savoir précisément où il va. Cette forme d'extériorité, d'indépendance des personnages par rapport à leur auteur, s'illustre également dans le fait, étudié par Konstantin Barsht, que Dostoïevski *dessinait* le personnage qu'il voulait créer, avant de lui donner la parole. L'ouvrage consacré par K. Barsht aux nombreux dessins qui peuplent les manuscrits de Dostoïevski, *Dostoïevski, Du dessin à l'écriture romanesque*¹³⁶, est très éclairant à ce sujet : plus que des êtres abstraits, virtuels, les personnages de Dostoïevski sont, pour l'écrivain lui-même plus encore que pour nous, des êtres de papier bien réels, que Dostoïevski rencontrait en les dessinant, prémisses artistiques indispensables à la création romanesque.

Dostoïevski s'adonnait au dessin uniquement dans la solitude absolue de ses manuscrits, pour lui seul ; il n'en demeure pas moins que ces portraits, esquisses architecturales gothiques et autres exercices calligraphiques qui abondent dans les cahiers du romancier méritent d'être vus et lus comme artistiques, le travail de création littéraire ne se séparant pas, chez Dostoïevski, de la pratique du dessin. Tel est l'un des enseignements de l'essai de K. Barsht, entremêlant critique génétique et analyse esthétique : intéressants du point de vue de la critique d'art, les dessins de Dostoïevski ont pour but de « *permettre la venue des mots* »¹³⁷, d'aider à l'élaboration du roman en cours.

Pour avoir durement pratiqué le dessin artistique et technique à l'École militaire du Génie, Dostoïevski a conservé toute sa vie l'habitude de laisser aller sa plume à de petites esquisses dans les marges et interstices des lignes d'écriture chaotiques de ses brouillons. Ce sont les

¹³⁴ *Ibid.*, p. 108-110.

¹³⁵ Sans plan détaillé de l'intérieur du dialogue, du moins.

¹³⁶ Konstantin BARSHT, *Dostoïevski, Du dessin à l'écriture romanesque* (traduction de Denis Dabbadie), Paris, Hermann, 2004, 232 pages.

¹³⁷ K. BARSHT, *Dostoïevski, op. cit.*, p. 217.

portraits, les visages, qui le préoccupent le plus, dans la première partie de son œuvre (de *Crime et Châtiment* aux *Démons*) : avant tout physionomiste dans ses livres, donnant le visage pour essence de l'homme, pour lieu d'expression de son « idée », Dostoïevski ne dessine jamais de portraits en pied, et concentre son attention de dessinateur sur les visages. Il lui arrive de représenter des êtres réels (son frère, Cervantès, ou lui-même...), mais son activité de portraitiste est surtout un préliminaire à la rédaction de ses œuvres ; reliant dessins et descriptions littéraires, K. Barsht montre que le recours au dessin ne sert pas à représenter un modèle antérieur, mais à créer, à donner vie au personnage, et à en scruter la nature. Si le dessin est une marque de difficulté dans l'écriture, il la relance, et permet au personnage de s'incarner, d'acquérir l'extériorité, l'autonomie qui est la grande caractéristique des héros dans ces romans polyphoniques.

Le même phénomène se produit, de manière moins évidente, avec les motifs architecturaux gothiques (arcs, ogives...) et la calligraphie. Qu'il s'agisse de lettrines ou de calligraphie de mots entiers (*L'Idiot*, surtout), Dostoïevski entre dans un rapport au mot comme à une œuvre d'art, conciliant écriture et graphisme et ne séparant jamais les deux plans contenus dans une feuille de papier – plan des idées et plan de l'image concrète. Au fil des genèses monumentales de ses romans, Dostoïevski en vient naturellement à utiliser le portrait comme pictogramme, voire comme hiéroglyphe (dans *L'Adolescent*, le cas du nez, hiéroglyphe qui semble annoncer Kandinsky), sa maturité littéraire (les années 1870) étant également maturité graphique. Le manuscrit dostoïevskien est ainsi surchargé de mots et de dessins, croquis, esquisses, ce qui confirme la supposition de Bakhtine, émise à partir du constat de la simultanéité des temps du « *grand dialogue* » et de l'écriture : cette poétique d'une écriture contemporaine de l'événement qu'elle bâtit, voire précédée par cet événement, « *suppose beaucoup de 'forces' lors de la 'création poétique'* »¹³⁸.

Mais il faut nuancer cette image d'un Dostoïevski exalté dans une écriture instantanée : ces moments d'écriture intenses étaient bien évidemment précédés de réflexions et de plans. Citons tout d'abord Bakhtine :

V. Chlovski fait, à propos de la poétique de Dostoïevski, quelques réflexions fort judicieuses, dont deux peuvent intéresser notre thèse.

La première concerne certaines particularités du processus créateur et les brouillons de plans de Dostoïevski : 'Fiodor Mihaïlovitch aimait à esquisser les plans ; il aimait encore davantage à les développer, les méditer, les compliquer et il n'aimait pas *finir* ses manuscrits... Ce n'était certes pas par 'manque de temps', car Dostoïevski travaillait avec quantité de brouillons s'inspirant d'une scène 'À

¹³⁸ M. BAKHTINE, *La Poétique de Dostoïevski*, op. cit., p. 113.

PLUSIEURS REPRISES' (cf. *Lettre de M. Dostoïevski*, 1858). Mais c'est dans leur essence même que les plans de Dostoïevski sont inachevés ; ils sont comme réfutés.

'(...) *Tant que celle-ci [l'œuvre] gardait des plans et des voix multiples, aussi longtemps que les gens y discutaient, il n'y avait pas de place pour le désespoir qui naît de l'absence de solution. La fin du roman représentait pour Dostoïevski l'effondrement d'une nouvelle tour de Babel.*'

Voilà une observation très pertinente. Les brouillons de Dostoïevski font apparaître plus brutalement la nature polyphonique de son œuvre, l'inachèvement de principe de ses dialogues. (...) *Pour l'auteur et comme auteur*, il cherche les mots et les situations thématiques qui provoquent la confession et stimulent le dialogue.¹³⁹

Et Bakhtine d'ajouter en note :

A. V. Lounatcharski définit le processus créateur chez Dostoïevski d'une manière analogue : 'il est peu probable que Dostoïevski eut, sinon lors de l'exécution définitive du roman, du moins *lors de sa conception première et de son mûrissement progressif*, un plan de construction préétabli... nous avons affaire chez lui plutôt à un véritable polyphonisme de type combinatoire, un enchevêtrement de *personnalités absolument libres*. Il se peut que Dostoïevski lui-même ait été prodigieusement curieux d'apprendre à quoi allait aboutir en fin de compte le conflit idéologique et éthique entre les personnages qu'il créait (ou plus exactement qui se créaient en lui)'. *F. M. Dostoïevski dans la critique littéraire russe*, p. 405.

Dostoïevski, semble-t-il, travaille à partir de plans toujours partiels, qu'il réaménage constamment, parallèlement à l'écriture du texte : c'est qu'il doit régulièrement réajuster son plan en fonction de ce que les personnages ont ajouté à son projet. Flaubert avance de la même façon, établissant le plan du chapitre second seulement après l'écriture du premier chapitre, et ne passant au plan du troisième qu'après avoir composé le second, etc., mais les motifs poétiques sont différents : ce qui est méthode et perfectionnisme chez Flaubert n'est chez Dostoïevski que la conséquence de la liberté accordée à ses personnages ; sans doute tous deux savent-ils où ils vont, mais Flaubert progresse précautionneusement pour être sûr d'y arriver, de ne jamais avancer sur de mauvaises bases, tandis que Dostoïevski laisse délibérément une marge floue destinée aux emballlements, aux retournements de situation, dus aux héros. On imagine mal une construction polyphonique linéaire : l'écriture qui se lance dans semblable aventure se jette elle-même dans des tourbillons (les dialogues) qui la déposent – de son plein gré – de sa propension à se diriger elle-même. L'art de se laisser aller... L'écriture n'avance pas, elle s'élève ; elle n'épuise pas un tout antérieur, elle cherche en elle-même les mots qui la prolongeront (les mots qui « *stimulent le dialogue* », dit Bakhtine),

¹³⁹ *Ibid.*, p. 79-80. Les italiques sont de Bakhtine, les majuscules renvoyant aux termes soulignés par Chlovski.

elle va là où l'horizon n'est pas muré, là où elle ne voit pas encore où elle aboutira – vers le bout dont elle ne voit pas le bout... Autrui n'est-il pas précisément une fin dont on ne voit jamais la fin ?

L'essentiel reste de garder le lien avec la vie – toujours inachevée, toujours indéfinie, et par là autrement intense que tout roman monologique. Au sujet de la genèse de *Crime et châtiment*, K. Barsht raconte que Dostoïevski a tout d'abord écrit un texte, *La Confession d'un criminel*, « d'un seul jet, ligne après ligne, en tournant les pages au fur et à mesure qu'il les remplit »¹⁴⁰ ; ce premier jet, où les dessins sont rares, s'oppose aux cas de travail préparatoire, de plans, où la page acquiert une unité telle que les dessins y abondent : elle devient « comme le 'champ' originel de la disposition des points du 'plan' de l'œuvre future, que ce soit des notations par mots, calligraphie ou portrait »¹⁴¹. On retrouvera d'ailleurs cette opposition entre la page et le rouleau (virtuel) avec Cioran, mais il faut remarquer ici que dans chaque cas la création conserve les caractéristiques d'une expérience existentielle : le rouleau comme la vie semble se prolonger indéfiniment, tandis que Dostoïevski compense les limites de la page en la considérant comme un tableau, en renonçant à la linéarité textuelle, en l'investissant de dessins – vie à l'état brut.¹⁴²

Nous avons gardé pour la fin cette citation de Dostoïevski lui-même, qui pourrait donner une vision simpliste de la création, sans les quelques remarques à l'instant exposées – sans doute plus confuses... « Pour écrire un roman il faut engranger une ou plusieurs émotions fortes réellement vécues par l'écrivain. C'est là l'affaire du poète. De ces émotions naissent le thème, le plan, un tout harmonieux. Et c'est ici l'affaire de l'artiste, bien qu'ils s'entraident dans les deux cas pour l'une et l'autre tâche. »¹⁴³ Les choses paraissent bien faciles, vues de la sorte... L'écriture puise dans le vécu de l'auteur, soit ; mais Dostoïevski passe bien vite sur le nœud du problème : comment « de ces émotions naissent le thème, le plan, un tout harmonieux ». De plus, on imagine aisément que le « poète » participe au travail de « l'artiste » ; mais comment l'artiste aide-t-il à « l'affaire du poète » ? quelle est, de fait, cette « affaire du poète » ? Engranger des émotions : cela se peut-il volontairement ? Ne sommes-nous pas naturellement dominés par nos émotions, qui s'engrangent elles-mêmes en nous, voire contrairement à notre volonté (plus on observe

¹⁴⁰ K. BARSHT, *Dostoïevski, op.cit.*, p. 212.

¹⁴¹ *Ibid.*

¹⁴² La reproduction en couverture de l'ouvrage de K. Barsht illustre notre propos : l'écriture se déploie en paragraphes perpendiculaires les uns aux autres, tandis que le dessin, au centre de la page, est orienté dans un sens différent de celui de chacun des paragraphes en présence. – Plus que jamais, on constate que le manuscrit ne se lit pas, mais se regarde. Voir en annexe III, A.

¹⁴³ Cité par K. BARSHT, *op. cit.*, p. 198. C'est Dostoïevski qui souligne.

de près une émotion, plus elle s'évapore ; plus on la veut oublier, plus elle obsède ; et plus on attend d'un événement une émotion forte, plus il est fade) ?

Cette remarque méthodologique de Dostoïevski recouvre d'un voile trop limpide les affres tortueuses de la création, et ne nous aide guère. Comme Cioran, Dostoïevski ne livre pas ses secrets d'écrivain – s'il est seulement conscient lui-même de son art d'écrire. Comme Cioran, il insiste sur le lien avec le réel, avec le vécu (Cioran sera très critique vis-à-vis des œuvres qui ne procèdent pas d'une « *nécessité intérieure* »), et décrit – si c'est là décrire – la création comme une opération mixte, à laquelle participent et le poète et l'artiste, sans que la distribution des rôles soit explicite, ni aucun détail de l'affaire. Tout au plus pouvons-nous récapituler les choses ainsi : le poète (l'homme sensible) engrange des émotions que l'artiste (l'ouvrier) transforme en thèmes, en plans ; le penseur (l'homme doué de raison) fournit des idées que l'artiste transforme en idées-prototypes ; et l'écrivain, dans l'omniscience des ces éléments, fond le tout dans l'écriture, dans le grand dialogue de l'œuvre. – À confronter cet échafaudage abstrait avec ne serait-ce qu'une seule page manuscrite, l'on sentira tout l'écart qui existe entre poïétique (étude de la création à partir des lois de l'esprit qui y préside) et génétique (étude de la genèse à partir des traces qui en demeurent) : à peine un saut-de-loup pour l'écrivain, tout un gouffre pour le critique.

II – Le *Précis de Décomposition* au sein de l'œuvre

N'importe quelle page de n'importe lequel de mes livres peut contenir une description parfaite de mon expérience secrète du monde. Ainsi que l'avaient sans doute découvert les bibliothécaires d'Alexandrie, chaque moment littéraire implique nécessairement tous les autres.

Alberto Manguel¹⁴⁴

La partie contient toujours le tout. Chaque journée retrace toute l'histoire de l'humanité ; chaque souffrance isolée épuise toute la souffrance du monde ; chaque lever de soleil tire son ardeur des couchants qu'il recèle. « *L'homme est tout entier dans chacune de ses manifestations* »¹⁴⁵, dit Bakhtine. En littérature, chaque phrase contient toute l'œuvre, tout l'écrivain, toute l'existence dont elle découle.

¹⁴⁴ Alberto MANGUEL, *La bibliothèque, la nuit*, traduction de Christine Le Bœuf, Arles, Actes Sud, 2006, p. 38.

¹⁴⁵ M. BAKHTINE, *La Poétique de Dostoïevski*, op. cit., p. 285.

Il faudra donc que toute l'œuvre de Cioran soit contenue dans son *Précis de Décomposition* (et inversement), et que la connaissance de l'œuvre aide à l'appréhension du *Précis* (et inversement) : nous tâcherons d'illustrer cette hypothèse séduisante, dont la souplesse n'est pas sans créer de polémique dans l'exégèse cioranienne. Ce sera l'occasion pour nous de montrer que cette œuvre riche de quinze livres publiés, et de bien des textes annexes (articles, cahiers, ouvrages inachevés), s'est épanouie dans le temps comme une procession sans but, sans autre fin que sa propre représentation, comme une fanfare sans avenir ni passé, avançant dans un présent perpétuel, comme une symphonie exponentielle, se reniant souvent sans jamais se mutiler, s'engendrant dans la contradiction sans s'oublier dans une épuration malhonnête : le chant exalté entonné *Sur les cimes du désespoir* (1934) poursuit sa mélodie tandis que le cymbalum tzigane du *Livre des Leurres* (1936) démarrait sa course, tous deux bientôt rejoints par la hardie caisse-claire de la *Transfiguration de la Roumanie* (1937), l'orgue austère des *Larmes et des Saints* (1937), et le violoncelle mélancolique du *Crépuscule des Pensées* (1940) ; et rien de tout cela ne cessa quand s'élevèrent les trompettes flamboyantes et dramatiques du *Précis de Décomposition* (1949), les saxophones troubles des *Syllogismes de l'amertume* (1952), et le hautbois sinueux de la *Tentation d'exister* (1956) ; alors, par-delà ces mélodies romantiques et ces cuivres angoissés, retentirent de loin en loin les cloches fatalistes d'*Histoire et Utopie* (1960), puis les accords de l'harmonium métaphysique de la *Chute dans le temps* (1964) ; la polyphonie atteignit des sommets de virtuosité, dans lesquels se nichèrent les mille et unes flûtes du *Mauvais demiurge* (1969), et les violons choisis de *l'Inconvénient d'être né* (1973) ; le chef d'orchestre devait pourtant commencer à se retirer de sa symphonie : il égrena tout d'abord quelques notes au clavecin, pour *Écartèlement* (1979), qu'il laissa peser dans l'air comme des points de suspension, jusqu'à la fin, et prit place ensuite au piano, pour improviser avec humanisme et légèreté d'ultimes *Exercices d'admiration* (1986) ; enfin, solitaire sans perdre de sa verve, quand vint l'heure funèbre des *Aveux et anathèmes* (1987), il pinça un sitar sage et souriant, et tandis qu'il mourait, ses auditeurs découvrirent à ses côtés un bol de méditation bouddhique, dans lequel résonne à l'infini toute la musique déployée au cours de son existence, ses cris roumains à l'état brut, et ciselé son sifflement français, tout ensemble, coups de tonnerre grégoriens et soupirs avec Bach, gémissements romantiques et sarcasmes baroques, périodes antiques et fredonnements modernes...

A – Imprécise décomposition

Le lecteur pénètre dans le *Précis de Décomposition* comme dans une jungle dense où il fait toujours nuit. Ces 166 courts chapitres ne présentent qu'ici et là un simulacre de cohérence, lorsque Cioran consent à regrouper quelques textes autour d'un même thème. L'ensemble est assurément sombre et véhément, mais bien des fissures empêchent de considérer tout d'un bloc ce livre maudit, et nous sommes aussi assurément loin de la rigueur qui devrait caractériser un *précis*, dans ce recueil désordonné, anti-systématique au possible, qui flirte volontiers avec le paradoxe et la contradiction. Et l'on voudrait que cet insaisissable feu de bois à foyer multiple contienne toute l'œuvre de Cioran ? l'on voudrait discerner des masses dans le chaos ? Autant vouloir tracer le prolongement des racines et le départ des branches dans un large tronc à l'écorce épaisse...

Essayons tout-de-même, penchons-nous sur quelques exemples. Voici le chapitre « *Exercice d'insoumission* », qui termine « *La Sainteté et les Grimaces de l'Absolu* », troisième partie du livre :

Combien j'exècre, Seigneur, la turpitude de ton œuvre et ces larves sirupeuses qui t'encensent et te ressemblent ! Te haïssant, j'ai échappé aux sucreries de ton royaume, aux balivernes de tes fantoches. Tu es l'étouffoir de nos flammes et de nos révoltes, le pompier de nos embrasements, le préposé à nos gâtismes. Avant même de t'avoir relégué dans une formule, j'ai piétiné tes arcanes, méprisé tes manèges et tous ces artifices qui te composent une toilette d'Inexplicable. Tu m'as dispensé avec largesse le fiel que ta miséricorde épargna à tes esclaves. Comme il n'y a de repos qu'à l'ombre de ta nullité, il suffit au salut de la brute de s'en remettre à toi ou à tes contrefaçons. De tes acolytes ou de moi, je ne sais qui plaindre le plus : nous venons tous en ligne droite de ton incompetence : *brin, bribe, bricole*, – vocables de la Création, de ton cafouillage...

De tout ce qui fut tenté en deçà du néant, est-il rien de plus pitoyable que ce monde, sinon l'idée qui l'a conçu ? Partout où quelque chose respire il y a une infirmité de plus : point de palpitation qui ne confirme le désavantage d'être ; la chair m'épouvante : ces hommes, ces femmes, de la tripaille qui grogne à la faveur des spasmes... ; plus de parenté avec la planète : chaque instant n'est qu'un suffrage dans l'urne de mon désespoir.

Que ton œuvre cesse ou se prolonge, qu'importe ! Tes subalternes ne sauraient parachever ce que tu hasardas sans génie. De l'aveuglement où tu les plongeas, ils sortiront pourtant, mais auront-ils la force de se venger, et toi de te défendre ? Cette race est rouillée, et tu es plus rouillé encore. Me tournant vers ton Ennemi, j'attends le jour où il volera ton soleil pour le suspendre à un autre univers.¹⁴⁶

¹⁴⁶ *Précis de Décomposition, op. cit.*, p. 199-200.

Point n'est besoin d'être grand familier de l'œuvre roumaine de Cioran, voire de celle d'Eminescu¹⁴⁷, pour sentir la profonde parenté de ce texte avec elles : imprécations virulentes, saisissantes métaphores baudelairiennes, haine de Dieu et mépris de l'humanité, motif de la solitude et des flammes, désir de mort et d'apocalypse, voilà un condensé vigoureux de certaines pages de son premier livre, *Sur les cimes du désespoir*, ou de la dernière partie des *Larmes et des Saints*. La tonalité romantique ne dénote pas dans ce texte, dont l'intention est aussi claire que les moyens employés puissants. Et pourtant, les choses se compliquent dès la page suivante, car avec les six chapitres du « *Décor du savoir* », nous quittons brutalement les cimes du désespoir lyrique pour des considérations philosophiques sur l'histoire et sur le progrès, dans lesquelles l'écrivain ébauche des comparaisons entre les visions du monde chrétienne, gréco-romaine, hindoue, bouddhiste, et moderne, pour les noyer toutes dans la même histoire vaine, notre histoire à tous, l'histoire de l'humanité, et pour conclure avec un humour subtil et distant : « *Que l'Histoire n'ait aucun sens, voilà de quoi nous réjouir* »¹⁴⁸. L'« *Exercice d'insoumission* » ne laissait guère présager ces attaques fines et érudites, dont la portée ample semble plutôt annoncer le cynique et froid « *Portrait du civilisé* », dans *La Chute dans le temps*.

Prenons donc un autre portrait, tiré du *Précis*, celui de « *L'entrepreneur de vérités* », portrait visant la personne, non nommée, de Sartre (Cioran l'a indiqué ultérieurement). Les habiles coups de fleuret portés par Cioran contre ce « *penseur sans destin* » qui « *exploite sa pensée, la veut sur toutes les lèvres* »¹⁴⁹, font mouche, mais le dernier paragraphe est plus ambigu :

Avançant comme un explorateur, il conquiert domaine après domaine ; ses pas non moins que ses pensées sont des entreprises ; son cerveau n'est point l'ennemi de ses instincts ; il s'élève au-dessus des autres, n'ayant éprouvé ni lassitude, ni cette mortification haineuse qui paralyse les désirs. Fils d'une époque, il en exprime les contradictions, l'inutile foisonnement ; et, lorsqu'il s'élança à la conquérir, il y mit tant de suite et d'obstination que son succès et sa renommée égalent ceux du glaive et réhabilitent l'esprit par des moyens qui, jusqu'ici, lui étaient odieux ou inconnus.

Le début du chapitre nous incite à lire cette conclusion comme péjorative, mais gageons que Sartre ne l'aurait pas trop mal prise... Nous y trouvons ainsi les caractéristiques principales de la plume cioranienne lorsqu'elle s'essaie au portrait d'autrui (elle y excelle dans les *Exercices d'admiration*) : ambivalence des reproches/compliments, et surtout richesse du discours non pas tant quant à la personne visée qu'à Cioran lui-même. Si grand soit le fossé

¹⁴⁷ Cioran lui-même a reconnu la filiation de ce texte avec la *Prière d'un Dace*.

¹⁴⁸ *Précis de Décomposition, op. cit.*, p. 208.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 243.

qui le sépare de l'autre (par exemple dans le cas du texte sur Saint-John Perse), Cioran l'enjambe, sans y paraître, sans l'avouer ; ce qu'il reproche aux autres, c'est ce qu'il se reproche à lui-même¹⁵⁰, et ce qu'il loue chez autrui, ce qu'il aimerait qu'on vante chez lui¹⁵¹. L'auteur du *Précis* n'a-t-il pas tendance, comme son adversaire Sartre, à s'élever « *au-dessus des autres* », à concilier le cerveau et l'instinct, à philosopher comme on manie le glaive (Cioran n'argumente jamais, il dit son fait), à réhabiliter l'esprit par des moyens « *odieux ou inconnus* » (certes différents de ceux du laborieux existentialiste) ? Si Cioran a éprouvé, lui, cette « *lassitude* » et cette « *mortification haineuse qui paralyse les désirs* », n'en a-t-il pas moins écrit, c'est-à-dire exploité sa pensée ?... Cioran n'est pas l'entrepreneur qu'il incrimine, mais les choses ne sont pas noires et blanches, il y a du gris un peu partout – et l'on doit souligner la présence cruciale du terme « *contradiction* ».

Et pourtant, là encore, le texte qui suit ce portrait subtil, très ambigu, ne clarifie pas les choses : dans « *Vérités de tempérament* », Cioran proclame, avec des accents dignes de *Sur les cimes du désespoir* :

En face des penseurs dénués de pathétique, de caractère et d'intensité, et qui se moulent sur les formes de leur temps, d'autres se dressent chez lesquels on *sent*, qu'apparus n'importe quand, ils eussent été pareils à eux-mêmes, insoucieux de leur époque, puisant leurs pensées dans leur fond propre, dans l'éternité spécifique de leurs tares. (...) Épris de leur fatalité, ils évoquent des irrutions, des fulgurances tragiques et solitaires, tout proches de l'apocalypse et de la psychiatrie. Un Kierkegaard, un Nietzsche – fussent-ils surgis dans la période la plus anodine, leur inspiration n'eût pas été moins frémissante ni moins incendiaire. Ils périrent dans leurs flammes ; quelques siècles plus tôt, ils eussent péri dans celles du bûcher : vis-à-vis des vérités générales, ils étaient prédestinés à l'hérésie. Il importe peu qu'on soit englouti dans son propre feu ou dans celui qu'on vous prépare : les *vérités de tempérament* doivent se payer d'une manière ou d'une autre. Les viscères, le sang, les malaises et les vices se concertent pour les faire naître. Imprégnées de subjectivité, l'on perçoit un *moi* derrière chacune d'elles : tout devient confession : un cri de chair se trouve à l'origine de l'interjection la plus anodine ; même une théorie d'apparence impersonnelle ne sert qu'à trahir son auteur, ses secrets, ses souffrances : point d'universalité qui ne soit son masque : jusqu'à la logique, tout lui est prétexte à autobiographie ; son « moi » a infesté les idées, son angoisse s'est convertie en critère, en unique réalité.¹⁵²

Métaphores carabinées mêlant avec hardiesse le spirituel et le physiologique comme l'abstrait et le concret, malédiction et flammes suicidaires, culte d'un moi qui occulte tous les

¹⁵⁰ Cf. « Je viens de lire quelques pages de ma préface à Ivan Ilitch. J'y attaque Tolstoï en apparence seulement. Presque tout, quand au fond, est dirigé contre moi-même » ; CIORAN, *Cahiers, op. cit.*, p. 674.

¹⁵¹ Cf. « Elle n'était pas d'ici », *Exercices d'admiration, in Œuvres, op. cit.*, p. 1623.

¹⁵² *Ibid.*, p. 244-245.

autres (même lorsqu'il dit *il*, ou *ils*, et non *je*) – nous qui nous croyions en route vers l'altruisme aux sourcils froncés des *Exercices d'admiration*, nous voilà de nouveau renvoyés à l'égoïsme fervent et fermé des *cimes du désespoir* ou du *Livre des Leurres*¹⁵³. Cioran semblait commencer à se retrouver dans son contraire, de nouveau il se perd en lui-même.

Dernier exemple, pour achever ce premier tour d'horizon de la complexité du *Précis de Décomposition* dans son rapport à l'œuvre tout entière de Cioran : « *Exégèse de la déchéance* » ; et les choses s'affinent encore, avec ce texte où le *je* d'antan a bien cédé la place à un *nous* ambigu, sans que la solitude ait sombré avec lui. « *Dans l'échelle des créatures, il n'y a que l'homme pour inspirer un dégoût soutenu* », mais il y a des nuances, dans la souillure de la conversation, « *dont le raffinement indique à lui seul le niveau d'une civilisation* »¹⁵⁴. C'est bien Cioran que nous lisons, mais cet éloge de la solitude comme éloge du silence, qui peine à ne pas vouer l'artiste et le poète à la déchéance condamnée chez l'homme, cette diatribe froide, nous échouons momentanément à la rattacher à quelque pan de l'œuvre de Cioran – œuvre dont le *Précis* fait partie sans être moins à part. Aventurons-nous donc plus avant dans cette œuvre vaste, qui recouvre plus de cinquante années, et renseignons-nous au passage sur l'avis des autres à ce sujet.

B – Lectures de l'œuvre

Cioran a tant insisté lui-même sur l'importance du changement de langue, lors d'entretiens et dans certains ouvrages, que nul après lui n'a osé contester l'importance centrale de cet événement dans la carrière comme dans la vie de l'écrivain. Mais plusieurs tendances se dégagent au sein de l'exégèse cioranienne (en son état actuel, soit moins de quinze ans après la mort de Cioran), face à l'œuvre globale de Cioran et quant à la place en son sein du *Précis de Décomposition* : la vision synchronique, celle de la seconde naissance, celle du chant du cygne, et enfin la vision ternaire. Nous parlons de visions et non de théories, puisqu'aucune de ces positions n'a été exprimée systématiquement, et que toutes émanent d'une approche de l'œuvre cioranienne nullement centrée sur ce problème ; précisons également qu'il ne s'agit pas pour nous de pointer du doigt ni de décerner des palmes, puisque, comme on le

¹⁵³ Cf. : « La fierté de la philosophie a résidé longtemps dans la considération des idées en elles-mêmes. Cet orgueil est presque honteux. (...) Pour avoir des souvenirs, il faut les emprunter à la nuit flamboyante de l'esprit, car aucun œil ne les fera découvrir dans la nuit intérieure. On ne voit dans la nuit qu'au prix de la vue. / Pour se souvenir de soi-même, il faut suivre des yeux les brumes des montagnes », etc. ; *Le Livre des Leurres*, in *Œuvres*, op. cit., p. 233. Nous pourrions également citer *Sur les cimes du désespoir*, in *Œuvres*, op. cit., p. 54-57.

¹⁵⁴ *Précis de Décomposition*, op. cit., p. 29.

verra, ces visions sont, dans une certaine mesure, toutes justes et avérées, ou le deviennent en tous cas *si on les embrasse toutes ensemble*.

1 – La masse synchronique

Plus de quinze livres, des milliers de pages de journal, des articles par dizaines, des lettres innombrables – et toujours la mort, toujours la souffrance, toujours le temps, toujours l’histoire, toujours la mélancolie, toujours le moi, toujours les mystiques, etc. À quoi bon aplatir la masse de l’œuvre, conglomérat informe de réflexions éparses émises à partir d’une poignée de thèmes et d’expériences, à la redoutable crudité de la flèche du temps ? La toute première phrase du premier livre de Cioran – « *Pourquoi ne pouvons-nous pas demeurer enfermés en nous-mêmes ?* »¹⁵⁵ – ne contient-elle pas déjà la réponse que sera la dernière phrase de son dernier livre – « *Après tout, je n’ai pas perdu mon temps, moi aussi je me suis trémoussé, comme tout un chacun, dans cet univers aberrant* »¹⁵⁶ – ? Pourquoi s’embarrasser de données biographiques dans le cas d’un écrivain dont le drame essentiel a eu lieu avant l’œuvre ? La connaissance de notre mortalité une fois acquise, le reste n’est que brouillilles, le mal est fait, le mur en place, l’être est dans l’impasse, et ce qu’il trouvera à bredouiller face à cet invincible destin de solitude et de souffrance ne vaut pas plus à vingt-cinq ans qu’à cinquante ; le vieillissement n’ajoute qu’à la pensée de la perte, qu’à la mélancolie, sans altérer l’absurdité tragique de la mort, sans l’aggraver ni l’atténuer.

À dire vrai, les quelques exemples exégétiques de cette vision synchronique font montre de moins de radicalisme que nous ici. Nous commencerons, pour mieux l’exclure aussitôt du débat, avec l’ouvrage de Valentin Protopopescu *Cioran dans le miroir, essai de psychanalyse*¹⁵⁷, qui puise la matière première de son étude dans l’œuvre entière, sans considération pour le détail de l’histoire – comme il est bien naturel pour un psychanalyste, la *psychè* ne connaissant pas la temporalité, les vérités psychanalytiques relevant du présent perpétuel de l’inconscient. Mais citons Simona Modreanu, dans sa biographie de Cioran, au début de sa partie « *Les grands thèmes* » :

Nous pensons qu’une petite entorse au style habituel des monographies va de soi dans le cas de Cioran.

Il est inutile de traiter chacun de ses livres comme une entité à part, puisque les mêmes thèmes les

¹⁵⁵ *Pe Culmile disperarii*, Bucarest, Humanitas, 1990, p. 5. (La version française de cette œuvre comportant de nombreuses lacunes – on connaît la tendance éditoriale à raccourcir d’un tiers environ les œuvres traduites – et des choix de traduction qui ne sont pas toujours les nôtres, nous nous réservons le droit de proposer ici une traduction nouvelle.)

¹⁵⁶ *Aveux et anathèmes*, in *Ceuvres*, op. cit., p. 1724.

¹⁵⁷ Valentin PROTOPODESCU, *Cioran în oglinda, încercare de psihanaliza*, Bucarest, Editura Trei, 2003, 232 p.

structurent du début à la fin – « *Ma vision des choses n'a pas changé fondamentalement ; ce qui a changé à coup sûr c'est le ton. Le fond d'une pensée, il est rare qu'il se modifie vraiment ; ce qui subit en revanche une métamorphose c'est la tournure, l'apparence, le rythme* »¹⁵⁸ –, de plus en plus concentrés après le passage au français. Bien évidemment, l'âge et les lectures aidant, la réflexion aussi se charge d'un plus de gravité et de détachement à la fois. Cependant, les assises restant les mêmes, une étude thématique nous semble donc plus appropriée avec, toutefois, une analyse différenciée du style des écrits roumains par rapport aux textes français.¹⁵⁹

Et Simona Modreanu de présenter tour à tour les « *grands thèmes* » de l'œuvre de Cioran, en piochant indifféremment ses citations tant dans l'œuvre roumaine que dans l'œuvre française, avant de consacrer un chapitre distinct à la « *mise en style* », chapitre divisé en deux : « *L'œuvre roumaine : le lyrisme absolu* », « *L'œuvre française : le style comme aventure* ». N'est-ce pas là faire trop de commerce sur le faux couple fond / forme (n'en déplaise à Cioran lui-même), et caricaturer à outrance ? Change-t-on d'apparence, de ton, de langue (car c'est tout de même de cela qu'il s'agit), comme d'un petit rien, ou comme on change de lunettes ? Mais c'est qu'alors, pour filer notre métaphore d'opticien, les yeux ont changé...

S. Modreanu pouvait craindre de se répéter, en adoptant une démarche diachronique ; George Balan¹⁶⁰ l'a pourtant adoptée, lui, sans heurter cet écueil. Mais elle nuance ailleurs sa position, dans son grand ouvrage sur *Le Dieu paradoxal de Cioran* :

La constante qui nous a accompagnée jusqu'au bout, la seule peut-être, est l'idée que *Cioran est bien plus qu'un habile créateur et manipulateur de paradoxes, qu'il en vit, qu'il respire dans la nécessité de trouver l'impossible moyen de faire coïncider sans fusion une idée et son contraire, un état d'âme et son double, l'ipséité et l'altérité. L'idée de traquer le penseur dans le dernier de ses retranchements relève d'une certaine étourderie et d'un étrange entêtement ; sa vérité ultime, à supposer qu'il en ait une, est inexprimable. (...) Dans cette perspective, n'en déplaise à M. Bollon, qui a formulé un avis contraire, Cioran se prête difficilement à une analyse en termes de progression ou d'organisation thématique, sans toutefois s'enliser dans la stagnation. Nous croyons que le mot qui conviendrait le mieux dans son cas est celui de *complexité* (que nous empruntons à l'épistémologie de I. P. Culianu, et qui consiste à réunir, confronter ou, éventuellement, faire coïncider des points de vue, des éclairages divers sur une même question, méthode qui met à mal la temporalité et la causalité).¹⁶¹*

Avec cette pertinente notion de *complexité*, S. Modreanu renverse la donne : elle refuse la perspective diachronique non plus parce que toute l'œuvre est toujours égale à elle-même,

¹⁵⁸ CIORAN, *Exercices d'admiration, in Œuvres, op. cit.*, p. 1627. (Cioran parle ici, à l'âge de 70 ans environ, précisément à l'occasion d'une réédition du *Précis de Décomposition*.)

¹⁵⁹ Simona MODREANU, *Cioran*, Paris, Oxus, « Les Roumains de Paris », 2003, p. 31-32.

¹⁶⁰ George BALAN, *Emil Cioran, La lucidité libératrice ?*, op. cit., 236 p.

¹⁶¹ Simona MODREANU, *Le Dieu paradoxal de Cioran*, Monaco, Éditions du Rocher, 2003, p. 11.

mais parce qu'elle ne l'est jamais. L'on peut regretter l'échappatoire généreuse que constitue l'argument de l'*inexprimable*, il n'en demeure pas moins légitime, par respect envers la pensée non-systématique de l'auteur (voilà une constante stable d'un bout à l'autre de l'œuvre), de ne pas écraser cette pensée à rebours non-systématisable, assurément jamais figée, dans l'étau d'un biographisme artificiel. S. Modreanu contourne ce faisant le danger d'une relecture de l'œuvre de Cioran usant de sa connaissance de la fin pour appréhender le début ; surtout, elle élève le débat entre une œuvre roumaine et une œuvre française au-delà de la maigre temporalité, vers les hautes sphères de la philosophie et vers les ultimes vérités de l'être (à l'instar de V. Protopopescu). Cioran, écrivain roumain de langue française, ou français d'origine roumaine ? S. Modreanu nous engage à dépasser la question et à considérer Cioran comme un écrivain franco-roumain (ou roumano-français...), voire comme un apatride dont, dans le fond, la langue natale comme la langue choisie ne sont que conjoncturelles : Proust ne pensait-il pas que toute œuvre littéraire est écrite dans une langue étrangère ? Et en hongrois, en espagnol, ou en hindi, Cioran aurait été tout aussi mortel, dans un monde tout aussi absurde, dans la même situation impossible, dans la même insatisfaction, dans le même écartèlement. On comprend aisément que, de ce point de vue supérieur, la place du *Précis de Décomposition* au sein de l'œuvre soit dédaignée comme un détail insignifiant.

Mais nous nous empressons de rappeler que ce point de vue diffère du nôtre, celui d'un humble littérateur qui peine à distinguer si nettement l'homme et l'écrivain, et qui ne fait pas de l'écrivain le sbire neutre des pensées et des émotions de l'homme ; notre travail ne saurait donc s'arrêter ici... S. Modreanu évoquait à l'instant le point de vue de Patrice Bollon, nous y viendrons un peu plus loin. Les premières pages de *Cioran, jadis et naguère*, de Mariana Sora, doivent être lues maintenant. Ce livre de 1988 s'ouvre sur un commentaire de la traduction de *Des Larmes et des Saints*, effectuée par Sanda Stolojan sous la direction exigeante de Cioran, et parue en 1986, soit 49 ans après la publication de la version roumaine ; or, la comparaison¹⁶² entre l'original et cette version française offre une entrée de choix dans la complexité interne de l'œuvre de Cioran, et dans le rôle du changement de langue dans cet ensemble.

Y a-t-il vraiment – comme le prétendent des connaisseurs de ses premiers écrits – un abîme entre ses débuts tumultueux, ces éruptions d'effervescence juvénile et les essais décaillés (quant à la forme), élaborés dans un langage classique ?

En lisant l'excellente version due à Sanda Stolojan, on retrouve aussitôt Cioran tel quel. N'est-ce pas celui

¹⁶² Nous y reviendrons plus en détail dans cette première partie, II, C., « Relecture et dialogisme ».

de toujours ? On reconnaît d'emblée le rythme de ses phrases, marque du tempérament, le timbre et les inflexions de sa voix et ce bouillonnement intérieur sous la surface lisse de l'agencement du discours, en un mot, le ton dont il dit qu'il est '*plus que le talent, c'en est l'essence*', puisqu'il est '*le privilège qu'ont certains de faire sentir leur pulsation organique*'.

[...] Entre le Cioran roumain et l'auteur français du même nom '*il y a identité et continuité de ton*', écrit Sanda Stolojan dans sa préface dense et compétente où elle souligne également une continuité thématique à laquelle il faudrait ajouter la permanence du souffle lyrique et de l'exigence spirituelle. En revanche je suis moins d'accord avec elle lorsqu'elle évoque le changement radical qu'aurait provoqué chez l'auteur l'adoption d'un autre idiome : '*La langue française a fait de Cioran ce qu'il est, par l'effet de freinage et de contrôle imposé à ses excès, à ses violences et à ses éclats.*' Ce n'est pas la contradiction entre cette affirmation et la précédente que je veux relever : il y a des vérités qui se contredisent sans s'exclure ; mais je trouve que c'est justement ce livre de jeunesse, relu aujourd'hui, qui renverse comme un échafaudage mental sans fondements solides l'opinion généralement admise, peut-être parce qu'elle est plausible, selon laquelle il y aurait solution de continuité entre le jeune coléreux d'autrefois, regorgeant d'un savoir acquis par de vastes lectures, mais chaotique, irrépressible comme une force de la nature, et l'homme mûr apparemment assagi. Ce texte diffère des autres plus tardifs exactement dans la mesure où divergent d'habitude les débuts éruptifs et les œuvres de maturité : il y a des différences de degré, non pas d'essence. Certes, quiconque a la curiosité (et la faculté) de recourir à l'original, y trouvera pas mal d'affirmations péremptoires, d'énoncés apodictiques, de propos outranciers, amenés par la nature impétueuse et passionnelle de cette pensée, nombre d'exclamations et de fragments de phrase jaillissant comme des cris ainsi qu'une prédilection pour l'énorme frôlant parfois l'énormité. Ces excroissances ont été en partie éliminées par l'auteur dans la version française. Rien de plus licite. Les exégètes, les historiens de la littérature et autres curieux comme moi n'ont qu'à chercher ensuite ce que l'auteur a considéré superflu, dépassé ou inacceptable aujourd'hui. Mais ne trouve-t-on pas des échantillons du même genre dans ses essais ultérieurs et, au beau milieu d'un discours cristallin, pur et serré, ne continuera-t-il pas de cultiver l'assertion 'définitive' – pour l'instant –, l'exagération, les effets de choc ? N'est-il pas devenu, ou plutôt resté, un virtuose du paradoxe et de l'hyperbole ?¹⁶³

M. Sora comble l'abîme creusé par certains exégètes entre l'œuvre française et l'œuvre roumaine, pour dresser le portrait du « *Cioran de toujours* », qu'elle reconnaît, paradoxalement (c'est-à-dire, contrairement à tous les autres exégètes), à son *ton* (terme par lequel elle désigne, à la suite de Cioran, une certaine inflexion, une certaine force du discours, qui semble indépendante de la structure des phrases comme de leur contenu), identique dans toute son œuvre. Elle évoque la « *permanence du souffle lyrique* », tandis que la majorité des critiques de Cioran se sont décidés à ranger le lyrisme parmi les attributs de l'écrivain de langue roumaine. Selon elle, les différences sont « *de degré, non pas d'essence* », ce

¹⁶³ Mariana SORA, *Cioran jadis et naguère, suivi de : Entretien à Tübingen*, Paris, L'Herne, 1988, p. 10-14.

qui la conduit à valider la censure drastique de Cioran vis-à-vis de *Lacrimi si Sfinti* (la version française est plus courte de deux tiers). Nous ne la suivons pas jusque-là (nous nous réjouissons de ce que Cioran ait contrôlé la traduction de ce livre, ce qui nous donne un nouveau livre dont nous délecter ; le problème vient de ce que cette nouvelle version supplante l'ancienne, du point de vue du lecteur français, alors qu'il s'agit, sans exagérer trop, de deux livres différents), mais il est intéressant de noter que M. Sora, seule en cela, se place sur le plan stylistique pour affirmer qu'il y a solution de continuité entre l'ère roumaine et l'ère française, et que Cioran a conservé en français de sa violence catégorique, de son attrait pour l'énormité, manifestes en roumain. Nous l'agréons sur ce point : le français de Cioran n'est pas aussi pur, aussi assagi, aussi classique, que le véhicule le cliché du moraliste précieux – à l'origine duquel on trouve précisément Cioran, lequel, justement exagérant, a décrit la langue française comme une « *camisole de force* »¹⁶⁴ : une telle expression indique en elle-même que Cioran a su élargir à sa taille la dite camisole...

Venons-en maintenant aux exégètes qui, comme nous, acceptent la perspective diachronique.

2 – Le Précis de Décomposition comme seconde naissance

a – Nascuntur poetae, fiunt oratores

Cioran est né poète, il est devenu écrivain. Le récit est fameux, selon lequel c'est en France que Cioran a pris conscience de ce qu'il écrivait... et de ce qu'il mangeait¹⁶⁵ : s'il nous semble faux de dire que les Roumains mangent n'importe quoi (bien au contraire), l'écriture roumaine de Cioran était assurément plus spontanée, moins réfléchie, que son écriture française¹⁶⁶. Aussi parle-t-on couramment, au sujet du changement de langue, d'une « *seconde naissance* »¹⁶⁷ ; ce qui autorise ensuite la qualification de Cioran comme écrivain français d'origine roumaine – tel est son statut dans bien des dictionnaires, librairies, bibliothèques, etc. – voire la valorisation de son œuvre française aux dépens de son œuvre roumaine.

¹⁶⁴ Voir G. LIICEANU, *Itinéraires d'une vie*, op. cit., p. 115.

¹⁶⁵ Voir CIORAN, *Entretiens*, op. cit., p. 73.

¹⁶⁶ Cioran a tant souligné le fait qu'il ait réécrit à plusieurs reprises le *Précis de Décomposition*, que nous avons tout lieu de croire que ces ouvrages roumains ressemblaient fort à leur premier jet. (Les manuscrits confirment le pressentiment du lecteur et la forte intuition du critique.)

¹⁶⁷ Cf. Sanda STOLOJAN, « La seconde naissance de Cioran », *Magazine Littéraire*, n° 327, op. cit., p. 38-41. Patrice Bollon reprendra (notamment) ce titre pour le chapitre qu'il consacre au changement de langue dans *Cioran l'hérétique*, Paris, Gallimard, 1997, p. 122-143.

Nous trouvons exemple de cette valorisation dans la brève *Introduction à l'œuvre d'Emil Cioran* de Richard Reschika. S'il place le tournant dans l'écriture du *Bréviaire des vaincus* (ouvrage inachevé rédigé en roumain entre 1940 et 1944), R. Reschika oppose « le style orageux de ses œuvres de jeunesse, écrites en roumain, et celui de ses œuvres principales, écrites en français, dans une langue ciselée, mûre et riche en pointes paradoxales »¹⁶⁸, et il organise sa monographie en séparant les « années d'étude » « sur les cimes du désespoir » (1928-1938) aux « années d'exil », années des « extases négatives de la lucidité » (1938-1973). *Le Crépuscule des Pensées* est le seul livre roumain (avec le *Bréviaire des vaincus*, dont l'inachèvement fait tout de même un cas à part) à échapper à la terrible sanction « écrit de jeunesse », tandis que *Précis de Décomposition* est salué comme la première œuvre aboutie de l'auteur :

Malgré ses puissants accents pathétiques, indéniables, comparé à la sphère de sa jeunesse roumaine, le *Précis de Décomposition* est un ensemble substantiel mieux maîtrisé et plus calme. De petits aphorismes raffinés remplacent très souvent les essais écrits dans une tonalité lyrique.¹⁶⁹

Constantin Zaharia propose une analyse semblable dans sa thèse *La Parole mélancolique. Diplomatie, contamination ?* C. Zaharia, exégète roumain qui écrit en français, adopte le point de vue français, pour mieux attirer l'attention sur le passé roumain, encore méconnu (en 1996), de l'écrivain, et trancher sur la question de la continuité ou non entre les deux pans linguistiques de l'œuvre :

Cioran s'inscrit dans deux cultures différentes, et son cas présente des traits particuliers ; les livres écrits en roumain, malgré les différences qu'on a relevées, sont sensiblement apparentés à ses œuvres françaises, au moins du point de vue thématique.

Pourtant, il y a rupture : celle dont témoigne l'auteur lui-même, car il semble que le passage du roumain au français a été particulièrement difficile, et s'est opéré par le renoncement douloureux à sa langue d'origine. Par ailleurs, l'éclat stylistique des textes de Cioran n'est pas aussi frappant dans ses livres roumains ; leur enjeu littéraire est moins important, c'est plutôt la véhémence d'un moi hypertrophique, tourmenté par sa lucidité, qui mène le ton. Mais là encore il n'en reste pas moins un écrivain exceptionnel et un penseur aussi peu orthodoxe que dans ses ouvrages français.¹⁷⁰

C. Zaharia semble ménager la chèvre et le chou, mais ces propos restent durs vis-à-vis de l'œuvre roumaine, qu'il ne cite d'ailleurs presque pas dans son essai sur la mélancolie. L'impression nous en reste que l'œuvre importante de Cioran commence avec le *Précis de*

¹⁶⁸ Richard RESCHIKA, *Introducere în opera lui Emil Cioran (Introduction à l'œuvre d'Emil Cioran)*, traduit de l'allemand en roumain par Viorica Niscov, Bucarest, Saeculum, 1998, p. 45. (Nous traduisons du roumain.)

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 55.

¹⁷⁰ Constantin ZAHARIA, *La Parole mélancolique, Une archéologie du discours fragmentaire*, Bucarest, Éditions de l'Université de Bucarest, 1999, p. 215-216.

Décomposition, comme si tous ses écrits roumains n'en avaient été que les brouillons (thèse intrigante, intéressante à plus d'un titre).

De même, dans son essai sur « *Cioran : la passion de l'indélivrance* », Michel Jarrety élude l'œuvre roumaine, « non seulement parce que [Cioran] lui-même a parlé de 'seconde naissance' – bien que ses premiers ouvrages écrits en roumain affirment déjà des positions qui plus tard se retrouveront affinées et comme décantées et qui à ce titre appartiennent à l'histoire de sa pensée – mais surtout parce que, j'essaierai de le montrer, les livres écrits en français nouent la pensée à l'écriture d'une manière trop différente pour ne pas constituer un corpus légitimement séparé »¹⁷¹. Sans hiérarchiser explicitement les deux œuvres en présence, ce n'est que dans la seconde que M. Jarrety analyse « *la morale dans l'écriture* ».

Nicole Parfait va plus loin, dans une veine plus philosophique que stylistique (quoiqu'elle fasse du style la clef de voûte de sa propre thèse). Dans *Cioran ou le défi de l'être*, elle présente la décision d'écrire en français comme « *volonté de s'approprier l'étranger pour mieux circonscrire et dominer sa propre nature* » :

(...) Seul le passage par l'étranger peut permettre de découvrir ce qui nous est le plus intime et qui, parce qu'il est naturel, passe inaperçu, ne faisant qu'un avec la manière immédiate de vivre. Chez Cioran, ce passage par l'étranger n'entraîne pas l'oubli. Il permet, au contraire, de mieux comprendre les ressorts des angoisses et de la frénésie qui l'habitent et traduisent la déréliction de l'homme abandonné dans un monde qu'il n'a pas choisi, sans autre recours qu'une conscience lui révélant, avec l'inéluctabilité de la mort, la vanité de l'espoir, donc de l'action. Résultat d'une lutte titanesque contre soi pour vaincre l'opacité des sensations et des sentiments, dominer les tumultes de son âme, le style, quintessence de cet 'étranger' qu'est la langue française, permet de transcender le néant : en maintenant le moi à distance, il suspend le temps où règne le mal et fait accéder à '*un point de vue absolu*'¹⁷² sur l'existence, dévoilant son essence négative.¹⁷³

« *L'étranger comme garde-fou* »¹⁷⁴, le changement de langue comme transcendance de sa condition par la connaissance et par la distanciation (prise de conscience, prise de distance : phases clefs dans le passage du monologisme au dialogisme, pour renouer un instant avec le langage de Bakhtine) – *Précis de Décomposition* est donc bien le premier livre d'une ère nouvelle, la première trace d'une lucidité accrue, d'une intelligence désormais complète, qui relègue ses émanations antérieures à de vaines tentatives, non dépourvues d'intérêt, mais

¹⁷¹ Michel JARRETY, *La morale dans l'écriture, Camus, Char, Cioran*, Paris., P.U.F., « Perspectives littéraires », 1999, p. 116 (note 1).

¹⁷² CIORAN, *Entretiens*, op. cit., p. 174.

¹⁷³ Nicole PARFAIT, *Cioran ou le défi de l'être*, Paris, Desjonquères, « La mesure des choses », 2001, p. 12.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 153.

seulement en tant que prémisses curieuses, en tant que premiers symptômes sauvages d'une maladie plus complexe. Ou l'œuvre roumaine comme pâle antichambre bringuebalante, fragile, confuse, d'un éternel salon français, stable, parachevé, limpide.

b – Emil et Cioran

L'on sait que dans certains pays orientaux, il est courant de changer de nom après une expérience décisive. Le passage au français, chez Cioran, relève de ce type d'expériences, aux yeux de Sanda Stolojan, et, à sa suite, de Patrice Bollon : le passage de la signature « *Emil Cioran* », dans ses œuvres roumaines, à « *E.M. Cioran* », à partir du *Précis de Décomposition* (signature que le succès et les éditions Gallimard remplaceront finalement par « *Cioran* »), est ainsi révélateur d'un homme qui n'est plus lui-même, à partir de 1949 – position que résume cette phrase de Sanda Stolojan : « *En passant, à plus de trente ans, du roumain au français, Cioran a fait plus que changer d'idiome : il est devenu un autre écrivain, un autre penseur* »¹⁷⁵.

S. Stolojan, traductrice et poétesse, se place au niveau du style, perçu comme plus pure expression de la pensée. Avant de proposer de multiples exemples de phrases roumaines qui se retrouvent dans l'œuvre française sous forme d'aphorismes de « *contenu* » similaire, mais de style autre, voire opposé (dans *Des Larmes et des Saints* : « *Il n'y a pas de sentiment chez Bach, mais seulement le monde et Dieu, reliés par une échelle de larmes que gravissent d'autres larmes* »¹⁷⁶ ; dans le *Précis de Décomposition* : « *Bach (...) échelle de larmes sur laquelle gravissent nos désirs de Dieu* »¹⁷⁷), elle expose cette vérité : « *Entre ce premier livre roumain [Sur les cimes du désespoir] et, quinze ans plus tard, le premier livre français, Précis de Décomposition, il y a au fond toute la distance qui sépare le délire qui « soutient et invente la vie » et une parole à qui est venue la révélation du vide* »¹⁷⁸, sans pourtant expliquer le passage du lyrisme vitaliste à l'aphorisme laconique.

¹⁷⁵ S. STOLOJAN, « La seconde naissance de Cioran », *op. cit.*, p. 38. Cf. Patrice BOLLON, *Cioran l'hérétique*, *op. cit.*, p. 121 : « Pour que Cioran change vraiment, il lui faudra beaucoup plus que renouer avec cet humanitarisme que flétrissaient ses articles allemands. Il faudra qu'il liquide tout son passé. Qu'il immole en lui l'exalté, l'agitateur. Que, par le moyen d'une langue étrangère, il devienne un autre, un 'nouveau' Cioran : un auteur français – page vierge ou presque sur laquelle il allait pouvoir écrire un autre destin, son destin, et non celui que lui avaient légué ses origines. C'est cette aventure, ce combat avec lui-même, que l'on peut qualifier pour lui de véritable 'seconde naissance', qu'il nous faut maintenant raconter ».

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 41. S. Stolojan traduit un passage de la version roumaine qui n'a pas été conservé dans *Des Larmes et des Saints*. Cf. *Lacrimi si Sfinti*, *op. cit.*, p. 75 : « În Bach nu exista « sentimente », ci numai lumea si Dumnezeu, legate printr-o scara de lacrimi pe care urca alte lacrimi... »

¹⁷⁷ CIORAN, *Précis de Décomposition*, *op. cit.*, p. 216.

¹⁷⁸ S. STOLOJAN, « La seconde naissance de Cioran », *op. cit.*, p. 40.

Patrice Bollon, dont la monographie *Cioran l'hérétique* sort trois ans après cet article (c'est d'ailleurs lui qui eut la charge du dossier du *Magazine littéraire* en question, consacré à Cioran), a la sagesse peu scrupuleuse de reprendre précisément les exemples de S. Stolojan, et son titre, et sa thèse, agrémentés de quelques autres arguments. Il affronte dès son introduction l'exercice délicat de toute biographie de Cioran, celui des années de velléités politiques controversées de l'écrivain, et notamment de son livre *La Transfiguration de la Roumanie*, et s'en tire précisément grâce au changement de langue : « Non seulement, en effet, son œuvre française n'est que la réécriture inlassable, le réajustement du point de vue de cet écart, de son œuvre roumaine ; mais elle n'apparaît, de plus, d'un certain regard, que comme la tentative raisonnée de ne jamais retomber dans un quelconque aveuglement »¹⁷⁹. Point assurément valable, dont Marta Petreu, et surtout, dans un tout autre esprit, Alexandra Laignel-Lavastine, feront leur fortune exégétique.

P. Bollon y ajoute des considérations sur les lectures faites avant le Précis de Décomposition : « la littérature du XVIIIème siècle, notamment les correspondances de la marquise du Deffand et de Julie de Lespinasse, ainsi que les Mémoires de Mme de Staal-Delaunay », car « l'âme d'une langue se livre plus facilement dans les écrits spontanés ou de circonstance que sont les souvenirs et les journaux intimes, que dans les œuvres ambitieuses et hautement personnalisées, dans les 'grandes machines littéraires' », et parce qu'il s'agit pour Cioran « de se conformer à une certaine pureté sémantique et grammaticale du français, d'en intérioriser les règles de fonctionnement »¹⁸⁰ ; et des considérations sur la nature de la langue roumaine, qui n'a pas la « rigueur sémantique »¹⁸¹ du français – point discutable, un peu trop caricatural à notre goût, et là encore c'est Cioran lui-même (dans les Entretiens, surtout) qui est à l'origine de la caricature, lui qui a pourtant si magistralement démantelé cette soi-disant « rigueur » dans une écriture ô combien ambiguë : la syntaxe roumaine est assurément plus souple, plus permissive, mais sur le plan du lexique, les nombreux doublets slavon-latin, ou latin-français, du roumain, ne rendent pas la langue française moins riche, moins malléable sur le plan sémantique ; et si les mots roumains ont un contour moins net que ceux de Molière, Cioran va contourner cette netteté conceptuelle française (assez exagérée, pensons-nous encore) notamment en confrontant ces mots figés avec leur contraire, par une sorte d'électro-choc oxymorique dont le résultat sera une destruction de cette « rigueur sémantique », destruction, de fait, plus

¹⁷⁹ Patrice BOLLON, *Cioran l'hérétique*, op. cit., p. 28. C'est l'auteur qui souligne.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 127-128.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 132.

puissante en français qu'en roumain, comme il est plus impressionnant de faire trembler une statue qu'une flamme.

Ascèse par l'auto-critique, donc, et par la grammaire... Le nouveau Cioran, celui du *Précis de Décomposition* et des œuvres suivantes, est un Cioran revenu de ses fautes politiques, comme de ses errances stylistiques débridées, un Cioran prêt à se consacrer au scepticisme et à sa véritable œuvre, retiré dans sa mansarde, loin du siècle... Mais écoutons encore P. Bollon commenter en son nom l'expression due à S. Stolojan :

Nous avons intitulé ce chapitre 'La seconde naissance de Cioran'. Expression juste, si l'on garde à l'esprit qu'il ne s'agit là que d'un (re)commencement : d'un début, et non d'une fin. Toute l'histoire à venir de cet homme, qui se définira désormais comme 'sans biographie', ne sera en effet plus qu'un lent, très lent, cheminement vers soi. Une odyssee intérieure dont le point d'équilibre n'advient que tardivement, peut-être même pas avant l'orée des années 80 (...).¹⁸²

Et P. Bollon de traiter, dans la seconde partie de son ouvrage, toute l'œuvre française dans le même filet thématique : en roumain, Cioran a une biographie, en français il a une œuvre¹⁸³.

3 – Le *Précis de Décomposition* comme chant du cygne

Il existe pourtant des points de vue opposés à ceux, convaincants, que nous venons d'exposer. Aux yeux de ceux que nous allons rencontrer maintenant, le *Précis de Décomposition* marque le début de la fin, la fin d'une œuvre dont les véritables années furent les années roumaines, et qui n'a fait que survivre en français, que se perdre dans une artificialité certes de haut niveau, mais sans commune mesure avec la grande intensité, authentique, pure, de l'œuvre roumaine. L'œuvre française ne sera qu'une retraite au soleil, qu'un lent crépuscule sur Paris ; le vrai combat avec l'existence eut lieu en langue roumaine ; et le *Précis de Décomposition* fut la porte entre la vie, furieuse et fertile, et l'éternité, froide et stérile.

a – La littérature comme tombeau

¹⁸² *Ibid.*, p. 142-143. C'est l'auteur qui souligne.

¹⁸³ Il nous amuse de citer, en marge de ce chapitre sur les travaux de S. Stolojan (qui, nous le confions en signe de reconnaissance, ont été à l'origine, il y a quelques années maintenant, de nos propres recherches) et de P. Bollon, cette note tirée du livre de ce dernier, note sans vergogne qui vient au terme de la série d'exemples roumano-français que P. Bollon a empruntés à S. Stolojan : « Il s'agit là [la comparaison des œuvres roumaines et françaises] sans doute d'un des axes de recherches les plus prometteurs à propos de Cioran. Nous ne faisons ici qu'en esquisser les bases » (P. BOLLON, *Cioran l'hérétique*, op. cit., p. 295).

Pourquoi Cioran a-t-il tant écrit ? N'est-ce pas en contradiction avec le désespoir absolu de ce compagnon du suicide, de cet homme que l'on croirait trop obsédé par la Camarde pour aller folâtrer avec les Muses ? Quand tout est vain, pourquoi écrire ? Voilà une question que Cioran ne s'est pas posée du temps de ses œuvres roumaines, du moins pas au point de considérer sérieusement de renoncer à sa plume ; au contraire, ses *Cahiers* (1957-1972) regorgent de confessions hostiles à la littérature, à toute carrière littéraire, et à l'écriture en elle-même, tandis que l'intervalle entre ses publications s'accroît avec les années, pour aboutir au silence de la dernière décennie (certes embrumée par la maladie d'Alzheimer). À bien des égards, le Prix Rivarol reçu par Cioran en 1950 pour le *Précis de Décomposition*, seul prix français que Cioran ait accepté, marque paradoxalement la fin d'une carrière, le début d'un retrait – ou au moins d'une posture du retrait, puisque Cioran continua trente ans durant à semer discrètement ses livres dans l'espace littéraire parisien. Cette œuvre francophone, dont la « nécessité » (du point de vue de l'auteur), certainement moindre que celle de l'œuvre roumaine (incontenable cri), diminue continûment, s'apparente ainsi au noble tombeau de l'écrivain roumain mort lors du changement de langue ; mais comme Cioran eut soin (mépris ? stratégie ?) de cacher le cadavre, on célébra le tombeau, non en tant que tel, ni même comme un mausolée, mais comme un admirable monument (et c'en est assurément un).

Dans *Itinéraires d'une vie : E.M. Cioran*, Gabriel Liiceanu déroule le récit de ce repli de l'écrivain sur lui-même. Il compare le *Précis de Décomposition*, premier livre écrit en français, à *Sur les cimes du désespoir*, son tout premier livre (écrit en roumain) :

On y trouve la même frénésie du règlement de comptes, le même jusqu'aboutisme, le même cri libérateur. De ce point de vue, le *Précis* constitue la répétition, sur une autre scène et avec d'autres moyens d'expression, des débuts roumains.¹⁸⁴

C'est on ne peut plus vrai, mais les œuvres qui suivront le *Précis de Décomposition*¹⁸⁵ n'auront pas du tout la même finalité que celles (en roumain) qui ont suivi *Sur les cimes du désespoir*, puisque Cioran perd toute volonté de reconnaissance, de gloire, comme de scandale ou, plus généralement, d'action forte sur le lecteur : la littérature devient un jeu dérisoire qui amuse de moins en moins Cioran, attiré par une sagesse distante, par l'indifférence, et progressivement amené à regretter, ou au moins à considérer avec ironie cette mascarade littéraire sinistre qui fait de lui une machine à écrire ses tourments. Ainsi,

¹⁸⁴ Gabriel LIICEANU, *Itinéraires d'une vie : E.M. Cioran*, suivi de *Les continents de l'insomnie*, Paris, Michalon, 1995, p. 61.

¹⁸⁵ Les *Syllogismes de l'amertume*, par leur ton provocateur, par leurs nombreux excès balkaniques, parfois à la limite du mauvais goût, font presque exception.

au moment précis où le public demande à voir et à acclamer celui qui lui fit goûter à la volupté des tortures stylisées, celui-là se retire davantage encore derrière ses livres, ces complots minutieusement mis au point. Cioran s'enferme dans son silence qu'il transmue en châtiment, mépris et vengeance.¹⁸⁶

G. Liiceanu décrit ensuite¹⁸⁷ la pauvreté qui fut celle de Cioran, son refus de travailler, son oisiveté existentielle, son refus des prix, des honneurs, sa répugnance envers la presse, son mépris du public, son angoisse du succès, et son dégoût croissant pour ses propres œuvres – roumaines comme françaises – jusqu'à son « *adieu au verbe* ». L'œuvre roumaine s'est achevée par un suicide linguistique – *Précis de Décomposition* – tandis que l'œuvre française menait au silence ; et si le *Précis de Décomposition* devait être un nouveau départ, Cioran espérant traumatiser le lecteur français comme il avait su traumatiser le lecteur roumain, ce nouveau départ fut en réalité une dernière explosion, un chant du cygne dont la véhémence avait revêtu un habit français, un costume, propre à la vicier de l'intérieur : déjà, un pas avait été franchi en direction du théâtre, de l'artificialité, de la mise en scène de soi.

b – Le calme après la tempête

C'est notre tour de nous confronter aux heures sombres de la vie de Cioran, en analysant maintenant le point de vue de Marta Petreu et d'Alexandra Laignel-Lavastine. Ce repli dont G. Liiceanu fait le récit en entremêlant les données politiques et existentielles, présente bien trop de symptômes d'un repli coupable, d'une fuite, pour ne pas être aisément surinterprété (M. Petreu, ou les tentations de la thèse¹⁸⁸), ou mal interprété (A. Laignel-Lavastine, ou l'art et le plaisir de montrer du doigt). Tachons d'y voir plus clair sur cette tempête politique dans laquelle Cioran se laissa emporter, ou du moins sur les conséquences qu'elle put avoir sur son œuvre littéraire (nous n'entrerons pas dans le détail des questions historiques et

¹⁸⁶ G. LIICEANU, *Itinéraires d'une vie*, op. cit., p. 63.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 65-79.

¹⁸⁸ Comme tout essai, une thèse universitaire gagne, pour faire parler d'elle, ou au moins pour convaincre de sa légitimité d'être, à s'affirmer comme capitale, à grossir tendancieusement les traits, et à remettre en question des vérités établies. La chose n'étant pas évidente par des moyens purement intellectuels (les grandes idées, par nature, ne courent pas les rues), la tentation peut s'avérer puissante de verser dans le sulfureux, dans le « mal famé » - pour reprendre le terme-clé du titre du livre de M. Petreu (*Un passé mal famé, ou La Transfiguration de la Roumanie*), laquelle, par ailleurs, compense le choix de son sujet polémique par un grand sérieux, par une réelle probité dans l'analyse, contrairement à sa successeur sur la question. (Remarquons au passage que A. Laignel-Lavastine, dans la bibliographie de son bruyant ouvrage *Cioran, Eliade, Ionesco, L'oubli du fascisme* (Paris, Presses Universitaires de France, 2002, p. 536), traduit le titre de celui de Marta Petreu de la sorte : *Un passé chargé, ou la Transfiguration de la Roumanie...*)

politiques, qui ne sont pas notre fait, d'autant plus qu'ils ont fait l'objet de bien des polémiques, et que les pénibles insinuations iconoclastes faites ici ont déjà été réfutées là¹⁸⁹).

Dans *Un passé mal famé, ou La Transfiguration de la Roumanie*, Marta Petreu fait de *La Transfiguration de la Roumanie* (ouvrage qui n'a pas encore été traduit en français) un cas à part dans la bibliographie cioranienne, et surtout dans la perception de son œuvre entière par l'auteur lui-même :

Étant donné son contenu, *La Transfiguration de la Roumanie* a causé à son auteur, jusqu'à la fin de sa vie, le plus grand tracassé. Je tends à croire que Cioran a souvent regretté de l'avoir écrit. Car ce livre, de concert avec les articles publiés par Cioran dans la presse de l'entre-deux guerres, est, aux yeux d'un occidental, le secret répréhensible de sa biographie et de son œuvre ; et pour Cioran lui-même, le point vulnérable de son passé roumain.¹⁹⁰

A. Laignel-Lavastine ne dira pas autre chose dans *Cioran, Eliade, Ionesco, L'oubli du fascisme* (et elle fut même accusée de plagiat), mais avec une agressivité qui ne figure pas ici. Écoutons tout de suite l'historienne française (dont l'essai a paru trois ans après celui de M. Petreu) :

Une chose est indéniable, trop souvent négligée par les critiques qui s'obstinent à aborder les trois auteurs sur un mode strictement anhistorique : dans les trois cas, le rapport au passé d'avant 1945 est constitutif.

Reste à explorer plus avant la nature de ce lien que rend bien la notion de *past-dependency* chère aux sciences sociales anglo-saxonnes. Reniement ou renoncement ? Écrire pour effacer, pour exorciser ou pour réaffirmer un passé nullement regretté, y compris dans ses aspects idéologiques ? L'écriture de soi, obsédante chez Eliade, chez Ionesco mais aussi chez Cioran, comme en témoignent ses *Cahiers*, s'apparente-t-elle à un exercice de sincérité ou plutôt à une entreprise de dissimulation, sinon de falsification, marquée par une habile pratique de l'amnésie sélective ? Quelle est la part du calcul, voire du cynisme, et celle du remords ? Celle de la peur (d'être démasqué) et celle de la continuité avec les prises de position politique d'avant 1945 ?

La première remarque qui s'impose tient à l'impossibilité d'une lecture *sui generis* des textes français : le point de départ est roumain. Si la plupart des pièces de Ionesco sont largement autobiographiques, l'intelligence de l'œuvre d'Eliade comme de Cioran exige en revanche que l'on prenne en considération l'intégralité du diptyque, les écrits français ne faisant, à bien des égards, que retravailler sans le dire les écrits roumains.¹⁹¹

¹⁸⁹ Voir Alain PARUIT, « Comment critiquer Eliade, Cioran et Ionesco ? », *Esprit*, août-septembre 2002, p. 227-239 ; et Marie-France IONESCO, *Portrait de l'écrivain dans le siècle, Eugène Ionesco (1909-1994)*, Paris, Gallimard, « Arcades », 2004, 160 p.

¹⁹⁰ Marta PETREU, *Un trecut deocheat*, op. cit., p. 5. (Nous traduisons, ici comme pour toutes les autres citations de cet ouvrage.)

¹⁹¹ A. LAIGNEL-LAVASTINE, *Cioran, Eliade, Ionesco*, op. cit., p. 417-418.

Ces questions oratoires, dans le cadre et dans le ton du livre, ne trompent guère le lecteur sur la réponse qu'A. Laignel-Lavastine va leur donner. On ne peut nier le grand intérêt qu'il y a pour le critique à embrasser par l'esprit l'ensemble de l'œuvre, ses deux pans roumain et français, mais le point de vue de l'historienne, trop restrictif, et à dire vrai fort ambitieux, qui lit l'œuvre française (philosophique et littéraire) à partir de certains événements historiques et politiques, est possible, et nullement dénué d'intérêt, même si, dans cet essai, il conduit à bien des absurdités (« *en thématissant le péché comme originel, Cioran indique par là même qu'il n'est pas sien* »¹⁹²) et à bien des erreurs de lecture (« *de la période roumaine à la période française, le conglomérat judéophobe d'avant-guerre, non dépourvu de cohérence interne, se révèle extraordinairement résistant, voire inentamé* »¹⁹³). A. Laignel-Lavastine parle ainsi de « *transposition sur un plan métaphysique* »¹⁹⁴, et déplore que toute trace de remords qu'elle croit distinguer soit « *immédiatement détaché de tout contexte précis et de toute exposition de la faute concrète* »¹⁹⁵. Elle utilise naturellement l'idée qu'il n'y aurait eu que changement de ton, dans le passage au français, pour laisser entendre la persistance du mal ; avec une subtilité renversante, elle pose ensuite la question trouble : « *qui aurait l'idée de lire un essai de Cioran comme on lit un traité de science politique ? Le ton même induit un pacte de lecture qui enjoint de ne pas prendre au sérieux le fond du propos* »¹⁹⁶ ; mais toute son ironie, tout son aplomb ne l'empêchent pas de se vautrer excessivement dans cette lecture décalée, ni de conclure avec un curieux sens du « *légitime* » : « *on peut légitimement se demander dans quelle mesure l'opération majeure, celle qui marque de son sceau le passage entre les deux époques, ne réside pas surtout dans la retraduction, dans une langue acceptable, de motifs et d'attitudes idéologiques disqualifiés à l'Ouest* »¹⁹⁷. Elle rapproche le repli de Cioran, loin des prix et des honneurs, d'une « *peur du*

¹⁹² *Ibid.*, p. 428. L'écart est irréductible entre le péché originel métaphysique, et les fautes politiques du jeune Cioran ; bien que celui-ci se soit parfois volontiers imaginé à la place d'Adam, par exemple dans ce questionnaire proustien en réponse auquel il donne, comme définition du Paradis : « avec Ève, sans Adam »... (CIORAN, livret du disque *Cafard, Originalaufnahmen 1974-1990*, Köln, Supposé, 1998.)

¹⁹³ *Ibid.*, p. 442. A. Laignel-Lavastine n'a manifestement pas compris le texte de Cioran « Un peuple de solitaires » (*La Tentation d'exister, in Œuvres, op. cit.*, p. 858-879), dépourvu de toute judéophobie.

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 427. C'est précisément lorsqu'elle transpose le métaphysique dans le biographique qu'A. Laignel-Lavastine ne convainc plus, qu'elle rogne le personnage qu'elle étudie. Mais l'idée est juste, et l'on peut aller, avec Livius Ciocârlie et Ion Vartic (cf. Ion VARTIC, *Cioran naiv si sentimental, op. cit.*, p. 239-240), jusqu'à affirmer que la haine de Cioran pour son propre pays (haine à l'origine de ses écarts politiques), les reproches qu'il adresse aux Roumains et à la Roumanie, seront, dans l'œuvre française, étendus à l'humanité tout entière, avec beaucoup moins d'intensité toutefois, et sans aucune portée concrète désirée.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 428.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 459. Le pacte de lecture proposé par Cioran, autrement complexe que celui proposé par A. Laignel-Lavastine, invite à un dépassement de l'univoque auquel celle-ci ne peut se résoudre, à la suite de quoi elle ne peut que manquer l'essentiel.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 461.

scandale », et d'une « stratégie du profil bas lié à une trajectoire politique sur laquelle il ne souhaitait pour rien au monde devoir s'expliquer »¹⁹⁸, ce qui en soi n'est pas entièrement faux ; mais elle lui refuse tout remords, et dépasse finalement les limites en plaçant ce passé au cœur de la création : « Il en a même besoin pour créer. Son passé est son patrimoine »¹⁹⁹ ; vision invraisemblablement réductrice de l'écriture. En conséquence, la sentence tombe sans convaincre :

En un sens, plus on accorde d'importance à la pensée de Mircea Eliade et d'Emil Cioran, plus il est nécessaire de chercher à élucider le sens de leur engagement politique sans omettre d'interroger la persistance tenace des idées qui l'avaient fondé dans la succession des écrits postérieurs à 1945. Là réside peut-être la responsabilité la plus grave. Il y a eu corruption d'écriture, abus, travestissement et détournement du langage.²⁰⁰

Le calme après la tempête ne serait donc qu'un leurre, qu'une stratégie ? Nous ne nous attarderons pas plus sur ce point de vue trop limité pour aboutir à une vision vraie, exhaustive, de la complexité²⁰¹ de l'œuvre, mais nous en retenons le fait que Cioran, lorsqu'il se retire plus ou moins du monde, qu'il en critique les fanatismes latents, et qu'il loue l'indifférence du sage, parle en connaissance de cause : s'il s'est cru un tempérament de marin, la tempête essuyée en mer ne lui a pas plu, sans doute s'est-il également déçu lui-même, et cet orgueil blessé, mêlé de remords, il n'a pas voulu l'affronter publiquement, parti qu'il était vers d'autres sphères métaphysiques : son écriture du moi elle-même ne l'absorbait que pour l'ouverture qu'elle offrait vers des réflexions plus vastes ; et ses écrits sur l'histoire ou sur des personnages historiques posent moins la question journalistique « quoi ? », que la question existentielle « pourquoi ? »²⁰².

c - Suicide et agonie d'un sophiste

Revenons à l'essai de Marta Petreu, que nous avons laissé après exposition de sa thèse fondamentale – celle qu'A. Laignel-Lavastine a détournée, celle de l'œuvre française comme

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 477.

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 503.

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 519. Quant à l'expression « corruption de l'écriture », elle nous séduit fort, mais dans une toute autre acception, que nous aimerions développer plus loin.

²⁰¹ Alain Paruit conclut sur le même reproche de simplification abusive ; cf. A. PARUIT, « Comment critiquer Eliade, Cioran, Ionesco ? », *op. cit.*, p. 239.

²⁰² Cf. *Précis de Décomposition*, *op. cit.*, p. 119 : « S'il est vrai que Néron s'est exclamé : 'Heureux Priam, qui as vu la ruine de ta patrie', reconnaissons-lui le mérite d'avoir accédé au sublime du défi, à la dernière hypostase du beau geste et de l'emphase lugubre ».

endiguement silencieux des excès politiques roumains. La volte-face que Cioran réalise vis-à-vis de lui-même a lieu, si l'on suit M. Petreu, en deux temps, le premier étant celui du *Précis de Décomposition*.

Le lecteur qui connaît l'œuvre et la biographie roumaines rencontre, dans le *Précis de Décomposition*, un Cioran qui polémique avec ses vieilles convictions, avec ses vieilles idées, qui rétracte ses vieux idéaux. Il se dédit de ses anciennes idées, *en reconnaissant qu'il les a eues et en précisant qu'il ne croit plus en elles*. Le fait le plus douloureux, dans le *Précis de Décomposition*, est le suivant : Cioran anéantit – pour fautives – ses anciennes croyances et ses anciennes adhésions, mais nullement au nom de nouvelles idées, de nouvelles convictions, car il n'a plus de nouvelles croyances, mais au nom de l'absence de tout idéal. *Précis de Décomposition* est le livre d'un auteur qui a migré, ou glissé – nous ne savons exactement ni pourquoi, ni comment, en l'absence des documents qui surprennent l'aspect psychologique et moral de la mutation ; nous ne pouvons que présupposer que les facteurs de changement ont pu être : le choc de la guerre, les révélations sur l'Holocauste, l'arrestation et la déportation de Fondane, la peur des suites de son implication dans l'extrême-droite roumaine, le remords, etc. – d'une position engagée à celle, nihiliste, des grands sophistes.²⁰³

Précis de Décomposition, et la virulente critique des fanatismes, des idéologies, voire de toute idée humaine, sont les traces indirectes d'une auto-critique violente ; Cioran ne se contente pas de dire platement : j'ai déraisonné, il anéantit jusqu'au fondement de sa pensée, de toute pensée. Avec ce premier livre en français, il fait *tabula rasa*, et se transforme, la comparaison est fort pertinente, en sophiste :

Les sophistes ont renoncé au rapport cognitif normal, entre objet et sujet de la connaissance, pour en instituer un autre, insolite, entre le sujet et son propre langage. De là a découlé, automatiquement, le souci des grands sophistes pour la langue et pour le style, la production à la chaîne de phrases non pas vraies, mais belles et persuasives.²⁰⁴

Toute l'œuvre française de Cioran est placée sous le signe de ce sophisme, dans lequel M. Petreu retrouve par ailleurs une veine schopenhauerienne, et sans lequel il n'y aurait pas eu chez Cioran « *l'attitude toujours paradoxale du philosophe, son envie de susciter, par l'ingéniosité de ses idées et de ses formulations, la stupeur et l'admiration, sa quête d'effets maniéristes, l'extravagance de ses associations lexicales et de ses idées, l'air de gratuité funèbre de ses fragments* »²⁰⁵. L'écriture a perdu de son enjeu existentiel, pour se confiner dans des exercices de styles trop conscients pour ne pas être artificiels. *Précis de Décomposition* instaure ainsi la troisième étape de l'œuvre de Cioran (M. Petreu distingue les premiers livres roumains, et

²⁰³ M. PETREU, *Un trecut deocheat, op. cit.*, p. 323-324.

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 326.

²⁰⁵ *Ibid.*.

les textes politiques), qui sera placée sous le sceau d'une lassitude due, toujours selon elle, « à la désillusion et au remords, à la culpabilité d'avoir été impliqué dans une aventure politique ensanglantée et coupable »²⁰⁶. Cioran fait son *mea culpa* d'un point de vue largement nihiliste, *Précis de Décomposition* est son suicide idéologique, et « comme il ne croit plus en rien, comme il n'a plus les ressources pour désirer quoi que ce soit, Cioran devient 'posthume' à lui-même »²⁰⁷. L'œuvre française est une longue agonie dans le vide, pour celui qui a réduit en cendres sa vie passée et sa vitalité.

d - Avoir aimé la vie

Ces sulfureuses connotations politiques, qu'on ne saurait passer sous silence, ne doivent pas non plus noircir le tableau à l'extrême ; l'échec politique et le destin étouffé qui s'ensuivit sont en eux-mêmes révélateurs d'une nature qui n'est pas seulement orgueil et barbarie, mais aussi, et avant tout, dans les termes de Ion Vartic, naïveté et sentimentalité. Si le *Précis de Décomposition* est un chant du cygne dont les échos maintiendront en vie la plume fatiguée de l'écrivain pendant plus de trente ans, ce n'est pas seulement le remords qui attise ces flammèches, mais aussi, et surtout, le regret, une nostalgie que I. Vartic qualifie, à la suite de Schiller, comme sentimentale, et qui est nostalgie de la naïveté perdue, si durement et irrémédiablement perdue. En ce sens, les fautes et les divagations politiques jouèrent le rôle d'électro-choc pour une conscience désormais trop versée dans l'autocritique pour ne pas se vouer à une lucidité désespérée : Cioran a été naïf, jusqu'à la sauvagerie intellectuelle, le voilà condamné à regretter la naïveté d'antan, celle d'avant les emballements, voire celle d'avant la philosophie, d'avant la connaissance, la naïveté de son enfance et du Paradis qu'était la Roumanie de ses premières années.

Ion Vartic dépeint un Cioran *naïf et sentimental* se promenant au hasard des rues de Paris, ou cloîtré dans sa mansarde pour mieux réécouter la musique tzigane hongroise de sa jeunesse en Transylvanie²⁰⁸, et pour écrire sous la pression émotionnelle de cette musique²⁰⁹, songeant à ses discussions avec les jeunes bergers (« *ciobanasi* »²¹⁰) de Rasinari (village natal de Cioran) et de la Coasta Boacii (la colline qui surplombe son village)...

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 327.

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 329.

²⁰⁸ Ion Vartic rappelle que Sibiu et la Transylvanie n'étaient pas, comme Bucarest, sous influence française, mais sous influence austro-hongroise.

²⁰⁹ Cf. I. VARTIC, *Cioran naïf et sentimental*, op. cit., p. 71.

²¹⁰ Cf. *ibid.*, p. 253. I. Vartic rappelle également la sympathie de Cioran pour les hommes simples, les paysans, les mendiants, etc., avec lesquels, durant toute sa vie, il aima palabrer.

Au fond, l'énigme de Cioran se délie dans une équation de concepts schilleriens : déchu du monde *naïf*, paradisiaque, de ce monde en paix avec les lois de l'être, qu'est Rasinari, et devenu un *sentimental*, Cioran s'imagine en rêve revenu là-bas et redevenu qui il était, c'est-à-dire un *naïf*.²¹¹

(...) La nostalgie du retour, constamment présente chez lui, la psychanalyse la nomme pulsion de régression, tandis que Schiller la définit comme *désir sentimental* de l'homme qui a passé par la culture et par la civilisation.²¹²

La chose est particulièrement frappante dans les lettres de Cioran à son frère Aurel, resté au pays, avec lequel il peut regretter le paradis dans l'enfance en se sachant compris. Mais cette naïveté qu'il regrette, Cioran ne l'a en réalité pas entièrement perdue ; tel est son génie, selon I. Vartic : Cioran a su préserver ses instincts, par exemple « lire comme une concierge » et exécuter l'analyse exégétique ; « Cioran est génial, parce qu'il reste naïf, tout comme, pour lui, les hommes simples, avec leurs expressions réflexives spontanées, sont géniaux »²¹³. Ceci explique par ailleurs son goût pour la solitude, son refus des honneurs, sa stratégie du repli : « Pris entre les fils d'un alexandrinisme assassin, 'le naïf' ne peut se sentir que honteux et ridicule »²¹⁴.

Cioran est donc *naïf et sentimental*. Ne nous reprochera-t-on pas ici que cette belle thèse de I. Vartic s'applique à l'ensemble de l'œuvre ? Plutôt à l'œuvre française, certes, mais le « saut »²¹⁵ (saut « de l'enfance dans la philosophie » ; l'image provient du *Bréviaire des Vaincus*) décrit par I. Vartic comme origine de tout le drame de l'écriture de Cioran eut lieu au sortir de l'enfance, lorsqu'il fallut quitter la campagne natale et la naïveté, pour gagner la ville, l'adolescence, la conscience. Soit, le drame fondamental eut lieu en amont de l'œuvre entière. Mais, quoique I. Vartic ne fasse pas cette comparaison, il nous semble que le passage au français, et l'écriture du *Précis de Décomposition*, s'apparentent nettement à ce premier « saut », et, comme nous avons vu que le *Précis de Décomposition* est à bien des égards la répétition de *Sur les cimes du désespoir*, nous voyons dans le *Précis de Décomposition* la répétition, dans un contexte tout autre et sous une autre forme, et à la limite du psychodrame, de ce saut initial de la naïveté à la conscience. Le passage au français est, on l'a dit, l'occasion d'une conscientisation de l'écriture, par opposition avec la souplesse instinctive des œuvres roumaines ; et si Cioran conserve, avec génie, cette puissance instinctive, naïve, d'écriture, elle est affaiblie par une réflexion formelle accrue, et même par

²¹¹ *Ibid.*, p. 254. C'est l'auteur qui souligne. (Nous traduisons, ici comme pour toutes les autres citations de cet ouvrage.)

²¹² *Ibid.*, p. 333. C'est l'auteur qui souligne.

²¹³ *Ibid.*, p. 271.

²¹⁴ *Ibid.*, p. 273.

²¹⁵ *Ibid.*, p. 264.

L'obsession croissante pour la perte de la naïveté, présente on-ne-peut plus clairement dès le *Précis de Décomposition*, avec le chapitre « *L'avènement de la conscience* » :

(...) L'homme – bête à désirs retardés – est un néant lucide qui englobe tout et n'est englobé par rien, qui surveille tous les objets et ne dispose d'aucun.

Comparés à l'apparition de la conscience, les autres événements sont d'une importance minime ou nulle. Mais cette apparition, en contradiction avec les données de la vie, constitue une irruption dangereuse au sein du monde animé, un scandale dans la biologie. (...) Dans l'évolution de l'univers, il n'y a pas de phénomène plus important que cette possibilité qui nous fut réservée de convertir tous les objets en prétextes, de *jouer* avec nos entreprises quotidiennes et nos fins dernières, de mettre sur le même plan, par la divinité du caprice, un dieu et un balai.

Et l'homme ne se débarrassera de ses ancêtres – et de la nature – que lorsqu'il aura liquidé en lui tous les vestiges de l'Inconditionné, lorsque sa vie et celle des autres ne lui paraîtront plus qu'un jeu de ficelles qu'il tirera pour rire, dans un amusement de fin des temps. Il sera alors *l'être pur*. La conscience aura rempli son rôle...²¹⁶

Il y a plusieurs lectures possibles de ce texte – la première, la principale, ayant pour sujet l'homme et l'histoire du monde. A. Laignel-Lavastine lirait dans « *conscience* » une « *conscience de la faute* » : Cioran surveille son passé sans en disposer. I. Vartic, quant à lui, y trouverait une métaphore métaphysique, aux accents rousseauistes, du saut de l'enfance à l'adolescence évoqué à l'instant, en contradiction avec la voie naturelle. Mais ce texte, écrit en plein tournant linguistique, constitue également, à nos yeux, un témoignage sur le drame contemporain de son écriture ; et les termes de « *prétextes* », ou « *jouer* » (dignes de qualifier l'activité d'un sophiste), nous confortent dans cette intuition.

Reste le dernier paragraphe, qui déborde du cadre de cette partie consacrée aux perceptions funèbres du *Précis de Décomposition* (le *Précis* comme chant du cygne), pour renouer avec les perceptions « *natalistes* » analysées auparavant (le *Précis* comme seconde naissance) : dans ce dernier paragraphe, Cioran renverse le point de vue, n'incrimine plus cette conscience contre-nature, mais en fait le vecteur d'une pureté et d'un amusement qui, de fait, ne sont pas sans évoquer les discours « *natalistes* » sur l'œuvre française comme prise de recul, de distance sceptique, comme chemin vers l'indifférence du sage (Nicole Parfait, Patrice Bollon, ou Sylvie Jaudeau²¹⁷). Retournement de situation qui n'est pas sans importance pour la compréhension de cette œuvre dialogique qu'est le *Précis de Décomposition* ; palinodie qui

²¹⁶ *Précis de Décomposition*, *op. cit.*, p. 124-125. C'est l'auteur qui souligne.

²¹⁷ Nous n'avons pas évoqué précisément les travaux de Sylvie Jaudeau, qui, datant du début des années 1990, et émanant d'une critique française, bénéficiaient d'une connaissance trop partielle de l'œuvre roumaine (alors en cours de traduction et de publication).

nous permet d'affirmer, plus sereinement que le plus serein des normands, que les deux points de vue en question sont valables, et même que la vérité les englobe tous deux. La voici, la vérité, qui apparaît et noire et blanche, et même également grise...

4 – L'œuvre de Cioran en trois poupées russes

Si les mêmes thèmes traversent l'œuvre entière de Cioran, *Précis de Décomposition* marque une rupture en son sein : c'est le chant du cygne d'un poète naïf et tourmenté, et le cri de naissance d'un écrivain douloureusement revenu de toutes ses illusions, mêmes littéraires. Selon nos inclinations personnelles, selon notre sensibilité, nous pourrions lire le *Précis de Décomposition* de ces deux manières ; toutes deux sont également valables, et leur simultanéité exprime précisément la complexité de cet ouvrage clef. Et pourtant, une pertinente troisième voie est ouverte par la monographie *Emil Cioran, La Lucidité libératrice ?* de George Balan.

En effet, cette dichotomie de l'œuvre selon la langue d'écriture, dichotomie que respecte l'essai de G. Balan dans sa structure (« *Le Paysan des Carpathes* » d'un côté, « *L'ermite de Paris* » de l'autre), toute naturelle qu'elle soit, cette dichotomie ne nous satisfait pas pleinement ; commodité pour la biographie, c'est d'ailleurs elle, à notre avis, qui a conduit les exégètes cioraniens à opposer comme le noir et le blanc l'œuvre roumaine et l'œuvre française, et plus encore à faire du changement de langue, et du fameux été 1946 (épisode de Dieppe, durant lequel Cioran, traduisant Mallarmé, décide de renoncer au roumain pour écrire en français), la cassure soudaine et absolue qu'elle ne fut pas vraiment. Le changement de langue est assurément l'événement majeur du destin d'écrivain de Cioran, et il est normal que celui-ci en garde un souvenir intense – manifeste dans les nombreux récits qu'il a donnés de cet épisode de Dieppe. Mais, une fois de plus, la critique a eu trop beau jeu en suivant de trop près le point de vue, fort subjectif dans ce cas, de Cioran.

Seul à se livrer à ce parcours avec une telle précision, et avec une grande acuité, G. Balan analyse dans l'ordre chronologique, *séparément*, tous les livres de Cioran. Arrivé au *Crépuscule des Pensées*, livre rédigé en 1938, en roumain, mais à Paris, G. Balan décrit un Cioran « *psychiquement épuisé* » par le lyrisme visionnaire de sa *Transfiguration de la Roumanie*, et par « *l'obligation de se concentrer sur une problématique étrangère à ses aspirations intimes* »²¹⁸ (d'ordre métaphysique, et non politique), auxquels on veut ajouter la violente crise mystico-athée vécue à Brasov, à l'époque des *Larmes et des Saints*. Selon G. Balan, Cioran a pressenti que la transfiguration espérée n'aurait pas lieu, que ce serait plutôt une « *défiguration* » de la

²¹⁸ G. BALAN, *Emil Cioran, op. cit.*, p. 78.

Roumanie (œuvre successive de la Garde de Fer, des Légionnaires, puis du régime communiste) ; il quitte son pays en 1937, et ce qui fait suite est « *une chute dans un état d'esprit plus sombre que jamais* », dans une « *profonde lassitude* », non pas une dépression passagère, « *mais une fatigue métaphysique* »²¹⁹ dont, en fait, il ne sortira jamais complètement. Ainsi, G. Balan écrit au sujet du *Crépuscule des Pensées* (dernier livre achevé en roumain) :

La plume, toujours robuste et d'une inventivité poétique inépuisable, est conduite par un esprit pour lequel l'existence ne présente plus d'appâts. Ce qui, quelques années auparavant, le fascinait dans les leures de la vie, bien qu'identifiés comme tels, est maintenant source d'amer désenchantement. La lucidité conquiert de nouvelles régions de son âme, laissant derrière elle des déserts.

Voici les couleurs dont sont teintées les réflexions de son nouveau livre, *Le Crépuscule des Pensées* (*Amurgul gândurilor*). Tout ce qui l'occupe est, en effet, imprégné d'un sentiment crépusculaire de l'existence. Qui plus est, il s'ouvre avec délices aux imminentes ténèbres qui vont mettre fin aux illusions, aux fausses joies qui en naissent et aux trop vraies souffrances qui les suivent.²²⁰

Cioran ne se départira plus de ce « *sentiment crépusculaire de l'existence* ». Huit ans avant le changement de langue, il a déjà effectué un pas décisif hors de sa naïveté, hors de son enthousiasme, hors de sa jeunesse morale. C'est pourquoi, malgré la persistance du lyrisme et des hardies envolées métaphoriques jusqu'aux *Syllogismes de l'amertume* (second livre en français), G. Balan place, et nous avec lui, le début de l'ère française en 1937, soit au début de l'exil et non de l'écriture en langue française.

L'exil s'avère une épreuve terrible pour Cioran. Il faut d'abord le considérer comme conséquence d'un grand malaise existentiel, avant d'y voir la cause des immenses tourments dont l'écriture suicidaire du *Précis de Décomposition* sera l'expression dramatique. Lisons encore G. Balan (nous sommes en 1940, à l'époque de la rédaction du *Bréviaire des vaincus*) :

Plus il s'enfonçait dans sa condition d'exilé, plus son humeur s'assombrissait. La guerre, à son tour, apportait des sources nouvelles de détresse. Il était venu vivre dans la patrie glorieuse de toutes les libertés et, après seulement deux ans, il se voyait prisonnier dans un pays envahi, subjugué, humilié. Lancinants, les souvenirs des Carpathes natales le hantaient. L'aventure dans laquelle il s'était engagé en échangeant une situation prometteuse là-bas pour celle d'obscur métèque prenait déjà à ses yeux l'aspect d'un naufrage existentiel. De toute évidence, quelque chose dans sa vie approchait de sa fin – un cycle, un mode de penser, tant d'illusions –, mais lui croyait que tout était fini.

(...) Il s'exprimait toujours en roumain, motif supplémentaire pour ne nourrir aucun espoir, ni désir, de le [*Bréviaire des Vaincus*] voir paraître de son vivant. Que pouvait-il d'ailleurs espérer, ce nostalgique de paradis immémoriaux, au milieu d'un monde où la légèreté traditionnelle cohabitait bizarrement avec les

²¹⁹ *Ibid.*, p. 78-79.

²²⁰ *Ibid.*, p. 79.

cruautés de la guerre ? Tout comme le milieu roumain auquel il était attaché, Paris, malgré sa puissante magie d'attraction, ne pouvait le faire se sentir chez soi. (...) Rien ne fut donc entrepris pour que le nouveau livre fût envoyé dans le monde.²²¹

G. Balan décrit ensuite l'incandescence ultime du *Bréviaire des vaincus* (écrit entre 1940 et 1944), et, poursuivant le récit des mille souffrances et humiliations de l'exil et des années de guerre, il en arrive au *Précis de Décomposition*, au pénible sacre du détachement, de l'impartialité, de l'indifférence, de l'impassibilité, du dépouillement que Cioran vise sans y atteindre pleinement pour l'instant. La lucidité y affronte l'enflure lyrique, et se donne pour programme sa liquidation, dont les *Syllogismes de l'amertume* de 1952 seront la première tentative, trop excentrique, toutefois, trop proche de la plaisanterie pour ne pas échouer, et vouer l'écrivain à l'effort de « quatre années de silence », de « réflexion critique »²²², qui aboutiront à *La Tentation d'exister* (1956) et au commencement de l'œuvre française épurée.

Emparons-nous maintenant de la grande poupée russe que constitue l'œuvre entière de Cioran, et ouvrons-la précautionneusement : elle en contient deux autres. La plus petite, un étincelant joyau, représente les premières œuvres roumaines (1934-1937), l'époque où le lyrisme enflammé couvrait un enthousiasme sans limite pour la mort comme pour la vie (que ce fût pour la musique, pour la poésie, pour la mystique, ou pour l'histoire en tant qu'espace d'action). Déçu, cet enthousiasme si intense entraîne une réaction plus intense encore, *suicidaire* à bien des égards : et voici la seconde poupée, celle de la première époque française (1938-1952), dont le *Précis de Décomposition* est l'œuvre majeure : une lucidité nouvelle s'attaque à toutes les illusions du monde, sans épargner l'écrivain isolé, perdu entre deux langues, tandis que l'histoire de l'homme prend des airs d'apocalypse. Cette seconde poupée, la plus sombre et la plus complexe, veut étouffer la première et la faire disparaître, mais le bouillonnement de celle-ci, mal *corrompu*, rend celle-là trop ardente encore ; Cioran s'attèle donc à une troisième, qui conserve par nature les traits des deux premières (toujours ces « mêmes thèmes »), en en *décomposant* les flammes dans les confortables rondeurs lisses d'une langue française impeccable et ascétique : c'est la seconde époque française (1953-1987), la troisième et dernière ère de l'œuvre de Cioran.

Précis de Décomposition, si l'on nous permet d'abuser de notre métaphore poupine, constitue le cœur de la poupée du milieu, le centre vital de l'ensemble²²³ ; fait du même marbre limpide

²²¹ *Ibid.*, p. 83-84.

²²² *Ibid.*, p. 118.

²²³ Sylvie Jaudeau le décrit comme « cellule-mère de l'œuvre » ; in CIORAN, *Entretiens avec Sylvie Jaudeau*, Paris, José Corti, 1990, p. 39.

que la plus grande poupée, il est incrusté de scintillantes pierres précieuses héritées de la plus petite.

C – Du monologisme au dialogisme

Au terme de ce tour d’horizon de l’exégèse cioranienne quant aux diverses représentations de l’œuvre de Cioran et à la place qu’il faut y donner au *Précis de Décomposition*, tour d’horizon qui nous permet d’appréhender désormais l’ensemble de l’œuvre dans sa triple nature, et déjà de deviner le pendant de cette triade dans le *Précis*, nous proposons deux incursions plus ciblées – la première sur les deux versions des *Larmes et des Saints*, la seconde sur les marges de l’œuvre (articles et cahiers) – qui préciseront encore notre hypothèse de l’existence, dans l’ensemble de l’œuvre, de trois voix distinctes (hypothèse exposée dans la dernière sous-partie de ce chapitre).

1 – Relecture et dialogisme

Avant la bataille de Salamine : « Sa [celle de Thémistocle] conduite envers l’interprète des ambassadeurs que le roi [Xerxès] avait envoyés pour demander aux Athéniens la terre et l’eau lui fit honneur auprès des Grecs. Il proposa de l’arrêter, et le fit condamner à mort, par un décret du peuple, pour avoir osé employer la langue grecque à exprimer les ordres d’un barbare. » (Plutarque, Thémistocle)²²⁴

a – L’oubli français et la mémoire roumaine

Lorsque paraît à Bucarest *Lacrimi si Sfinti (Des Larmes et des Saints)*, en 1937, Cioran, auteur de trois autres ouvrages écrits en roumain, vient de quitter la Roumanie pour aller vivre à Paris²²⁵ : il n’assistera pas au scandale engendré dans sa patrie par cet ouvrage romantique et blasphématoire, par ce recueil hétérogène d’aphorismes et de courts textes qui stigmatise, autour du motif des larmes, une passion mystique et des anathèmes enflammés, sous la forme d’une déclaration d’amour aux saintes qui tourne au règlement de comptes avec Dieu. Dix ans plus tard, après avoir publié un cinquième livre en roumain, Cioran, décidé à passer sa vie à Paris, rompt avec sa langue maternelle pour écrire le fameux *Précis de Décomposition*, premier d’une série de dix livres écrits en français ; mais son nouveau lecteur, français, ne

²²⁴ CIORAN, *Cahiers*, op. cit., p. 118.

²²⁵ Cf. CIORAN, *Entretiens*, op. cit., p. 237-238 (entretien de 1990 avec Gabriel Liiceanu), 289-290, et 292-293 (entretien du début des années 1990, avec Michael Jakob).

peut pas apprécier la portée de la volte-face de l'écrivain vis-à-vis des saintes idolâtrées lorsqu'il y écrit :

J'ai vécu des années à l'ombre des saintes, ne croyant pas que poète, sage ou fou les égalât jamais. J'ai dépensé dans ma ferveur pour elles tout ce que j'avais de puissance d'adorer, de vitalité dans les désirs, d'ardeur dans les songes. Et puis... j'ai cessé de les aimer.²²⁶

Outre cette flagrante auto-critique, *Précis de Décomposition* contient aussi quelques réminiscences latentes de ce livre maudit, *Des Larmes et des Saints*, quelques formules empruntées à la matière brute roumaine pour être ciselées dans le français classique des moralistes que Cioran veut pratiquer désormais²²⁷ ; mais, s'il en possède un exemplaire²²⁸, *Des Larmes et des Saints*, à l'image de toute l'œuvre roumanophone, disparaît des préoccupations de l'écrivain de langue française. Courte mention en est faite, mais pas avant 1960, dans l'espace intime des *Cahiers*, alors que l'écrivain fait le bilan de ses expériences de l'ennui au cours de sa vie : « Ennui terrible, généralisé, à Berlin, à Dresde surtout, à Paris ensuite, sans oublier mon année à Brasov où j'écrivis *Lacrimi si Sfinti*, dont Jenny Acterian m'a dit que c'était le livre le plus triste qu'on ait écrit jamais »²²⁹. Par la suite, rien, encore l'oubli, jusqu'à cette note de 1967 : « Ne pas oublier qu'il y a exactement trente ans j'ai écrit un livre sur les Larmes et les Saints – sur les larmes plus que sur les saints. Cette envie de pleurer que j'aurai connue depuis ma période d'insomnies (de vingt à vingt-sept ans) »²³⁰. Et le livre sort de nouveau de l'esprit de Cioran, qui ne l'a vraisemblablement pas relu depuis sa sortie en 1937, jusqu'à sa réédition, toujours en roumain, en 1972 :

²²⁶ CIORAN, « Le disciple des saintes », *Précis de Décomposition*, *op. cit.*, p. 184. Le chapitre « L'esthète hagiographe » s'achève sur le même reniement vis-à-vis de la sainteté : « On se promet d'y rester suspendu toute sa vie, de l'examiner avec un voluptueux dévouement, de s'arracher aux autres tentations parce qu'enfin on a rencontré la vraie et l'inouïe. Voilà l'esthète devenu hagiographe, tourné vers un pèlerinage savant... Il s'y engage sans se douter que ce n'est qu'une promenade et que dans ce monde tout déçoit, même la sainteté... » (*ibid.*, p. 182).

²²⁷ Voir Sanda STOLOJAN, « La seconde naissance de Cioran », *op. cit.*, p. 38-41.

²²⁸ Voir CIORAN, *Cahiers*, *op. cit.*, p. 605 : « (...) (Je me rappelle avoir acheté chez Gibert avant la guerre *Lacrimi si Sfinti*, qui appartenait à une espèce de grand dadais arrivé à Paris on ne sait pourquoi, si, pour y faire des études de droit : au bout de trois mois ayant dépensé l'argent qu'on lui avait envoyé pour un an, il est rentré en Roumanie. Eh bien, ce type avait marqué en marge des pages une série de notes en partie furieuse, dont la plus juste, quand j'y songe maintenant, me paraît celle-ci : 'On remarque chez cet imbécile une tendance persistente à se caractériser.' / Le dadais avait raison.) ».

²²⁹ *Ibid.*, p. 63.

²³⁰ *Ibid.*, p. 488.

19 janvier J'ai fait la bêtise d'accepter qu'on rééditât à Paris²³¹ *Lacrimi si Sfinti*. J'en corrige les épreuves en ce moment. Quel supplice ! C'est mal écrit (c'est du transylvain, ce n'est pas du roumain) et c'est lointain. De quel dérangement intérieur sont sorties ces divagations ! Je me vois, à Brasov, dans cette maison juchée sur la colline, je me vois plongé dans la vie des saints ! Cette partie de ma vie s'est effacée de ma mémoire, de sorte que cette *épreuve* (c'est le cas de le dire) n'aura pas été sans quelque utilité.

Et, quelques jours plus tard :

En corrigeant les épreuves de la réédition de *Lacrimi si Sfinti*, je passe à chaque page de l'admiration au dégoût. Quel type ! Je me vois à Brasov, dans cette villa en haut de la colline, Livada Postii, écrivant des insanités sur Dieu, sur les saints, et sur moi-même. Et je me rappelle les rengaines déchirantes des boniches hongroises. D'ailleurs, je ne les ai pas oubliées dans mon livre.

Il y a aussi le culte de Rilke, que je mettais à l'époque au-dessus de tous les poètes. On *date* moins par ses dégoûts que par ses emballements. À peu près tous les poètes que j'ai cités ont perdu la 'situation' qu'ils avaient à l'époque. Il ne faut s'en rapporter qu'à Dieu. Mais lui-même *date*.

Puis, le 28 janvier :

Je suis sur le point de terminer la correction des épreuves de *Lacrimi si Sfinti*. La dernière partie est meilleure que la première. Mais je suis affolé par tant de tristesse, de férocité, de désespoir. Comment ai-je pu tant souffrir ? Quand je pense que j'ai écrit ce livre il y a trente-cinq ans, et que depuis j'ai enduré des souffrances morales et physiques tout aussi grandes qu'avant, j'éprouve à mon propre égard un sentiment où il entre tout ce qu'on veut, de la pitié à l'orgueil.

(Je me dis aussi bêtement que, si j'avais écrit cet ouvrage dans une langue connue, il ne serait pas passé inaperçu. Mais assez là-dessus.)

C'est un livre terrible. Jenny Acterian, dans une lettre, m'avait dit qu'il n'en existait pas un au monde de plus terrible. Elle avait raison. Elle fut d'ailleurs la seule à ne pas le dénigrer.

Et, juste en-dessous :

Je suis 'bouleversé' par ces *Lacrimi si Sfinti*, par la solitude qui s'en dégage. Pour un peu, j'éclaterais en sanglots.

(Ce n'est pas le livre qui m'a bouleversé, mais les souvenirs qu'il a éveillés en moi. Il y est question, à un certain moment, du sapin qui se dressait devant la villa que j'habitais sur les hauteurs de Livada Postii.

D'un coup, l'image de ce sapin, dont j'avais entièrement perdu le souvenir, m'est apparue avec une extraordinaire netteté. Ce sont ces détails qui nous remuent et qui déclenchent des émotions, et non des phrases plus ou moins frappantes.)²³²

²³¹ À partir de l'avènement du communisme en Roumanie, au sortir de la guerre, les livres de Cioran, comme Cioran lui-même, y sont interdits. La possession de ces ouvrages pouvaient mener à la prison ; et seules quelques petites éditions pirates ont paru, jusqu'à 1990.

²³² *Ibid.*, p. 967-968.

Cioran n'est assurément plus le même, le tournant du passage au français (et le vieillissement²³³) l'ayant éloigné des divagations véhémentes de son œuvre roumaine et conduit au style plus mesuré, dense et concis, de son œuvre française, avec pour seule constante cette mélancolie qui le rend si sensible à sa souffrance d'antan, et qui le ferait encore pleurer d'avoir tant pleuré. L'intensité du souvenir prend le pas sur les considérations littéraires, et Cioran accueille l'ouvrage moins comme œuvre d'art que comme document personnel, non toutefois sans envisager – dans ce qui semble être une vieille rengaine chez lui, quoiqu'elle nous soit inconnue (« *Mais assez là-dessus* ») – qu'une version française de ce livre ne serait pas passée inaperçue...

Cette version française ne paraîtra qu'en 1986, dans une traduction due à Sanda Stolojan. Cioran nourrit jusque-là de l'hostilité, de la méfiance, à l'égard des traducteurs²³⁴ : il en reconnaît le rôle essentiel (« *Un livre de vous qu'on a traduit n'est plus le vôtre* »²³⁵), qu'il regrette au point de les surveiller de près²³⁶, pour éviter qu'ils ne massacrent l'ambiguïté fondamentale du texte original, qu'ils n'imposent pas leur propre lecture : « *Une traduction est mauvaise quand elle est plus claire, plus intelligible que l'original. Cela prouve qu'elle n'a pas su en conserver les ambiguïtés, et que le traducteur a tranché : ce qui est un crime* »²³⁷. Aussi, lorsque, après l'avoir convaincu de l'intérêt de révéler au lecteur français ses racines roumaines²³⁸, sa grande amie Sanda Stolojan lui propose de traduire *Lacrimi si Sfinti* (soit, pour la première

²³³ « Des Larmes et des Saints a été réédité ici, en roumain. Ce n'est pas un bon livre, mais il a quelque chose, une frénésie dont je serais incapable aujourd'hui. Avec l'âge, nous devenons plus froids, même notre folie se glace en nous » ; lettre à son frère Aurel, datée du 14 juin 1972, in *Scrisori catre cei de-acasa*, Bucarest, Humanitas, 1995, p. 102. (Nous traduisons.)

²³⁴ « Toutes les fois que je lis mes textes en traduction, ravalés à l'intelligible, dégradés par l'usage de tout le monde, je tombe dans la désolation et le doute. Tout ce que j'écris ne tiendrait qu'aux mots ? Le brillant ne passe pas dans une autre langue ; il y passe encore moins que la poésie. Quelle leçon de modestie et de découragement que de se lire dans un style de procès-verbal, après qu'on a peiné des heures sur chaque vocable ! Je ne veux plus qu'on me traduise, qu'on me déshonore à mes propres yeux », *Cahiers*, op. cit., p. 67. Cette note date de 1960. Voir également la citation en épigraphe de ce chapitre, laquelle date de 1962.

²³⁵ « Un livre de vous qu'on a traduit n'est plus le vôtre : c'est principalement celui de votre traducteur, puisqu'il vous a imposé son style. Il faudrait donc le signer avec lui, et le présenter comme un ouvrage écrit en collaboration », *Cahiers*, op. cit., p. 489. Cette note date de 1967.

²³⁶ Cf. Sanda STOLOJAN, *Au balcon de l'exil roumain*, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 143.

²³⁷ CIORAN, *Cahiers*, op. cit., p. 676. Cette note date de 1969. C'est l'auteur qui souligne.

²³⁸ Cf. Sanda STOLOJAN, *Au balcon de l'exil roumain*, op. cit., p. 210 (octobre 1984) et 228 (juin 1985) : « Pour finir je l'ai interrogé un peu sur Des Larmes et des Saints, dont il accepté que je traduise quelques pages, à titre d'essai. Je crois l'avoir convaincu que cela intéresserait les Français qui ne savent pas à cette heure qu'il a une œuvre roumaine. Il attribue son engouement de l'époque pour les saints à Rilke, dont il lisait les premiers recueils, le *Studenbuch*. Il a ajouté qu'il faut supprimer cette partie, ce côté poétique qui date aujourd'hui, pense-t-il. Toujours cette obsession chez lui, que seule la pensée froide, la pensée cruelle, décapée des couches lyriques, a des chances de durer ».

fois, un de ces livres roumains, à traduire en français, et non un livre français dans une tierce langue), Cioran accepte non sans surveiller de très près la traduction : il ne laissera pas sa traductrice *trancher*, mais, sous son nom à elle, il *tranchera* lui-même. Le témoignage de la compagne de Cioran, Simone Boué, est éclairant :

(...) Des années plus tard, Sanda Stolojan s'est mise à traduire *Des Larmes et des Saints*, et elle venait très souvent, elle apportait son texte. Et Cioran exigeait que je sois là, et moi, j'étais très malheureuse, parce que Cioran, autant il était gentil, affable, courtois d'ordinaire, quand il s'agissait d'écriture, d'un texte, il n'avait plus cette gentillesse. Il disait : il faut couper, c'est mauvais, et je revois Sanda arriver, elle entrait et elle disait : qu'est-ce que vous allez encore me couper aujourd'hui ? Il paraît que la version française *Des Larmes et des Saints* représente à peu près un tiers du texte roumain. Sanda a écrit une préface pour se couvrir, et Cioran s'est avisé de réécrire certaines pages, de sorte qu'on n'a pas l'impression de lire un texte traduit du roumain, c'est l'écrivain français qu'on y retrouve plutôt.²³⁹

Nous arrivons au terme de ce récit des années d'oubli et de résurgence progressive de *Lacrimi si Sfinti* ; mais avant de passer au détail du travail de traduction, qui, on le voit, s'apparente largement à de l'autotraduction, précisons que la méchanceté de Cioran eut une fin heureuse – le livre fut un succès, même aux yeux de l'écrivain²⁴⁰, qui alla jusqu'à regretter, quelques années plus tard, d'avoir été si drastique envers sa traductrice²⁴¹...

b – Cioran face à lui-même : relecture et réécriture

Sans doute est-il normal que la relecture de l'écrivain par lui-même, après l'oubli, fasse de l'œuvre en question un document personnel plutôt qu'une œuvre d'art : l'œuvre est le réceptacle inconscient d'une multitude de souvenirs et d'émotions intimes qui ne peuvent que noyer le purement littéraire (plus artificiel, même dans les cas de lyrisme débridé) dans leur flot intense. Dès lors, le travail de l'écrivain occupé, comme c'est le cas ici, à re-crée son œuvre, s'apparente au travail de création originel : passer d'un document personnel à une œuvre d'art, c'est-à-dire à un texte marqué par une distance entre l'auteur et le discours, un texte qui est représentation d'une conscience, et non seulement pure conscience de soi²⁴². C'est tout à fait le cas de Cioran, dont la genèse de la première œuvre française procède en

²³⁹ Entretien de Simone Boué avec Norbert Dodille, *Lectures de Cioran, op. cit.*, p. 20-21.

²⁴⁰ Cf. Sanda STOLOJAN, *Au balcon de l'exil roumain, op. cit.*, p. 315.

²⁴¹ *Ibid.*, p. 333 (13 septembre 1989) : « Il avoue qu'il aurait dû accepter que je traduise *Des Larmes et des Saints* sans coupure. Il me donne à comprendre qu'il serait d'accord pour que *Le Crépuscule des pensées* soit traduit, je ne lui ai rien répondu ».

²⁴² Cf. M. BAKHTINE, *La Poétique de Dostoïevski, op. cit.*, p. 93.

deux phases (en clarifiant à l'extrême) : une phase barbare (écriture par auto-engendrement, dans un jaillissement intuitif), et une phase technique (bricolage du texte)²⁴³ ; pour *Lacrimi si Sfinti*, Cioran confie à Sanda Stolojan le soin de traduire le texte originel, et donc d'établir la masse textuelle (barbare) dans laquelle il va taillader, fondre, rafistoler, resserrer, etc. (bricolage).

Sanda Stolojan eut beau batailler ferme pour que Cioran ne biffe pas trop, alléguant que « *les impuretés dans le cristal ont parfois du prix* », « *qu'il a tort de vouloir garder son image taillée et polie sans faute dans le cristal du français* »²⁴⁴, et même qu' « *à sa place un Russe aurait eu le courage de se montrer tel qu'il était* »²⁴⁵, rien n'y fait, et c'est bien dans le « *style français* » de Cioran que Des Larmes et des Saints se donne à lire dans la langue de Chamfort. Prudence, conscience de sa valeur, dégoût, crainte du ridicule, peur pour sa réputation de moraliste clairvoyant, revenu de tout, terreur de ne pas faire bonne impression auprès du lecteur français ? Cioran refuse de conserver en français cette syntaxe roumaine souple et volontiers répétitive (« *où la phrase serpente comme elle veut* », dit Sanda Stolojan²⁴⁶), et cet « *élan lyrique* », souvent excessif, qui caractérisent *Lacrimi si Sfinti*, et qui sont en contradiction manifeste avec le modèle classique adopté par Cioran en français – modèle de concision, de distance froide vis-à-vis du texte. Le récit de la pauvre traductrice, dans son journal, en devient tragi-comique : « *Il a encore coupé, raccourci [le texte]. 'Vous serez atterrée...'*, me prévient-il par téléphone »²⁴⁷ ; trois jours plus tard : « *Passé huit heures avec Cioran sur Des Larmes et des Saints. Il a supprimé des pages entières (...) Huit heures avec un grand carnassier !* »²⁴⁸

Ce serait pourtant noircir le trait que de ne parler que de ce que Cioran supprime ; si nous choisissons de diviser le travail de cette relecture décapante en trois étapes, la première est bien celle d'un ressassement, d'un éternel retour mélancolique : l'heure du *bring out the dead*... Les chapitres roumains, parfois longs de quelques pages, ont rarement été conservés dans leur totalité dans la version française, mais cela arrive ; de même, la nature fragmentaire du livre, digne de Rozanov ou de Schlegel, voire de Nietzsche, avant La Rochefoucauld ou Valéry, et l'ordre des fragments, ont été conservés (un « *conglomérat de matériaux hétérogènes et de principes impossibles à énumérer* », semblable à l'univers de

²⁴³ C'est du moins ce que nous avons voulu montrer dans *Le Corrupteur corrompu, Barbarie et méthode dans l'écriture de Cioran*, op. cit.

²⁴⁴ S. STOLOJAN, *Au balcon de l'exil roumain*, op. cit., p. 239.

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 235.

²⁴⁶ *Ibid.*

²⁴⁷ *Ibid.*

²⁴⁸ *Ibid.*, p. 236.

Dostoïevski avant que l'unité dialogique de l'œuvre n'en soit perçue²⁴⁹), et l'on retrouve bien dans cette version édulcorée certains traits roumains caractéristiques et décisifs : c'est ce que nous serions tentés d'appeler le « *suicide sans fin* » de Cioran, puisque le suicide, présent dans tous les livres de Cioran, voit certes sa pression sur l'écriture baisser avec les années, et mal survivre au passage au français (de concert avec le lyrisme qui le transporte, en roumain), mais n'en est pas moins soigneusement préservé par l'auteur jusqu'à sa dernière œuvre, comme un précieux joyau, plus beau à l'état brut : « *Certains se demandent encore si la vie a un sens ou non. Ce qui revient en réalité à s'interroger si elle est supportable ou pas. Là s'arrêtent les problèmes et commencent les résolutions* »²⁵⁰.

Le second temps de cette relecture-réécriture est assurément suppression, décomposition sous l'égide du français classique. La tyrannie de la concision ôte tout scrupule à Cioran, qui n'hésite pas à rendre le passé mieux fidèle au présent, à imposer une lecture, la sienne : allègement syntaxique, condensation de la phrase, suppression des développements répétitifs, abscons ou gratuits, accélération du texte, restriction des métaphores et autres rapprochements trop ambitieux, suppression du cheminement, du « *ventre mou* » des chapitres, Cioran ne préservant souvent que l'*incipit* (poser un problème) et l'*explicit* (dépasser le problème, le contourner, l'annihiler), qui maintenant rapprochés n'en ont que plus de brillant, de séduisante vivacité, mais aussi de profondeur : « *Celui qui n'est pas naturellement heureux ne connaîtra que le bonheur consécutif aux crises du désespoir. J'ai peur d'un bonheur insupportable dont je serais victime et qui, en me vengeant d'un passé de terreur, me vengerait de tout, y compris de la malchance d'avoir vécu* ».²⁵¹ (Entre ces deux phrases, deux autres sur l'euphorie ont été supprimées²⁵² ; Cioran confronte sa thèse et l'illustration extrême, ironique, qu'il postule en son nom.)

Enfin, outre le suicide sans fin et la décomposition à la française, cette relecture-réécriture est travail de corruption – ou l'art de concilier l'inconciliable, de dépasser la confrontation entre

²⁴⁹ M. BAKHTINE, *La Poétique de Dostoïevski*, op. cit., p. 37.

²⁵⁰ CIORAN, *Des Larmes et des Saints*, in *Œuvres*, op. cit., p. 296. Ce fragment a été traduit fidèlement du roumain, sans la moindre coupe : « *Unii oameni își mai pun problema dacă viata are sau n-are un sens. În realitate, totul se reduce la a ști dacă e suportabila sau nu. Probleme înceteaza și încep hotărârile* » (*Lacrimi și Sfinti*, Bucarest, Humanitas, 1990, p. 35). (C'est l'auteur qui souligne.)

²⁵¹ *Des Larmes et des Saints*, op. cit., p. 321.

²⁵² Voici le texte roumain : « *Cine nu e natural fericit nu poate cunoaste decât fericirea consecutiva crizelor de disperare. Se naste din agonia inimii o euforie care întrece în intensitate visurile pastorale și gratioase, un avânt cosmic de putere peste materia grea a deceptiilor. Atunci nu mai aștepti nimic de la orga și nici de la departarea stelelor sau de la tacerea spatiului. Mi-e frica de o fericire insuportabila, careia i-as cadea victima și care, razbunînd un trecut de groaza, m-ar razbuna pe fiinta* » ; *Lacrimi și Sfinti*, op. cit., p. 112.

le roumain et le français en s'établissant dans cette confrontation, dans l'irrésolution, dans ce que Bakhtine a nommé dialogisme, et qui, à notre avis, participe à la définition possible de l'intelligence, du bel esprit des moralistes : embrasser simultanément plusieurs points de vue contradictoires, et proposer ce paradoxe comme matière à réflexion, tout en interdisant cette réflexion en donnant l'impression d'avoir déjà fait le tour de la question, dans une queue de poisson absurde, sage et plaisante. Certains menus effets indiquent clairement cette volonté de corruption subtile de l'original : choix de vocables très français (employer l'intraduisible 'cafard' pour 'plictiseala', qui signifie simplement 'ennui'), nouveaux découpages (un texte roumain est séparé en deux petits, ou l'inverse), ajouts au texte roumain (« *Chaque fois que nous pensons à Dieu instinctivement, nous avouons une déficience et un désarroi* »²⁵³ : ce « désarroi », qui fissure le texte par un scepticisme choisi, ne figure pas dans le texte roumain²⁵⁴), ou traduction ironiquement approximative, voire contraire à l'original :

Vous entrez par hasard dans une église, vous jetez autour de vous un regard indifférent quand soudain des accords d'orgue vous surprennent ; ou bien, vous pénétrez le soir dans une maison quelconque assombrie par des traces de fumée où vous entendez un violoncelle méditatif – ou encore, vous écoutez par un après-midi vaste et vide les notes égrénées par une flûte, – pouvez-vous imaginer dérélition plus flatteuse ?²⁵⁵

Outre de nombreuses approximations, qui ne visent pas comme d'ordinaire à supprimer le caractère poétique du texte, mais qui le traduisent avec réussite, sans emphase ni ridicule, la clause ne respecte aucunement la question originale, que l'on pourrait traduire ainsi : « (...) comment ajouter à la solitude quelque chose qui ne soit pas Dieu ? »²⁵⁶ Ainsi, à la très paradoxale réhabilitation de Dieu par la musique – thème qui parcourt tout le livre –, Cioran préfère en français le paradoxe fleuri d'une dérélition flatteuse²⁵⁷, qui place ce paragraphe

²⁵³ *Des Larmes et des Saints, op. cit.*, p. 306.

²⁵⁴ « De câte ori te gădesti instinctiv la Dumnezeu, de atâtea ori marturisești o deficiență a instinctului » ; *Lacrimi și Sfinti, op. cit.*, p. 65.

²⁵⁵ *Des Larmes et des Saints, op. cit.*, p. 316.

²⁵⁶ « Când în zile de lucru intri întâmplător într-o biserică, o privești indiferent și deodată ești surprins de acorduri de orgă ; sau, în inserari, dintr-o casă afumată și neînsemnată te reții meditațional unii cello ; sau după-amieze vaste cât melancolia, în care se risipesc suspinele unui flaut – mai poți adăuga singularității ceva ce să nu fie Dumnezeu ? » ; *Lacrimi și Sfinti, op. cit.*, p. 316. Nous proposons comme traduction littérale : « Quand, par un jour ouvrable, tu entres par hasard dans une église, que tu la regardes avec indifférence et que soudain tu es surpris par des accords d'orgue ; ou bien quand, le soir, dans une quelconque maison enfumée, te retiennent les méditations d'un violoncelle ; ou quand, dans ces après-midis vastes comme la mélancolie, se dissipent les soupirs d'une flûte – comment ajouter à la solitude quelque chose qui ne soit pas Dieu ? »

²⁵⁷ Cf. Sanda STOIJAN, *Au balcon de l'exil roumain, op. cit.*, p. 239 : « selon lui, ce qui pourrait paraître morbide 'aux Français', c'est le passage continu de l'obsession de Dieu à l'absence de Dieu, au fur et à mesure des pages. (...) Pour les lecteurs français, cette obsession malade de Dieu, cette alternance

en contraste avec celui qui le précède, et avec l'incipit grandiose : « *L'orgue est une cosmogonie* » ; au lieu de terminer sur une envolée superbe vers Dieu, dire finalement que cette dérélition est « *flatteuse* », c'est moquer légèrement l'emportement lyrique et métaphysique du premier paragraphe, c'est adopter un autre point de vue que celui de l'auditeur en extase, c'est être revenu de cette extase, c'est laisser percer un fin sourire ironique au-dessus duquel on entraperçoit qui point du rose aux joues.

De nombreux autres effets de ce type contribuent à faire de la version française de *Lacrimi si Sfinti* un texte corrompu – Littré donne pour corrompu les sens d' « *altéré, en parlant de langue, de textes* », et de « *gâté par une décomposition putride* », mais nous ne sommes pas loin ici de l'emploi des rhétoriciens, parlant, en mauvaise part, de style corrompu pour un style affecté, ou, surtout, en bonne part, pour « *ce qui, dans l'élocution, empêche la clarté du discours et donc son efficacité* »²⁵⁸ : le texte est trouble, peu efficace sur le plan des idées (Cioran se contredit trop pour ne pas excéder la raison trop logicienne), mais combien plus efficace sur le plan artistique, puisque cette absence de clarté (idéologique, et non stylistique) est voulue, recherchée, conséquence essentielle du dialogisme du texte final.

c – Dialogisme, temporalité, mémoire

Julia Kristeva achève son introduction à la Poétique de Dostoïevski en montrant comment, chez Bakhtine, l'analyse est fondamentalement déplacée « *vers la recherche des règles d'après lesquelles s'engendrent le sens et son sujet* »²⁵⁹. Des Larmes et des Saints fournit un exemple à cette thèse, puisque la genèse de l'œuvre en éclaire le dialogisme, c'est-à-dire l'essence plurivoque, ou polyphonique : la rencontre entre Cioran 1937 et Cioran 1984 n'est pas seulement une circonstance de la naissance de la nouvelle œuvre en français, c'en est la

trop marquée est inconcevable. » Et p. 260, le 29 juin 1986 : « Chez Cioran. Nous relisons la dernière version (retouchée) de *Des Larmes et des Saints*. Cioran : 'Vous savez, j'ai supprimé la répétition du mot Dieu, je l'ai remplacé le plus possible par Lui...il faut penser à nos lecteurs païens...' J'ai commencé à rire. Lui aussi a ri, à moitié. Je commence à croire que, malgré ses imprécations, Cioran ne hait pas Dieu. Mais il entretient avec Lui des relations spéciales, cachées, comme avec un interlocuteur gênant, qui lui en impose, mais qu'il fait semblant de ne pas voir ». – De fait, la version française contient un grand nombre d'adjectifs dotés d'une majuscule, ou de périphrases, pour éviter la répétition de *Dieu* : l'Éternel, l'Ultime, le Seul, le Tout-Puissant... Nous serions tentés de rapprocher cet éclatement nominal de celui, pronominal, du *je*, ce *je* insaisissable qui se cache dans le texte (sans que nul ne soit dupe) sous presque tous les autres pronoms : *tu, il, nous, vous*.

²⁵⁸ Michèle ACQUIEN, Georges MOLINIÉ, *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*, Paris, Librairie générale française, « La Pochothèque », 1999, p. 109.

²⁵⁹ Julia KRISTEVA, Introduction à *La Poétique de Dostoïevski*, op. cit., p. 24.

finalité fondamentale ; ainsi, la relecture a influé sur la traduction de sorte que la nouvelle version comprenne, intimement entremêlés, le texte originel et cette relecture.

Cette relecture-réécriture procède moins d'un saut dans le temps, d'un drame diachronique, des aléas d'une vie, que d'un saut *du* temps, que d'un rêve synchronique, que d'une écriture toujours actuelle. Le dialogisme de l'œuvre est certes une conséquence du passage du temps, mais il tient surtout à la libération du temps opérée par le créateur : le présent de la création est un présent perpétuel, qui rend le texte éternel et provisoire, du point de vue de l'auteur, un texte toujours brouillon (puisque, on le voit, du vivant de l'auteur la publication n'est qu'une illusion de fixité).

Bakhtine évoque à de nombreuses reprises, au sujet de Dostoïevski, cette temporalité particulière : « *Dans la vision artistique de Dostoïevski, la catégorie essentielle n'est pas le devenir mais la coexistence et l'interaction* »²⁶⁰ ; et le dialogue entre l'auteur et le héros, que l'écrivain plonge dans les affres du dialogisme, « *se situe non dans le passé mais tout de suite, dans le présent du processus créateur. Ce n'est pas un sténogramme d'un dialogue achevé dont l'auteur serait déjà sorti, et qu'il dominerait maintenant à partir d'une position péremptoire* »²⁶¹ ; il s'agit du « *temps de crise* »²⁶², temps d'une rencontre métaphysique, ultime et carnavalesque, des contraires²⁶³, dans l'inachèvement infini, dans l'irrésolution de la mort. Vouée à l'ambiguïté, à la dissonance, à l'incertitude, par le passage du temps, lequel contient la menace d'une fin, la voix se replie sur elle-même, dans le dénigrement de soi ; le phénomène a été cristallisé dans les Démons, lorsque Stavroguine entend chez ses disciples les paroles qu'il prononçait autrefois, « *mais avec un accent monologisé et ferme* » chez eux, tandis que lui « *ne peut répéter ces mots qu'avec un accent ironique et dubitatif* »²⁶⁴.

Il est intéressant de remarquer que Cioran lui-même, dans *Des Larmes et des Saints*, s'en prend à cette mémoire prisonnière du temps, qu'il oppose à une mémoire hors du temps ; ainsi, la version roumaine contenait en elle-même la légitimation de sa répudiation postérieure en français, de la réticence à relire, et plus encore à traduire sans réécrire (et tout cela a été conservé dans la version française) :

La mémoire devient active une fois qu'elle a cessé d'avoir le temps pour cadre et pour dimension...

L'expérience de l'éternité est *actualité* ; elle se déroule maintenant ou n'importe quand, sans référence à

²⁶⁰ *La Poétique de Dostoïevski, op. cit.*, p. 64. C'est Bakhtine qui souligne.

²⁶¹ *Ibid.*, p. 108.

²⁶² *Ibid.*, p. 240.

²⁶³ Cf. *ibid.*, p. 251.

²⁶⁴ *Ibid.*, p. 355.

notre vie passée. Je fais un bond hors du temps, voilà tout ; inutile de me souvenir de quoi que ce soit.
(...) Tout souvenir est un symptôme maladif. La vie comme état pur, comme phénomène non altéré, est actualité absolue. La mémoire est négation de l'instinct et son hypertrophie une maladie incurable.²⁶⁵

La mémoire intra-temporelle voue au drame de l'écoulement du temps et de la mortalité, à « *l'inhibition temporelle* » dont parle Maria Zambrano²⁶⁶ ; mais l'exercice de la relecture, incriminé comme source (si ce n'est déjà conséquence) de mélancolie, de malheur et de stérilité, est tacitement validé par le texte de Cioran cité à l'instant, puisqu'il ouvre à l'actualité perpétuelle, à la sagesse du créateur, puisqu'il permet à la mémoire de n'être plus mémoire aplatie (passé-présent-futur), ni conscience de notre vieillissement, mais mémoire du pur présent, de l'évanescence perdue, par là miraculeusement regagnée. La mémoire n'est plus un transport, mais un état.

Plus encore que la lecture, la relecture est chemin vers la création, vers une libération du temps que d'aucuns nomment sagesse... « *Lire jour et nuit, avaler des tomes, ces somnifères, car personne ne lit pour apprendre mais pour oublier, remonter jusqu'à la source du cafard en épuisant le devenir et ses marottes !* »²⁶⁷ Plus encore, personne ne se relit pour apprendre qui il était, mais pour oublier qu'il n'est plus qui il était, pour oublier qu'il est devenir, pour oublier qu'il est mortel.

2 – Les marges de l'œuvre

L'exemple particulièrement frappant des deux versions des *Larmes et des Saints* pourrait être corroboré par plusieurs autres lectures doubles, indépendamment des questions de relecture (qui conduisent trop naturellement à une duplicité de la figure auctoriale), sur le seul plan de l'écriture (lire *La Transfiguration de la Roumanie* et *Histoire et Utopie*, notamment). Nous allons présentement déplacer l'accent de l'œuvre vers ses « *marges* » – terme par lequel nous désignons une pratique de l'écriture parallèle, un espace de plus grande liberté, où l'auteur se laisse aller, pour le plaisir ou pour travailler plus plaisamment, à une certaine quotidienneté, sans la pression d'une œuvre à parachever, tout en gardant en tête que les tentatives griffonnées dans cette marge pourraient être insérées dans l'œuvre attenante. Notre corpus momentané comprend ainsi les nombreux articles publiés par Cioran de 1932 à

²⁶⁵ CIORAN, *Des Larmes et des Saints*, op. cit., p. 308-309.

²⁶⁶ Maria ZAMBRANO, *Notes pour une méthode*, Paris, Éditions des Femmes / Antoinette Fouque, 2005, p. 101.

²⁶⁷ CIORAN, *Des Larmes et des Saints*, op. cit., p. 329.

1943²⁶⁸, d'une part, et les cahiers (sorte de journal, plus ou moins daté, réceptacle à pensées et à anecdotes) tenus entre 1957 et 1972, plus un carnet de 1938²⁶⁹, d'autre part.

Nulla dies sine linea... Durant toute sa vie, Cioran fait face aux assauts journaliers de mélancolie ou de désespoir plume à la main ; après l'impressionnante fertilité des années 1935-1940, le rythme d'écriture de ses livres ralentit, mais cette production n'en est pas moins doublée par l'écriture en marge, dont la vitalité est constante, stable – exception (d'importance) faite des débuts en français (1943-1957), durant lesquels Cioran ne rédige, semble-t-il, aucun article, pas plus qu'il ne tient des cahiers, tout absorbé qu'il est par l'écriture du *Précis de Décomposition*, qui accapare toute son énergie scripturale : la langue française lui ouvre lentement ses portes, et l'écriture quotidienne de ces cahiers exige une aisance, une légèreté et un confort linguistiques qui ne sont pas encore le fait de Cioran au temps où il réécrit furieusement son premier livre en français.

L'écriture d'articles et celle de cahiers présentent assurément de grandes différences de nature, et notre propos n'est pas, en les rapprochant, de les fondre l'une dans l'autre ; bien au contraire, ce sont précisément ces différences qui vont nous intéresser. Mais nous voyons dans ces deux écritures cette donnée fondamentale commune : la marginalité, qui, par son statut (en terme d'importance, tant le Livre règne en maître sur le monde des lettres, et quoique Cioran fût notamment un fervent lecteur de correspondances, ou de mémoires, par exemple), entraîne une plus grande liberté de ton, une ampleur thématique plus vaste, pour ne pas parler de dispersion dans des sujets plus superficiels, plus frivoles (bien que les thèmes majeurs de cette œuvre sombre s'y retrouvent également, et en bonne part).

²⁶⁸ Les principales éditions de ces articles, essentiellement roumains, sont les suivantes : Emil CIORAN, *Revelatiile Durerii*, Cluj, Echinoc, 1990 ; et *Singuratate si destin*, Bucarest, Humanitas, 1991 (*Solitude et Destin*, traduction d'Alain Paruit, Paris, Gallimard, 2004). Les deux articles rédigés en français que nous ajoutons à ce corpus (« Mihail Eminesco » et « Les secrets de l'âme roumaine, Le 'dor' ou la nostalgie ») ont notamment été publiés dans E.M. CIORAN, *Exercices négatifs, En marge du Précis de Décomposition*, édition établie par Ingrid Astier, Paris, Gallimard, « Les inédits de Doucet », 2005, p. 112-120. – Cioran publiera ultérieurement des textes dans *La Nouvelle Revue Française*, mais tous furent repris dans ses livres, ce qui laisse voir qu'il s'agissait moins d'articles en marge de l'œuvre que de pré-publications partielles de celle-ci ; c'est pourquoi nous les excluons de notre corpus.

²⁶⁹ CIORAN, *Cahiers (1957-1972)*, *op. cit.*, et *Cahier de Talamanca-Ibiza (31 juillet – 25 août 1966)*, texte choisi et présenté par Verena von der Heyden-Rynsch, Paris, Mercure de France, 2000. Nous y ajoutons le précieux *Carnet pour sténographie*, Sibiu & Leuven, Editura Universitatii 'Lucian Blaga' & Les Sept Dormants, 2000 ; ce carnet date vraisemblablement de 1938. – Dix-huit autres cahiers, mystérieusement disparus il y a une dizaine d'années et réapparus en 2005, couvrant la période 1973-1980, n'ont pas encore été publiés.

L'écriture se contrôle moins, se passe plus vite, se répand en jets distincts sans souci d'unité dans un ouvrage ; une antichambre au jour le jour, comme un inconscient de l'œuvre²⁷⁰.

De manière tout à fait symptomatique, cet « inconscient de l'œuvre » n'hésite pas à s'afficher, du temps des articles, qui sont publiés, et par là inscrits dans une perspective sociale qui en est à bien des égards la raison d'être (sans parler des articles purement politiques, on trouve des articles de critique littéraire, philosophique, ou esthétique, ou des pamphlets philosophiques et moraux, visant ouvertement à provoquer le lecteur, avec la ferme intention de le transformer). Cette écriture nouvelliste trouve sa fin en autrui, ou au moins dans l'acte de communication à autrui ; elle s'apparente fortement à un discours sur la place publique – certains articles participent d'ailleurs de polémiques en cours, de défenses (de Mircea Eliade, dans « *Le crime des vieillards* »²⁷¹) ou d'éloges (« *Nae Ionescu ou le drame de la lucidité* »²⁷²) de contemporains.

Tout au contraire, l'écriture des *Cahiers* est par essence étrangère à la publication, même si bien des aphorismes se retrouvent, tels quels ou retravaillés, dans les ouvrages en cours à l'époque²⁷³ (*De l'Inconvénient d'être né*, principalement). Cette écriture-là est solitaire ; Cioran prend la plume non plus pour faire entendre sa voix, mais comme pour siffloter dans son coin, par besoin et par plaisir. Il s'y raconte au quotidien, avec une fraîcheur et une simplicité dignes d'un joli journal intime, mais la finalité n'est pas de l'ordre du contemporain, Cioran ayant même tendance à masquer les références à des personnes réelles (derrière des initiales, ou des X.), pour atteindre, même dans le dérisoire, à une certaine universalité – celle, par exemple, des *Pensées pour moi-même* de Marc-Aurèle, que Cioran a beaucoup lues et admirées. En outre, en conséquence de la volonté de non-publication de ces cahiers, l'écriture y est volontiers brouillonne, plusieurs formulations d'une même idée s'y avoisinent parfois, par exercice et sans que Cioran ne tranche.

Nous retrouvons ainsi jusque dans la marge de l'œuvre les oppositions révélées au sujet de l'œuvre elle-même : les articles sont, pour renouer un instant avec la terminologie

²⁷⁰ Cf. Michel JARRETY, *La morale dans l'écriture*, op. cit., p. 114 : « Maintenant que se trouvent publiés les Cahiers que Cioran a tenus de 1957 à 1972, nous sommes en effet mieux capables de nous rendre attentifs à ce qui se joue au plus profond de cette œuvre, à faire la différence entre ce qui fut pour lui-même l'expérience de l'écrivain et ce qu'elle pouvait être en apparence pour nous ».

²⁷¹ CIORAN, *Solitude et destin*, op. cit., p. 383.

²⁷² *Ibid.*, p. 377.

²⁷³ Sur la réécriture de fragments des cahiers dans l'œuvre, voir Mihaela-Gentiana STANISOR, *Les Cahiers de Cioran, l'exil de l'être et de l'œuvre, La dimension ontique et la dimension poétique*, préface d'Irina Mavrodin, Sibiu, Editura Universitatii Lucian Blaga, 2005 ; notamment p. 204-221.

bakhtinienne, monologiques (d'ailleurs Bakhtine le dit même des articles de Dostoïevski²⁷⁴), et ne présentent pas la réflexion (pratique) sur l'écriture de la marge française ; dans les cahiers, le sophiste remplace le publiciste, la stylistique l'enthousiasme. Dans les deux cas nous avons affaire à l'homme social que fut Cioran, mais ici l'écriture est le cœur de cette sociabilité, tandis que, là, elle la donne en spectacle, depuis une retraite solitaire (et Cioran se donne même à voir dans sa posture d'écrivain, dont il parvient désormais à se détacher). – Un exemple fera mieux sentir tout cela, un parcours d'une marge à l'autre, à travers quelques timides messages d'amour...

Paru le 8 octobre 1933, le texte « *L'homme sans destin* »²⁷⁵ est une attaque en règles contre Mircea Eliade (mais sans le nommer), à la suite d'une fameuse aventure sentimentale, plutôt rocambolesque. Les deux jeunes écrivains partageaient le même goût pour l'actrice Sorana Topa, qui fut d'abord la compagne d'Eliade, avant que celui-ci ne l'abandonnât : elle se tourne alors vers Emil, lui confie ses souffrances, et la plume sensible de Cioran achève de conquérir la jeune femme en se déchaînant contre son ancien ami (qui le redeviendra toutefois)²⁷⁶. Le fond de l'affaire est, on le voit, pour le moins prosaïque, tandis que l'article se présente comme un réquisitoire sans appel contre la figure de l'« *homme sans destin* », dont l'éclectisme spirituel n'est que jalousie, et qui n'a pas eu la révélation de l'irréparable, ce qui le condamne à la platitude – ce tandis que, pour paraphraser encore l'article, l'homme qui a un destin est voué au tragique, à la fois à la souffrance et à l'héroïsme. L'opposition est radicale, les formulations répétitives et tranchées, et la thèse claire : soit vous avez un destin, soit vous n'en avez pas ; soit vous êtes lucide, profond et courageux, soit vous êtes superficiel et efféminé. Curieuse déclaration d'amour, indirecte, voire vicieuse (mais elle fit son effet, sur Sorana Topa au moins), que cette condamnation d'un ancien rival... Le texte brûle d'une véhémence revendiquée, que l'on retrouvera sous une thèse semblable dans le

²⁷⁴ Cf. « Dostoïevski n'était pas seulement auteur de romans et de nouvelles, mais un publiciste, un penseur faisant paraître des articles polémiques (...). Il y exprimait des idées philosophiques, religieuses, socio-politiques et autres ; à cette occasion, il les présentait comme ses idées, affirmées sous une forme monologique ou rhétorique (propre au publiciste). (...) Reste que ces mêmes 'idées de Dostoïevski' apparaissent parfois dans ses romans. Comment faut-il les considérer alors (dans le contexte artistique de son œuvre) ? Exactement de la même façon que les idées de Napoléon III dans *Crime et Châtiment*, avec lesquelles le penseur Dostoïevski n'était absolument pas d'accord (...) ; autrement dit, nous devons considérer les idées de Dostoïevski comme les idées-prototypes de certaines images d'idées (...). En somme, les idées du penseur Dostoïevski, en pénétrant dans son roman polyphonique, changent elles aussi quant à la forme de leur être et deviennent des images artistiques d'idées (...). L'artiste en Dostoïevski l'emporte toujours sur le publiciste » ; M. BAKHTINE, *La Poétique de Dostoïevski*, op. cit., p. 142-143. (C'est l'auteur qui souligne.)

²⁷⁵ CIORAN, *Solitude et destin*, op. cit., p. 281-286.

²⁷⁶ Cf. Valentin PROTOPOPESCU, *Cioran în oglinda*, op. cit., p. 71-72 ; et Ion VARTIC, *Cioran naiv si sentimental*, op. cit., p. 294-325 (notamment p. 307-309).

Précis de Décomposition au chapitre « *Sur un entrepreneur d'idées* » (qui attaque, sans le nommer non plus, et avec moins de clarté, Jean-Paul Sartre) ; mais ce qui nous intéresse surtout ici, c'est l'horizon du texte, le lecteur, ou plutôt la lectrice, très précise, qu'il vise, et le moyen, ô combien détourné, que représente le texte pour arriver à des fins para-littéraires... Le mot « *amour* » apparaît toutefois à deux reprises, dans la fin, plus lyrique, plus romantique, du texte, d'abord avec une courbette mêlée du mépris qui sied à ceux qui ont un destin (« *vous niez tout parce que rien ne résiste à l'amour* »²⁷⁷), puis avec plus encore d'ambiguïté, mais toujours loin de la moindre fleur bleue (« *tout amour vous paraît étriqué en comparaison de votre idéal* »²⁷⁸). L'aplomb tragique, l'orgueil solitaire couvent une bien grande timidité...

Au fil des articles, puis des cahiers, Cioran va se confronter à cette timidité, qui finira par échapper à la marginalité pour entrer dans l'œuvre (le portrait de Mircea Eliade, dans les *Exercices d'admiration*²⁷⁹, reviendra précisément, avec amusement, sur l'histoire de « *l'homme sans destin* »).

Le texte « *Vers une autre morale sexuelle* »²⁸⁰, paru le 11 novembre 1934, marque une étape dans cette évolution ; Cioran y pointe du doigt la vulgarité de la jeunesse roumaine, tous ces jeunes « *francisés, fins, subtils, impuissants quand ils sont modernes, sans messianisme quand ils donnent dans la tradition* »²⁸¹ (le modèle de Cioran étant l'Allemagne, sa franche camaraderie et sa naïveté sauvage...), cette jeunesse roumaine dont la morale établie, impure, ennemie de la vie, voue la sexualité aux misères cachées du bordel. Le pamphlet, là encore, est sans appel ni nuance ; le lecteur sent vite que les quelques expressions positives sur la sexualité (« *son affectivité, son émotion, sa spontanéité naïve* », son « *mystère* »²⁸²), d'ailleurs contre-balancées par des remarques moins élégantes, plus viriles (« *certes, toute réflexion sur la femme ne peut être que pessimiste* »²⁸³), participent d'une rhétorique mystico-vitaliste germanophile de peu d'ampleur. Mais la confrontation avec « *la chose* » doit être notée, comme il faut remarquer la vigueur inspirée avec laquelle Cioran s'empare du sujet et du traitement qu'il en a choisi : le nouvelliste assume à demi-mots sa timidité, revendiquant à sa décharge le « *mystère* » qui

²⁷⁷ CIORAN, *Solitude et Destin*, op. cit., p. 285.

²⁷⁸ *Ibid.*, p. 286.

²⁷⁹ CIORAN, « *Mircea Eliade* », *Exercices d'admiration*, in *Œuvres*, op. cit., p. 1589 : la comédienne, que Cioran dépeint comme « hantée de problèmes métaphysiques » jusqu'à l'hystérie, « se tourna dans son désarroi vers Eliade, puis, moins inspirée, vers moi. Un jour, n'en pouvant plus, il la rejeta, et refusa de la revoir. Elle vint me raconter ses déboires », etc.

²⁸⁰ CIORAN, *Solitude et Destin*, op. cit., p. 323-327.

²⁸¹ *Ibid.*, p. 325.

²⁸² *Ibid.*, p. 324.

²⁸³ *Ibid.*, p. 327.

doit environner les questions sexuelles ; ainsi pouvons-nous interpréter l'*incipit* par lequel Cioran contente son besoin, chose rare, de justifier qu'il ait pris la plume : « *Je n'écrirais pas ces lignes si je ne ressentais pas comme un poison l'atmosphère d'hypocrisie et de fadeur qui enveloppe en Roumanie tout ce qui est problème sexuel, si je n'étais pas indigné par l'esprit dans lequel est élevée une génération blennorragique et démocratique* »²⁸⁴. Ou la timidité sauvée par l'indignation...

Prenons pour troisième article le texte sur « *Greta Garbo* »²⁸⁵, paru le 16 février 1936. L'indignation évoquée à l'instant y fait place à un panégyrique en bonne et due forme, sans guère de contrepoint négatif, tout à la gloire de « *la Divine* »²⁸⁶. C'est maintenant la célébrité, la distance de la belle femme, qui préservent et libèrent un peu la timidité de l'écrivain, vantant la délicatesse et la sobriété de cette femme qui s'éloigne de la sensibilité et même de l'amour (seule occurrence de la première personne du singulier, cette défense de la timidité convexe de Cioran : « *J'ai nettement l'impression que l'amour n'est pas un domaine dans lequel son âme pourrait s'enfermer* »²⁸⁷). Voilà un ton qui dénote, au sein des articles du jeune Cioran comme au sein de son œuvre tout entière ; le texte demeure monologique, et Cioran parvient à boucler la boucle vis-à-vis de la doctrine tragico-héroïque qui l'obsède alors, mais il fait montre d'une capacité nouvelle à aborder de face le problème que nous poursuivons ici à sa suite, celui du message amoureux. S'il reste enfermé dans une vision des choses définie, close sur elle-même, sans prendre encore de recul, il en épuise progressivement les possibilités.

Ce n'est que deux ans plus tard que nous rencontrons le premier cahier de Cioran, qui s'avère être un carnet, que l'éditeur Eugène van Itterbeek présente comme « *une forme de journal de bord* » des fameuses « *randonnées à bicyclette à travers la France* »²⁸⁸ auxquelles Cioran s'adonna avec l'argent de sa bourse, avant guerre, au lieu d'écrire sa thèse. Ce carnet ne comprend que quinze pages à texte, où se bousculent, en tous sens, citations, pensées ou notes ; nous y trouvons deux formulations d'un aphorisme sur la timidité : « *La timidité est le plus mystérieux mélange du respect et du dégoût de la vie* », « *La timidité est le point de rencontre du dégoût et du respect de la vie* »²⁸⁹. Nous sommes en 1938, Cioran a quitté l'Allemagne pour la France, il est entré (sans le savoir) dans la seconde ère de son œuvre (notre seconde poupée russe), et il affronte maintenant le nœud du problème qui gisait tacitement dans ses anciens

²⁸⁴ *Ibid.*, p. 323.

²⁸⁵ *Ibid.*, p. 359-361.

²⁸⁶ *Ibid.*, p. 360.

²⁸⁷ *Ibid.*, p. 360-361.

²⁸⁸ Eugène van ITTERBEEK, introduction au *Carnet pour sténographie*, *op. cit.*, p. 7.

²⁸⁹ « *Timiditatea este amestecul cel mai misterios al respectului si al desgustului de viata.* » (*ibid.*, p. 27) ; « *Timiditatea este punctul în care se întâlnesc desgustul si respectul de viata.* » (*ibid.*, p. 29). (Nous traduisons.)

textes amoureux (révélateurs de toute une attitude sociale ; la timidité dont parle Cioran ne concerne pas seulement son rapport aux femmes). Cioran n'a pas osé aborder auparavant cette timidité, il s'y hasarde maintenant, sans se représenter lui-même comme timide, mais déjà pour en révéler la nature double, le conflit intérieur ; nous ne sommes maintenant plus dans le monologisme aux arêtes aiguisées des premières œuvres, même si Cioran n'en est qu'à ses premiers pas : « *Mon défaut est de ne pas pouvoir penser contre moi-même* »²⁹⁰, écrit-il au seuil du grand tournant auto-critique que sera cette seconde ère, celle du *Précis de Décomposition*, celle du passage au français – passage dont ce précieux carnet porte déjà des traces certes faibles, mais fort importantes à nos yeux : outre des citations en français, nous y trouvons ce qui semble être la toute première phrase littéraire de Cioran dans la langue de Chamfort, et cette première phrase, qui précède de huit ans le changement de langue, est ô combien révélatrice : « *Il n'y a qu'un homme contre qui je dois me défendre toujours : c'est moi-même* »²⁹¹.

L'écriture marginale annonce dès 1938, à tâtons, le tournant décisif à venir, la duplicité nouvelle et, surtout, la reconnaissance de cette duplicité par l'écrivain lui-même, qui sent déjà le besoin de penser contre soi, de réflexion (sur soi) et d'autocritique. Cioran ne considère plus le problème (inconscient, dans la même mesure où les marges de l'œuvre en figurent l'inconscient) du message amoureux en tâchant de le résoudre directement (en essayant d'écrire un message amoureux satisfaisant), mais en réfléchissant précisément sur ce qu'il identifie maintenant comme problème : la timidité. Ainsi voit-on ce terme apparaître à plusieurs reprises dans *Le Crépuscule des pensées*²⁹², puis, autre symptôme très révélateur, dans l'une des traductions²⁹³ (du roumain au français) auxquelles Cioran s'essaye en 1946,

²⁹⁰ « Defectul meu este de a nu putea gândi împotriva mea însasi », *ibid.*, p. 33. (Nous traduisons.)

²⁹¹ *Ibid.*, p. 23.

²⁹² Cf. CIORAN, *Le Crépuscule des pensées*, in *Œuvres*, op. cit., p. 341, 349, 377. E. van Itterbeek souligne ce thème de la timidité, ainsi que celui du remords, communs au carnet et au *Crépuscule des pensées* ; voir *Carnet pour sténographie*, op. cit., . 27 et 31.

²⁹³ « *Sfiale* », « *timiditatea* » : une page traduite de Benjamin Constant (*Adolphe*) tourne autour de ces termes. À la Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, CRN.Ms.18r. – Voici notre transcription de la traduction de Cioran, qu'il semble avoir intitulé « *Sfiale* » (« Timidité ») : « Pe atunci nu stiam ce este timiditatea, suferinta <acesta> lăuntrică ce ne urmăreste până la vârsta cea mai înaintată, ce înăbuse în inima noastră impresiunile cele mai adânci, ce ne înghiată vorbele, ce desfigurează în gure noastră tot ce încercăm să spunem și nu ne *îngăduie* să ne exprimăm decât prin cuvinte vagi sau <putin> ironie mai mult sau mai puțin amară, ca și cum am vrea să ne răzbunăm pe sentimentele noastre însasi de durerea ce o încercăm de a nu putea să le facem cunoscute. » - La phrase de Constant étant la suivante : « Je ne savais pas alors ce que c'était que la timidité, cette souffrance intérieure qui nous poursuit jusque dans l'âge le plus avancé, qui refoule sur notre cœur nos impressions les plus profondes, qui glace nos paroles, qui dénature dans notre bouche tout ce que nous essayons de dire, et ne nous permet de nous exprimer que par des mots vagues ou une ironie plus ou moins amère, comme si nous voulions nous venger sur nos sentiments mêmes de la douleur que nous éprouvons à

avant de renoncer à ce travail, et à sa langue maternelle, avant d'écrire le *Précis de Décomposition*.

Pour illustrer maintenant le troisième temps de la marge de l'œuvre, nous puiserons non pas dans la riche masse des *Cahiers* publiés par Gallimard, mais dans le mince *Cahier de Talamanca* rédigé à l'été 1966 dans un village de l'île d'Ibiza.

Cioran n'a jamais réussi à écrire un message d'amour (alors qu'il a, bien sûr, aimé plus d'une âme) ; même lorsqu'il a admiré, écrire son admiration fut humblement, timidement présenté comme un « *exercice* ». Ce problème aurait pu le vouer à n'écrire que sur ce qu'il n'aime pas (ce qu'il a largement fait...), mais il a su contourner cette issue, principalement en écrivant sur son incapacité à écrire ces messages d'amour. Ainsi, ses *Cahiers*, dans leur totalité, ne contiennent aucune mention explicite de Simone Boué, la compagne de sa vie ; on y trouve par contre des récits comme celui-ci, rédigé à Talamanca :

Tout ce qui est vrai en moi vient des timidités de ma jeunesse. Je leur dois d'être celui que je suis, dans le bon sens du mot. Sans elles, je ne serais strictement rien et ne pourrais connaître nul répit dans la honte de moi-même. Ce que, jeune, j'ai pu souffrir à cause d'elles. Et maintenant, ce sont ces souffrances qui me rachètent à mes propres yeux.

(Je me suis souvenu l'autre jour d'un moment capital et particulièrement douloureux de mon adolescence ; j'aimais en secret une jeune fille de Sibiu, Cela Schian, qui devait avoir 15 ans ; j'en avais 16. Pour rien au monde je n'aurais osé lui adresser la parole ; ma famille connaissait la sienne ; j'aurais pu avoir des occasions de l'approcher. Mais cela dépassait mes forces. Pendant deux ans, j'ai vécu des tourments d'enfer. Un jour, dans les environs de Sibiu, en pleine forêt, où j'étais avec mon frère, j'aperçois cette fille avec un camarade d'école, le plus antipathique de tous. Ce fut pour moi un coup à peine supportable. Même maintenant il me fait mal. À partir de cet instant, je décidai qu'il fallait en finir, qu'il était indigne de moi d'encaisser la 'trahison'. Je commençai à me détacher de la fille, à la mépriser et finalement à la haïr. Je me rappelle qu'au moment où le jeune couple passait, je lisais Shakespeare. Je donnerais beaucoup pour savoir quelle pièce. Impossible de m'en souvenir. Mais cet instant a décidé de ma 'carrière', de tout mon avenir. Des années de complète solitude s'ensuivirent. Et je devins celui que je devais devenir.)²⁹⁴

Remarquons tout d'abord que Cioran place son histoire entre parenthèses, comme dans une marge de cette écriture marginale qu'est celle des cahiers. Nous voilà au cœur de la marge de l'œuvre, et effectivement Cioran nous livre ici un pan de son intimité non dépourvu, à ses yeux du moins, d'une importance capitale quant à tout le reste. Le processus d'autocritique est arrivé à terme, Cioran évoque explicitement sa timidité, mais, on l'a dit, il ne l'a dépassée

ne pouvoir les faire connaître » (Benjamin CONSTANT, *Adolphe*, Paris, Le Livre de Poche, 1995, p. 87). – Cf., dans la seconde partie de cette thèse, l'analyse de « l'antitexte » (III, C).

²⁹⁴ CIORAN, *Cahier de Talamanca*, op. cit., p. 43-45.

que par rapport à son passé. Il reconnaît sa *naïveté* d'antan, et la regrette, *sentimental* (pour reprendre le couple antithétique proposé par Ion Vartic) – comme il regrette, dans le *Cahier de Talamanca*, l'essor des techniques, par opposition à la vie paradisiaque dans une nature sauvage²⁹⁵. Et il souffre encore (« *même maintenant il me fait mal* »), une souffrance du souvenir et la souffrance d'un éternel présent, sa naïveté d'antan étant naïveté de toujours (la nommer, ce n'est pas l'annihiler).

Nous laisserons Cioran conclure lui-même, avec une jolie clausule dialogique, au terme de ce parcours autour de sa timidité en tant que thème symptomatique de son écriture marginale, qui nous a conforté, en la précisant, dans notre perspective ternaire de l'œuvre de Cioran ; notre lecteur n'entend-il pas déjà trois voix dans ce paragraphe qui achève le *Cahier de Talamanca* ?

J'ai toujours vénéré ce qui me manquait. Ma passion pour l'Allemagne. Je me suis toujours méfié de ceux qui me ressemblent. J'aime la naïveté, la force, la connerie, la gentillesse ; et déteste la fébrilité, la duplicité, la versatilité, etc., tous défauts que je comprends *de l'intérieur*.²⁹⁶

3 – Suicide, décomposition, corruption

Il est grand temps de nommer explicitement ces trois voix qui sont apparues au cours de notre lecture de l'œuvre de Cioran, et que nous allons bientôt rechercher comme motifs de la polyphonie du *Précis de Décomposition*, cri de naissance et chant du cygne, livre clef au sein de l'ensemble de l'œuvre.

Il y a tout d'abord la voix « *suicidaire* », celle des premières œuvres roumaines : désespoir lyrique, imprécations violentes, métaphores extrêmes, haine de Dieu, mépris de l'humanité, solitude ardente, désir de mort et sentiment d'apocalypse intense, telles sont les principales caractéristiques de cette voix romantique, ou plutôt *spätromantik*, qui s'inscrit dans une lignée commune à Eminescu, à Baudelaire, à Rilke, aux romantiques allemands, à Rozanov, à Shelley. L'égoïsme de l'écrivain, dont le moi poétique occulte tous les autres, arbore une malédiction, un fort sentiment de la fatalité, qui le conduit tour à tour aux larmes mystiques et aux flammes grandioses de l'autodestruction. L'écriture, orageuse, spontanée, peu réfléchie, coule en flots aussi insaisissables et incertains que le permet la souple syntaxe roumaine, et donne l'impression d'un cri libérateur du moi, véhément, incontenable, qui place l'œuvre sous le sceau d'une nécessité métaphysique, mystico-vitaliste, souvent

²⁹⁵ Cf. « L'auto, l'avion et le transistor, de l'avènement de cette trinité on peut dater la disparition des dernières traces du Paradis terrestre. / Tout homme qui touche à un moteur prouve que c'est un damné » (*ibid.*, p. 20).

²⁹⁶ *Ibid.*, p. 59.

furieuse, toujours passionnelle. Sous la pression des expériences de l'insomnie, de l'ennui, d'une part, de l'extase mystique, ou musicale, d'autre part, la frénésie solitaire du règlement de compte engagé prend le lyrisme pour arme contre les contemporains du jeune écrivain, en premier lieu ses compatriotes, ensuite l'humanité entière. Nous avons parlé de suicide sans fin ; ces élans grandioses en eurent pourtant une : l'exil, le changement de langue, l'écriture du *Précis de Décomposition*, tel fut le suicide auquel conduisirent, à rebours, ces divagations naïves, sauvages, mal abritées derrière une indignation tragico-héroïque, derrière une agressivité qui devait bientôt déplacer sa ligne de mire, et ne plus viser autrui pour quelque triomphe social, mais Cioran lui-même, pour conserver un peu d'estime de soi.

À cette voix « suicidaire » s'oppose la voix « décomposée », celle des dernières œuvres françaises : si les thèmes qui la préoccupent sont semblables, c'est avec scepticisme, finesse et érudition, qu'ils sont abordés. La vanité du monde, des espoirs et des idéologies, est exposée sans étonnement ; la vitalité des aphorismes ciselés, denses, laconiques, tient à ses pointes enlevées, à sa virtuosité langagière, terme d'une ascèse réussie par l'autocritique et par la grammaire. L'écriture est maîtrisée, calme, ou consciemment embrasée ; si elle revendique une certaine frivolité, une artificialité héritée des moralistes du XVII^{ème} siècle et de la préciosité, si elle s'amenuise vers le silence du sage, indifférent, distant, elle procède d'une mise en scène du moi fort subtile, ornée d'un altruisme de bon goût qui lui interdit de se répandre, qui lui impose une concision, un dépouillement, un détachement non dépourvu de brillant ni de profondeur. Un cynisme froid y croise une sentimentalité douloureuse, tournée vers ses erreurs et vers sa naïveté d'antan ; Cioran s'isole, à distance des autres, de son siècle et de lui-même, dans une hyper-conscience de soi qui n'exclut pas, *in fine*, de douces larmes mélancoliques et un fin sourire moqueur.

Entre ces deux voix « suicidaire » et « décomposée », la voix « corrompue » se présente comme un mélange, comme leur affrontement équivoque, et comme leur dépassement : un lyrisme débridé persiste, une violence catégorique, un goût de l'exagération, mais la décomposition française est en cours, qui mène, par la réflexion sur soi, par une pratique impitoyable de l'autocritique, à la révélation de la duplicité, à mi-chemin entre action (suicidaire) et inaction (décomposé). La confrontation, dramatique, placera l'écrivain face à sa propre irrésolution ; les contradictions internes sont aiguës, ensanglantées malgré les efforts nouveaux pour atteindre à l'indifférence. La naïveté n'est plus, mais les habitudes scripturales demeurent, sous les assauts d'une auto-dérision grinçante ; la lucidité combat un enthousiasme qui ne lui semble plus possible, mais qui ne disparaît pas d'un revers de la main, ou d'un trait de plume : la corruption dépasse ce face à face sans issue, et le souligne dans l'ironie, dans la

satire, à la limite du cynisme, ou du grotesque. Ainsi, Cioran écrit le *Précis de Décomposition* dans la corruption de ses instincts « suicidaires » et de son raffinement « décomposé » – tel un homme qui, sautant d'un pont, proclamerait, placide, pour faire un bon mot, qu'il est vain de sauter d'un pont.

Marginalia – Traduction et pastiche, le traducteur à l'école de la corruption

Avant de quitter la sphère de l'œuvre pour celle du seul *Précis de Décomposition*, nous proposons quelques observations marginales de traductologie, qui découlent de la nature de l'œuvre de Cioran telle que nous l'avons observée dans son ensemble, dans ce chapitre, et qui, par le point de vue différent que nous y adoptons, éclaireront notre thèse d'une manière différente, que nous ne croyons pas inutile.

Tout traducteur de Cioran doit faire face à cette question : Cioran est-il un philosophe, ou un poète ? Faudra-t-il privilégier le sens, et par exemple faire l'économie des reformulations parfois à peine nuancées auxquelles s'adonne facilement l'auteur du *Précis de Décomposition*, ou privilégier les mots, et abandonner la signification d'ensemble à leur ambiguïté (Irina Mavrodin), à leur inconsistance non-conceptuelle, à leur évanescence irrationnelle ? Des citations de Cioran lui-même pourraient justifier les deux choix, puisque, à mesure qu'il avançait en âge (surtout après le passage par la quarantaine et le changement de langue), il n'a tu ni son mépris du jargon philosophique, ni celui du lyrisme, et qu'il a pourfendu tour à tour les obsédés de la Vérité (ce qui ne l'a pas empêché de persévérer dans l'affirmation, dans ses propres textes, ni de critiquer les écrivains qui n'ont rien, aucune vérité, à dire), comme ceux du Langage (sans que, là non plus, cela le prive de vilipender la déchéance stylistique de la littérature moderne, et de soigner toujours plus finement les ciselages de sa prose)²⁹⁷.

Cette question en recoupe bien d'autres, et notamment celle, centrale, du changement de langue. On sait quel tribut de décomposition rationnelle, élégante et froide, la langue française a imposé à Cioran (de son propre aveu), comme on sait la souplesse, la vivacité, le charme de la langue roumaine, à laquelle l'écrivain a fait porter partie du chapeau quand il s'est agi d'en finir avec son lyrisme. Serait-il impossible d'être enthousiaste en français, et

²⁹⁷ « J'aime la campagne – et j'habite une métropole ; j'ai horreur du style et surveille mes phrases ; suis un sceptique fieffé – et lis principalement les mystiques... et je pourrais continuer ainsi indéfiniment », CIORAN, *Cahiers, op. cit.*, p. 697.

sobre en roumain ? Cioran ne s'y est guère essayé, préférant changer lui-même en fonction de sa langue d'écriture, plutôt que la malmener par artifice ; mais le traducteur n'a pas cette possibilité-là, lui dont le défi est essentiellement de faire entendre une langue dans une autre, ou, plutôt, une utilisation d'une langue dans une utilisation d'une autre.

Notre présente réflexion vise la traduction du roumain au français, mais le cas inverse d'une traduction du français au roumain pose le même type d'interrogations - inversées. Le traducteur du roumain au français ne doit pas suivre les traces de Cioran, ni anticiper sur le style français de l'écrivain pour en traduire le style roumain : si les thèmes et les thèses sont plus ou moins semblables dans l'œuvre roumanophone de Cioran et dans celle francophone, ce sont précisément les variations formelles qui intéresseront le lecteur français, ce sont précisément ces effets stylistiques roumains qui feront sentir en quoi Cioran n'était pas alors ce qu'il est devenu. Nous nous permettons ainsi d'être (théoriquement) injonctif, et de répéter qu'il ne faut pas traduire (en français) les textes roumains de Cioran en louchant vers ceux en français, car ce piège n'a pas été contourné dans les traductions qui en ont été publiées - et notamment celle de *Pe Culmile Disperarii* (*Sur les Cimes du Désespoir*), que l'on doit à M. André Vornic (revue par Mme Christiane Frémont).

Sur les Cimes du Désespoir est le premier livre écrit par Cioran, alors âgé de 22 ans ; on y lit une défense du lyrisme, de l'extase par le feu, de l'écriture inspirée (et non réfléchie), etc., dans un style tel que l'auteur qualifiera son livre d' « explosion salutaire »²⁹⁸. Un goût pour les arguties, comme pour le jargon philosophique, y est également sensible ; citons par exemple : « *Elementele estetice din ea [melancolia] includ virtualitatii de armonie viitoare, care niciodata nu exista într-o tristete profunda si organica. Din acest motiv, o fenomenologie a tristetii ajunge la ireparabil, pe când una a melancoliei la vis si gratie* »²⁹⁹ - et la traduction de M. Vornic : « *Les éléments esthétiques de la mélancolie enveloppent les virtualités d'une harmonie future que n'offre pas la tristesse organique. Celle-ci aboutit nécessairement à l'irréparable, tandis que la mélancolie s'ouvre sur le rêve et la grâce* »³⁰⁰. Cette courte citation éclaire déjà la « purge » française que le texte a souffert dans cette traduction : remarquons l'omission de « *profunda* » (jugé pléonasmatique ?), ou de « *fenomenologie* » (terme précis que le jeune écrivain emploie trop à la hâte) : ceci est caractéristique d'une traduction qui a à cœur d'alléger le texte de sa débauche de sens, en supprimant ici et là des mots, des phrases, voire des paragraphes (notamment les quatre derniers du livre !), tant la verve vigoureuse en roumain lui semble

²⁹⁸ CIORAN, Préface à *Sur les Cimes du Désespoir*, in *Ceuvres*, op. cit., p. 17. (La préface est postérieure, de plus de cinquante ans, à la rédaction du livre.)

²⁹⁹ CIORAN, *Pe Culmile Disperarii*, op. cit., p. 34.

³⁰⁰ CIORAN, *Sur les Cimes du Désespoir*, op. cit., p. 41.

pesante, ou naïve, en français ; en contrepoint de quoi la syntaxe se solidifie, en français, les conjonctions se raréfient, la phrase s'allourdit jusqu'à devenir formule ; et toute l'accélération opérée sur le plan du sens devient condensation, ralentissement dans l'écrit.

Ce travail élaboré par le traducteur n'est pas sans rappeler celui effectué par Sanda Stolojan, et supervisé par Cioran, pour *Lacrimi si Sfinti (Des Larmes et des Saints)*, ni sans rappeler les efforts de... Cioran lui-même, lors de la rédaction du *Précis de Décomposition*, son premier livre en français. De fait, la traduction de *Pe Culmile Disperarii* se rapproche plus, sur le plan stylistique, du *Précis de Décomposition* que de l'œuvre traduite ; on y retrouve ainsi ce que nous sommes tenté d'appeler le style *corrompu*, mélange de verve esthétisante, de véhémence déraisonnable, héritées du roumain (volontairement dans le cas de la traduction, involontairement, inconsciemment dans le *Précis de Décomposition*), et de tournures écrites, de syntaxe roide, de densité sémantique, imputées aux exigences du français. Est-ce là *traduire* ? N'est-ce pas plutôt, en exagérant un peu, *pasticher* ? N'a-t-on pas tendancieusement réécrit le livre, « à la manière de » Cioran (francophone), en souscrivant tacitement à une perspective téléologique ? Tel est le plus grand danger que Cioran fait courir à ses traducteurs : celui de le suivre sur ses traces, lorsqu'il se détourne de lui-même.

Nous en revenons pourtant à la question soulevée plus haut : y a-t-il une solution, peut-on traduire le roumain en français sans perdre le roumain au profit du français ? La faute n'en serait-elle pas à la nature des langues, plutôt qu'au traducteur ou qu'à Cioran lui-même ? Sans doute, pour une partie au moins. Le problème de l'oralité du roumain écrit se posera toujours en français, langue moins libre, plus livresque, codifiée par des grammaires et non par des usages, langue dans laquelle les écrivains ont d'ailleurs longtemps peiné pour traduire l'oralité à l'écrit (jusqu'à Céline ou Beckett ; une simple transcription s'avérant illisible). – Un travail sur texte illustrera les qualités et les défauts du style corrompu, auquel nous préférons une traduction fidèle avant tout au *rythme* du texte originel – dans le sens donné par Henri Meschonnic à « *rythme* », c'est-à-dire non comme « *une alternance formelle du même et du différent, des temps forts et des temps faibles* », mais comme « *l'organisation du mouvant* » (Démocrite, par Benveniste), « *l'organisation et la démarche même du sens dans le discours* », « *l'organisation (de la prosodie à l'intonation) de la subjectivité et de la spécificité du texte : son historicité* », l'objectif de la traduction n'étant plus seulement le sens, mais, « *et qui l'inclut : le mode de signifier* »³⁰¹. Il s'agit bien d'une poétique de la traduction, laquelle rend le texte à sa significativité, et ce faisant se place au-delà de l'interaction toujours unique (intraduisible dans sa totalité) entre sens et forme.

³⁰¹ Henri MESCHONNIC, *Poétique du traduire*, Lagrasse, Verdier, 1999, p. 99-100.

Voici le texte roumain sur lequel nous aimerions nous pencher :

În acest moment, nu cred în absolut nimic, si n-am nici o speranta. Îmi par lipsite de sens toate expresiile si realitatile care dau farmec vietii. Nu am nici sentimentul trecutului, nici al viitorului, iar prezentul îmi pare o otrava. Nu stiu daca sînt disperat, caci lipsa oricarei sperante poate sa fie si altceva decît disperare. Nu m-ar putea supara nici un fel de calificativ, deoarece nu mai am nimic de pierdut. Cum am pierdut totul ! Si cînd ma gîndesc ca acum se deschid flori si cînta paseri ! Cît de departe sunt toate !³⁰²

Commençons par la traduction de M. Vornic :

En ce moment, je ne crois en rien du tout et je n'ai nul espoir. Tout ce qui fait le charme de la vie me paraît vide de sens. Je n'ai ni le sentiment du passé ni celui de l'avenir ; le présent ne me semble que poison. Je ne sais pas si je suis désespéré, car l'absence de tout espoir n'est pas forcément le désespoir. Aucun qualificatif ne saurait m'atteindre, car je n'ai plus rien à perdre. Et dire que j'ai tout perdu à l'heure où autour de moi tout s'éveille. Comme je suis loin de tout !³⁰³

Ce style corrompu veut ménager la chèvre et le chou, et la chèvre semble devenir légume, le chou à peine s'animer. Il faut renoncer aux postpositions du sujet roumain (phrases 2 et 5), l'ordre français (sujet, verbe, complément) étant aussi plat qu'incontournable ; le choix de supprimer l'adverbe « *absolut* », ou le groupe nominal « *expresiile si realitati* », et d'employer la négation exceptive « *ne que* » (dont Cioran sera un grand adepte en français, à la suite de La Rochefoucauld) tend à refroidir les audaces esthétiques et jargonneuses du jeune Cioran, déjà bien endiguées par la syntaxe française ; tandis que le recours à une tournure littéraire (« *saurait* ») vient compenser le trait d'oralité « *forcément* ». Menues interventions qui contribuent à faire perdre le rythme originel, avec l'affaiblissement de l'importante conjonction « *iar* » en maigre point-virgule, et surtout le traitement réservé aux trois exclamations finales, remplacées par une affirmative et une exclamative (où l'on a introduit un « *je* » lyrique qui n'y est pas, et qui renverse la perspective de manière injustifiée), c'est-à-dire par un rythme binaire impropre à faire sentir le mouvement de cette clause, imbriquée dans la phrase qui la précède (par le verbe « *am pierdut* »), et se développant en trois temps, ceci accentuant nettement la tonalité, la vigueur conclusive de la troisième exclamation. Le tour impersonnel « *et dire que* » fonctionne assez, mais l'omission des clichés (« *se deschid flori si cînta paseri* »), toujours dans le but de neutraliser le lyrisme, nous prive de la fraîcheur et de l'ironie du texte. Les quelques efforts visant à préserver un semblant de dynamisme

³⁰² CIORAN, « Nu stiu », *Pe Culmile Disperarii*, op. cit., p. 47.

³⁰³ CIORAN, *Sur les Cimes du Désespoir*, in *Œuvres*, op. cit., p. 51-52. (Remarquons que le titre du chapitre, comme de bien d'autres, n'a pas été conservé dans la traduction, laissant croire que ce texte prolonge le chapitre « Sur la réalité du corps ».)

n'empêchent ainsi pas le style roumain d'être corrompu par le français – le traducteur reprenant le chemin suivi par l'auteur *pour un autre livre*.

Mais voici notre tour de proposer trois versions de ce texte, la première se proposant comme traduction, les deux suivantes comme traductions-pastiches (l'une dans le style corrompu que l'on trouve dans le *Précis de Décomposition*, l'autre dans le style français, achevé, décomposé, des derniers livres de Cioran).

En ce moment, je ne crois absolument en rien et je n'ai aucun espoir. Me paraissent dépourvues de sens toutes les expressions, toutes les réalités qui donnent du charme à la vie. Je n'ai ni le sentiment du passé, ni celui du futur, et le présent me fait l'effet d'un poison. Je ne sais pas si je suis désespéré, car l'absence de tout espoir peut aussi être autre chose que le désespoir. Aucun qualificatif d'aucune sorte ne pourrait me contrarier, car je n'ai plus rien à perdre. J'ai tout perdu ! Et quand je pense qu'aujourd'hui les fleurs s'ouvrent, que les oiseaux chantent ! Comme tout est loin !

Puisqu'il faut viser le texte roumain (et non des textes français postérieurs), mieux vaut, pensons-nous, ne pas condenser, mais en rajouter dans ce style « suicidaire » (« toutes les expressions, toutes les réalités », « me fait l'effet »), et, autant que possible, ne pas lui donner une sobriété qu'il n'a pas (« contrarier », préféré à « atteindre »), ne pas en masquer le caractère flottant, voire maladroit (« peut aussi être autre chose que »), toujours pour en préserver le rythme profond.

Enfin, si l'on nous permet ce léger divertissement, voici donc nos deux traductions-pastiches.
– Ou du danger qu'il y a pour un traducteur à prendre la place de l'auteur...

Dans le style corrompu du *Précis de Décomposition* :

Il est des heures où, ne croyant absolument rien, sans espoir, je regarde comme vide de sens tout ce qui donne du charme à la vie. Sans le sentiment du passé ni celui du futur, dans un présent qui n'est que poison, j'ignore si cette absence d'espoir est autre chose que le désespoir. Aucun qualificatif ne saurait m'atteindre, moi qui n'ai plus rien à perdre. Moi qui ai tout perdu ! Et je songe aux fleurs qui s'ouvrent, aux oiseaux qui chantent... Tout est si loin !

Et dans le style français ultérieur, « décomposé » :

Ces heures où l'on ne croit plus en rien, sans plus aucun espoir... Tout le charme de la vie – vide de sens ; le passé, le futur – inexistants ; le présent – un poison... Serait-ce le désespoir, ou quelque simple absence d'espoir ? Nul qualificatif ne saurait atteindre celui qui n'a plus rien à perdre. Tout est déjà perdu ! Et dire que, loin d'ici, les fleurs s'ouvrent, les oiseaux chantent...

III – La guerre dialogique

Il faut savoir que le combat est lien, la justice discorde, et que tout arrive par discorde et nécessité.

Héraclite³⁰⁴

Précis de Décomposition fait l'objet d'une lutte intestine entre trois voix (suicidaire, décomposée, corrompue), que l'orchestration opérée par Cioran transforme en polyphonie guerrière ; l'issue du combat compte moins que le combat en lui-même, comme la délivrance d'une vérité globale et indivisée importe moins à l'écrivain que la confrontation des points de vue sur cette hypothétique vérité transcendante. Nous appréhenderons le dialogisme du *Précis de Décomposition* tout d'abord dans ses caractéristiques poétiques (*le choix des armes*), puis dans la structure d'ensemble de l'œuvre et dans son organisation interne (*l'échiquier*), ensuite dans les dialogues explicites qui s'y donnent à lire (*les duels*), enfin dans les textes hybrides et microdialogues que recèle l'ouvrage (*le corps à corps*).

A – Le choix des armes

1 – Fragment et totalité

Le contraste est manifeste entre les courts chapitres du *Précis de Décomposition* et les vastes romans dialogiques d'un Dostoïevski ; et Bakhtine présentait, on s'en souvient³⁰⁵, la forme brève, aphoristique, comme monologique, pour l'opposer à l'immense flot romanesque. On a vu pourtant qu'un mot isolé pouvait déjà être dialogique ; de même, une phrase, un paragraphe, etc., de telle sorte que, si les formes longues sont plus propices aux effets dialogiques, la quantité textuelle n'a pas partie liée avec sa qualité dialogique. Peut-être est-il plus facile de constater le dialogisme d'un texte de cent pages plutôt que d'un aphorisme ; mais Bakhtine semble surtout témoigner, dans son approche de la forme brève comme inévitablement monologique, d'une sensibilité qui ne connaît que l'aphorisme, que la maxime, et pas le fragment.

Le fragment se définit par sa relation à une totalité dont il a été séparé. Les chapitres du *Précis de Décomposition* présentent cette incomplétude, cet inachèvement qui s'oppose à l'autarcie de l'aphorisme clos sur lui-même ; Cioran plonge la main dans un flot dialogique

³⁰⁴ *Les fragments d'Héraclite*, traduits et commentés par Roger Munier, Paris, Fata Morgana, « Les immémoriaux », 1991 ; p. 51.

³⁰⁵ Voir plus haut, I.B.3, « Le style de l'idée ».

et nous donne à boire quelques gouttes prises à une rivière dont nous pouvons ainsi nous représenter la teneur, la fraîcheur et la célérité du courant. C'est d'ailleurs trop décomposer les choses que dire de Cioran qu'il a trois voix en lui (comme trois pensées, trois monologues internes distincts) : ce ne sont pas des voix, mais des dialogues, qui ont cours en lui et dans lesquels il puise tour à tour, sans guère les rendre plus cohérents dans leur ensemble.

Nous lirons ainsi les joints entre les chapitres, les *incipits* et les *explicits*, comme des ersatz, respectivement, de liens, d'ouverture ou de fermeture, qui, en donnant au texte ses limites, l'insèrent en fait dans un ensemble latent, de nature dialogique.

a - Le joint ou le saut dans l'ailleurs

Ce n'est pas en vue de quelque fumeuse métaphore que nous employons ici le terme de joint - préféré à « *lien* » comme à « *jointure* ». Un lien est une chose, tandis que le joint, comme la jointure, sont des espaces, des surfaces pour ainsi dire neutres, des points de rencontre qui ne font rien pour cette rencontre sinon la permettre passivement. Le lien est une chose, première, qui en contraint d'autres, secondes, à se rapprocher et à se solidariser ; joint et jointure sont des articulations, secondes, nées au moment où les choses jointes, premières, furent jointes. Or, le passage d'un chapitre à un autre dans le *Précis de Décomposition* s'effectue, même dans les cas de proximité thématique, sans transition textuelle : un blanc typographique marque un saut vers l'inconnu, et un nouveau titre, manière de tourner définitivement le dos, vient confirmer la nature hétérogène du nouveau chapitre par rapport au précédent.

Et nous préférons joint à jointure pour avoir trouvé, chez Éric Eigenmann, au sujet du dramaturge Michel Vinaver, le terme de jointure associé à la pratique du *montage*, ceci tandis que Cioran est un adepte du *collage*, pour reprendre la distinction d'Anne Ubersfeld :

Il y a *montage* quand les éléments hétérogènes prennent sens par la combinaison qui est faite avec eux ;
il y a *collage* quand c'est l'hétérogénéité qui fait sens, non la combinaison.³⁰⁶

Les jointures étudiées chez Vinaver par É. Eigenmann restent des liaisons³⁰⁷ ; au contraire, notre joint cioranien participe d'un collage, il souligne l'hétérogénéité, la fragmentarisation

³⁰⁶ Anne UBERSFELD, *Lire le théâtre*, Paris, Belin, 1996, p. 217. Voir aussi p. 170 : le montage est « rapprochement d'éléments de récits hétérogènes, mais qui font sens par l'obligation de leur trouver un fonctionnement commun », tandis que le collage est « intervention à l'intérieur du discours dramatique d'un élément référentiel r, d'un morceau de 'réalité' apparemment étranger au référent théâtral ». Étant donné le changement de point subsidieusement opéré chez Cioran, nous penchons à son sujet pour le terme de collage. - Cf. Éric EIGENMANN, *La Parole empruntée, Sarraute, Pinget, Vinaver : théâtres du dialogisme*, Paris, L'Arche, 1996, p. 159.

du discours ; la combinaison des éléments hétérogènes fera autrement sens, par d'autres moyens, internes à ces éléments, sans tiers actif pour signifier cette combinaison. Le joint marque une rupture, un saut du coq à l'âne, une volonté de semer le lecteur, ou plutôt de le promener à bon rythme ; surtout, il marque un changement de point de vue, l'affrontement à un nouveau problème, qui à chaque fois est présenté comme problème unique, indépendant (alors que le problème de l'existence humaine, au moins, pourrait passer pour problème global, supérieur). Nous ne donnerons pas ici d'exemple de joint : il suffit d'ouvrir le *Précis de Décomposition* pour en obtenir ; quant aux rares liens explicites que l'on y peut rencontrer, notons qu'ils ouvrent des chapitres entre parenthèses, et dépourvus de titre, donc plutôt des sous-chapitres, et ceci par l'opposition, encore vecteurs d'hétérogénéité, comme dans ce cas :

(...) Ainsi, l'homme, en qualifiant toujours différemment la monotonie de son malheur, ne se justifie devant l'esprit que par la quête passionnée d'un adjectif nouveau.

(Et pourtant cette quête est pitoyable. (...)³⁰⁸

Précis de Décomposition n'est pas un ouvrage systématique, qui déploierait dans sa linéarité une cohérence globale ; le texte cioranien est fragmentaire, collage d'éléments hétéroclites reliés par des joints muets qui ne font qu'en marquer l'hétérogénéité.

b - Le faux départ de l'incipit

Derrière l'unité et l'indépendance de chaque chapitre se cachent ainsi les flots dialogiques ; Cioran soigne ses premières phrases, comme ses titres, pour leur conférer l'aplomb, la solidité et le mystère nécessaires à une parole qui fait mine de jaillir du néant et qui doit avant tout justifier son existence et faire sentir sa pertinence, dans une *captatio benevolentiae* grave et souvent provocatrice, mais la réflexion ne s'élève jamais *ex nihilo*, ces *incipits* sont de faux départs, qui postulent déjà une position existentielle – laquelle n'est pas la même d'un *incipit* à l'autre. Même dans les cas où l'*incipit* prend une forme interrogative explicite, il n'en reste pas moins une réponse.

Une majeure partie des *incipits* du *Précis de Décomposition* s'apparente à des constats, à des affirmations souvent basées sur le verbe être, sur des tours présentatifs (c'est, il y a), et presque toujours au présent. On rencontre aussi quelques questions³⁰⁹, dans la première moitié du livre, selon une tendance qui s'amenuise alors que paraissent des *incipits*

³⁰⁷ « _ J'aime la faille / _ Par où le sens s'introduit » ; É. Eigenmann s'intéresse, lui, au procédé par lequel une même phrase est commencée par une voix et achevée par une autre, c'est-à-dire au montage des répliques. Voir *La Parole empruntée*, *op. cit.*, p. 158-160.

³⁰⁸ CIORAN, « Suprématie de l'adjectif », *Précis de Décomposition*, *op. cit.*, p. 33.

exclamatifs³¹⁰, puis des phrases nominales³¹¹. Plus révélateurs encore, certains *incipits* sont des citations³¹², que le texte va commenter, développer ou critiquer. Partout, la parole prend naissance par la critique tacite d'un point de vue autre ; partout, ces premières phrases contiennent en elles-mêmes l'opinion dont elles sont la riposte ; il semble que toujours ce soit une autre voix, sinon autrui, qui pousse à l'expression : la voix naît dans un mouvement de réponse, avant même qu'elle ne vise à s'affirmer elle-même.

Bien des critiques ont ainsi lu, à juste titre, la toute première phrase du livre (« *En elle-même toute idée est neutre, ou devrait l'être* », qui ouvre le chapitre « *Généalogie du fanatisme* »³¹³) comme la violente négation de tout le passé roumain de Cioran, de son fanatisme révolu (politique et, plus généralement, existentiel) ; et peut-on envisager un *incipit* qui soit moins une réponse que celui-ci, qui, dans un pyrrhonisme en porte-à-faux, s'en prend à toutes les idées de l'homme, et qui, sans épargner l'auteur lui-même, se veut une réponse à toutes les opinions humaines ?

Autre exemple, moins évident, cette interrogation qui ouvre le chapitre « *Lypémanie* » : « *Pourquoi n'as-tu la force de te soustraire à l'obligation de respirer ?* »³¹⁴ Le dialogisme de cet *incipit* est d'une insidieuse subtilité : il postule fondamentalement (premier niveau) une perception de la vie comme « *obligation* » (terme derrière lequel on peut encore entendre à la fois l'instinct, la loi de la nature, et autrui, la loi de la société), puis (second niveau) une perception de la vie comme volonté ou comme devoir de se soustraire à cette obligation, puis (troisième niveau) une perception de la vie comme manque de force pour arriver à ses fins (c'est-à-dire quitter la vie), et tout ce postulat existentiel est enfin mis en question (quatrième niveau) par l'adverbe « *pourquoi* », par lequel nous accédons d'emblée au cœur du problème. Cet *incipit* nous introduit à un stade avancé d'un dialogue latent, antérieur, condensé dans cette seule phrase, et dont on pourrait reconstituer ainsi les grandes lignes :

Voix de l'existence – Tu dois vivre.

³⁰⁹ Par exemple : « Pourquoi Dieu est-il si terne, si débile, si médiocrement pittoresque ? », « Le Diable rassuré », *ibid.*, p. 34

³¹⁰ Par exemple : « Combien nos instincts durent s'émousser et leur fonctionnement s'assouplir avant que la conscience n'étendît son contrôle sur l'ensemble de nos actes et de nos pensées ! », « L'avènement de la conscience », *ibid.*, p. 124.

³¹¹ Par exemple : « Signes de vie : la cruauté, le fanatisme, l'intolérance ; signes de décadence : l'aménité, la compréhension, l'indulgence... », « Vues sur la tolérance », *ibid.*, p. 239.

³¹² Par exemple : « Better I were distract : / So should my thoughts be sever'd from my griefs. », « En l'honneur de la folie », *ibid.*, p. 230.

³¹³ « Généalogie du fanatisme », *ibid.*, p. 9.

³¹⁴ « Lypémanie », *ibid.*, p. 127.

Voix de la liberté (suicidaire) – Mais je ne veux pas de ce fardeau.

Voix de la lucidité (décomposée) – Mais je n'ai que ma vie, laquelle ne me fournit pas la force nécessaire pour mourir.

Voix de la synthèse (corrompue) – Pourquoi cela, comment une vie que tu refuses peut-elle empêcher ton refus ? 'Pourquoi n'as-tu la force de te soustraire à l'obligation de respirer ?'³¹⁵

c – La fausse conclusion de l'explicit

Nous avons souligné, lorsque nous lisons Dostoïevski, la non-fin qui est celle des *Carnets du sous-sol*³¹⁶ ; l'incomplétude des textes, fragmentaires, du *Précis de Décomposition* est également avérée par l'absence de conclusion, par l'ersatz trompeur de fermeture des *explicit*s. Comme l'*incipit* est déjà une réponse, avant d'être une question, l'*explicit* est une réponse, et bientôt une question. Sans parler ici des cas où l'*incipit* et/ou le texte sont des réponses à l'*explicit* qui les précède, on constate que chaque dernière phrase contient une voix qui l'empêche de conclure pleinement, positivement. Comme l'*incipit*, l'*explicit* vise à produire un effet sur le lecteur – tandis que, dans le cœur du texte, Cioran a tendance à se faire plaisir, à se promener dans le langage, à multiplier les reformulations jusqu'à ce que l'une d'entre elles soit assez forte pour justifier, pour éclairer toute la promenade.

Il faut des murs indestructibles pour arrêter l'avancée frénétique du texte : la mort, le suicide, l'absolu, l'infini, l'impossible, etc., apparaissent, souvent allourdis d'une majuscule, pour étouffer la voix, pour conclure sur l'impossibilité d'une conclusion positive, sur une absence de solution, sur une insatisfaction qui permettra ultérieurement au dialogue de renaître, au moins dans la critique de quelque autre solution proposée. Plus dialogiquement encore, l'*explicit* repose souvent sur un terme en italiques³¹⁷, ou, plus souvent encore, sur le recours aux points de suspension³¹⁸ – signe d'inachèvement, signe que l'on a atteint un au-delà du

³¹⁵ Cette illustration typographique n'entend pas rendre compte du jeu pronominal (ici, je/tu). En voici la légende : voix externe (voix de l'existence, d'autrui), **voix suicidaire**, *voix décomposée*, voix corrompue.

³¹⁶ Voir plus haut, I. E, « Les *Carnets du sous-sol* ».

³¹⁷ Par exemple : « Une âme ne s'aggrandit et ne périt que par la quantité d'insupportable qu'elle assume. », « Annulation par la délivrance », *ibid.*, p. 45.

³¹⁸ Par exemple : « Mieux vaut alors s'acheminer vers l'absolu des ténèbres, vers les douceurs de l'imbécillité... », « Menace de sainteté », *ibid.*, p. 192. – Autre cas, les points de suspension placés avant la dernière phrase, avant le dernier paragraphe (ils sont alors souvent accompagnés de la conjonction « et », voire de la tournure « et c'est ainsi que ») : « Il n'y a d'initiation qu'au néant – et au ridicule d'être vivant. / ... Et je songe à un Eleusis des cœurs détrompés, à un mystère net, sans dieux et sans les véhémences de l'illusion. », « Variations sur la mort », *ibid.*, p. 23.

texte normal, un texte autre, une idée dont on laisse soin au lecteur d'explorer l'altérité : l'ironie, l'ambiguïté des termes et des idées, soulignées par l'italique et par les points de suspension, marquent une ouverture à autrui, à une autre voix, à un autre point de vue. Le texte s'achève ainsi sur la possibilité d'un nouveau départ, d'un autre discours.

Enfin, il faut remarquer les cas de clausules reprenant peu ou prou les termes du titre du chapitre³¹⁹, ou de son *incipit*, comme pour boucler la boucle, et pour confirmer que l'*incipit* et l'*explicit* ne sont que des lambeaux d'un tout auquel ils ne sauraient donner de terme (originel ni final) : le cercle ici décrit s'apparente à un éternel retour digne de la structure bipartite d'*En attendant Godot*. Plus que jamais, l'impression de conclusion s'avère aussi forte qu'est radical l'inachèvement qu'elle couve.

Ainsi, *incipit* et *explicit* s'incrivent dans le flot dialogique comme des panneaux dans le désert, comme des bornes kilométriques sur une route circulaire ; ceci rejoint notre conclusion sur le caractère fragmentaire du texte du *Précis de Décomposition* : il existe bel et bien un dialogisme fragmentaire, une polyphonie décomposée, hachée – dont témoigne la poétique cioranienne. De fait, en ayant recours à la forme brève, Cioran s'inscrit pleinement dans le paradigme du dialogisme, qui est la condensation du multiple dans l'un (polyphonie) : le dialogisme fragmentaire est condensation du multiple dans une multiplicité d'unités (définies par leur appartenance à l'un, au tout).

2 – Hors du langage

Précis de Décomposition se distingue de toutes les œuvres qui l'ont précédé par la présence en son sein d'une virulente remise en question du langage. En changeant de langue, Cioran a pris conscience, non sans violence, que le langage n'est pas un attribut de l'individu au même titre qu'une main ou que l'un des cinq sens ; mais cette avènement à la conscience, loin d'inhiber l'écriture, l'a au contraire renforcée, Cioran ajoutant immédiatement cette nouvelle expérience à la longue liste des désillusions amères réquisitionnées par l'écrivain contre l'existence. *Précis de Décomposition* contient ainsi les réflexions métalinguistiques, voire métascripturales, dont il fut le résultat.

a – Le langage perdu

³¹⁹ Par exemple, l'*explicit* du chapitre « Disparaître en Dieu » : « Mais il existe une dignité qui nous préserve de disparaître en Dieu et qui transforme tous nos instants en prières que nous ne ferons jamais. », *ibid.*, p. 19.

Dans ses œuvres roumaines, Cioran baignait dans l'écriture et dans le langage comme un poisson dans l'eau ; en prenant conscience de son usage du langage, il a perdu une naïveté, une fraîcheur, dont il a aussitôt pris le deuil, pour mieux se venger contre ce langage qui manipulait ses pensées à son insu. Il associe l'emploi philosophique des pronoms « on » et « nous » à un « *refuge confortable de l'existence fausse* », à un « *triomphe de la non-authenticité* »³²⁰, par opposition avec le « je » du poète, et décrit le lyrisme d'un Shakespeare ou d'un Shelley comme un « *incendie verbal* » dans lequel « *nous sentons la cendre des mots, retombement et relent de l'impossible démiurgie* »³²¹ : voici où commence le *Précis de Décomposition*, après l'incendie du langage, avec des tas de cendres à la place des mots, alors que Cioran se sent sombrer d'un lyrisme où l'être fait corps avec ses mots, dans des réflexions distancées où le moi se perd à chercher en vain des mots aussi vivants que lui.

Le langage était, sinon une solution, au moins une consolation, un semblant de pouvoir face à l'existence – et Cioran d'évoquer à plusieurs reprises l'acte mythique de nomination : par l'image d'Adam (« *Lorsqu'Adam fut chassé du Paradis, au lieu de vitupérer son persécuteur, il s'empressa de baptiser les choses : c'était l'unique manière de s'en accommoder et de les oublier* »³²²) ou dans le discours d'un orgueilleux en pleine déchéance (« *N'ai-je point donné mon nom à tous les objets ? Tout me proclame, des fumiers aux voûtes : ne suis-je pas le silence et le vacarme des choses ?* »³²³). Chez Cioran comme chez Proust, les mots avaient, *autrefois*, une aura, une puissance réelle : « *Il fut un temps où prononcer seulement le nom d'une sainte me remplissait de délices* »³²⁴, mais au jour du *Précis de Décomposition* la magie est perdue, et l'illusion doit être combattue comme toutes les autres : « *Avides d'une nomenclature pour l'Irrémédiable, nous cherchons un allègement dans l'invention verbale, dans des clartés suspendues au-dessus de nos désastres. Les mots sont charitables : leur frêle réalité nous trompe et nous console...* »³²⁵, mais « *il y a une indécence à mettre trop d'âme dans les grands mots : l'enfantillage de tout enthousiasme pour la connaissance...* »³²⁶. Irrémédiablement séparé de la réalité, le langage n'est plus qu'une tricherie pour contourner le vide de notre condition : « *Nous disons : la Mort – et cette*

³²⁰ « Exégèse de la déchéance », *ibid.*, p. 30.

³²¹ « L'équivoque du génie », *ibid.*, p. 97.

³²² « Visages de la décadence », *ibid.*, p. 174.

³²³ « Étapes de l'orgueil », *ibid.*, p. 189.

³²⁴ « Le disciple des saintes », *ibid.*, p. 182. (C'est l'auteur qui souligne.) Le petit Marcel, dans *Du côté de chez Swan*, fait la même expérience de la dimension mythique de certains mots dans un esprit naïf qui identifie le qualifié et le qualifiant, qui accorde au mot une puissance d'évocation qui semblerait même dépasser en intensité la présence de la chose évoquée (Swan, Guermantes, etc.).

³²⁵ « Les anges réactionnaires », *ibid.*, p. 60.

³²⁶ « Les simples d'esprit », *ibid.*, p. 233.

abstraction nous dispense d'en ressentir l'infini et l'horreur »³²⁷. Perdu, le langage, perdue, l'innocence de la nomination – et la pensée, l'esprit lui-même, qui n'est que langage, a tout d'un « cimetière » où « reposent les principes et les formules : le Beau est défini, il y est enterré. Et comme lui le Vrai, le Bien, le Savoir et les Dieux. Ils y pourrissent tous »³²⁸.

b – Les usages des mots usés

Si, dans le bon vieux temps, les mots m'appartenaient à moi seul, au point que je leur livrais mon moi sans rechigner, et même dans un sentiment d'extase, je ne suis désormais plus seul maître à bord : je n'ai pas inventé ces mots, ils ont vécu sans moi, ils continuent de vivre dans mon dos, je n'ai pas d'autre choix que les partager avec autrui – comme si autrui pouvait signifier la même chose que moi lorsque nous employons le même mot... Cioran ne voit dans le soi-disant « progrès de l'esprit » « qu'une série de qualifications nouvelles »³²⁹, qui expriment toujours la même chose, ou plutôt la même incapacité à exprimer les choses essentielles : à plusieurs reprises, il postule ce destin pléonastique de la pensée humaine pour conclure sur la mort des mots (« charognes verbales »³³⁰, « les mots, trop répétés, s'éteignent et meurent »³³¹, « il me semble parfois qu'ils sont morts et que personne ne veut les enterrer »³³²), comme si chaque usage d'un mot lui devenait inhérent à tout jamais et se mêlait aux autres, au risque de le dévier de son sens premier, voire de le rapprocher de son contraire (« Nous sommes engouffrés dans un univers pléonastique, où les interrogations et les répliques s'équivalent »³³³).

De fait, Bakhtine ne dit pas autre chose : le mot reste porteur de la voix de ceux qui l'ont employé³³⁴. Chez Cioran, le mot « concurrence la grue la plus sordide » ; les mots sont salis,

³²⁷ « Visages de la décadence », *ibid.*, p. 173.

³²⁸ *Ibid.*, p. 171. Cf. « Dans le cimetière des définitions », *ibid.*, p. 15 : « Sommes-nous fondés à imaginer un esprit s'écriant : 'Tout m'est à présent sans objet, car j'ai donné les définitions de toutes choses' ? »

³²⁹ « Suprématie de l'adjectif », *ibid.*, p. 33.

³³⁰ *Ibid.*

³³¹ « L'univers démodé », *ibid.*, p. 131.

³³² « L'usure suprême », *ibid.*, p. 224.

³³³ « Adieu à la philosophie », *ibid.*, p. 74.

³³⁴ Cf. Tzvetan TODOROV, *Mikhaïl Bakhtine, op. cit.*, p. 89 (T. Todorov cite Bakhtine) : « Dans la langue il ne reste aucun mot, aucune forme neutres, n'appartenant à personne : toute la langue s'avère être éparpillée, transpercée d'intentions, accentuée. Pour la conscience qui vit dans le langage, celle-ci n'est pas un système abstrait de formes normatives, mais une opinion hétérologique concrète sur le monde. Chaque mot sent la profession, le genre, le courant, le parti, l'œuvre particulière, l'homme particulier, la génération, l'âge, le jour et l'heure. Chaque mot sent le contexte et les contextes dans lesquels il a vécu sa vie sociale intense ; tous les mots et toutes les formes sont habités par des intentions. Dans le

corrompus, « *tout mastiqués* » par les autres, ils couvent tous « *un arrière-goût de salive étrangère* »³³⁵. Le dialogisme de Bakhtine, dans son acception sociale, trouve dans cette prostitution du vocabulaire une expression certes corsée, mais essentiellement juste.

c – Métaphysique de comptoir

Fort de ses réflexions, Cioran verse désormais tendancieusement dans ces « *trouvailles linguistiques stupides* »³³⁶ qu'il décriera tant par la suite. Fraîchement débarqué dans la langue française, il s'en prend à sa grammaire (dans ses aspects latins, de fait, propres également au roumain), à cette « *métaphysique du peuple* » (Nietzsche) qui trompe l'esprit et nourrit notre lâcheté : « *Je fus, je suis ou je serai, c'est là question de grammaire et non d'existence. Le destin – en tant que carnaval temporel – se prête à la conjugaison, mais, dépouillé de ses masques, il se dévoile aussi immobile et aussi nu qu'une épitaphe* »³³⁷. « *Employer le jargon de la vie* », c'est collaborer avec l'ennemi, c'est se priver de lucidité comme de liberté : « *Et je ne dirai plus : 'Je suis' – sans rougir. L'impudeur du souffle, le scandale de la respiration sont liés à l'abus d'un verbe auxiliaire...* »³³⁸. La syntaxe est porteuse d'une vision du monde commune – précisément celle que Cioran incrimine – tout comme les mots – et Cioran consacre de subtiles réflexions³³⁹ à la comparaison entre le *cafard* français, le *Sehnsucht* allemand, le *yearning* anglais, le *saudade* portugais, termes dans lesquels il trouve, précisément parce qu'ils sont vagues et intraduisibles, la trace moins avilie (que d'ordinaire, dans le langage) de l'essence du mal qu'ils visent, et qu'ils échouent à exprimer : ce n'est que dans ses zones d'ombre que le langage peut recéler quelque vérité qui ne soit pas encore souillée par la *doxa*, par cette pensée commune dont le langage est l'arme la plus puissante.

Le langage n'est plus un allié, puisqu'il est responsable de cette métaphysique humaine, métaphysique de la vie qui a son « *jargon* », et que Cioran veut écraser sous ses vitupérations. Là encore, Bakhtine n'est pas loin, qui prend même l'exemple du changement de langue d'écriture :

mot, les harmoniques contextuelles (du genre, du courant, de l'individu) sont inévitables ».

³³⁵ « *L'usure suprême* », *Précis de Décomposition*, *op. cit.*, p. 224-225.

³³⁶ Lettre à Friedgard Thoma du 29 avril 1981, in Friedgard THOMA, *Pentru nimic în lume, o iubire a lui Cioran (Pour rien au monde, Cioran amoureux)*, traduit de l'allemand en roumain par Nora Iuga, Bucarest, Samuel Tastet Éditeur, 2006, p. 38. (Nous traduisons du roumain.)

³³⁷ CIORAN, « *Tournant le dos au temps* », *Précis de Décomposition*, *op. cit.*, p. 80.

³³⁸ « *L'homme vermoulu* », *ibid.*, p. 133.

³³⁹ « *Apothéose du vague* », *ibid.*, p. 48-51.

Dans le processus de création littéraire, l'éclairage réciproque d'une langue maternelle et d'une langue étrangère [quand l'œuvre y fait recours] souligne et objective précisément le côté 'conception du monde' de l'une et l'autre langue, leur forme interne, le système axiologique qui leur est propre. Pour la conscience qui crée l'œuvre littéraire, ce ne sont évidemment pas le système phonétique de la langue natale, ses particularités morphologiques, son lexique abstrait, qui apparaissent dans le champ éclairé par la langue étrangère, mais précisément ce qui fait de la langue une conception du monde concrète et intraduisible absolument ; précisément *le style de la langue en tant que totalité*.³⁴⁰

d - Face à l'écriture

Comment écrire dans ces conditions ? La remise en question du langage ne peut pas épargner celle de l'écriture, quand bien même celle-ci se plierait à celle-là en l'ajoutant à ses thématiques. Tel est le danger de l'analyse, de la réflexion, de la décomposition, mais Cioran va contourner le problème en... l'exposant : « *Ceux qui ne restent pas à l'intérieur de la réalité qu'ils cultivent* », Cioran compare leur échec à celui de Mallarmé « *en face de l'art* » (et l'on sait à quelle critique du langage courant Mallarmé s'est livresquement livré), et « *l'artiste abandonnant son poème, exaspéré par l'indigence des mots, préfigure le désarroi de l'esprit mécontent dans l'ensemble existant* »³⁴¹ (mais ne serait-ce pas l'inverse, dans le cas de Cioran, le désarroi existentiel qui s'étend à l'écriture ?).

L'écrivain, à l'instar du « *Penseur d'occasion* »³⁴², est désormais à distance de sa plume ; il en vient naturellement à se représenter lui-même devant sa page blanche, avec laquelle il ne fait plus corps : « *Ouvrir tes veines pour inonder cette feuille qui t'irrite comme t'irritent les saisons ? Ridicule tentative ! Ton sang, décoloré par les nuits blanches, a suspendu son cours...* »³⁴³ L'écriture de chair et de sang n'est plus, la conscience s'interpose avec son sens du ridicule, et mène l'écrivain au dernier mot de la « *Formule* »³⁴⁴, à l'impasse du superficiel, du style (« *Restent cependant les apparences : pourquoi ne pas les hausser au niveau d'un style ?* »³⁴⁵), voire de la... stylistique : sans parler du travail stylistique opéré par Cioran, l'on trouve même certaines réflexions méta-scripturales pour achever de confirmer la distance rationnelle qui sépare

³⁴⁰ M. Bakhtine, cité par T. TODOROV, *Mikhail Bakhtine, op. cit.*, p. 97. (C'est Bakhtine qui souligne ; les crochets sont de T. Todorov.)

³⁴¹ « Hantise de l'essentiel », *ibid.*, p. 117. (C'est l'auteur qui souligne.)

³⁴² « Le Penseur d'occasion », *ibid.*, p. 137-138.

³⁴³ « Lypémanie », *ibid.*, p. 128. Cf. « Désenivrement », *ibid.*, p. 107 : « Les soucis non-mystérieux des êtres se dessinent aussi clairement que les contours de cette page... Qu'y inscrire sinon le dégoût des générations qui s'enchaînent comme des propositions dans la fatalité stérile d'un syllogisme ? »

³⁴⁴ « Histoire et verbe », *ibid.*, p. 114.

³⁴⁵ « Civilisation et frivolité », *ibid.*, p. 17. (C'est l'auteur qui souligne.)

désormais Cioran de son écriture – par exemple : « *Alors que le vers permet tout, que vous pouvez y déverser larmes, hontes, extases – et surtout plaintes, la prose vous interdit de vous épancher ou de vous lamenter : son abstraction conventionnelle y répugne. Elle exige d'autres vérités : contrôlables, déduites, mesurées* », témoigne amèrement Cioran avant d'évoquer un « *ami des poètes* » qui « *les eût connus tous par désespoir de ne pas être des leurs* »³⁴⁶.

e – Dialogue, conscience et solitude

Tout ceci repose sur une vision de l'écriture personnelle, sur un égotisme et sur un mépris de l'autre qui, ce n'est pas pour nous surprendre, vont faire la part belle à la critique du dialogue : si je hais le langage, tel qu'il m'est donné, parce qu'il est pollué par autrui, comment supporterai-je d'entendre autrui s'accaparer les mots, et surtout de participer moi-même, avec autrui et sous ses yeux, à ce vaste réseau de prostitution lexicale ?

La posture solitaire adoptée tout au long du *Précis de Décomposition* ne saurait apprécier le dialogue, ni au niveau des êtres, ni au niveau des mots, même si quelques fissures viennent lézarder ce mur de solitude : « *Après chaque conversation, dont le raffinement indique à lui seul le niveau d'une civilisation, pourquoi est-il impossible de ne pas regretter le Sahara et de ne pas envier les plantes ou les monologues infinis de la zoologie ?* »³⁴⁷ Le mur est manifeste, notons plutôt les fissures : un « *raffinement* » semble possible, et, surtout, si le monologue est apparenté à la zoologie, le dialogue sera le propre de l'homme, ou plutôt toute conscience évoluera aussi nécessairement dans le dialogue que tout animal dans le monologue. Si ardente soit la répugnance du solitaire, le dialogue est une fatalité...

Le même glissement s'opère dans le paragraphe suivant :

Instincts rongés par la conversation...

Du dialogue n'est jamais sorti rien de monumental, d'explosif, de 'grand'. Si l'humanité ne se fût amusée à *discuter* ses propres forces, elle n'eût point dépassé la vision et les modèles d'Homère. Mais la dialectique, en ravageant la spontanéité des réflexes et la fraîcheur des mythes, a réduit le héros à un exemplaire brillant. Les Achilles d'aujourd'hui ont plus qu'un talon à redouter... La vulnérabilité, jadis partielle et sans conséquence, est devenue le privilège maudit, l'essence de chaque être. La conscience a pénétré partout et siège jusque dans la moelle ; aussi l'homme ne vit-il plus dans l'existence, mais dans la théorie de l'existence...

³⁴⁶ « Le Parasite des poètes », *ibid.*, p. 143-144.

³⁴⁷ « Exégèse de la déchéance », *ibid.*, p. 29.

Celui qui, lucide, se comprend, s'explique, se justifie, et domine ses actes, ne fera jamais un geste mémorable.³⁴⁸

Par l'entremise de la dialectique, lien est fait entre le dialogue et la conscience. Il coûte cher à un misanthrope de le reconnaître (et il ne le reconnaît pas explicitement), mais réfléchir et dialoguer sont une seule et même chose. Cioran a beau critiquer la réflexion, il s'y adonne ; même chose pour le dialogue. Il dit encore, après un paragraphe de non-prière (« *Seigneur, donnez-moi la faculté de ne jamais prier* »³⁴⁹) : « *Lorsqu'on parvient à la limite du monologue, aux confins de la solitude, on invente – à défaut d'autre interlocuteur – Dieu, prétexte suprême de dialogue.* »³⁵⁰ C'est à cette limite, au bout du monologue roumain, que Cioran se situe dans le *Précis de Décomposition* – et si ce grand solitaire n'hésite pas à s'inventer un Dieu auquel reprocher tout son souïl, sa solitude s'avère prodigue en autres interlocuteurs...

3 – Fissure dans la représentation

Avant d'en venir aux différentes formes de dialogues en présence, nous terminerons en soulignant la patence dans la poétique cioranienne d'une duplicité, d'une dialectique, d'un besoin de rapprocher les contraires, qui se parachèvera naturellement dans leur dialogue ; l'abondance de tropes oxymoriques et autres associations contradictoires, sur le plan stylistique, trouve son corollaire poétique dans l'expression d'une fissure à la fois dans l'existence, dans l'individu, et dans la création. Que sa portée soit philosophique, identitaire, ou poétique, c'est une caractéristique profonde de la représentation (du monde, de soi, ou de l'œuvre) dont le *Précis de Décomposition* est la trace.

a – Fissure dans l'existence

Il y a ainsi une « *dualité* »³⁵¹ dans l'existence, dualité ontologique présentée comme échappant au vouloir humain, comme fatalité, et dont les formes sont aussi multiples que la fissure séparatrice est unique et omniprésente. Ainsi le destin de l'homme est-il d'osciller « *entre l'Apparence et le Rien, entre la forme trompeuse de l'être et son absence : vibration entre deux irréalités...* »³⁵² Et cette Apparence elle-même se présente également comme dialectique sans solution : « *les vérités sont des fraudes et les passions des odeurs ; et en fin de compte on n'a de choix*

³⁴⁸ « Visages de la décadence », *ibid.*, p. 163. (Nous n'insistons pas sur le paradoxe entre la lucidité critiquée et celle pratiquée, revendiquée en maints autres endroits, par l'auteur.)

³⁴⁹ « L'arrogance de la prière », *ibid.*, p. 127.

³⁵⁰ *Ibid.*, p. 125.

³⁵¹ « Dualité », *ibid.*, p. 89.

³⁵² « L'homme vermoulu », *ibid.*, p. 134.

qu'entre ce qui ment et ce qui pue »³⁵³. C'est l'opposition entre la réalité concrète, au sein de laquelle se font face son prosaïsme flagrant et son élégance fausse, et l'essence, qui n'est que néant (mais notons bien qu'il ne s'agit pas ici de reconstruire un système de pensée dialectique cohérent, ce qui serait dénaturer la visée de l'écrivain). Dans les rares cas où un terme tiers apparaît, celui-ci ne vient jamais résoudre la dualité, mais simplement la souligner ou l'englober, comme alliage partiel ou total de bric et de broc. Ici, c'est la liberté et son « double visage » : « *quoique le problème de la liberté soit insoluble, nous pouvons toujours en discourir, nous mettre du côté de la contingence ou de la nécessité...* »³⁵⁴. Là, c'est le sentiment du danger, le « *manque d'amertume nonchalante* », qui nous confine à subir les « *méfais du courage et de la peur* », « *antinomiques et pareils* » comme « *deux pôles d'une même maladie consistant à accorder abusivement une signification et une gravité à la vie* »³⁵⁵. L'humanité elle-même, la société, en tant que totalité, avance « *avec quelques riches, avec quelques mendiants – et avec tous ses pauvres* », la pauvreté formant un troisième état entre les deux extrêmes, un état ambigu, qui n'est ni l'un ni l'autre, et un peu tous les deux à la fois : « *affamés honorables, exploités par le faste et les guenilles* », les pauvres sont ceux qui travaillent pour ceux qui, « *dans le salon ou dans la rue* »³⁵⁶, s'y refusent – à l'instar de l'homme qui vacille entre l'Apparence et le Rien, et dont « *l'amertume* » est « *le seul point fixe dans [son] oscillation entre le dégoût du monde et la pitié de [soi-même]* »³⁵⁷.

b – Fissure dans l'individu

Cette dualité ontologique ne peut que se reporter sur l'homme qui la vit, confiné à deux états ; de fait, comme cet homme fait partie de l'être au même titre que le reste, il se présente lui-aussi comme double. Rien ne vient le sortir de la dialectique de l'âme et du corps, (que l'on retrouve à la source de bien des oxymores, qui rapprochent le physiologique et le spirituel – pensons seulement au titre « *précis de décomposition* »), dialectique de la pensée et de l'instinct, d'une haute sensibilité et d'une nature vile, qui, sous la plume de Cioran, prend la forme exacerbée de « *l'opposition entre la vulgarité et la mélancolie* » : « *même les plus*

³⁵³ « La Part des choses », *ibid.*, p. 219.

³⁵⁴ « Double visage de la liberté », *ibid.*, p. 80.

³⁵⁵ « Les méfaits du courage et de la peur », *ibid.*, p. 106-107.

³⁵⁶ « Position du pauvre », *ibid.*, p. 154-155.

³⁵⁷ « Oscillation », *ibid.*, p. 191.

tranchantes antinomies s'émeussent devant cette opposition où s'affrontent – suivant un dosage prédestiné – nos bas-fonds et notre fiel songeur »³⁵⁸.

L'homme croit résoudre cette duplicité en choisissant l'un ou l'autre de ses pans, mais l'on ne saurait atteindre à une pleine intensité de vie si l'on ne fait pas l'expérience de son contraire, si l'on ne va pas « à l'encontre de soi »³⁵⁹ ; Cioran consacre un chapitre aux hommes qui connurent « le divorce de [leurs] opinions d'avec [leurs] penchants » : Marc-Aurèle entre métaphysique et politique, Luther entre « délicatesses » et « grossièreté », Nietzsche entre son œuvre, « ode à la force », et son « existence chétive »... L'éloge de ces êtres marqués par l'incompatibilité et par la tension interne conduit ainsi à une description de l'esprit comme pluralité : « étant plusieurs, il ne peut se choisir »³⁶⁰.

Et Cioran de prendre sur lui cette pluralité identitaire, à laquelle il donne les noms du « Sauvage » et du « Décadent » (dans un ouvrage ultérieur, il parlera de même du « Barbare » et du « Sceptique »³⁶¹) :

... Ainsi l'on découvre en soi le Sauvage et le Décadent, cohabitation prédestinée et contradictoire : deux personnages subissant la même attraction du passage, l'un du néant vers le monde, l'autre du monde vers le néant : c'est le besoin d'une double convulsion, à l'échelle métaphysique. Ce besoin se traduit, à l'échelle de l'histoire, dans l'obsession de l'Adam qu'expulsa le paradis et de celui qu'expulsera la terre : deux extrémités de l'impossibilité de l'homme.³⁶²

Le paragraphe précédent reposait sur une première personne du singulier, de sorte que cet élargissement à l'humanité semble décrire avant tout le « je » qui, pourtant, n'apparaît plus ici. Dualité « métaphysique » vouée à « l'impossibilité » (remarquons que Cioran lui-même souligne ces termes), cette « cohabitation » de deux « personnages » ne saurait avoir d'autre issue que leur dialogue.

c – Fissure dans la création

Mais Cioran va refuser de présenter explicitement ses dialogues comme leurs dialogues ; la représentation de la création contenue dans le *Précis de Décomposition* ne renvoie à cette duplicité interne que par des figures monstrueuses, souvent sur le mode de l'irréel :

³⁵⁸ « Dualité », *ibid.*, p. 90.

³⁵⁹ « À l'encontre de soi », *ibid.*, p. 246-247.

³⁶⁰ *Ibid.* (C'est l'auteur qui souligne.)

³⁶¹ « Le Sceptique et le Barbare », *La Chute dans le temps, in Œuvres, op. cit.*, p. 1096-1106.

³⁶² « Visage de la décadence », *Précis de Décomposition, op. cit.*, p. 176. (C'est l'auteur qui souligne.)

« figurons-nous un Valéry avec l'âme d'un Néron »³⁶³, « un Judas avec l'âme de Bouddha »³⁶⁴, « un Marseillais et un Dieu »³⁶⁵, « un Don Quichotte vu par Eschyle »³⁶⁶, ou encore un « moraliste idéal – mélange d'envol lyrique et de cynisme – exalté et glacial, diffus et incisif, tout aussi proche des Rêveries que des Liaisons dangereuses, ou rassemblant en soi Vauvenargues et de Sade, le tact et l'enfer »³⁶⁷... Et qu'est-ce que la création, sinon « le combat de la barbarie et de la névrose »³⁶⁸ ?

Le sous-entendu est assourdissant, dans la plupart de ces cas, qui identifie l'auteur au monstre imaginé, qui place ces rapprochements oxymoriques au cœur de l'être qui les opère ; mais l'on ne trouvera pas d'aveu du dialogisme de son œuvre plus direct que ces monstres et fissures représentationnelles évoqués à l'instant, que ces fissures dans le langage observées plus haut, ou que ces fissures dans le flot de la pensée analysées avec l'écriture fragmentaire.

B – Suicides sur l'échiquier

Comment se présente notre champ de bataille ? Comment les différentes idées et les différentes voix du *Précis de Décomposition* s'agent-elles ? Une cartographie détaillée du dialogisme est-elle possible ? – Plus ou moins, mais nous avons choisi de n'en pas proposer ici : chaque chapitre peut être rattaché à une voix, à celle des trois voix en présence – *suicidaire, décomposée, corrompue* – qui s'y donne le plus à entendre, et si l'on ne s'aventure pas dans la jungle microdialogique et dans les subtilités de vocabulaire, on peut légitimement, une fois identifiée la voix de chaque chapitre, dresser un tableau de l'ensemble du livre, tableau qui ferait apparaître à la fois l'entrelacs des voix, et la supériorité « *numérique* », « *quantitative* », de telle ou telle voix dans telle ou telle partie (la voix décomposée dans les « *Visages de la Décadence* », et la voix corrompue dans les « *Abdications* » – pour ne pas les nommer) : mais cette description détaillée, qui aurait certes le mérite de souligner le mouvement global de l'œuvre (*l'affrontement entre la voix décomposée, dominante, et la voix suicidaire, résistante, conduisant à l'émergence de la voix corrompue*) tout en faisant apparaître les multiples fissures de cette vision trop linéaire (même sur le plan des idées), mépriserait beaucoup trop les subtilités du dialogisme interne à chaque chapitre – comme un regard myope transformerait les mille et un coups de pinceau d'un paysage tourmenté de Van

³⁶³ « Suprématie de l'adjectif », *ibid.*, p. 34.

³⁶⁴ « Le traître modèle », *ibid.*, p. 85.

³⁶⁵ « L'équivoque du génie », *ibid.*, p. 98.

³⁶⁶ « Le mesonge immanent », *ibid.*, p. 123.

³⁶⁷ « Dans le secret des moralistes », *ibid.*, p. 228. (C'est l'auteur qui souligne.)

³⁶⁸ « Visages de la décadence », *ibid.*, p. 167.

Gogh en un assemblage de quelques carrés monochromes dignes de Nicolas de Staël, voire de Mondrian.

Nous avons retenu le terme d'*échiquier* pour désigner cet entrelacs d'idées (une même idée pouvant être appréhendée par différentes voix), après avoir renoncé à l'image du jeu de go : les idées qui parcourent le *Précis de Décomposition* et dont s'emparent les différentes voix sont en nombre limité, connu d'avance (la plupart sont, à dire vrai, héritées de l'œuvre roumanophone de Cioran, ou, sinon, de l'histoire de la métaphysique), ne sont pas toutes d'importance égale (contrairement aux pions du jeu de go, tous identiques), et ne sont pas statiques (comme nous allons le voir dans le cas de l'idée du suicide, qui, tel un cheval aux échecs, pourra gagner rapidement le centre de l'échiquier, puis en disparaître non moins vivement). Enfin, puisque nous filons notre métaphore, il faut aussi en dire la principale limite : aux échecs l'affrontement des blancs et des noirs ne permet jamais l'apparition d'un troisième camp, comme c'est le cas dans le *Précis de Décomposition*.

Chaque voix a naturellement ses marottes (l'autodestruction, le lyrisme, la solitude, pour la voix suicidaire ; l'indifférence, l'ennui, le relativisme, pour la voix décomposée ; l'ambivalence, l'échec, la superficialité, pour la voix corrompue – listes non exhaustives), sans qu'elles lui soient réservées ni qu'il lui soit interdit de s'attaquer à celles des autres, de sorte qu'aucune idée, une fois dissolue dans la vision plurielle de l'œuvre dialogique, après avoir fait l'expérience de ses limites et de ses contraires, ne peut plus permettre à une voix de s'imposer pleinement au détriment des autres – sinon, éventuellement, la voix corrompue, en tant qu'elle repose souvent sur une synthèse (ouverture commune), donc sur une forme de dépassement des points de vue contraires des voix suicidaire et décomposée.

Nous limiterons notre analyse à l'exemple du traitement dialogique de l'idée du suicide, l'une des plus importantes du livre ; lequel traitement mériterait tout à fait l'exclamation de Bakhtine au sujet de l'idée d'Ivan Karamazov – « *tout est permis* » si l'âme n'est pas immortelle : « *Quelle vie dialogique intense mène cette idée au long du roman, quelles voix hétérogènes la reprennent, quels contacts dialogiques inattendus elle provoque !* »³⁶⁹

Du « *Monopole de la souffrance* » des *Cimes du Désespoir* aux « *Rencontres avec le suicide* » du *Mauvais Demiurge*, le suicide traverse toute l'œuvre de Cioran, comme toute sa réception, Cioran essuyant régulièrement le reproche imbécile d'être « *le philosophe du suicide qui ne s'est pas suicidé* ». Dans le *Précis de Décomposition*, outre les quatre chapitres consacrés au suicide (« *Ressources de l'auto-destruction* », « *Lypémanie* », « *La Corde* », « *Mes héros* »), on dénombre

³⁶⁹ M. BAKHTINE, *La Poétique de Dostoïevski*, op. cit., p. 139.

plus d'une vingtaine de passages où apparaît l'idée de l'autodestruction volontaire, du désir de mourir ; aussi devons-nous, après une analyse détaillée des premières occurrences, accélérer sensiblement notre rythme de lecture, pour couvrir l'ensemble du livre sans dépasser les proportions de ce sous-chapitre. Le problème est le suivant : puisque tout justifie le suicide, pourquoi ne me suicidé-je pas ?

La première occurrence ouvre le bal discrètement, en jouant sur l'ambiguïté du terme « *négation* » : « *Il n'est de noblesse que dans la négation de l'existence, dans un sourire qui surplombe des paysages anéantis* », telle est la conclusion du discours de « *l'homme idéalement lucide* »³⁷⁰ imaginé par l'auteur. Se pourrait-il qu'au bout de cinq pages seulement l'auteur pourfende le tabou en louant la pratique du suicide ? Cioran prend dès le départ ses précautions dialogiques en plaçant ces propos dans la bouche d'un personnage – incarnation imaginaire de la voix décomposée, cette voix attachée à la décomposition, à l'analyse rationnelle, froidement destructive, des illusions humaines. Quelques pages plus loin, c'est sans guillemets que la voix décomposée (reconnaissable à sa sensibilité à la logique, à sa critique méthodique, sans emphase) va réfuter ce devoir du suicide imposé par la lucidité : « *nous nous agrippons aux jours parce que le désir de mourir est trop logique, partant inefficace* »³⁷¹, avant de raffiner son rapport paradoxal au suicide (valorisé et refusé) en développant sa « *méthode* » contre « *l'obsession de la mort* » : si l'espoir « *ne fait qu'exacerber l'appétit de mourir* » par son insignifiance, celui qui aura « *savouré en pensée les périls de sa propre extinction* » et « *goûté à des anéantisements cruels et doux* »³⁷², ce modèle de ludicité aura vaincu et la vie et la mort. Pour la voix décomposée, tout justifie le suicide, mais la connaissance de cette nécessité logique place l'être au-delà de la tentation d'une mise en pratique ; dans son ennui, l'être décomposé (l'être que postule la voix décomposée) ne peut que « *[se détruire] au ralenti* »³⁷³.

Un peu plus loin, la voix suicidaire s'empare à son tour de l'idée, dont la voix décomposée a fait trop peu de cas. La seule question qui vienne à l'esprit de l'être suicidaire (l'être que postule la voix suicidaire) devant le spectacle de l'existence d'autrui est : « *comment se fait-il qu'il ne se tue pas ?* » ; « *se supprimer semble un acte si clair et si simple ! Pourquoi est-il si rare, pourquoi tout le monde l'élude-t-il ?* », s'exclame-t-il avec l'enthousiasme qui lui est coutumier, en opposition directe, on le voit, avec la voix décomposée, qui ne renierait pas cet « *état de non-suicide* »³⁷⁴ que la voix suicidaire met à nu au cœur de l'existence.

³⁷⁰ « L'anti-prophète », *Précis de Décomposition*, op. cit., p. 14-15.

³⁷¹ « Variations sur la mort I », *ibid.*, p. 20.

³⁷² « Variations sur la mort III », *ibid.*, p. 22.

³⁷³ « Désarticulation du temps », *ibid.*, p. 25.

³⁷⁴ « Coalition contre la mort », *ibid.*, p. 32. (C'est l'auteur qui souligne.)

Passent quelques pages, et vient le portrait du « *fervent des séparations* » dont la « *Conscience* » pure plane par-delà les souffrances de l'âme, « *supérieure aux prétextes qui invitent à mourir* », laissant son âme face à « *son impuissance à répondre à l'appel du Vide* »³⁷⁵. L'opposition entre l'âme et la conscience, qui divise le personnage, dit en d'autres termes celle des voix que nous appelons suicidaire et décomposée. Primauté semble revenir ici, *in fine*, à la voix suicidaire, le chapitre s'achevant sur la dernière expression que nous avons citée, soit sur les tourments de l'âme (dus à l'indifférence de la Conscience) ; mais avec cette confrontation directe, le combat dialogique, au sein de l'idée du suicide, est bel et bien lancé.

Vingt pages suivent, dans lesquelles le suicide, conformément à l'entrelacs dialogique, laisse le terrain à d'autres idées – disons plutôt que les voix (principalement la voix décomposée et la voix suicidaire) s'y affrontent dans d'autres idées, que d'autres dialogues se poursuivent, reléguant momentanément celui-ci à l'écart. Ce silence se solde par un nouvel affrontement, autrement conséquent : le chapitre « *Ressources de l'autodestruction* »³⁷⁶, chapitre long de trois pages (sachant qu'en moyenne un chapitre du *Précis de Décomposition* est long d'une et demie), dans lequel nos trois voix vont dialoguer. Dans les deux premiers paragraphes, la voix décomposée fait de l'idée du suicide la condition *sine qua non* de la vie : sans la possibilité de quitter ce monde à tout instant, nous ne pourrions le supporter ; cette puissance immense (« *en un instant nous supprimons tous les instants ; Dieu lui-même ne saurait le faire* ») « *nous insuffle une force et un orgueil tels qu'ils triomphent des poids qui nous accablent* » – tel est le point de vue de la voix décomposée, pour laquelle la conscience, lucide, domine le réel. Mais le second paragraphe de cet éloge de l'idée du suicide (et non du suicide même) ne peut échapper à une critique, que va formuler avec ironie la voix corrompue (à la fin de ce même paragraphe, et, bien sûr, sans aucun indice d'un changement de point de vue, sinon la conjonction « *mais* », les phrases s'enchaînant tout naturellement) : « *Mais, démons fanfarons, nous différons notre fin : comment renoncerions-nous au déploiement de notre liberté, au jeu de notre superbe ?...* » Le point de vue de la voix décomposée se voit caricaturé, corrompu de l'intérieur, les points de suspension indiquant le dialogisme subtil de cette phrase : le plaisir pris à l'idée de se tuer fait renoncer au projet concret de se tuer – quelle blague ! Le terme de « *fanfarons* » relève pleinement du vocabulaire cynique de la voix corrompue, et l'emploi du conditionnel (« *renoncerions* »), pétri d'une fine ironie, qui plus est dans une question oratoire, souligne l'absurdité de l'argument (comment renoncer au plaisir de renoncer ?). La voix suicidaire prend le relais, et le chapitre suivant s'ouvre sur la description imagée de la

³⁷⁵ « Promenade sur la circonférence », *ibid.*, p. 36.

³⁷⁶ « Ressources de l'autodestruction », *ibid.*, p. 56-59.

tentation du suicide, dans toute son irrésistibilité et en tant que signe de lucidité supérieure (« Celui qui n'a jamais conçu sa propre annulation, qui n'a pas pressenti le recours à la corde, à la balle, au poison ou à la mer, est un forçat avili ou un ver rampant sur la charogne cosmique »), mais elle est vite arrêtée par la voix corrompue et par la contradiction soulevée : « mais tous nos instincts s'y opposent. Cette contradiction développe dans l'esprit un conflit sans issue ». (Nous remarquons qu'elle pointe explicitement du doigt le « conflit » qui nous occupe présentement.) Avec le terme d' « instincts », la voix corrompue s'en prend désormais à la voix suicidaire, pour expliquer la tentation du suicide par la conscience (qui est l'apanage de la voix décomposée), et ce alors que, dans les premiers paragraphes, la conscience était cause du non-suicide. – On le voit, les choses sont bien enchevêtrées... Aussi proposons-nous, pour plus de clarté, et comme avant-goût de nos considérations microdialogiques à venir, de reproduire ici la fin de ce paragraphe, remarquable sur le plan dialogique, en distinguant typographiquement les différentes voix³⁷⁷ :

*Quand nous commençons à réfléchir sur la vie, à y découvrir un infini de vacuité, nos **instincts** se sont érigés déjà en guides et facteurs de nos actes ; ils réfrènent l'envol de notre **inspiration** et la souplesse de notre dégagement. Si, au moment de notre naissance, nous étions aussi conscients que nous le sommes au sortir de l'adolescence, il est plus que probable qu'à cinq ans le suicide serait un phénomène habituel ou même une question d'honorabilité. Mais nous nous éveillons trop tard : nous avons contre nous les années fécondées uniquement par la présence des instincts, qui ne peuvent être que stupéfaits des conclusions auxquelles conduisent nos méditations et nos déceptions. Et ils réagissent ; cependant, ayant acquis la conscience de notre liberté, nous sommes maîtres d'une résolution d'autant plus alléchante que nous ne la mettons pas à profit. Elle nous fait endurer les jours, et, plus encore, les nuits ; nous ne sommes plus pauvres, ni écrasés par l'adversité : nous disposons de ressources suprêmes. Et lors même que nous ne les exploiterions jamais, et que nous finirions dans l'expiration traditionnelle, nous aurions eu un trésor dans nos abandons : est-il plus grande richesse que le suicide que chacun porte en soi ?*

L'enchevêtrement des voix dans ce texte est semblable, à son échelle, à leur entrelacs dans l'ensemble du livre, comme à leur cohabitation éventuelle dans un mot ; reprenons donc le fil des idées qui est le nôtre, sans entrer dans le détail des chapitres, en embrassant du regard l'ensemble de l'échiquier et sans nous appesantir trop sur l'une ou l'autre de ses cases.

Le texte « Ressources de l'autodestruction » s'achève, après légitimation décomposée et éloge suicidaire du suicide (contre le malheur, et comme signe distinctif de l'être humain), par la

³⁷⁷ Rappelons la légende convenue : **voix suicidaire**, voix décomposée, voix corrompue. (Cf. plus haut, III. A. 1. b.) Un terme peut combiner, par exemple, le gras et l'italique, si une voix s'empare d'un mot qui ne relève pas de ce vocabulaire (pour le critiquer, pour le détourner, etc.).

critique, *corrompue*, du désapprentissage moderne du suicide antique : en dernier lieu, je ne me suicide pas, mais je devrais. Ce regret douloureux fait l'objet du chapitre « *Certains matins* », quelques pages plus loin, dont la trame suicidaire est arrêtée par une pirouette corrompue en clausule (« ... *Ou alors prier et attendre d'autres matins* »³⁷⁸ – plutôt que se tuer). Plus loin, le suicide est une forme de « *manque de talent* », un « *nauffrage dans l'absolu* »³⁷⁹ qui dénote une absence de génie artistique – l'art étant un faux-fuyant qui affaiblit la pression de l'autodestruction ; mais cette vision *décomposée* (« *Faux-fuyants* ») est immédiatement suivie d'une description poétique, *suicidaire*, du goût pour notre mort, de notre « *Non-résistance à la nuit* » (« *nous finissons par chérir notre chute, nous nous hâtons de l'accomplir* »³⁸⁰). Nous retrouvons cet attrait sombre et mystérieux, *suicidaire* au plus haut point, dans « *une des mansardes de la terre* » (« *Je veux guérir de ma naissance dans une agonie en dehors des continents, dans un désert fluide, dans un naufrage impersonnel* »³⁸¹), puis dans l'« *Idolâtrie du malheur* », sous l'égide de Lucile de Chateaubriand ou de Caroline de Günderode (les belles suicidées – fascination livresque digne de l'« *Ultime hardiesse* » de Néron³⁸² – opposées à ces « *pantins bourrés de cellules rouges* »³⁸³ que sont les hommes quand ils ne se tuent pas), et dans les insinuations du « *Démon* » (« *Pourquoi biaiser à l'approche du dernier acte ?* »³⁸⁴). Ces assauts suicidaires répétés conduisent une nouvelle fois à la terrible question fondamentale : « *Pourquoi n'as-tu la force de te soustraire à l'obligation de respirer ?* »³⁸⁵, à laquelle la voix corrompue va maintenant répondre par la peur du ridicule (avant que la voix décomposée ne s'attaque à cette « *Peur du Ridicule* »³⁸⁶, mais la tentation suicidaire est déjà passée). Ainsi se termine la première partie du *Précis de Décomposition*, la plus riche sur le plan suicidaire, même si toutes ces envolées lyriques suggérant l'autodestruction se sont heurtées à la froide décomposition ou à la cynique corruption.

Dans la seconde partie (« *Le Penseur d'occasion* »), l'« *Automate* » affirme clairement sa position décomposée : « *la révolte perpétuelle est de mauvais goût comme le sublime du suicide* »³⁸⁷ ;

³⁷⁸ « *Certains matins* », *ibid.*, p. 65.

³⁷⁹ « *Faux-fuyants* », *ibid.*, p. 77.

³⁸⁰ « *Non-résistance à la nuit* », *ibid.*, p. 78.

³⁸¹ « *Dans une des mansardes de la terre* », *ibid.*, p. 86.

³⁸² « L'effet qu'un livre exerce sur nous n'est réel que si nous ressentons l'envie d'en imiter l'intrigue, de tuer si le héros y tue, d'être jaloux s'il est jaloux, d'être malade ou mourant s'il y souffre ou s'il y meurt », « *Ultime hardiesse* », *ibid.*, p. 119.

³⁸³ « *Idolâtrie du malheur* », *ibid.*, p. 98.

³⁸⁴ « *Le Démon* », *ibid.*, p. 99.

³⁸⁵ « *Lypémanie* », *ibid.*, p. 127.

³⁸⁶ *Ibid.*, p. 128.

³⁸⁷ « *L'Automate* », *ibid.*, p. 150.

mais aussitôt une description de la mélancolie vient faire le jeu du suicide : « *Quand on ne peut se délivrer de soi, on se délecte à se dévorer* »³⁸⁸. Au cœur des « *Visages de la décadence* », troisième partie très largement dominée par la voix décomposée, le suicide parvient tout de même à faire une petite intrusion (« *quand un peuple n'a plus aucun préjugé dans le sang, il ne lui reste encore comme ressource que la volonté de se désagrèger* »³⁸⁹), mais ce « *gaspillage lyrique* » étendu aux dimensions d'un peuple n'est plus possible une fois l'ironie, le « *sentiment des distances* »³⁹⁰, infiltrée dans l'expérience quotidienne, une fois les préjugés organiques décomposés par la raison. Au détour d'une réflexion sur l'Histoire comme déception, comme faux progrès du savoir, dans la cinquième partie du livre (« *Le Décor du Savoir* »), le suicide réapparaît très brièvement (« *Ainsi se précise le désir de nous laisser aller à la mélancolie, et d'en mourir...* »³⁹¹), pour ouvrir sur un paragraphe, isolé, sur le « *savoir nocturne* »³⁹², savoir suicidaire seul à résister aux attaques sceptiques de la décomposition. Mais il faut attendre la sixième et dernière partie (« *Abdications* ») pour que le suicide revienne réellement au premier plan.

« *La Corde* », texte qui ouvre cet ultime ensemble, est composé d'un monologue suicidaire (le récit d'un homme que ses objets, sa corde, son couteau, sa fenêtre, invitent à se tuer), lequel est placé entre guillemets et précédé de la remarque distanciatrice, corruptrice, suivante : « *Je ne sais plus comment il me fut donné de recueillir cette confiance* »³⁹³. Après les critiques rationnelles de la décomposition, le suicide et ses hallucinations romantiques, une adéquation totale avec ces élans suicidaires, ne sont plus possibles que dans le cadre distancié d'une mise en abyme minimale. L'heure est à la corruption : ma lucidité m'empêche, moi le non-suicidé, de livrer telles quelles mes tentations suicidaires, soit, laissez-moi donc vous présenter ce personnage – dont « *je ne sais plus* » rien d'autre – dont les élans morbides sont intacts... La porte fermée par la *décomposition* dans le cœur du livre, dans ces quatre parties internes, est de nouveau ouverte ; et les vingt dernières pages du *Précis de Décomposition* voient renaître, à la suite du poème très baudelairien de la « *Corde* », le conflit dialogique qui anime l'idée du suicide. Le chapitre « *Mes héros* »³⁹⁴ contient lui aussi tous les éléments de cette guerre intestine, déroulée sur un plan diachronique avant d'être

³⁸⁸ « Sur la mélancolie », *ibid.*, p. 151.

³⁸⁹ « Visages de la décadence », *ibid.*, p. 166.

³⁹⁰ *Ibid.* (C'est l'auteur qui souligne.)

³⁹¹ « Le Décor du Savoir », *ibid.*, p. 206.

³⁹² *Ibid.*, p. 207.

³⁹³ « La Corde », *ibid.*, p. 214.

³⁹⁴ « Mes héros », *ibid.*, p. 231-233.

encore fondu dans le synchronisme propre au dialogisme : la voix corrompue revient sur une jeunesse marquée par la lecture privilégiée des auteurs suicidés (Henri de Kleist, de nouveau Caroline de la Günderode, ou Gérard de Nerval), une jeunesse « ivre de leur suicide », puis elle raconte le sentiment de trahison à l'égard de soi lorsque, « comme les années passaient », le lecteur suicidaire constatait par une douloureuse autocritique décomposée qu'il ne parvenait pas à imiter ces héros (« chaque jour, comme une leçon d'humilité, me rappelait que j'étais encore vivant ») ; enfin, par glissements successifs, cet état de non-suicide, ici nullement justifié, mène à la récapitulation dans le présent du conflit de toute une vie (conflit de tout un livre, également, comme on l'a vu) : « Maintenant encore, j'estime plus un concierge qui se pend qu'un poète vivant » ; « Hors du suicide, point de salut » ; et, en explicit, « en tant que vivants, nous sommes tous des arriérés... » Le suicide est assurément l'objet d'un affrontement qui ne peut se résoudre sur le papier ; jamais Cioran n'écrira qu'il ne faut pas se suicider (bien qu'il ait évidemment détourné de cette solution tous ceux de ses contemporains qui lui ont demandé de l'aide), mais jamais un éloge verbeux du suicide n'aura la valeur d'un acte.

Dernières évocations - l'ultimatum de l'insomnie (« dormir ou mourir..., reconquérir le sommeil ou disparaître... »³⁹⁵), replacé là encore dans la jeunesse, décidément suicidaire, de l'auteur ; le portrait corrompu du post-suicidaire « Écorché » (« Il est dans la nature de celui qui ne peut se tuer de vouloir se venger contre tout ce qui se plaît à exister »³⁹⁶) ; le goût plus corrompu encore pour les contradictions internes (« comment aimer un conquérant s'il ne plonge dans les événements avec une arrière-pensée d'échec, ou un penseur s'il n'a vaincu en soi l'instinct de conservation ? »³⁹⁷) ; et enfin le récit de cet échec (dont le constat est le propre de la corruption), échec de l'autocritique décomposée comme de la tentation suicidaire, seul terme qui puisse conclure, et nous citerons, sans autre commentaire que notre jeu typographique³⁹⁸, le dernier paragraphe de cet antépénultième texte du *Précis de Décomposition*, dans lequel l'idée du suicide trouve la fin de son conflit irrésolu, insoluble, la fin de son intense vie dialogique, fin non moins dialogique :

L'intervalle qui me sépare de mon cadavre m'est une blessure ; cependant j'aspire en vain aux séductions de la tombe : ne pouvant me dessaisir de rien, ni cesser de palpiter, tout en moi m'assure que les vers chômeraient sur mes instincts. Aussi incompetent dans la vie que dans la mort, je me hais,

³⁹⁵ « Invocation à l'insomnie », *ibid.*, p. 237.

³⁹⁶ « L'Écorché », *ibid.*, p. 245-246.

³⁹⁷ « À l'encontre de soi », *ibid.*, p. 247.

³⁹⁸ Légende : **voix suicidaire**, *voix décomposée*, voix corrompue.

et dans cette haine je rêve d'une autre vie, d'une autre mort. Et, pour avoir voulu être un sage comme il n'en fut jamais, je ne suis qu'un fou parmi les fous...³⁹⁹

Si le lecteur n'a pas trouvé dans ces pages l'occasion pour aller se pendre..., il aura constaté sans doute quel traitement dialogique Cioran réserve à l'idée du suicide dans le *Précis de Décomposition*, quelle vision nuancée, plurielle, et même contradictoire, en offre le « *philosophe du suicide* ». L'échiquier est mouvant, qui regorge de nouveaux points de vue sur ses pions... À l'instar des autres idées qui traversent l'œuvre (la mort, l'histoire, le temps, Dieu, etc.), celle du suicide se retrouve en différents points du livre, elle évolue, affronte divers arguments, en impose d'autres, s'inscrit dans certains débats comme elle en suscite d'autres (« *les idées (...) empiètent comme des tumeurs les unes sur les autres* »⁴⁰⁰); elle perd toute unité, toute apparence d'achèvement (tandis que celui qui est « *inapte à embrasser tous les points de vue (...) plonge dans une hypnose du fini* »⁴⁰¹), elle s'échappe du monologisme d'une seule conscience pour déployer toute sa complexité, toute sa profondeur (« *La somme de clair-obscur qu'une idée recèle est le seul indice de sa profondeur* »⁴⁰²), en un mot elle devient « *idée-force* », « *image de l'idée* », pour reprendre l'expression de Bakhtine :

(...) L'idée de Raskolnikov dévoile dans ce dialogue ses différentes facettes, nuances, possibilités, elle établit des relations diverses avec d'autres prises de position. En perdant son achèvement monologique, abstrait et théorique, suffisant à une seule conscience, l'idée acquiert une complexité contradictoire et une multiplicité d'aspects qui en font une idée-force, naissant, vivant, et agissant dans le grand dialogue de l'époque dostoïevskienne et répondant aux idées similaires des époques antérieures. C'est cela, l'image de l'idée.⁴⁰³

C – Duels

Il n'y a de dialogue qu'avec soi : autrui est un constituant du moi, et si je n'ai rien à me dire à moi-même (la solitude, pure conscience de soi et de rien d'autre, est muette), c'est la part de l'autre en moi qui me fait penser, c'est-à-dire dialoguer, comme le vrai dialogue avec autrui – celui que nous lisons chez Dostoïevski, celui que nous allons lire chez Cioran – est toujours un dialogue du moi avec l'autre qui participe de mon dialogue intérieur⁴⁰⁴. Dans une

³⁹⁹ « *Physionomie d'un échec* », *ibid.*, p. 250-251.

⁴⁰⁰ « *La conscience du malheur* », *ibid.*, p. 46.

⁴⁰¹ « *La Fleur des idées fixes* », *ibid.*, p. 93-94.

⁴⁰² « *Le Penseur d'occasion* », *ibid.*, p. 137.

⁴⁰³ M. BAKHTINE, *La Poétique de Dostoïevski*, *op. cit.*, p. 138. Voir plus haut, I. B. 2, « *L'idée force* ».

⁴⁰⁴ Comme nous l'avons vu plus haut, en I. C, « *Le dialogue* ».

radicalisation de ce pluralisme inhérent à la pensée, l'écrivain met en scène de véritables duels : mise en joue distanciée, différenciation des autorités des éléments du texte, différenciation des voix, exprimée dans le texte par la présence de guillemets (reproduction au discours direct d'un discours extérieur, ou présentation du discours selon une autorité – fictive – séparée), et / ou, cas plus rare chez Cioran, par une adresse explicite. Il peut s'agir de lambeaux de discours, ou de monologues, insérés dans le texte principal (sans guillemets), voire de véritables dialogues, au sens le plus commun du terme : question / réponse. Notre propos sera d'abord de souligner le dialogisme de ces formes complexes, avant de regarder comment les différentes voix – suicidaire, décomposée, corrompue – s'y affrontent.

1 – Les adages dialoguent en moi

Premier aspect du dialogue cioranien dans le *Précis de Décomposition*, l'ouverture du texte à des citations, d'auteurs réels ou d'êtres fictifs, sous la forme de courtes phrases qui, à l'instar des autres formes de dialogues que nous rencontrerons ensuite, condensent tout un point de vue existentiel, toute une vie, tout un être. Le dialogue n'est bien sûr pas au service d'une action – comme dans un roman ou dans une pièce de théâtre – mais vise entièrement à la représentation d'un personnage, à la connaissance intime, profonde, d'un être (jamais explicitement désigné, mais dans lequel rien n'empêche de voir Cioran lui-même, c'est-à-dire la représentation que Cioran a ou veut donner de lui-même) ; encore que, en un sens, le dialogue soit l'action du livre, action qui n'a pas la continuité, l'ampleur linéaire d'une intrigue romanesque, mais qui en possède toute l'intensité, et qui, comme toute intrigue, repose sur un conflit à dénouer.

Cioran montre un fort goût pour l'adage, pour la formule qui résume un être, qui contient, voire qui prescrit ou qui proscriit, plus ou moins tacitement, une attitude face à l'existence. Mais ces vérités essentielles ne sont jamais données dans leur unique perspective, et Cioran les commente, la voix auctorielle entre en dialogue avec elles, soit parce qu'elles décèlent une expérience commune de la vie, soit parce qu'elles s'opposent aux vues de l'auteur. Nous ne commenterons pas les citations placées en exergue du livre ou d'une partie du livre, pas plus qu'il ne nous semble devoir montrer que l'intertextualité relève d'un dialogisme minimal, d'un dialogue subtil entre l'auteur et d'autres écrivains, dont les textes résonnent dans l'auteur et dans son texte comme une partie de lui-même, au même titre qu'un souvenir personnel ou qu'une pensée émise au cours d'une promenade et couchée sur le papier ultérieurement. La pratique du commentaire, ou du développement par surenchère, participe manifestement d'un dialogue, distancé, civilisé, tachant d'amenuiser l'affrontement

direct (tu dis ceci, je dis cela) dans l'élégance d'un discours général – et nous ne reproduirons pas les différents exemples de ce type, soit, les citations d'Ignace de Loyola⁴⁰⁵, de Néron⁴⁰⁶, de Palladas⁴⁰⁷, de Sainte Thérèse⁴⁰⁸, de Shakespeare⁴⁰⁹, ni celles de Diogène Laërce⁴¹⁰, ces nombreuses anecdotes entrelacées avec les commentaires de Cioran dans son hommage à Diogène. Mais remarquons que ce dialogisme citationnel comprend également des citations orales (« *Cette vision n'est pas étrangère aux foules : elles ressassent : 'à quoi ça sert ?' ; 'qu'est-ce que ça fait ?' ; 'on en verra bien d'autres' ; 'plus ça change plus c'est la même chose', - et pourtant rien n'arrive (...)* »⁴¹¹), qui confirment l'intuition que le rapport de Cioran avec les grandes phrases des grands auteurs relève d'un dialogue aussi naturel que celui entretenu avec sa concierge, ou disons avec ses contemporains : les livres sont des discours, leur nature textuelle ne les sépare pas d'une parole entendue, l'écriture est la simple fixation d'un discours oral, et Cioran lit moins qu'il n'écoute. D'où la tendance à « répéter », plutôt qu'à citer : le texte me parle, et il me parle parfois d'une manière si intime qu'il me semble m'entendre moi-même dans cette parole (les paroles d'autrui empiètent sur mon dialogue intérieur, dit Bakhtine), au point de vouloir à mon tour prononcer cette parole dont je pourrais être l'auteur, et que je porte désormais en moi comme une de *mes* vérités : « *comment ne pas se pencher sur le destin de Lucile de Châteaubriand ou de la Gûnderode, et ne pas répéter avec la première : 'Je m'endormirai d'un sommeil de mort sur ma destinée' (...)* ? »⁴¹² ; « *Me répétant les exclamations de Thérèse d'Avila, je la voyais s'écrier à six ans : 'Éternité, éternité' (...)* Thérèse d'Avila – et les paroles d'une de ses révélations que je me redissais chaque jour : 'Tu ne dois plus parler avec les hommes mais avec les anges' »⁴¹³. Avec les mortels ou avec les séraphins, il s'agit toujours de savoir, d'avoir, à qui parler.

Ce processus est à double sens : puisque les paroles d'autrui peuvent pénétrer en moi, je peux aussi aller chercher en autrui ses vérités intimes et les lui livrer de ma voix, les lui *répéter* encore et toujours pour une lucidité optimale, pour une conscience de soi la plus aiguë possible, et qui a bien pour horizon la sagesse. Les exemples sont nombreux : « *Tout ce*

⁴⁰⁵ « La solitude – schisme du cœur », *Précis de Décomposition, op. cit.*, p. 53.

⁴⁰⁶ « Ultime hardiesse », *ibid.*, p. 119.

⁴⁰⁷ « Visages de la Décadence », *ibid.*, p. 165.

⁴⁰⁸ « La femme et l'absolu », *ibid.*, p. 185.

⁴⁰⁹ « En l'honneur de la folie », *ibid.*, p. 230.

⁴¹⁰ « Le 'chien céleste' », *ibid.*, p. 94-97.

⁴¹¹ « Immunité contre le renoncement », *ibid.*, p. 69.

⁴¹² « Idolatrie du malheur », *ibid.*, p. 98. Nous soulignons.

⁴¹³ « Le Disciple des saintes », *ibid.*, p. 183-184.

que je sais je l'ai appris à l'école des filles', devrait s'écrier le penseur qui accepte tout et refuse tout »⁴¹⁴ ; l'« Effigie du Raté » commence, dans ses deux temps, par les adages du Raté : « Ayant tout mouvement en horreur, il se répète à lui-même : 'Le mouvement, quelle sottise ! », et « 'À quoi bon ?' – adage du Raté, d'un complaisant de la mort... »⁴¹⁵ ; la « Malédiction diurne » est définie en tout premier lieu comme : « Se répéter à soi-même mille fois par jour : 'Rien n'a de prix ici-bas' »⁴¹⁶ ; « 'Je suis un animal religieux incomplet, je souffre doublement tous les maux', – adage de la Chute et que l'homme se répète pour s'en consoler »⁴¹⁷ ; « Heureux celui qui peut se dire : 'J'ai le savoir triste' »⁴¹⁸ ; à une sensibilité dialogique, il semblera même que des entités abstraites, impersonnelles, lui parlent : « La théologie, la morale, l'histoire et l'expérience de tous les jours nous apprennent que pour atteindre à l'équilibre il n'y a pas une infinité de secrets ; il n'y en a qu'un : se soumettre. 'Acceptez un joug, nous répètent-elles, et vous serez heureux [...] » », et si ces entités parlent, il faudrait leur répondre, mais « Personne n'a l'audace de s'écrier : 'Je ne veux rien faire' »⁴¹⁹ ; enfin, comble du dialogue des adages, la voix auctorielle finit par se citer elle-même, dans la conscience pénible de cette perpétuelle répétition (dans le tout dernier chapitre du livre) : « Jusqu'à quand se redire à soi-même : 'J'exècre cette vie que j'idolâtre' ? »⁴²⁰.

2 – Je me figure l'entendre

Le principe majeur du dialogisme est ainsi l'interpénétration des discours ; en regardant les gens vivre, je peux deviner le discours latent de leur âme, je peux illustrer leur existence par un discours, et mon propre discours sera fait de la proclamation du leur, et de sa contestation. La parole est le paroxysme de l'être ; chaque vie peut être résumée par un discours ; aussi le travail de décomposition de l'esprit avide de lucidité sera-t-il d'entendre le discours muet que chacun prononce par sa vie : on n'accède à la vérité qu'en adoptant le point de vue discursif de celui qui l'incarne. « 'Je n'ai fait souffrir personne !' – exclamation à jamais étrangère à une créature de chair. Lorsque nous nous enflammons pour un personnage du présent ou du passé, nous nous posons inconsciemment la question : 'Pour combien d'êtres fut-il cause d'infortune ?' »⁴²¹.

⁴¹⁴ « Philosophie et prostitution », *ibid.*, p. 115.

⁴¹⁵ « Effigie du Raté », *ibid.*, p. 120-121.

⁴¹⁶ « Malédiction diurne », *ibid.*, p. 129.

⁴¹⁷ « Genèse de la tristesse », *ibid.*, p. 196.

⁴¹⁸ « Le Décor du savoir », *ibid.*, p. 207.

⁴¹⁹ « L'architecte des cavernes », *ibid.*, p. 222.

⁴²⁰ « Quousque eadem ? », *ibid.*, p. 252.

⁴²¹ « L'ennui des conquérants », *ibid.*, p. 148. C'est l'auteur qui souligne.

Cioran aime ainsi à donner la parole aux idées qu'il veut exprimer, en les incarnant le temps d'une prosopopée (décomposée) : « *L'homme idéalement lucide, donc idéalement normal, ne devrait avoir aucun recours en dehors du rien qui est en lui... Je me figure l'entendre : 'Arraché au but, à tous les buts, [...]'* »⁴²² ; « *Sommes-nous fondés à imaginer un esprit s'écriant : 'Tout m'est à présent sans objet, car j'ai donné les définitions de toutes choses ?'* »⁴²³ ; « *L'imagination conçoit aisément un avenir où les hommes s'écrieront en chœur : 'Nous sommes les derniers [...]'* »⁴²⁴.

Ces monologues se caractérisent par leur absence de destinataire explicite (aucun pronom de la deuxième personne) ; leur participation au dialogue du livre est idéale, ils sont en eux-mêmes question ou réponse, et n'ont qu'à être pour interpeller. Le texte « *Dans une des mansardes de la terre* »⁴²⁵ est écrit tout entier à la première personne du singulier, et ne s'adresse à personne, comme une exclamation ; mais cette exclamation étendue sur deux paragraphes est entièrement placée entre guillemets, bien qu'aucune autre voix ne la précède ni ne la suive : le dialogue reste implicite. Ces guillemets apparemment inutiles (l'on pourrait ainsi enfermer chaque texte, chaque livre, à l'intérieur de guillemets placés au tout début et à la toute fin) soulignent l'oralité du texte, et en révèlent bien la teneur dialogique, malgré ses airs monologiques (romantiques, suicidaires, dans ce cas) : c'est par ces guillemets que Cioran se distingue de la voix émettrice, qu'il entre en rapport dialogique avec elle. Le même procédé se répète pour le texte « *Épithaphe* »⁴²⁶, doublé de l'illusion que le texte soit une citation d'une épithaphe qui lui aurait préexisté : en fait, le texte se donne comme discours, cette fois non pas oral mais écrit, et pourtant tout de même oral (comme tout texte), même si ce texte est rédigé à la troisième personne, pour laisser dans le flou l'auteur de ce panégyrique à graver dans la pierre tombale (autre forme de répétition sans fin).

En allant plus loin dans la mise en scène dialogique, Cioran propose dans le dernier tiers du *Précis de Décomposition* plusieurs chapitres constitués par de tels monologues solitaires, sans destinataire, imaginaires, accompagnés d'un discours introductif, extérieur, dont la posture semble relever de celle d'un narrateur, ou d'une pirouette d'auteur (digne des « *manuscrits trouvés* » du XVIII^{ème} siècle), ou bien que l'on pourrait rapprocher de didascalies théâtrales : « *Je ne sais plus comment il me fut donné de recueillir cette confiance : 'Sans état ni santé [...]'* »⁴²⁷ ;

⁴²² « *L'anti-prophète* », *ibid.*, p. 14.

⁴²³ « *Dans le cimetière des définitions* », *ibid.*, p. 15.

⁴²⁴ « *Visages de la Décadence* », *ibid.*, p. 173.

⁴²⁵ « *Dans une des mansardes de la terre* », *ibid.*, p. 85-86.

⁴²⁶ « *Épithaphe* », *ibid.*, p. 215.

⁴²⁷ « *La Corde* », *ibid.*, p. 213-214. Remarquons que ce texte procède d'une mise en abyme dialogique très particulière : l'auteur introduit le discours d'un homme qui raconte comme comment certains objets se sont adressés à lui, et qui cite à son tour le discours, notamment de cette corde qui l'appelle à

« Il vous advoient en fréquentant la folie des saints [...] de vous écrire : ' Je suis l'âme du monde [...].' / Puis entre la frénésie et le recueillement : ' Si je ne suis pas cette Ame, [...]'. / ... Et, au plus bas, passé l'enivrement : 'Je suis le tombeau [...].' »⁴²⁸.

3 – Tu (me) parles, je (te) réponds

Au terme de ce processus de théâtralisation énonciative, certains textes présentent une accentuation extrême de la différenciation des voix, et surtout un affrontement explicite, notamment par jeu pronominal (je / tu), entre ces voix.

Notre premier exemple, « *Démission* », n'en est ici pas un : la confession à *elle-même* d'une vieille malade, à l'hôpital, conduit le héros et narrateur du récit, qui a entendu la vieille bien qu'elle ne s'adressât à personne, à se remettre en question, et il nous restitue les *pensées* qui furent les siennes à *la sortie de l'hôpital* (pensées qu'il place entre guillemets) ; le dialogue n'a pas vraiment eu lieu, et pourtant, comme dans le cas de citations livresques, le discours d'autrui est cause du discours du moi, l'un résonne dans l'autre. Derrière cette anecdote, nous lisons que le dialogue avec autrui n'a pas besoin d'autrui, et que l'essentiel se passe dans la conscience du moi ; il n'y a de véritable affrontement qu'avec soi. – Il nous semble important de le préciser avant de passer aux dialogues complets, c'est-à-dire avec locuteur et interlocuteur : car ce locuteur et cet interlocuteur relèvent tous deux du moi, et avec une égale incomplétude ; nous nous situons toujours à l'intérieur d'une conscience, autrui demeurant l'autre *en moi*. C'est pourquoi nous avons placé, dans notre titre, les pronoms compléments d'objet indirect entre parenthèses : même lorsque tu te parles à toi-même, tu me parles ; et même lorsque je parle dans le vide, je te réponds. Mais venons-en aux textes dans lesquels je ne parle pas dans le vide, dans lesquels je m'adresse à *toi*.

Il est manifeste chez Cioran que n'importe quel pronom (je, tu, il, on, nous, vous, ils) peut servir à l'auteur à exprimer sa propre position, ou à exprimer une vérité à laquelle il n'échappe pas lui-même. Souvent, même, l'on peut étendre le discours à l'humanité entière, en commençant par l'auteur et par le lecteur, indifféremment du pronom employé – tant le flou artistique pronominal dont fait montre Cioran est efficace. L'emploi de la seconde personne, plus rare, reste particulier, par-delà l'évidence du je lyrique et du il (et du on, comme du nous) philosophique ; l'on serait d'ailleurs tenté d'associer le *je* à la voix suicidaire, le *il* à la voix décomposée, et le *tu* à la voix corrompue (tout ceci avec nombre

la pendaison. – Autres exemples d'ersatz de narrateur : « Fluctuations de la volonté », *ibid.*, p. 216-217 ; ou « Procession des sous-hommes », *ibid.*, p. 251-252.

⁴²⁸ « Étapes de l'orgueil », *ibid.*, p. 188-189.

d'exceptions, bien sûr, et sans aucun systématisme de la part de Cioran), la corruption marquant le plus haut degré de dialogisme du texte.

Nous ne citerons pas les exemples où le *tu* renvoie au moi, qui s'adresse explicitement à lui-même (« *La Conscience du Malheur* » ; « *Acedia* » ; « *Lypémanie* » ; « *Oscillation* » ; ou « *Le démon* », cas plus ambigu, puisque le démon est perçu par le *je* comme à l'intérieur de lui-même, sans que le passage au *tu*, non accompagné de guillemets, indique un passage de l'énonciation au démon) ; ni les exemples où le *tu* équivaut à un *on* – comme en langue roumaine, où le *on* n'existe pas – voire au lecteur (« *La vie sans objet* » ; « *Fluctuations de la volonté* », cas ambigu lui aussi, puisque l'emploi du *vous* s'inscrit dans le discours de « *l'amateur de paroxysmes* »⁴²⁹, et n'est pas endossé par la voix auctorielle, de sorte qu'il peut désigner à la fois le personnage – qui parle, quoique ce soit là encore implicite, mais la convention devient convenue, qui parle manifestement de son expérience propre – le lecteur – directement interpellé par l'incipit, « *connaissez-vous...* »⁴³⁰, et faute d'indices – et cet ersatz de narrateur, qui n'emploie pas le pronom *je*, mais qui dut être, en bonne logique, au moins témoin, sinon destinataire des paroles qu'il retranscrit). Rares sont, de fait, les cas où la deuxième personne renvoie à une personne ou à une entité externe bien définie : Dieu (« *Exercices d'insoumission* » ; ou bien le texte en marge de « *L'arrogance de la prière* » : « *Seigneur, donnez-moi la faculté de ne jamais prier...* »⁴³¹, mais cette anti-prière, comble de paradoxe, présente Dieu comme une folie issue du cœur, de telle sorte qu'une lecture qui verrait dans ce « *Seigneur* » une autre figure du moi ne serait pas tirée par les cheveux...), l'Insomnie (« *Invocation à l'Insomnie* »), ou encore les croyants (« *L'arrogance de la prière* ») et les « *moines roses et chlorotiques* »⁴³² des « *Divagations au couvent* ». On le voit, l'injonction de Thérèse d'Avila de parler non pas « *avec les hommes mais avec les anges* » a fait son chemin, la seconde personne du singulier étant réservée au domaine de la foi ; ainsi l'emploi du *tu* est-il éminemment *corrupteur* lorsqu'il désigne le moi, qu'il place au niveau de Dieu⁴³³.

⁴²⁹ « *Fluctuations de la volonté* », *ibid.*, p. 217.

⁴³⁰ *Ibid.*, p. 216.

⁴³¹ « *L'arrogance de la prière* », *ibid.*, p. 127.

⁴³² « *Divagations au couvent* », *ibid.*, p. 198.

⁴³³ Le texte « *Lypémanie* » est ici symptomatique, qui traite du suicide, que Cioran percevait comme un pouvoir qui fait de qui en use un égal de Dieu. – Quant au thème religieux, le point de vue de chaque voix est le suivant : l'être suicidaire est fasciné par les Saintes et obsédé par Dieu, l'être décomposérompt la fascination et remplace Dieu par le néant, et l'être corrompu s'amuse à des sacrilèges, remplaçant Dieu et le néant par le moi. L'image de Diogène comme « *chien céleste* » s'inscrit pleinement dans cette perspective *corrompue*.

Enfin, si l'on en vient aux deux cas de dialogues purs (« *Théorie de la bonté* » et « *Le Corrupteur* »), dialogues théâtraux, avec guillemets, avec distinction des voix par la ponctuation comme par le jeu pronominal, l'on remarque encore un vaste flou de la situation énonciative : une première voix, qui ne dit pas *je* mais seulement *vous* ou *tu*, s'adresse à une seconde, qui n'emploie pas la seconde personne, qui ne montre aucune curiosité envers son interlocuteur, et qui n'emploie que le *je*. La première voix pousse la seconde à se justifier, en la confrontant à ses paradoxes (vous n'avez aucune morale, pourquoi ne faites-vous pas le mal ? – dans le premier cas ; tu n'as rien fait de ta vie, pourquoi ? – dans le second, celui du « *Corrupteur* »). C'est bien le moi qui partout s'exprime, qui s'adresse à lui-même ; mais ce faisant, non seulement il se démultiplie, mais il devient dramaturge.

4 – Les voix dans les dialogues

La diversité de ces différentes formes de dialogue révèle à la fois l'importance du dialogisme dans la sensibilité de l'écrivain et sa volonté de toujours dynamiser son texte, de concilier l'oralité fondamentale (suicidaire) et les exigences de la scripturalité (décomposée) dans un ensemble aussi hétérogène (corrompu) que l'être qui s'y déploie. Mais comment les trois voix que nous distinguons s'y affrontent-elles ? Quels sont ces duels à trois que le titre de cette partie suppose ? Trois exemples suffiront à montrer que le dialogue a bien lieu à deux (*suicide-décomposition*, *décomposition-corruption*, principalement) ; la voix suicidaire étant originellement monologique, ce n'est que par la voix décomposée que le dialogue peut naître, mais il atteindra sa quintessence avec la voix corrompue, par un puissant retour de flammes. L'on peut détailler l'aventure dialogique, l'aventure du dialogisme du *Précis de Décomposition*, ainsi : la décomposition met un terme à l'enthousiasme égocentriste de la voix suicidaire, dont elle condamne de secrets penchants au fanatisme, en lui opposant le scepticisme et l'indifférence de l'esprit revenu de tout, mais cette décomposition doit, pour ne pas sombrer à son tour dans le monologisme condamné, trouver une autre forme d'expression, qui sera critique, c'est-à-dire dialogue (« *penser contre soi* », dans ses mots), si bien que, dans un troisième temps, ce recours au dialogue, au retour sur soi, qui s'est établi sur des bases encore friables (la voix suicidaire se fait encore entendre ici et là), est perçu comme échec (ne serait-ce que pour la sacro-sainte solitude postulée tant par la première voix que par la seconde), et la voix décomposée devient la proie du dialogue qu'elle a instigué en prédatrice, la voix corrompue la poussant désormais à son propre jeu de justification, en se faisant l'écho, la pure *répétition* – avec une ironie placide et moqueuse digne de Socrate (Diogène, symbole de la voix corrompue, n'est-il pas un « *Socrate devenu*

sincère »⁴³⁴ ?) – des questions destructrices que la voix décomposée a soulevées auparavant et qu'elle doit maintenant subir.

Tout ceci ne se présente pas d'une manière aussi linéaire, aussi caricaturale, dans le chaos structurel du *Précis de Décomposition* ; rappelons que les trois voix ici distinguées sont notre invention, pour ainsi dire, et qu'il ne faut pas chercher à rattacher mécaniquement, systématiquement, le locuteur à telle voix, l'interlocuteur à telle autre, puisque pour Cioran lui-même ces trois voix se confondaient dans un moi en mouvement, et que, nous le verrons, ces voix n'ont pas la cohérence et l'unité que nos propos peuvent sembler leur conférer, fissurées qu'elles sont par leur microdialogisme (auquel nous arriverons bientôt).

a – Les adages du Raté

Prenons l'exemple offert par le chapitre « *Effigie du Raté* », dont nous lirons également le paragraphe sans titre, et placé entre parenthèses, qui lui fait immédiatement suite, non sans lui répondre dialogiquement⁴³⁵. Le motif du Raté, toute la « *littérature de l'échec* » qui se donne à lire dans le *Précis de Décomposition*, tient au retour de la voix décomposée sur elle-même : par le jeu dialogique du « *penser contre soi* », la voix décomposée est prise à son propre piège, et la passivité qu'elle propose est aisément retournée en faiblesse, en défaite, par la voix corrompue (qui renoue ainsi, dans son exubérance, avec la ferveur suicidaire – dont elle est comme la caricature, là encore ironique). Le Raté relève bien de cette « *espèce de héros décomposés* » (le terme est bel et bien dans le texte), revenu à la fois des stimulations (suicidaires) de la mort, et de ses désillusions (décomposées) ; mais le regard posé sur lui, dans cette « *Effigie* » écrite à la troisième personne du singulier, est tout à fait corrompu. Voici le dialogue, par adages, qui s'y joue (que nous avons déjà cité) : « *Ayant tout acte en horreur, il se répète à lui-même : 'Le mouvement, quelle sottise !'* » – tel est l'incipit du chapitre, et voici son *explicit*, tout aussi corrompu : « *Il n'expie que les actes qu'il n'a pas effectués, dont pourtant le nombre excède le calcul de son orgueil meurtri. Mais à la fin, en guise de consolation, et au bout d'une vie sans titres, il porte son inutilité comme une couronne* » ; et ce chapitre est suivi d'un paragraphe entre parenthèses qui, comme dans la plupart des cas semblables (plusieurs chapitres sont ainsi suivis par de courts textes entre parenthèses, qui en découlent non sans s'en distinguer), s'ouvre sur une opposition à ce qui vient d'être dit : « (*À quoi bon ?* – *adage du Raté, d'un complaisant de la mort...* »

⁴³⁴ « Le 'chien céleste' », *ibid.*, p. 95.

⁴³⁵ « *Effigie du Raté* », *ibid.*, p. 120-121.

Ce Raté, c'est avant tout l'homme décomposé, celui qui refuse la participation au monde, et une lecture insensible à l'ironie du texte pourrait le limiter à cela ; mais c'est la voix corrompue qui nous le présente, dès l'*incipit*, et qui nous révèle que cet être nul, vide, cet « oisif », cette « charogne verticale » (expressions décomposées), n'est en réalité pas si vide, puisqu'il porte en lui un regard corrompu sur lui-même : il a tout acte « en horreur » (le terme est corsé), mais il « répète » (le sage, indifférent, n'est-il pas muet comme Pyrrhon ?) un premier adage ironique dans l'emploi du terme « sottise » au sujet du « mouvement » (terme décomposé, suffisamment vague – et abstrait, caricaturalement philosophique – pour être repris ici avec ironie, car la voix décomposée n'était-elle pas elle aussi « mouvement », mouvement contre le « mouvement » ?). Le Raté est un démystificateur démystifié, bel et bien corrompu, au point de « porter son inutilité comme un couronne », tel un arrogant Diogène du néant.

Et pourtant, le paragraphe qui suit l'Effigie va revenir sur cette corruption, va entrer en dialogue avec elle : cet 'À quoi bon ?' donné, dans ce second temps, comme « adage du Raté », n'est pas ironique, c'est la voix décomposée qui a repris le contrôle, et qui croit encore à ses forces. Vous vous moquez de ma passivité ? Eh bien, moi je vous réponds par cette question : 'À quoi bon ?' (à quoi bon cette effronterie ?), sûr de mon fait, car c'est une question sans réponse : celui qui la pose a gagné. De fait, ce n'est que maintenant, dans cette vision décomposée, que le Raté va être présenté comme « héros décomposé », comme « charogne verticale » – expressions que nous avons citées plus haut pour faire sentir de qui se moquait la voix corrompue : dans l'ordre du livre, la décomposition prend ici le pas sur la corruption, la moquerie a précédé le moqué, qui annule la moquerie, et la « couronne » de l'inutilité est de nouveau à terre, dans le borborygme lucide de la décomposition.

b – L'art de déchoir

Second exemple, le texte des trois « Étapes de l'orgueil », monologue décomposé en trois temps introduit par des sortes de didascalies distancées (que nous avons déjà citées) ; voici le texte entier :

Il vous advient en fréquentant la folie des saints d'oublier vos limites, vos chaînes, vos fardeaux, et de vous écrier : 'Je suis l'âme du monde ; j'empourpre l'univers de mes flammes. Il n'y aura désormais plus de nuit : j'ai préparé la fête éternelle des astres ; le soleil est superflu : tout luit, et les pierres sont plus légères que les ailes des anges.'

Puis, entre la frénésie et le recueillement : 'Si je ne suis pas cette Ame, du moins j'aspire à l'être. N'ai-je

point donné mon nom à tous les objets ? Tout me proclame, des fumiers aux voûtes : ne suis-je pas le silence et le vacarme des choses ?'

... Et, au plus bas, passé l'enivrement : 'Je suis le tombeau des étincelles, la risée du ver, une charogne qui importune l'azur, un émule carnavalesque des cieux, un ci-devant Rien et sans même le privilège d'avoir jamais pourri. À quelle perfection d'abîme suis-je parvenu, qu'il ne me reste plus d'espace pour déchoir ?'⁴³⁶

Rarement dans le *Précis de Décomposition* l'opposition, l'affrontement entre les voix est aussi manifeste, aussi sanglant... L'on perçoit aisément dans l'orgueil décrit dans le premier paragraphe les accents égocentristes et ardents de la voix suicidaire, dans le second le doute de la voix décomposée, et dans le dernier la dérision de la voix corrompue. Ce monologue est assurément un dialogue interne (en même temps qu'une autobiographie, ou, du moins, qu'un résumé du *Précis de Décomposition*). Le jeune Cioran, auteur par exemple du *Livre des Leurres*, aurait construit tout un paragraphe à partir du premier discours ; le second ne choquerait pas si on l'insérait dans le *Crépuscule des Pensées* ; et le troisième est un impressionnant concentré de toute la verve du *Précis de Décomposition*. Mais là où l'ironie est la plus fine, là où la corruption est la plus subtile, la plus discrète et la plus plaisante, c'est dans ces « *didascalies* » (qui n'en sont pas vraiment, certes), dont le laconisme narratif souligne avec une amertume mordante, inversement proportionnelle à l'économie de mots employés, l'enchaînement implacable des répliques, l'autodestruction de ce monologue, le combat d'un homme contre lui-même – ou l'art de se sentir ridicule et de déchoir dans le rien. Le regard posé sur cet homme est distant (comme l'atteste l'utilisation de la seconde personne) comme dans toute perspective ironique, mais l'ironie accroît son empire dans la dernière réplique, sommet de corruption, qui donne pour ultime étape de l'orgueil la « *perfection de l'abîme* »...

c - Dialogue et corruption

Les deux dialogues du *Précis de Décomposition*, « *Théorie de la Bonté* » et « *Le Corrupteur* »⁴³⁷, figurent parmi les plus ambigus du livre, tant leur dialogisme y est dense, à la limite de l'illisible : il faut être familier de l'œuvre de Cioran pour les appréhender pleinement, pour ne pas s'y heurter comme à de mystérieuses provocations sans finalité, absurdes. C'est particulièrement le cas du « *Corrupteur* », dont la petite vingtaine de lignes peut d'autant plus

⁴³⁶ « Étapes de l'orgueil », *ibid.*, p. 188-189.

⁴³⁷ « *Théorie de la Bonté* », *ibid.*, p. 217-218 ; « *Le Corrupteur* », *ibid.*, p. 221. – Cf. notre ouvrage *Le Corrupteur corrompu*, *op. cit.*.

laisser le lecteur sur sa faim, dans l'incertitude, qu'elle cultive une apparence d'inachèvement, une tonalité insaisissable – comme une volute de fumée évanescence, qui ne laisse qu'un picotement dans l'œil qu'elle a pénétré, et qui n'y fait naître qu'une larme réticente.

En réalité, la corruption règne dans ces dialogues, faisant son feu du bois du **suicide** et de la *décomposition*. Les brèves questions posées conjuguent ensemble les conclusions de la *décomposition* et les élans du **suicide** : « *Puisque pour vous il n'y a point d'ultime critère ni d'irrévocable principe, et aucun dieu, qu'est-ce qui vous empêche de perpétrer tous les forfaits ?* » (« *Théorie de la Bonté* »), « *Tes heures, où se sont-elles écoulées ? Le souvenir d'un geste, la marque d'une passion, l'éclat d'une aventure, une belle et fugitive démence, - rien de tout cela dans ton passé ; aucun délire ne porte ton nom, aucun vice ne t'honore. Tu as glissé sans traces ; mais quel fut donc ton rêve ?* » (« *Le Corrupteur* ») ; dans les deux cas, le questionneur fait figure de voix de la corruption, poussant à la justification le questionné, dans le premier cas, un être qui s'est « *décomposé pour être bon* », un être assurément décomposé, louant la passivité, un indifférent qui participe, par quelques-unes de ses expressions, et surtout par sa clause, de la « *littérature du raté* » et de l'ironie de la voix corrompue ; dans le second cas, un « *corrupteur* » raté, qui aurait voulu faire douter le monde entier, en jouant sur le fait que « *les hommes couvent une envie secrète de se répudier* ».

La question postule toujours une vérité fondamentale (la tentation de faire le mal, dans le premier cas, de faire quelque chose de sa vie, dans le second) que la réponse ne va pas remettre en question, bien qu'elle repose, elle, sur une vérité fondamentale contradictoire : le questionné va la contourner, voire, en un sens, la dédaigner, tout en se soumettant à l'exigence de réponse – et c'est par là (par le fait qu'il réponde) qu'il va répondre et se trahir, au lieu de remettre en question la question : l'homme « *bon* » est en fait par-delà bien et mal (agir, même agir bien, c'est toujours agir mal), et même par-delà la vie et la mort (tel « *l'imbécile* », ou « *l'ange* »), mais il élève son indifférence à un « *ultime critère* », à un « *irrévocable principe* », en couvrant ce reniement de soi par un usage ironique du terme « *bon* » (« *je me suis décomposé pour être bon* »), qui laisse *in fine* le lecteur sur une impression d'incompréhension, de boucle absurdemement bouclée : il y a inadéquation totale entre la question et la réponse, parce que *les voix qui s'y affrontent s'y annulent*. Le cas du Corrupteur est identique, il se résorbe dans le paradoxe latent qu'il y a à vouloir propager le doute : c'est faire du doute une certitude ; du point de vue du Corrupteur, le doute ne le visait pas lui-même, qui se définissait par rapport aux autres, mais le questionneur vient le confronter à son propre échec, au doute dont il fut la première victime, à tel point qu'il n'a rien fait de sa

vie ; il y a ainsi deux dialogues contradictoires : le dialogue premier, dialogue superficiel, entièrement corrompu : *_ qu'as-tu voulu faire de ta vie ? ; _ j'ai voulu faire douter le monde entier ;* et le dialogue second, dialogue essentiel : (voix suicidaire) *_ pourquoi n'as-tu rien fait de ta vie ? ;* (voix décomposée) *_ il ne faut rien en faire, il n'y a rien à en faire.* En répondant à la première question, le questionné invalide sa réponse à la seconde, et inversement ; mais, à moins de décrypter le dialogue latent, le lecteur ne lit dans le dialogue total que paradoxe, au mieux énigme : c'est que la question corrompt son caractère suicidaire en renvoyant à l'absence de volonté et d'actes (alors que l'être suicidaire est pure volonté, au seuil de l'acte), et que la réponse corrompt son caractère décomposé en évoquant une volonté, une soif d'actes (alors que l'être décomposé est absence de volonté, par-delà les actes).

Ainsi, dans ces deux petits dialogues comme dans le *Précis de Décomposition* tout entier, les voix qui s'affrontent s'annulent, vouant le texte à un inachèvement apparent, et à une irrésolution infinie. Dans une œuvre dialogique, seule compte la guerre, guerre perpétuelle qui ne saurait avoir d'issue positive.

D – Corps à corps

À tous les niveaux du dialogisme du *Précis de Décomposition*, nous avons été renvoyés à ce microdialogisme que nous appelons ici corps-à-corps, soit l'affrontement des voix à l'intérieur d'une même phrase, voire dans un seul et même mot. Répéter les mots d'autrui, ce n'est pas nécessairement dire la même chose qu'autrui, bien au contraire, dans le cadre du fameux « *penser contre soi* » de Cioran. Certains mots contiennent la voix qui les a prononcés, qui les a possédés, de sorte qu'on ne peut plus les entendre sans entendre avec eux leur voix antérieure, même si elle est absente.

Bakhtine parle de mot bivocal, de parenthèses intérieures, et il distingue trois voix, dans le cas du héros du Double, trois voix « *nées de la décomposition de la voix et de la conscience de Goliadkine : son 'moi pour le moi' incapable de se passer de l'approbation d'autrui ; son 'moi pour les autres' imaginaire (le reflet dans l'autre), c'est-à-dire la seconde voix substitut d'autrui ; et enfin la voix étrangère qui le repousse mais qui toutefois n'est pas représentée réellement à l'extérieur de Goliadkine ; la nouvelle ne contient pas en effet d'autres personnages à part entière* »⁴³⁸. Il est presque confondant de voir que cette triple décomposition s'applique très facilement au *Précis de Décomposition* et à notre thèse.

⁴³⁸ M. BAKHTINE, *La Poétique de Dostoïevski*, op. cit., p. 298. (Notons au passage l'emploi du terme « décomposition », on-ne-peut plus approprié dans notre contexte.)

La posture initiale de l'auteur dans ce livre est celle de la *décomposition* (ne serait-ce que le titre l'indique, et le livre commence par là), la voix décomposée reste dominante, c'est la voix du « *moi pour le moi* », incapable de se passer de l'approbation d'autrui (comme toute voix philosophique, prétendant à l'émission de vérités absolues), c'est la voix prééminente du livre, celle qui révèle la posture que Cioran adopte auprès du lecteur, celle à laquelle il incombe la plus importante mission tant auprès de l'auteur (dont les ébats dialogiques peuvent se résumer ainsi : comment un être décomposé peut-il composer avec ce qui, inexorablement, n'est pas décomposé en lui) qu'auprès du lecteur (le livre se donne à lire avant tout comme *précis de décomposition*, comme guide de lutte contre toutes les illusions qui détournent l'esprit de l'indifférence et du néant).

Par retour de l'être décomposé sur lui-même, par la pratique réflexive du « *penser contre soi* », apparaît la voix corrompue, qui est la voix du « *moi pour les autres* » : conscience du ridicule, besoin impérieux de voir la décomposition dans ce qui lui échappe, au sein de la conscience, cette voix s'épanouit dans l'ironie, voire dans le grotesque, car tout décomposé, tout purifié qu'il soit de ces illusions, l'être n'en est pas moins un être vivant, incapable d'être pleinement indifférent et muet comme il est incapable d'être aussi vide que le néant. Alors naissent le « *Raté* », le « *Métèque* », le « *galeux* », le « *parasite* », le « *Corrupteur* »... corrompu, etc., tous sous l'égide du « *'chien céleste'* », Diogène, modèle de lucidité parfaite et parfaitement partagée avec une nature vile.

Et la « *voix étrangère* » qui « *repousse* » la voix décomposée, et qui n'est pas plus étrangère à Cioran qu'elle ne l'est dans le cas de Goliadkine (tout se passe à l'intérieur d'une seule et même conscience, qui se décompose elle-même dans un pugilat dont elle endosse toutes les responsabilités), c'est la voix suicidaire, voix héritée d'une jeunesse roumaine à laquelle Cioran veut maintenant fermement tourner le dos, qu'il veut décomposer, et qui le hante toujours, avant tout sous la forme du reproche face à son non-suicide, et qui l'habite encore, qui s'empare encore de lui pour de véhémentes envolées misanthropiques et lyriques, une voix qui le « *repousse* » loin de l'indifférence (dont toutefois Cioran s'approchera toujours plus en vieillissant, en s'enfonçant dans les raffinements décomposés de la langue française).

Nous prendrons successivement trois exemples de ces corps-à-corps microdialogiques ; dans les deux premiers, le mot bivocal est « *divergent* »⁴³⁹ (« *lorsque l'objectivation diminue, et que la pensée d'autrui devient plus active, passage à la dialogisation interne et tendance à une décomposition en deux mots* » ; les deux voix s'opposent, le mot est comme écartelé), mais cette analyse de la guerre dialogique du *Précis de Décomposition* s'achèvera sur une touche moins belliqueuse,

⁴³⁹ *Ibid.*, p. 275.

plus conciliante, puisque notre dernier exemple sera celui d'un mot bivocal « *convergent* »⁴⁴⁰ (« lorsque l'objectivation diminue, tendance à une fusion des voix » ; les deux voix s'opposent, mais comme sur une sorte de terrain commun, comme dans une parenté de leur opposition respective). Notre lecteur doit devenir familier de notre traitement typographique du microdialogisme⁴⁴¹, qu'il n'aurait pas tort de juger un peu trop exubérant, mais qui s'avère, dans son exubérance même, particulièrement apte à souligner le corps-à-corps latent qui a lieu dans le texte ; il nous permettra ainsi de donner à chaque phrase, ou segment de phrase, sa couleur (la voix qui y domine ; par exemple, toute une phrase en italiques), tout en indiquant les nuances hétérogènes à l'intérieur de cette phrase ou de ce segment, jusqu'aux dimensions minimales du mot (dans notre exemple, à l'intérieur de la phrase en italiques, donc décomposée, un terme en gras relève du vocabulaire de la voix suicidaire, que la voix décomposée aura emprunté, par exemple pour le mettre à mal), dans une appréciable économie de longues et fastidieuses explications détaillées.

Voici le premier de nos trois chapitres, « *La Conscience du Malheur* », tirée de la première partie du *Précis de Décomposition* :

Tout concourt, les éléments et les actes à te blesser. Te cuirasser de *dédains*, t'isoler en une forteresse d'écoeurement, rêver à des *indifférences surhumaines* ? Les échos du temps te persécuteraient dans tes dernières *absences*... Quand rien ne peut t'empêcher de saigner, les *idées* mêmes se teintent de rouge ou empiètent comme des tumeurs les unes sur les autres. Il n'y a dans les *pharmacies* aucun *spécifique* contre l'existence ; – rien que de petits remèdes pour les fanfarons. Mais où est l'antidote du *désespoir clair, infiniment articulé, fier et sûr* ? *Tous les êtres sont malheureux ; mais combien le savent ? La conscience du malheur est une maladie trop grave pour figurer dans une arithmétique des agonies ou dans un registre de l'Incurable. Elle rabaisse le prestige de l'enfer, et convertit les abattoirs des temps en idylles. Quel péché as-tu commis pour naître, quel crime pour exister ? Ta douleur comme ton destin est sans motif. Souffrir véritablement c'est accepter l'invasion des maux sans l'excuse de la causalité, comme une faveur de la nature démente, comme un miracle négatif...*

*Dans la phrase du Temps les hommes s'insèrent comme des virgules, tandis que, pour l'arrêter, tu t'es immobilisé en point.*⁴⁴²

Ce sont la voix décomposée et la voix corrompue qui s'affrontent ici. Le dédain, l'écoeurement, l'indifférence, que le « *moi pour le moi* » affiche, dont il veut être le modèle idéal, sont attaqués directement par la voix du « *moi pour les autres* », par son recours à la seconde personne, à une pluralisation dépréciatrice (« *dédains* », « *indifférences* », mots

⁴⁴⁰ *Ibid.*

⁴⁴¹ Rappelons-en la légende : **voix suicidaire**, *voix décomposée*, *voix corrompue*.

⁴⁴² « *La Conscience du Malheur* », *Précis de Décomposition*, *op. cit.*, p. 46.

violemment écartelés, bivocaux), à des questions oratoires ironiques (la première surtout, très féroce, tandis que la seconde (« *mais où est.. ?* »), et surtout la troisième question (« *combien le savent ?* ») permettent momentanément le basculement du texte sous l'autorité de la voix décomposée, le *tu* disparaissant dans trois phrases successives pour laisser place à un discours général). La voix décomposée ne questionne généralement pas, elle est réponse ; la faire s'interroger (comme le fait ici la voix corrompue, dans un subtil jeu de discours indirect libre), c'est l'humilier au jeu de son propre doute, de même que pousser sa métaphore du physiologique jusqu'à comparer les idées à des « *tumeurs* », c'est la corrompre (elle qui s'est épanouie précisément dans le domaine de l'idée, dans la réflexion). L'échec final (symbolisé par le mot « *accepter* » – alors que la décomposition est par essence refus – et par l'oxymore « *miracle négatif* », qui pervertit la négation en l'associant, par un fin blasphème, à un « *miracle* », terme sous-entendant la passivité, l'infériorité absolue du personnage, oxymore symptomatiquement suivi de points de suspension, qui, à l'instar des questions, sont de puissantes cassures dialogiques, accentuant l'oralité du texte), l'échec final est corroboré par l'*explicit*, d'autant plus retentissant et fortement ironique qu'il est séparé du gros du texte : cette dernière phrase adopte le point de vue de l'être décomposé, qui a voulu se distinguer du reste de l'humanité, qui a voulu « *marquer le coup* » en s'opposant violemment au passage du temps ; or, tout le texte a exprimé la vanité de cette tentative, si bien que cette phrase ne convainc pas le lecteur, sans être pourtant réfutée explicitement, car le caractère dérisoire de cette immobilisation en point (outre le peu d'ampleur de la métaphore : qu'est-ce qu'un point, dans un texte infini ?) n'a pas besoin d'être dit, la phrase parle d'elle-même : la voix corrompue, forte de son ascendant sur le reste du texte, n'a plus qu'à imaginer (répéter) un propos de la voix décomposée, et qu'à le donner tel quel, pour la ridiculiser, pour la corrompre dans la médiocrité universelle.

Second exemple, au milieu du *Précis de Décomposition*, le dernier sous-chapitre des « *Visages de la Décadence* » (troisième partie du livre) :

*Par ce qui est 'profond' en nous, nous sommes en butte à tous les maux : point de salut tant que nous conservons une conformité à notre être. QUELQUE CHOSE doit disparaître de notre composition et une source néfaste, tarir ; aussi n'y a-t-il qu'une seule issue : ABOLIR L'ÂME, ses aspirations et ses **abîmes** ; nos rêves en furent envenimés ; il importe de l'extirper, de même que son besoin de 'profondeur', sa **fécondité** 'intérieure', et ses autres aberrations. L'ESPRIT et la SENSATION nous suffiront ; de leur concours naîtra une DISCIPLINE DE LA STÉRILITÉ qui nous préservera des **enthousiasmes** et des*

angoisses. *Qu'aucun 'sentiment' ne nous trouble encore, et que l' 'âme' devienne la vieillesse la plus ridicule...*⁴⁴³

Les termes en majuscules sont ceux que Cioran a soulignés lui-même ; et nous remarquons d'emblée le caractère hautement dialogique de ce court texte qui abonde en termes soulignés ou placés entre guillemets – à tel point que l'on a l'impression que l'enjeu est moins de réellement « abolir l'âme », que de changer de vocabulaire... La voix décomposée dresse ici son plus violent réquisitoire, et le plus explicite, contre la voix suicidaire, symbolisée par « l'âme » ; c'est le procès du vitalisme *Spätromantik* pour lequel Cioran a vu sa jeunesse s'embraser, et dont aujourd'hui, installé dans la froide rationalité française, il compte se débarrasser une fois pour toutes, avec les armes de la décomposition : « l'esprit », avant tout, le « penser contre soi » – point de salut dans la « conformité à notre être » –, le relativisme dû aux variations des sensations – cf. « *Le Penseur d'occasion* »⁴⁴⁴, ou « *Théologie* »⁴⁴⁵ –, et, à un niveau implicite, le langage même, le nouveau vocabulaire – dû non seulement au changement de langue, mais aussi au tournant existentiel vécu – et le nouveau style – aucune question ici, aucune exclamation, mais un style affirmatif, qui ne se laisse aller qu'à des points de suspension dont la position finale est censée accentuer l'ambiguïté, et donc masquer le dialogisme. Un terme comme « abîmes » est ici bivocal, tout à fait divergent : connoté positivement par la voix suicidaire (il s'agirait de se noyer dans les ardentes abîmes de l'âme), il est ici connoté négativement ; dans le néant de la décomposition, point d'abîmes ni de « cimes » (pour reprendre le terme du tout premier livre de Cioran, *Sur les cimes du désespoir*)...

Enfin, notre troisième et dernier exemple verra s'affronter, pour finalement converger, la voix corrompue et la voix suicidaire. Rappelons que l'ordre des affrontements, tel que nous l'avons déployé ici, est celui, soigneusement désordonné, du livre (et nous aurons lu ces trois textes dans l'ordre dans lequel ils s'y donnent à lire), et non l'ordre logique, voire chronologique, que l'on peut en donner : attaque de la voix décomposée contre la voix suicidaire, puis attaque de la voix corrompue contre la voix décomposée. Voici donc notre troisième chapitre, le tout dernier du *Précis de Décomposition*, « *Quousque eadem ?* » :

Qu'à jamais soit maudite l'étoile sous laquelle je suis né, qu'aucun ciel ne veuille la protéger, qu'elle s'effrite dans l'espace comme une poussière sans honneur ! Et l'instant traître qui me

⁴⁴³ « Visages de la Décadence », *ibid.*, p. 176.

⁴⁴⁴ « (...) mes vérités sont les sophismes de mon enthousiasme ou de ma tristesse », « *Le Penseur d'occasion* », *ibid.*, p. 138. C'est l'auteur qui souligne.

⁴⁴⁵ « Je suis de bonne humeur : Dieu est bon ; je suis morose : il est méchant ; indifférent : il est neutre », « *Théologie* », *ibid.*, p. 193.

précipita parmi les créatures, qu'il soit pour toujours rayé des listes du Temps ! Mes désirs ne sauraient plus composer avec ce mélange de vie et de mort où s'avilit quotidiennement l'éternité. Las du futur, j'en ai traversé les jours, et cependant je suis tourmenté par l'intempérance de je ne sais quelles soifs. Comme un sage enragé, mort au monde et déchaîné contre lui, je n'invalide mes illusions que pour mieux les irriter. Cette exaspération dans un univers imprévisible – où pourtant tout se répète – n'aura donc jamais une fin ? Jusques à quand se redire à soi-même : 'J'exècre cette vie que j'idolâtre' ? La nullité de nos délires fait de nous tous autant de dieux soumis à une insipide fatalité. Pourquoi nous insurger encore contre la symétrie de ce monde quand le Chaos lui-même ne saurait être qu'un SYSTÈME de désordres ? Notre destin étant de pourrir avec les continents et les étoiles, nous promènerons, ainsi que des malades résignés, et jusqu'à la conclusion des âges, la curiosité d'un dénouement prévu, effroyable et vain.⁴⁴⁶

Ce puissant chapitre, dont la parenté avec la « *Prière d'un Dace* » de Mihai Eminescu est certaine, tout suicidaire qu'il soit, n'en contient pas moins des échos de la voix décomposée, et, surtout, par voie de fait, un recul digne de la voix corrompue – quoique le texte soit dépourvu d'ironie. Les voix ne s'opposent plus, mais semblent bel et bien converger dans une polyphonie dont les dissonances (entre l'*incipit* tonitruant et la résignation postulée ici et là, par exemple) assurent la cohérence globale. La tonalité est suicidaire (exclamations, égotisme étendu aux dimensions de l'univers, verbe prophétique, sentiments extrêmes), mais, cas rare dans le *Précis de Décomposition*, cette voix suicidaire a intégré l'héritage de la décomposition (lassitude, lucidité qui élève au statut de sage, mort au monde, désillusion, nullité et fadeur réelle des emportements, systématisme du lyrisme) et celui de la corruption (sensibilité aux paradoxes du moi, à ses répétitions, à la « *curiosité* » générale). L'espace d'un chapitre, Cioran entrevoit la possibilité d'un dépassement de la guerre dialogique, par une subtile conciliation des antagonismes, même si elle a lieu ici sous l'autorité détonante de la voix suicidaire, voix appelée à disparaître dans les œuvres à venir, et qui conduira l'auteur à renier le *Précis de Décomposition* ; ainsi, la dernière phrase associe, dans un vibrant effet de croissance rythmique, suicidaire, la résignation de l'être décomposé, l'ampleur métaphysique de l'être suicidaire (« *avec les continents et les étoiles* », « *jusqu'à la conclusion des âges* »), et la fine ironie, ou frivolité, de la voix corrompue (« *nous promènerons* », « *la curiosité* »). Le *je* lyrique est devenu *nous* sans perdre son lyrisme, dont il reconnaît la vanité, et qu'il réaffirme pourtant, dans une intense cohérence avec ses incohérences, avec l'ensemble de son être divisé – ou le lyrisme de la conscience décomposée...

⁴⁴⁶ « Quousque eadem ? », *ibid.*, p. 252.

Voici exposée dans ses caractéristiques formelles et poétiques la guerre dialogique du *Précis de Décomposition* ; voici donc fondée notre hypothèse d'une essence dialogique du *Précis de Décomposition*, hypothèse issue de la lecture de *La Poétique de Dostoïevski* de Bakhtine et de l'ensemble de l'œuvre de Cioran. Le temps semble venu pour nous de quitter les eaux calmes de l'œuvre pour les flots tortueux de sa genèse, et de remonter jusqu'à la source de ce dialogisme, de cette polyphonie des voix *suicidaire, décomposée, et corrompue*.

... Mais, avant cela, nous ne résistons pas à un dernier plaisir marginal, et proposons à notre lecteur, en comptant sur sa patience et sur sa curiosité, une petite digression inspirée par l'apparition ici et là, dans les pages qui précèdent, de l'idée de théâtralisation. La question semble légitime : si une œuvre dialogique doit être lue dans son éclatement plurivoque, alors, quelle meilleure lecture qu'une adaptation théâtrale ?

Marginalia – Dialogisme et théâtralité, Notes pour une adaptation théâtrale du Précis de Décomposition

On peut faire théâtre de tout.

Antoine Vitez

En matière de genres littéraires, les préférences de Cioran sont claires : aphorisme, petit essai ou poème en prose, et, dans une moindre mesure, portrait, toute sa vie durant Cioran ne s'est essayé à rien d'autre. Rien... sinon quelques très rares cas de courts textes dialogués, dont on ne sait s'il faut les rattacher aux dialogues platoniciens, aux *dialogi mortuorum*, ou à un réel penchant, si infime, si contenu soit-il, pour le théâtre. Nous verrons un peu plus loin la part de l'oralité dans l'écriture de Cioran, qui, rappelons-le, demandait à sa compagne Simone Boué de lui lire à voix haute ses textes fraîchement composés⁴⁴⁷ ; évoquons également la lecture de la Bible chaque soir renouvelée par le père de l'écrivain à ses trois enfants, et le rôle joué par Cioran dans les débats du café Capsa de Bucarest, avant les salons parisiens ;

⁴⁴⁷ Alain Paruit, traducteur du *Bréviaire des vaincus*, raconte une expérience semblable : « Je lui [Cioran] lisais le texte à voix haute. Il écoutait avec une attention énorme pour entendre comment cela sonnait. Il me semblait parfois qu'il était même plus sensible à la voix qu'au sens. » Et George Banu de renchérir : « J'ai l'impression que tous ses textes, Cioran les a lus pour lui-même à voix haute. Il disait qu'il les récrivait plusieurs fois... sans doute moins pour en modifier le sens que pour atteindre à cette résonance interne qui leur permet d'être non seulement lu, mais aussi dites 'mentalement' » ; « Alain Paruit si *Caietele* » (« Alain Paruit et les *Cahiers* »), entretien avec George Banu publié dans le programme du spectacle *Celalalt Cioran (L'autre Cioran)*, Théâtre National, Bucarest, 2002, p. 5. (Nous traduisons.) (Remarquons aussi que R. Penciulescu et G. Banu citent précisément, dans ce programme, le texte d'Antoine Vitez dans lequel nous avons puisé notre épigraphe.)

nous pourrions mentionner la grande amitié de Cioran avec Ionesco et Beckett, ou, bien sûr, son immense admiration pour Shakespeare – qu’il place avec Dostoïevski loin au-dessus de tous. Plus encore, nous croyons au dialogisme essentiel d’une œuvre comme *Précis de Décomposition* ; nous y entendons trois voix lutter et s’affronter sous la plume apparemment monocorde de Cioran : la voix suicidaire, celle de l’époque roumaine, du lyrisme, de l’ardeur vitaliste et de la poésie ; la voix décomposée, celle de l’ère française, de l’indifférence, de la passivité et de la formule ; et la voix corrompue, celle du tournant linguistique et existentiel des années 1940, celle de l’oxymore, de la confrontation et de l’ironie. Partant, serait-il possible de faire de cette décomposition polyphonique du texte, une prémisse à sa recomposition sous une forme théâtrale ? Nous le pensons, et souhaiterions proposer ici quelques réflexions autour de cette adaptation théâtrale⁴⁴⁸.

Toutes passionnantes qu’elles soient, nous n’aborderons que peu ou prou ici les questions de mise en scène, qui dépassent notre propos (comme nos compétences) ; bien qu’il soit insensé de réfléchir à une adaptation théâtrale sans en considérer les conditions de représentation, l’enjeu de ces notes réside dans la transformation d’un texte philosophique et poétique en texte proprement théâtral, une sorte d’entre-deux entre le *Précis de Décomposition* de Cioran et un éventuel texte de mise en scène. Les problèmes soulevés sont avant tout textuels, et nous ne nous frotterons pas ici à une véritable pratique, dans la mesure, là encore, où la chose est possible, tout texte de théâtre étant, n’en déplaise à Musset, texte pour représentation ; nous ne nous attarderons guère sur la scénographie, sur les décors, sur les costumes, sur la musique, etc., qui parachèveraient cette adaptation.

L’idée n’est pas nouvelle, de théâtraliser une écriture non-dramatique (romanesque, voire essayistique) ; tout récemment encore, Jean Jourdheuil proposait un montage de textes de Michel Foucault ; et Cioran a d’ores et déjà fait l’objet d’adaptations théâtrales. Seule en scène, Genoveva Preda promène depuis quelques années son spectacle, florilège de citations diverses, montées par affinités thématiques. Nous avons manqué, en 1999, les *Insomnies avec Cioran* mises en scène par Laurent Fréchuret au Théâtre de la Cité, qui, d’après ouï-dire, se présentaient également comme une juxtaposition de citations tirées des œuvres complètes de Cioran, mais proférées par onze comédiens (dont trois musiciens) qui « *tels des coquelicots éparpillés, se lancent à la gueule ses aphorismes avec un plaisir évident* » : « *onze voix distantes, distinctes, qui parfois se croisent, s’entremêlent pour mieux défaire l’écheveau des pensées* »⁴⁴⁹. Mais

⁴⁴⁸ Le lecteur trouvera en annexe I le texte de cette adaptation, intitulée (à partir d’un chapitre du *Précis de Décomposition*) *À l’encontre de soi*.

⁴⁴⁹ « Cioran, l’homme qui aimait le tango », Zoé LIN, *L’Humanité*, 29 mars 1999. (En ligne dans les archives du journal, sur le site www.humanite.fr.)

nous avons assisté à *Celalalt Cioran (L'autre Cioran)*, adaptation des *Cahiers* d'après un atelier-lecture mené par Radu Penciulescu et George Banu, à Bucarest, au Théâtre National, en 2002 ; cinq personnes en scène : un homme isolé (Ovidiu Iuliu Moldovan), campant Cioran symboliquement (sans l'imiter physiquement, ni dans l'apparence, ni dans la gestuelle, et à peine dans son costume, sobre et élégant), et bientôt emprisonné dans son discours égotiste (comme sur scène, progressivement emprisonné entre des panneaux mis en place autour de lui) ; à distance de lui, proches les uns des autres, une belle jeune femme, et deux jeunes hommes, un grand à la chevelure romantique, et un petit plus comique, tous se partageant anecdotes et aphorismes du quotidien de Cioran, *comme si tous représentaient des pans de son être* ; enfin, une jeune pianiste emplit de quelques notes les silences qui environnent chaque échange. On ne saurait parler de dialogue ; et l'indication des deux metteurs en scène est significative : point ne s'agit d'une pièce, mais d'un atelier-lecture ; R. Penciulescu et G. Banu professent pour « *le mot provoqué* »⁴⁵⁰, le mot difficile à trouver, qui pour être prononcé doit être provoqué – par autrui, dans un dialogue, ou seulement par « *un acte, une attente, un geste* », un mot issu du corps, et, *in fine*, un mot « *adressé* »⁴⁵¹, qui alterne avec le premier pour interpeller directement le public.

Fait remarquable, ces trois spectacles, non dépourvus d'humour ni d'espoir, insistent sur les paradoxes de Cioran, sur sa pluralité, sur sa légèreté amusée dans la conversation, sur son humanisme bavard, sur ses éclairs de joie, sur sa passion pour la musique, sur son amour tacite de la vie... Le théâtre serait-il rédhibitoire à ses plus noirs essais, n'y a-t-il de vie que dans ses aphorismes ?... Tel est l'enjeu général de ces remarques sur la possibilité d'une adaptation théâtrale du *Précis de Décomposition*, que nous effectuerons en puisant dans l'œuvre systématique d'Anne Ubersfeld, *Lire le Théâtre* (premier et troisième volumes)⁴⁵² ; les problèmes posés sont nombreux, concernant tour à tour le travail du texte, l'action, les personnages, l'espace et le temps dramatiques, et enfin les dialogues ; mais nous espérons proposer une solution acceptable à chacun.

I - Un texte peut en cacher un autre

Précis de Décomposition semble se prêter difficilement au jeu : chapitres longs et analytiques, dialogues explicites très rares, absence de linéarité... Que faire de cette masse textuelle face à

⁴⁵⁰ R. PENCIULESCU et G. BANU, « Cuvântul provocat » (« Le mot provoqué »), programme de *Celalalt Cioran, op. cit.*, p. 9. (Nous traduisons.)

⁴⁵¹ *Ibid.*

⁴⁵² Anne UBERSFELD, *Lire le Théâtre*, vol. 1 (nouvelle édition revue) et 3, Paris, Belin, 1996 ; 240 et 224 p.

l'horizon d'une mise en scène ? une tragédie grecque ? un drame satyrique ? un psychodrame ?... Dramaturge, Cioran aurait-il ressemblé à Valéry, à Artaud, à Ionesco ?... En passant sur l'absurdité de cette question, nous ne pouvons imaginer le théâtre cioranien d'une autre époque que du XX^{ème} siècle, malgré son admiration pour Shakespeare ou pour le XVIII^{ème} siècle français. Nous le rapprocherions volontiers d'un théâtre discursif, spirituel (Montherlant), noir et absurde (Beckett), annonçant même les drames langagiers de Nathalie Sarraute, et un théâtre où il ne se passe rien sinon la représentation d'un dialogue : le néo-classicisme stylistique qui lui est unique n'écarte pas Cioran de son siècle, la crise du moi qu'il illustre avec violence n'est pas sans parenté avec la mort du personnage au théâtre au XX^{ème} siècle, son écriture fragmentaire a partie liée avec la décomposition de la trame telle qu'on l'observe chez nombre de dramaturges postérieurs au surréalisme. Ceci dit, nous n'adopterons bien sûr aucune égide trop influente : c'est dans le seul *Précis de Décomposition* que nous voulons trouver une pièce de théâtre, et non dans le pastiche combiné de tel dramaturge et de Cioran.

Inutile de préciser que la perspective d'une adaptation théâtrale qui ne consisterait qu'en un monologue d'un comédien seul en scène ne nous intéresse guère plus qu'elle ne nous convainc : c'est cacher le dialogisme du texte, voire le nier (quand Cioran lui-même le met parfois en avant : dialogues, citations...), c'est ne pas profiter de l'extraordinaire richesse d'expression de l'art théâtral en craignant pour la solitude d'un auteur, certes solitaire, mais dont l'écriture est polyphonique, dialogique, théâtrale sans se l'avouer.

« *Qui parle ?* »⁴⁵³ Telle est, selon Éric Eigenmann, la question centrale de la critique littéraire de la seconde moitié du XX^{ème} siècle, avant de remarquer qu'on l'a plus posée au sujet de la poésie ou du roman, que du théâtre – sans doute parce que le dialogue des personnages, au théâtre, est trop concret, trop évident, trop éclaté pour ne pas en cacher le dialogisme interne⁴⁵⁴. Un théâtre existe pourtant, « *théâtre de l'écoute* »⁴⁵⁵, à entendre plus qu'à voir, « *dramatisation du dialogisme* », théâtre de la « *profusion des paroles du monde* » sans la « *cohérence d'un microcosme dramatique* »⁴⁵⁶, théâtre marqué par l'absence d'intrigue et par la « *dilution des unités individuelles* », par le « *clivage énonciatif* » qui en est le « *nœud*

⁴⁵³ Éric EIGENMANN, *La Parole empruntée, Sarraute, Pinget, Vinaver, théâtres du dialogisme*, Paris, L'Arche, 1996, p. 7.

⁴⁵⁴ E. Eigenmann explique ainsi l'hostilité de Bakhtine lui-même à considérer le dialogisme du théâtre : « il a peut-être exacerbé l'opposition entre dialogisme et dialogue par crainte de leur confusion, du reste toujours répandue » ; *ibid.*, p. 233.

⁴⁵⁵ *Ibid.*, p. 10 ; l'expression est de Michel Vinaver.

⁴⁵⁶ *Ibid.*, p. 234.

dramatique »⁴⁵⁷, théâtre qui repose sur la division du moi, et qui en fait sourdre à la surface le dialogisme interne, n'hésitant pas à lui sacrifier les dialogues traditionnels, pour faire entendre dans le discours de tout un chacun la circulation des voix, la présence de la voix de l'autre ou de la société (mots courants, expressions toutes faites, etc.) – dans la plus grande conformité avec la thèse du dialogisme de Bakhtine, qui nous conduit nous aussi à « *socialiser* » Cioran, ou du moins à le pluraliser, à entendre la plurivocité que son texte couve.

Première contrainte, il faudra renoncer à l'exhaustivité : les deux cent quarante pages du livre donneraient, toutes conservées, une pièce trop longue – qui plus est au regard de sa densité, et de son absence de trame (nous y reviendrons). On ne saurait exiger du spectateur une attention prolongée, de même que, le *Précis* se présentant comme une spirale de thèmes récurrents, on ne peut nier la possibilité de lasser. Le passage d'un ensemble de chapitres philosophiques épars à un drame théâtral unique exige un allègement d'ailleurs permis par la nature fragmentaire du livre (le texte perd en résonances internes, sans perdre en intelligibilité) ; en témoignent les coupes drastiques effectuées par G. Banu dans les *Cahiers*, et par G. Preda ou L. Fréchuret dans l'œuvre entière de Cioran, pour aboutir à des pièces courtes (pas plus d'une heure trente). Notons qu'il est de rigueur, puisque nous renonçons à l'exhaustivité du texte, de renoncer simultanément au titre *Précis de Décomposition* pour notre adaptation.

Selon quels critères effectuer notre sélection de textes ? Il serait envisageable de privilégier une idée (par exemple celle du suicide, comme nous l'avons fait plus haut) et de ne conserver que les textes ayant partie liée avec elle, ce qui donnerait une pièce courte et dont l'unité serait bien perceptible ; le dialogisme du texte s'exprime à travers chaque idée comme à travers leur ensemble. Autre possibilité, plus riche et plus généreuse, ne pas se restreindre à tel thème, mais choisir les textes les plus dialogiques, privilégier aux dépens des discours généraux ceux du moi avec lui-même, préférer les textes à la première ou à la seconde personne (théâtralisantes), les passages marqués par une plus forte oralité ; car, si les personnages peuvent s'affronter en échangeant des vérités gnominiques, impersonnelles, le danger d'un spectacle trop intellectuel, trop abstrait, trop métaphysique, demeure, et les personnages gagneront beaucoup en efficace sur le public si on leur donne tous les moyens possibles de s'individualiser, d'être non des incarnations d'idées, mais bien des personnages à part entière, avec leur lot de contradictions internes et, surtout, de corporéité, de conscience de leur corporéité.

⁴⁵⁷ *Ibid.*, p. 8.

Aucun ajout ne doit être envisagé au texte à dire : si l'on peut s'autoriser de quelques didascalies (inspirées, sinon tirées mot à mot du texte) pour clarifier le contexte de certains échanges ou pour proposer quelque idée de mise en scène, rien, par contre, ne saurait être ajouté au texte des comédiens ; nous ne toucherons pas à la phrase cioranienne. Notre travail est sélection et découpage ; nous ne faisons qu'éclairer ce que nous trouvons dans le texte, sans prétendre savoir ce qu'on y aurait pu trouver si d'aventure Cioran lui-même s'était attelé à une adaptation théâtrale. Il s'agit bien de lire, non de réécrire.

Quant aux didascalies, leur absence dans le texte originel, comme leur rareté dans notre adaptation, ne nous semblent nullement gênantes : les didascalies sont des propositions que l'auteur fait à ses éventuels metteurs en scène et comédiens, lesquels restent libres de s'y soumettre ou non : l'auteur ne saurait contrôler entièrement les mises en scène et interprétations qui seront faites de son texte, la seule chose dont il puisse espérer qu'elle sera respectée (au moins dans la lettre, sinon dans l'esprit) est son texte. Certes, les didascalies ne sauraient être méprisées, qui offrent un secours lorsque le texte même ne contient pas toutes les indications absolument nécessaires à son énonciation ; et l'on trouve ici et là, dans le texte, des éléments dont tirer des didascalies⁴⁵⁸ (tel narrateur⁴⁵⁹, tel objet⁴⁶⁰...). Mais il ne nous semble pas qu'une pièce de théâtre doive nécessairement abonder en didascalies : l'apport essentiel du dramaturge à la totalité théâtrale réside dans un texte à dire.

Nous conservons scrupuleusement l'ordre du texte, c'est-à-dire son désordre, son absence de linéarité manifeste, ses volutes thématiques, au service de sa trame dialogique diffuse (le décomposé s'oppose au suicidaire, mais c'est le corrompu qui s'impose au fur et à mesure). Aucun déplacement de texte : l'ordre des chapitres n'est pas hasardeux, les effets d'échos à distance doivent être préservés, et les regroupements thématiques partiels opérés par Cioran forment des unités moyennes (entre l'échelle du chapitre et celle du livre), qui, comme des saynètes, permettent de se repérer dans la totalité du spectacle, d'en assurer des étapes intérieures qui en facilitent l'appréhension globale. Par ailleurs, malgré l'absence de linéarité, de trame au sens traditionnel du terme, nous verrons que la situation temporelle, non évolutive, conduit à une structure en actes, et non en tableaux⁴⁶¹.

⁴⁵⁸ Cf. Anne UBERSFELD, *Lire le Théâtre*, vol. 1, *op. cit.*, p. 16-17 : si l'essence du texte de théâtre est de contenir « des matrices textuelles de 'représentativité' », il s'agit d'une spécificité « non tant du texte que de la lecture qui en est faite ». Et A. Ubersfeld de préciser, en note, au sujet des didascalies, qu'elles « n'ont jamais été nulles, mais les auteurs ne jugeaient pas utile d'en garder la trace ».

⁴⁵⁹ « Étapes de l'orgueil », *Précis de Décomposition*, *op. cit.*, p. 188-189.

⁴⁶⁰ « La Corde », *ibid.*, p. 213-214.

⁴⁶¹ Cf. A. UBERSFELD, *Lire le Théâtre*, vol. 1, *op. cit.*, p. 169.

Dans l'effort de fidélité au texte original qui est le nôtre, nous avons à peu près conservé dans notre structure en trois tableaux les proportions des grands ensembles que l'on trouve dans le *Précis de Décomposition* :

Figure 1. Tableau des proportions textuelles du *Précis de Décomposition* et de son adaptation théâtrale

	Premier acte	Acte second	Troisième acte
Ensembles du Précis de Décomposition	« <i>Précis de Décomposition</i> »	« Le Penseur d'occasion », « Visages de la décadence », « La Sainteté ou... »	« Le Décor du Savoir », « Abdications »
Proportions du Précis de Décomposition	120 / 240 p. 50 %	80 / 240 p. 33 %	40 / 240 p. 17 %
Proportions de notre adaptation	10 / 24 p. 42 %	8 / 24 p. 33 %	6 / 24 p. 25 %

Ce découpage représente bien sûr une lecture subjective de l'œuvre ; d'aucuns pourraient ne pas agréer notre souci d'équilibre des parties, qui nous mène à diviser en trois le texte (aux dépens des six ensembles du *Précis*), en jouant sur l'éparpillement thématique des parties de notre second tableau, et en sacrifiant en grande partie « *Le Décor du Savoir* », ensemble développant, avec un dialogisme inférieur, un thème déjà présent dans « *Précis de Décomposition* », de sorte que nous proposerons de n'en faire que l'ultime goutte qui fera déborder le vase, c'est-à-dire ouvrir la voie aux « *Abdications* » finales, autrement dialogiques. Cette structure ne semble guère théâtrale, dans la vision traditionnelle du genre ; mais la seconde moitié du XX^{ème} siècle est là pour nous désinhiber à ce sujet : regardons seulement la spirale sans fin, où il ne se passe rien, d'*En attendant Godot* ou de *Fin de partie*, ou du théâtre d'un Valère Novarina, nous sentirons encore comment Cioran, tout enfermé qu'il soit dans sa tour d'ivoire classique, appartient bel et bien à la modernité.

II – L'action

Dramatiser le dialogisme : est-ce réellement possible, si l'on considère l'étymologie du terme *drame - action*, en grec ancien ? Quelle action sinon le conflit, sinon le clivage du moi ? Tout se passe à l'intérieur d'une conscience (comme si *Crime et Châtiment* commençait après le crime) ; l'histoire chaotique de la pensée, son affrontement avec elle-même, telle est la trame

- irrésolue - de l'œuvre dialogique (sachant qu'une mise en scène pourra incarner cette trame abstraite, de même que les comédiens incarnent les personnages). Toute pièce a nécessairement une trame : même quand il ne se passe apparemment rien, il se passe au moins de petites choses, et s'il n'y a pas d'action globale, il y a toujours de petits actes ; mais, précisément, le théâtre en tant qu'art dialogué place l'action au second rang, après le conflit dialogique : « *la fable, entendue au sens brechtien de mise à plat diachronique du récit des événements, est précisément ce qui, dans le domaine du théâtre, est non-théâtral* »⁴⁶².

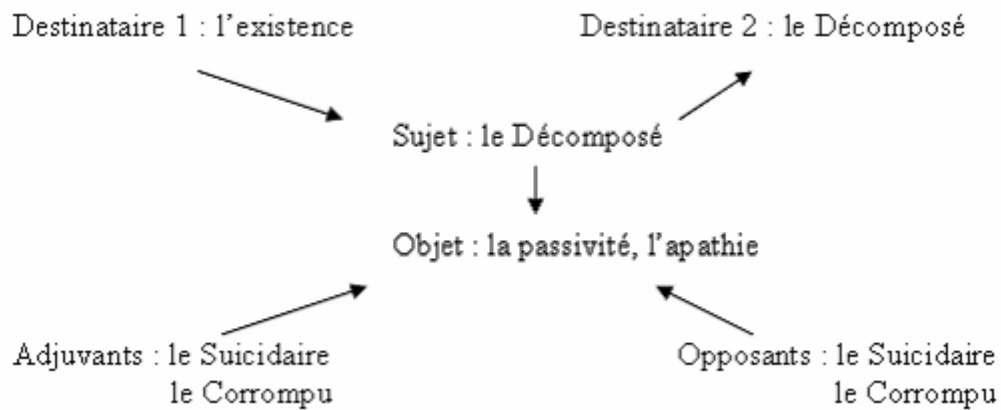
Anne Ubersfeld persiste pourtant à poser la réalité du schéma actantiel de Greimas dans toute pièce, jusqu'au XX^{ème} siècle et au théâtre du dialogisme ; quel objet trouver alors aux personnages du *Précis de Décomposition* ? L'on peut envisager, étant donné la nature philosophique du texte, que cet objet est la vérité, ou bien le dernier mot, ou bien simplement, comme tout théâtre du dialogisme, la parole : « *Si la parole, telle que l'a définie Saussure, procède en dernier ressort d'un acte individuel, s'approprier le discours demeure un drame en puissance, qui ne connaît pas de dénouement* »⁴⁶³.

Si l'on place l'être de la décomposition, le Décomposé, comme sujet principal (c'est lui qui est le plus souvent en scène, et le titre même du livre montre sa prééminence), son objet est une pure décomposition dans l'absence de volonté, dans la passivité ; l'être du suicide, le Suicidaire, et l'être de la corruption, le Corrompu, apparaissent tour à tour opposants et adjuvants : opposants avant tout, exprimant, pour l'un, la tentation du suicide, pour l'autre, la tentation du laisser aller cynique à la vie, et tous deux occupés à détourner le Décomposé de son néant trop pur, à s'emparer de la parole pour le confondre dans ses propres contradictions ; adjuvants également, comme des frères, des complices, qui partagent les mêmes expériences fondamentales (la mort, la solitude, l'absurdité, l'échec...), ils n'aident pas réellement le Décomposé, mais renchérissent parfois sur ses propos, montrent de la compréhension, et peuvent être perçus comme adjuvants dans le sens où, s'ils ne souhaitent pas au Décomposé ce qu'il désire lui-même, ils croient l'aider en essayant de lui faire comprendre qu'il ne désire pas ce qu'il faut... Mais nous adoptons alors leur point de vue, ce

⁴⁶² A. UBERSFELD, *Lire le théâtre*, vol.1, *op. cit.*, p. 43. C'est l'auteur qui souligne.

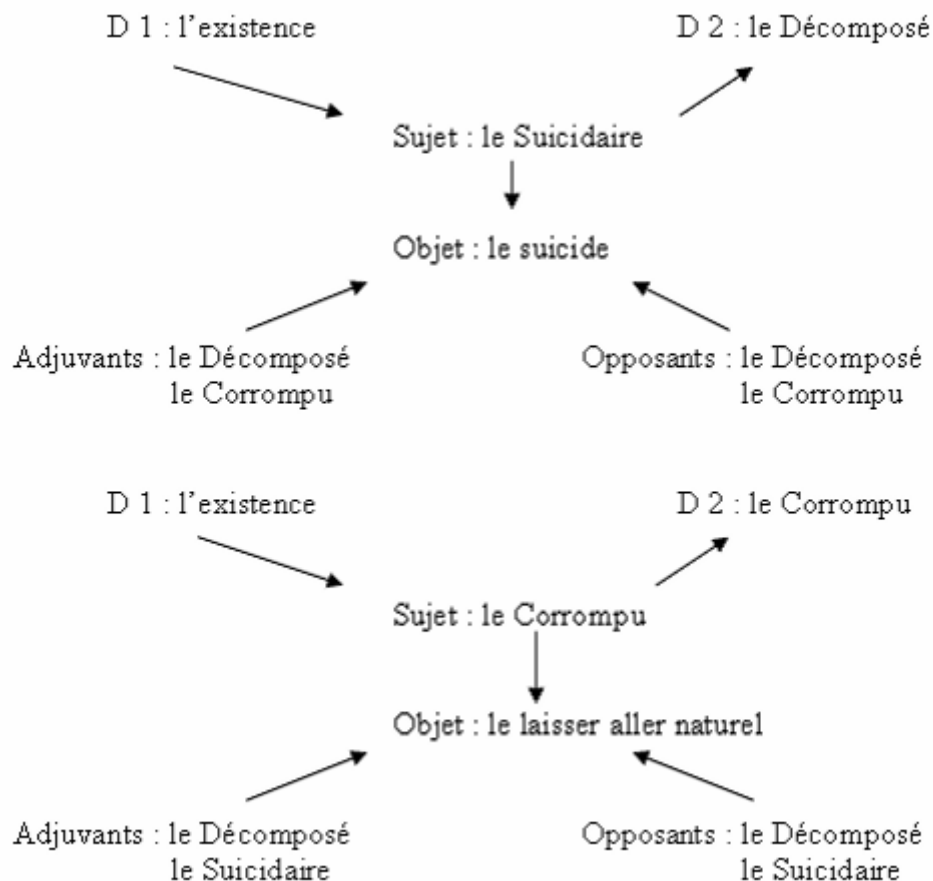
⁴⁶³ E. EIGENMANN, *La Parole empruntée*, *op. cit.*, p. 242.

qui suppose d'autres schémas actantiels, centrés sur chacun d'eux⁴⁶⁴. Schématisons donc, selon le modèle de Greimas :



L'existence est bien la source de la trame : les choses étant ce qu'elles sont, comment vivre ? que faire de ma vie ? Le sujet cioranien ne veut nier aucun des pans de l'existence, il s'adresse à tous, se donne en spectacle devant l'univers tout entier, devant toute l'humanité, de toute éternité ; mais il reste le destinataire second de sa propre quête : il s'agit bien de trouver une solution dont sa conscience puisse se satisfaire, et de mener sa vie individuelle.

⁴⁶⁴ Cf. A. UBERSFELD, *Lire le théâtre*, vol. 1, *op. cit.*, p. 47 : « pluralité des modèles actantiels, combinaison et transformation de ces modèles, telles sont les caractéristiques principales qui permettent au théâtre de préparer la construction de systèmes signifiants pluriels et spatialisés [...] en corollaire : rien n'interdit de 'faire théâtre' de tout dans la mesure où la même pluralité de modèles actantiels peut se trouver dans des textes romanesques ou même poétiques ». Et cette pluralité des modèles actantiels confirme l'idée que « l'univers théâtral n'est l'univers de personne » (*ibid.*, p. 79), qu'il est par nature dialogique, décentré et conflictuel. (C'est l'auteur qui souligne.)



Chacun a pour premier destinataire l'existence : il s'agit toujours d'un conflit existentiel, dont le sujet n'est pas responsable⁴⁶⁵, qui engage toute l'humanité, l'ensemble de ce qui est. Mais tandis que le Corrompu, suivant la pente naturelle de l'homme, ne vise que sa propre jouissance, que son propre amusement, le Suicidaire introduit l'interaction principale de l'œuvre, puisque son objet explicite est le suicide, et avant tout le suicide du Décomposé (le suicide du sujet pensant, symbolique de celui de l'humanité).

Et chacun a pour opposants et pour adjuvants à la fois les deux autres : le destinataire premier étant le même⁴⁶⁶, chacun devient le rival des autres, chaque point de vue s'oppose aux autres et ne peut tolérer la persistance de l'autre sans le critiquer ; mais tous se retrouvent dans la perception de l'absurdité générale, de l'échec de tout un chacun, et dans l'hostilité même à l'existence, la quête (la vie) étant ressentie comme un poids douloureux et vain – ce qui leur permet des passages de consensus, sans parler des rapports de « deux

⁴⁶⁵ Cf. A. UBERSFELD, *Lire le Théâtre*, vol. 1., *op. cit.*, p. 60 : « la proposition S désire O est une proposition enchâssée dans la proposition D1 veut (...) à l'intention de D2 ». (C'est l'auteur qui souligne.)

⁴⁶⁶ Cf. A. UBERSFELD, *Lire le Théâtre*, vol. 1., *op. cit.*, p. 60 : « Chaque fois qu'il y a affrontement de deux 'désirs', celui du sujet et celui de l'opposant, c'est qu'il y a division, clivage interne de D1, signe d'un conflit idéologique et/ou historique ».

contre un » que suscite inévitablement le partage de la scène en trois, la communauté à trois (*Huis clos*, de Sartre, fait tout son miel de cette loi des rapports humains). Chacun veut à la fois convaincre les autres (et lorsque c'est le cas, le dialogue devient paradoxale reconstitution chorale d'une parole monologique) et affirmer sa singularité : chacun considérant les autres comme des ennemis (au même titre que l'existence), le consensus (métonymie du recours au langage, à un même langage, aux mêmes mots) ne peut être ressenti que comme un échec, et en de nombreux endroits les personnages en viennent à se contredire eux-mêmes uniquement pour ne pas laisser entendre qu'il existe une vérité commune à tous⁴⁶⁷. Dramatiser le dialogisme cioranien, c'est à bien des égards dramatiser un esprit de contradiction.

III – Les personnages

Mais quelle authenticité peut-on attendre de nos personnages, de ces figures dialogiques abstraites, apparemment nées d'une lecture de l'œuvre (et non de son écriture) ? Le passage du dialogisme à la théâtralité est beaucoup moins évident qu'il n'y paraît. Avant tout, il importe de voir qu'il n'y a pas adéquation absolue entre telle voix du texte et tel personnage censé l'incarner : ne serait-ce que du fait du dialogisme interne (qui fait d'un mot la propriété simultanée de plusieurs voix), et de l'impossibilité théâtrale de partager, de décomposer les mots, une voix du texte n'est pas un personnage de la pièce. Un personnage peut, par exemple avec ironie, prononcer une phrase dans laquelle on entend (dans le texte) une autre voix que la sienne propre ; et notre distinction théorique des trois voix, excessivement schématique pour l'étude du texte, l'est plus encore pour la construction de personnages : ceux-ci n'ont pas de contours si clairement dessinés ; si la théorie les distingue par opposition des uns avec les autres, la dramatisation du texte les rapproche, et en efface les frontières abstraites (puisque les comédiens seront là pour les incarner dans leur différence, avec une

⁴⁶⁷ Cf. É. EIGENMANN, *La Parole empruntée*, op. cit., p. 47-51 : « Être en communion verbale... ou ne pas l'être » ; Nathalie Sarraute met à jour les drames inverses qui tissent tout dialogue : besoin de fusion, et de singularité. Voir aussi p. 60, l'analyse du personnage de l'écrivain dans *Le Silence* (Cioran, et nos trois personnages, ne sont pas loin) : « Parmi les personnages 'singuliers' mentionnés dans ce chapitre, H1 (*Le Silence*) est significativement le seul à cumuler dans son propre discours les deux traits exclusifs, soit la première personne et le constat de folie : 'Moi. Moi, je suis inquietant ! Moi je suis fou !' Or il est le personnage dramatique sarrautien le plus désireux de s'exprimer de façon authentique, et le plus conscient de son échec ; le seul aussi dans l'œuvre dramatique à faire état de ses préoccupations d'écrivain. S'il arrive aux écrivains que Sarraute dessine dans ses romans de se sentir isolés sous les regards convergents des autres et de souhaiter se joindre à leur cercle comme tout un chacun, si d'autre part, attentifs plus que personne aux discours qui les entourent, il les 'absorbe[nt]', ils semblent toujours angoissés eux aussi à l'idée de ne produire qu'une 'littérature' ou qu'une 'poésie' guillemetées, convenues, assimilées par la société. Figure romantique qu'il faut se garder d'identifier à l'auteur, l'écrivain demeure dans l'œuvre sarrautienne, sous la plupart de ses avatars, celui qui, par excellence, résiste à la communion verbale ».

efficace supérieure à tout effort théorique ; ces différences devenant aussi évidentes que la distinction entre des personnes que l'on a devant soi). Pour théorique que soit leur naissance, l'identité de ces personnages ne doit pas avoir la clarté qu'ont les définitions des voix ; elle ne saurait l'avoir, de toutes façons, et la dissolution du texte dialogique dans un affrontement entre trois discours monologiques n'est pas à redouter, le dialogisme interne et les aléas de la conversation (dûs à l'esprit de contradiction qui les anime tous, et à leur nombre, trois, nombre du « *deux contre un* ») venant pétrir de contradictions le discours de chacun et empêcher radicalement le monologisme du tout comme des parties du tout. La crise du personnage ruine sa coïncidence avec sa voix : que plusieurs voix émanent d'une bouche, ou que plusieurs bouches se partagent une même voix, il n'y a plus d'identification parfaite entre le personnage et le discours ; le personnage n'est plus que « *porte-parole* », selon E. Eigenmann, le héros devient simple « *héraut* », « *débiteur* »⁴⁶⁸ (« *machine à parole* » chez Robert Pinget, ou « *machine à dire* » chez Valère Novarina) ; et finalement, le personnage devient le lieu le plus oxymorique (A. Ubersfeld), partant le plus dialogique, de l'ensemble théâtral : tirillé entre plusieurs voix, comme entre le dire et l'être⁴⁶⁹, « *entre texte et représentation, entre écrivain et spectateur, entre sens préalable et sens ultime* »⁴⁷⁰.

Dès lors, puisqu'une voix n'est pas égale à un personnage, pourquoi trois personnages, et pas quatre (Banu/Penciulescu), onze (Fréchuret), ou quelque autre nombre, ou une multitude (un personnage par chapitre, par exemple) ? La dispersion en trois personnages court le risque de perdre Cioran, qui, tout présent qu'il soit en chacun, peut sembler ne plus être présent nulle part : c'est pourquoi, dans *Celalalt Cioran*, G. Banu et R. Penciulescu ont ajouté aux trois épigones une représentation distinguée du modèle, permettant notamment la mise en scène du rapport de l'écrivain avec son propre texte (les trois voix distancées) ; mais *Celalalt Cioran* porte, comme son nom l'indique, sur Cioran lui-même, tandis qu'une adaptation théâtrale du *Précis de Décomposition* ne vise pas Cioran, mais son texte. Or, nous avons décelé dans le texte trois voix, trois polarités nous permettant de rendre compte de l'ensemble, tout en permettant, sur le plan dramatique, une variété des échanges (avec les alternances de « *deux contre un* »), et, pour compensation de l'absence de trame linéaire manifeste qui lierait fortement les personnages entre eux (au lieu de les livrer à un échange débridé amenuisant beaucoup la frontière entre la scène et la salle), une structure stable où « *la parole est 'fermée', et le spectateur théoriquement exclu : le trilogie est par définition un système*

⁴⁶⁸ E. EIGENMANN, *La Parole empruntée*, op. cit., p. 225-226. C'est l'auteur qui souligne.

⁴⁶⁹ Cf. A. UBERSFELD, *Lire le Théâtre*, vol. 1, op. cit., p. 99 et 30.

⁴⁷⁰ *Ibid.*, p. 112.

clos, réagissant selon ses lois propres », une structure compensant aussi la faiblesse dramatique du texte, dans le cadre d'une dramatisation de la discursivité même du texte : « *Dans tous les cas de vrai trilogie, il est difficile que le fonctionnement de la parole ne se termine pas par une 'résolution'*. *Le trilogie est une forme puissante* »⁴⁷¹.

Petite remarque subalterne : nos trois personnages sont des hommes, pour leur proximité avec leur auteur, mais, étant donné la dimension métaphysique du texte, faire des personnages des femmes serait envisageable – femmes viriles, voire ennemies de leur sexe, certes. Une représentation mixte permettrait d'accentuer certaines interprétations : faire du Suicidaire une femme face à deux hommes, par exemple, pourrait accentuer son côté séducteur ; laisser le Décomposé seul avec deux femmes, Suicidaire et Corrompue, jouerait encore avec l'imagerie féminine de la tentation, en accentuant le désarroi du Décomposé, etc. Mais tout cela ressort plutôt des choix de mise en scène : tout en constituant assurément une lecture du texte (et toute sélection est interprétation), notre adaptation textuelle essaie soigneusement de révéler, et non de l'annihiler dans une lecture parachevée, son riche potentiel d'interprétations – notamment concernant les rapports entre les personnages : l'on peut faire des personnages des triplés ; ou bien du Décomposé un roi, du Suicidaire un conseiller trouble, et du Corrompu un bouffon ; ou, à l'inverse, faire du Décomposé un prisonnier, du Suicidaire un bourreau, du Corrompu un geôlier, etc. (une même mise en scène peut également combiner plusieurs interprétations, en des endroits différents du texte). Enfin, non seulement pour prévenir la lassitude que pourrait engendrer un spectacle limité à trois personnages, mais surtout pour montrer que le rapport de Cioran avec les auteurs qu'il cite n'est pas livresque mais conversationnel, oral, communicationnel, il nous semble intéressant de faire paraître sur scène Thérèse d'Avila, Ignace de Loyola, etc., soit les différents personnages « réels » cités, venant sur scène dire eux-mêmes leur texte ; de même pour les différents discours internes à locuteurs explicites (les sous-hommes, etc.) : ce sont des voix à dissocier scéniquement, puisque le théâtre permet précisément de leur donner toute l'autonomie qu'elles ont dans la tête de Cioran (et qu'elles ont perdues dans la masse textuelle, à peine préservée par des guillemets). Il y a bien sûr « *dénégation-théâtralisation* »⁴⁷², le spectateur étant rappelé à la nature théâtrale, illusoire, du spectacle ; mais ce faisant, non seulement nous renouons puissamment avec le dialogisme du psychisme de l'écrivain, mais

⁴⁷¹ A. UBERSFELD, *Lire le Théâtre*, vol. 3, *op. cit.*, p. 41.

⁴⁷² *Ibid.* vol. 1, p. 40.

nous profitons à plein de la vocation à l'impossible du théâtre, « lieu des contradictions non résolues »⁴⁷³, pour le plus grand plaisir du spectateur.

Et en guise de dernière proposition quant aux personnages, pour rejoindre la volonté de G. Banu et de R. Penciulescu de viser Cioran lui-même à travers son texte, l'on peut imaginer un personnage solitaire, arpentant le fond de la scène, silencieux, et, par son silence, poussant la contestation plus loin que ses personnages...

IV – L'espace et le temps

Nous n'insisterons pas sur la spatialisation théâtrale, qui fait de la scène un « vaste champ psychique où s'affrontent les forces psychiques du moi »⁴⁷⁴, un espace où traduire concrètement métaphores et autres tropes, par exemple dans un code des objets (la corde), où traduire le réseau des forces qui s'affrontent, comme sur un échiquier, un espace à investir, qui est l'objet du conflit des personnages en cela qu'il représente précisément un temps de parole, de présence, d'attention du public.

Une impression d'unité de temps se dégage naturellement du texte, lequel, telle une tragédie antique, se présente « non comme processus, mais comme fatalité irréversible, inchangeable », qui « exclut nécessairement le devenir »⁴⁷⁵. Plus encore, comme dans le dialogue dostoïevskien lu par Bakhtine, le spectacle est une « cérémonie hors du temps », « sans épaisseur temporelle » : « la durée individuelle, le passé 'psychique' des protagonistes sont vus dans une lumière d'éternité »⁴⁷⁶ ; ici, dire le temps vécu (et la posture autobiographique est prégnante dans le *Précis de Décomposition*, nombre de chapitres relevant de la confession narrative de soi), c'est moins engager l'avenir qu'éclairer le présent (l'avenir, nous dit Cioran, ne sera que répétition vaine du présent), et surtout, dégager une fatalité secrète, c'est-à-dire adopter un point de vue hors du temps humain.

Actes ou tableaux ? La différence tient, toujours selon A. Ubersfeld, aux intervalles entre eux : l'intervalle entre les actes « ne fera pas intervenir de rupture dans l'enchaînement logique » tandis que la dramaturgie en tableaux « suppose des pauses temporelles dont la nature est d'avoir été non pas vides, mais pleines : le temps a marché, les lieux, les êtres ont changé »⁴⁷⁷. Sachant que rien de nouveau ne peut arriver aux personnages du *Précis de Décomposition* (« La Dérision d'une 'vie nouvelle' »), que les événements ne sont que langagiers, textuels, dans une

⁴⁷³ *Ibid.*, p. 41.

⁴⁷⁴ *Ibid.*, p. 126.

⁴⁷⁵ *Ibid.*, p. 154. C'est l'auteur qui souligne.

⁴⁷⁶ *Ibid.*, p. 155.

⁴⁷⁷ *Ibid.*, p. 169-170. C'est l'auteur qui souligne.

temporalité dissolue dans un présent éternel, malgré la faible continuité logique de ce théâtre fragmentaire, il semble qu'il faille donner nom d'actes aux différentes parties de notre adaptation – à l'instar des actes « lamentable », « inhumain », « théorique », etc., de *La Scène*⁴⁷⁸ de Valère Novarina, pièce sans trame, dont chaque acte trouve son unité dans la révélation d'un nouveau pan tragique de l'existence humaine (le désespoir, la foi, le crime, le langage, etc.).

V – Dialogue et dialogisme

L'enjeu du *Précis de Décomposition* n'est pas une confidence de son auteur : Cioran ne s'exprime pas en son nom propre, il n'est que la superposition de différentes voix qu'une dialogisation théâtrale va libérer de leur ambiguïté partagée – sachant que, là encore, dans le discours des personnages, il faut « faire le tri »⁴⁷⁹ entre ce qui revient à proprement parler au personnage, et ce qui renvoie à l'écrivain lui-même ; le sens profond du texte réside moins dans les paroles des personnages que dans les conditions d'énonciation de ces paroles, que dans leur dialogue, que dans les rapports entre les personnages. Écrire, pour Cioran comme pour tout dramaturge, c'est se nier en tant que sujet, c'est s'affirmer par une voix autre ; et si l'on peut, contrairement à ce qu'affirme A. Ubersfeld⁴⁸⁰, chercher un psychisme en amont du personnage, c'est, bien sûr, non pas dans une préexistence du personnage à son expression textuelle (ce que dénonce A. Ubersfeld), mais bien dans le psychisme de l'écrivain, considéré non comme subjectivité individuelle, mais comme totalité plurielle, dialogique ; partant, il y a un psychisme commun à tous les personnages (l'on peut ainsi comprendre mieux Andromaque en écoutant Pyrrhus), lequel s'exprime moins par les propos de tel ou tel, que par l'exhibition du rapport phatique, dont A. Ubersfeld fait, à juste titre, une caractéristique du théâtre contemporain⁴⁸¹, mais qui participe de l'essence même du théâtre, de manière universelle et atemporelle. La base du dialogue (comme du monologue dialogique⁴⁸²) est un rapport de forces, un conflit hétérogène et un rapport de dépendance entre des positions énonciatives distinctes ; c'est en cela que le texte du *Précis de Décomposition*, dont l'enjeu est

⁴⁷⁸ Valère NOVARINA, *La Scène*, Paris, P.O.L., 2003, 208 p.

⁴⁷⁹ A. UBERSFELD, *Lire le Théâtre*, op. cit., vol. 1, p. 109.

⁴⁸⁰ *Ibid.*, p. 198.

⁴⁸¹ Cf. *ibid.*, p. 202.

⁴⁸² Car Cioran s'inscrit tout à fait dans la crise du dialogue contemporaine, qui se transforme en juxtaposition de monologues (« faux monologues », dit A. Ubersfeld) dont l'affrontement ne se fait pas explicitement, avec des adresses manifestes vers l'autre, mais implicitement, dans le dialogisme interne des mots employés. De nouveau, cette crise du dialogue étant parente de celle de la conscience (désagrégée en voix multiples), il nous semble qu'une adaptation théâtrale du *Précis de Décomposition* tendrait à se rapprocher, par exemple, du théâtre d'un Valère Novarina. Cf. A. UBERSFELD, *Lire le Théâtre*, op. cit., vol. 3, p. 42.

l'exhibition d'un esprit tirillé par un conflit interne, coule naturellement dans le moule formel du dialogue théâtral. Ceci soit dit en gardant à l'esprit que le théâtre n'est pas non plus pur dialogisme, et que l'on y trouve également une dimension poétique – quand le spectateur entend, par-delà la voix du personnage, celle du scripteur, ou du moins une « troisième voix » anonyme, qui se dit comme « non-théâtre » et qui « parle directement et sans intermédiaire au spectateur » : « parce qu'elle n'est la voix de personne, elle est pour tous »⁴⁸³ : ainsi, le *Précis de Décomposition*, texte secrètement tourné vers autrui, expression du moi sur une scène métaphysique, donnant la priorité à l'acte de parole sur un contenu bigarré qu'elle dissout dans une pluralité de postures énonciatives pour valoriser tacitement la portée universelle de son noir présupposé commun (solitude et déchirement de la conscience déchue hors du temps), ainsi le *Précis de Décomposition* trouve-t-il dans la forme théâtrale le cadre idéal de son épanouissement générique.

⁴⁸³ *Ibid.*, p. 140.

Seconde partie. Genèse du *Précis de Décomposition*

I – Préliminaires à l’analyse génétique

A – Aperçu terminologique

Avant de s’intéresser aux manuscrits du *Précis de Décomposition* et à leur dialogisme, il importe de préciser la terminologie fondamentale de ce travail génétique. Nous nous appuyons ici sur les recherches de Pierre-Marc de Biasi, telles qu’on peut les lire dans l’article « *Qu’est-ce qu’un brouillon ? Le cas Flaubert : essai de typologie fonctionnelle des documents de genèse* »⁴⁸⁴, et dans l’ouvrage *La génétique des textes*⁴⁸⁵.

Le brouillon désigne « *un manuscrit de travail écrit avec l’intention d’être corrigé pour servir à la rédaction ou à la mise au point définitive d’un texte* » ; il représente « *le moment de textualisation qui constitue la médiation entre le projet initial de l’œuvre et le texte définitif* »⁴⁸⁶.

Le dossier de genèse est « *l’ensemble, classé et transcrit, des manuscrits et documents de travail connus se rapportant à un texte dont la forme est parvenue, de l’avis de son auteur, à un état rédactionnel avancé, définitif ou quasi-définitif* »⁴⁸⁷. Notons que classement et transcription sont encore sommaires : ils ne visent ici qu’à rattacher des manuscrits à un texte, sans préciser la nature génétique de leur lien.

Quant à l’*avant-texte*, c’est une « *production critique* », le « *résultat de ce travail d’élucidation* » qu’accomplit le chercheur lorsqu’il inventorie, classe, date et déchiffre toutes les pièces du dossier génétique, lorsqu’il transforme « *un ensemble empirique de documents en un dossier de pièces ordonnées et significatives* » ; « *le dossier de genèse passe au statut scientifique d’*avant-texte* lorsque tous ses éléments ont été redéployés de manière intelligible selon la diachronie qui leur a donné*

⁴⁸⁴ Pierre-Marc de BIASI, « *Qu’est-ce qu’un brouillon ? Le cas Flaubert : essai de typologie fonctionnelle des documents de genèse* », *Pourquoi la critique génétique ?*, *op. cit.* ; p. 31 à 60.

⁴⁸⁵ Pierre-Marc de BIASI, *La génétique des textes*, *op. cit.* ; p. 29 à 69.

⁴⁸⁶ P.-M. de BIASI, « *Qu’est-ce qu’un brouillon ?* », *op. cit.* ; p. 31.

⁴⁸⁷ *Ibid.* ; p. 34.

naissance ». L'avant-texte se distingue donc du dossier de genèse, comme il se distingue de l'étude de genèse qu'il rend possible : « l'avant-texte est le dossier de genèse devenu interprétable tandis que l'étude de genèse est le discours critique par lequel le généticien donne son interprétation et son évaluation des processus à travers les présupposés d'une méthode scientifique : poétique, sociologique, psychanalytique, etc »⁴⁸⁸.

À partir du riche exemple des dossiers génétiques des œuvres de Flaubert, Pierre-Marc de Biasi distingue dans le dossier génétique quatre grandes phases, *pré-rédactionnelle*, *rédactionnelle*, *pré-éditoriale*, et *éditoriale* ; tandis que l'avant-texte peut se situer à sept stades différents : *provisionnel*, *exploratoire*, *préparatoire*, *scénarique*, *documentaire*, *rédactionnel*, *post-rédactionnel*. Par la marque, concrète ou non, du *bon à tirer*, on quitte la sphère de l'avant-texte pour celle du texte (et celle d'une *génétique des manuscrits* pour, éventuellement, celle d'une *génétique des imprimés*, s'intéressant à l'évolution que l'auteur donne au texte après sa publication).

On distingue en outre, au sein de la génétique, deux approches (complémentaires) : l'une nommée *microgénétique*, concernant le scriptural, c'est-à-dire « tout procès d'écriture centré sur un travail de verbalisation et de textualisation, quel que soit son état d'avancement vers une forme lexicale et syntaxique aboutie » ; l'autre nommée *macrogénétique*, concernant le scénarique, c'est-à-dire « tout procès d'écriture centré sur un travail de planification, d'organisation et de structuration du récit, en grandes ou petites unités (...) »⁴⁸⁹.

« Comme le texte publié, écrit Jean Bellemin-Noël, le texte en rédaction exige qu'on le traite. De là ce nom qu'on lui donne d'avant-texte : *brouillon traité comme texte* »⁴⁹⁰. Le généticien – comme le *textanalyste*⁴⁹¹ – doit analyser l'avant-texte comme un texte, comme du texte (même si tout brouillon se sait brouillon et vise un autre texte), et sans tomber dans le piège de la téléologie (trouver dans les brouillons ce que l'on veut y trouver au regard du texte final ; les lire comme une succession nécessaire d'étapes de l'écriture progressant vers le texte final, ou vers l'échec dans le cas d'un texte abandonné ; expliquer le passé par l'avenir). « *La différence entre le Texte* (« *achevé* », entendons : « *publié* ») et ce que nous appelons l'avant-texte réside en

⁴⁸⁸ P.-M. de BIASI, *La génétique des textes*, op. cit. ; p. 30-31.

⁴⁸⁹ P.-M. de BIASI, « Qu'est-ce qu'un brouillon ? », op. cit. ; p. 50.

⁴⁹⁰ Jean BELLEMIN-NOËL, « Lecture psychanalytique d'un brouillon de poème : « Été » de Paul Valéry » ; in *Essais de critique génétique*, op. cit. ; p.114. (C'est l'auteur qui souligne.)

⁴⁹¹ Le *textanalyste*, terme créé par Jean Bellemin-Noël, est au texte ce que le psychanalyste est à son patient.

ceci que le premier nous est offert comme un tout fixé dans son destin, tandis que le second porte en lui et révèle sa propre histoire », dit encore Jean Bellemin-Noël⁴⁹².

Il faut donc poser distinctement ces deux textes : l'avant-texte et le Texte, sans « *tirer argument d'une certaine perfection du texte par rapport à l'avant-texte* »⁴⁹³. Dès lors, puisqu'il existe une poétique du texte, pourquoi n'y en aurait-il pas une de l'avant-texte ? C'est pour celle-ci que prêche Raymonde Debray-Genette : « (...) *si l'on a pensé jusqu'ici la génétique en termes d'évolution, le plus souvent même en termes de progrès, il semble qu'il faudrait incliner à la penser en termes de différence, lui accorder un fonctionnement plus autonome, lui accorder sa propre poétique. Ce qui veut dire se débarrasser d'abord du fétichisme du texte final, auquel les méthodes de lecture récentes ont beaucoup contribué.* »⁴⁹⁴ C'est dans cette perspective, celle d'une poétique génétique, que nous situons ce travail.

B – Le milieu génétique

Ces prémisses théoriques faites, venons-en à la genèse du *Précis de Décomposition*, et commençons avec l'étude du hors-texte, entendu comme « *l'exploration des alentours* »⁴⁹⁵. On s'intéresse ici à tout document (autographe ou non, manuscrit ou imprimé, privé ou public) « *contenant des informations extérieures à la genèse mais précieuses pour l'analyse* »⁴⁹⁶ ; à tout document concernant les *conditions* de la genèse - biographiques, matérielles ou intellectuelles - sans être un élément textuel de cette genèse : « *correspondance, lettres reçues, bibliothèque personnelle de l'écrivain, contrats d'édition, actes et papiers officiels, testament, archives familiales, etc., ainsi que les documents visuels (peintures, gravures, dessins, photos, etc.) ou sonores (enregistrements) ou audiovisuels (films, vidéos) réunis ou réalisés par l'écrivain, etc.* »⁴⁹⁷

Il s'agit de reconstituer les circonstances et le *milieu* dans lequel Cioran écrit – en tirant sur le sens biologique d' « *ensemble des êtres et des phénomènes avec lesquels un être vivant se trouve en rapport* »⁴⁹⁸ pour atteindre l'idée de *milieu génétique*, renvoyant à l'ensemble des êtres et des

⁴⁹² *Ibid.*, p. 116. C'est l'auteur qui souligne.

⁴⁹³ Raymonde DEBRAY-GENETTE, « Génétique et poétique », *Essais de critique génétique*, op. cit. ; p. 25. R. Debray-Genette commente ici une citation de Jean BELLEMIN-NOËL, *Le Texte et l'Avant-texte*, Paris, Larousse, 1972.

⁴⁹⁴ *Ibid.* ; p. 25. Rappelons que ce texte date de 1979.

⁴⁹⁵ *Ibid.*, p. 24.

⁴⁹⁶ P.-M. de BIASI, *La génétique des textes*, op. cit. ; p. 30.

⁴⁹⁷ *Ibid.*

⁴⁹⁸ Louis-Marie MORFAUX, *Vocabulaire de la philosophie et des sciences humaines*, Paris, Armand Colin, 1999 ; p. 217.

phénomènes qui interfèrent avec la genèse, dans le temps de la genèse – ; cela sans avoir recours ici aux manuscrits de travail, et d’après les traces que constituent la correspondance et les témoignages de l’auteur, mais aussi de sa compagne Simone Boué⁴⁹⁹.

1 – La correspondance

Si l’épisode de Dieppe nous donne la date de commencement de la genèse du *Précis de Décomposition*, et la publication la date de fin, cette genèse s’inscrit entre 1946 et 1949 ; or, on ne possède guère de lettre de ou reçue par Cioran à cette période...

On lira avec intérêt le riche volume *Scrisori catre cei de-acasa (Lettres aux miens)*, recueil de lettres écrites en roumain par Cioran, de son arrivée en France à sa mort⁵⁰⁰ ; Cioran y explique notamment au philosophe Constantin Noïca :

(...) lors de la parution de mon premier livre en français (ce pauvre *Précis de Décomposition*) un compatriote (...) a remarqué : « Tout cela est sorti de la *Prière d’un Dace*. » C’était vrai, tellement ce poème a marqué mon adolescence.⁵⁰¹

À la Bibliothèque Jacques Doucet, on lira aussi les lettres à son ami Henri Corbin, de 1939 et 1940⁵⁰², ou la correspondance avec Alphonse Dupront, de 1941 à 1944, à qui Cioran dut beaucoup sur le plan matériel (durant la guerre) et beaucoup moins sur le plan intellectuel (contrairement à ce qu’il écrit avec une infinie politesse)⁵⁰³. L’écrivain lui raconte ainsi :

Mon séjour à Paris, maintenant que je suis en train de récapituler mes erreurs et certitudes passées, me semble le plus décisif, le tournant le plus lourd d’avenir, dans le bilan de mes expériences. Et je sais trop

⁴⁹⁹ Quant aux autres types de documents mentionnés plus haut (papiers officiels, photographies, enregistrements...), nous devons en accuser l’absence dans le cas de Cioran, pour la période qui nous concerne ; on trouvera tout de même trois photographies de Cioran vers 1949 dans les *Ceuvres (op. cit., p. 575, 577 et 739)*, et une autre dans : G. LIICEANU, *Itinéraires d’une vie, op. cit., p. 64*. On y voit Cioran poser en complet, le visage grave, les cheveux magistralement tirés et soulevés en arrière et les sourcils froncés.

⁵⁰⁰ CIORAN, *Scrisori catre cei de-acasa (Lettres aux miens)*, Bucarest, Humanitas, 1995, 376 p.

⁵⁰¹ *Ibid*, lettre 593, du 5 mars 1970, p. 311. (Nous traduisons.) - La *Prière d’un Dace* est un poème de Mihai Eminescu.

⁵⁰² Cioran y écrit notamment : « Paris a réveillé l’Oriental en moi et je vis dans un état qui pourrait bien être la traduction balkanique de la Langeweile heideggerienne. C’est ainsi que, ne pouvant plus rester avec moi-même, il faut que je voyage presque tout le temps » (Paris, 6 juin 1939) ; il y critique par ailleurs la revue *Gândirea*, à laquelle il a autrefois participé et qu’il voit alors comme la « banlieue littéraire » de la scène bucarestoise (Paris, hôtel Massignan, 27 mai 1940) ; on y lit aussi, dans une langue déjà parfaite, et dans un style pudique, sa peur, sa souffrance et sa compassion vis-à-vis des horreurs de la guerre.

⁵⁰³ Cioran confiera plus tard que Dupront « était intelligent, mais ennuyeux comme professeur » (*Entretiens, op. cit., p. 278*) ; mais il n’oubliera jamais la dette qu’il lui doit : sa venue en France, avec une bourse de l’Institut français de Bucarest, ainsi qu’une aide généreuse durant la guerre.

bien à qui je suis redevable pour cette réussite, qui m'éloigne, je l'espère pour toujours, de ce spectre qui hante l'intellectuel roumain : la peur de rater.⁵⁰⁴

Mais tout cela ne nous éclaire qu'indirectement sur notre période. Une lettre de Cioran à son frère Aurel (recto) et à un neveu (?) (verso), qui se trouve au fonds Cioran des archives de la Bibliothèque Universitaire ASTRA de Sibiu, lettre non datée par l'auteur, semble avoir été écrite à cette période⁵⁰⁵. Voici en effet ce qu'on y lit :

(...) À bien des égards, je ne suis plus le même. J'ai en quelque sorte changé de point de vue quant à tout ce qui concerne les réalités « historiques ». Il me semble parfois comique que j'aie pu écrire la *Transfiguration [de la Roumanie, n. d. t.]* ; cela ne m'intéresse plus. En dehors de la poésie, de la métaphysique et de la mystique, rien n'a de valeur. (...)

Cioran s'y affirme donc en rupture avec ses croyances passées : précisément ce qu'il développera dans la « *Généalogie du Fanatisme* » qui ouvre le *Précis de décomposition* ; toutefois, il ne parle aucunement de la rédaction d'un nouveau livre, qui plus est dans une nouvelle langue, ce qui laisse croire que cette lettre date d'avant l'été 1946 et Dieppe.

Enfin, une lettre datée du 2 décembre 1946, envoyée de Paris à son amie Jenny Acterian, contient ce précieux témoignage :

Je ne sais pas en quoi tu crois encore ; en ce qui me concerne, j'ai tout liquidé, toutes mes croyances, si j'ai jamais cru effectivement à quelque chose. Pour me donner le prétexte d'être actif j'ai écrit ces derniers temps un « livre » en français, *Exercices négatifs*. Je ne sais pas s'il paraîtra un jour. C'est une sorte d'*adieu* aux illusions héritées ou inconsciemment entretenues, une sorte de théorie de l'exil métaphysique sans prétention à la philosophie, qui me paraît plus que jamais ridicule.⁵⁰⁶

Mais même cette lettre date d'après l'écriture (et d'avant la réécriture, que Cioran n'envisageait peut-être pas encore) ; la correspondance cioranienne n'a donc rien d'un « *journal de la rédaction* » où l'écrivain commenterait son travail à mesure qu'il se fait⁵⁰⁷ : Cioran écrit dans l'ombre et dans la solitude, et ne s'autorise aucune intrusion purement littéraire et génétique à *chaud*, avec ses proches, dans le cadre de l'intime.

C'est en dernière instance à ses parents qu'il en raconte le plus, toutefois sans rentrer dans les détails littéraires ; il s'en tient à évoquer son projet dans la mesure où il pourrait changer sa situation matérielle – celle d'un émigré sans le sou, en quête de bourses, sans logement fixe,

⁵⁰⁴ Lettre de Vichy, du 19 avril 1941 ; CRN.Ms.48.782-1.

⁵⁰⁵ Le recto de cette lettre a été reproduit par G. LIICEANU, in *Itinéraires d'une vie, op. cit.* ; p.38. G. Liiceanu la date positivement de 1947. (Nous traduisons.)

⁵⁰⁶ CIORAN, *Scrisori catre cei de-acasa, op. cit.*, lettre 484, p. 248-249. (Nous traduisons.)

⁵⁰⁷ Nous sommes loin du cas de la correspondance de Flaubert ; cf. P.-M. de BIASI, « Qu'est-ce qu'un brouillon ? », in *Pourquoi la critique génétique ?*, op. cit., p. 51.

alternant séjours à l'hôtel et séjours chez des amis, sans travail, mais décidé à devenir un écrivain de langue française, voire un « nom » : (5 juillet 1946) « Je tiens d'ailleurs absolument à devenir un écrivain de langue française. À quoi me sert ici d'avoir publié cinq livres en Roumanie ? Personne ne peut les lire »⁵⁰⁸. Puis, le 25 mars 1947, alors que la première version du *Précis de Décomposition* a été acceptée chez Gallimard : « J'ai terminé le livre dont je vous parlais. Il a été accepté par la plus grande maison d'édition de France. Hélas il ne pourra paraître que dans un an. J'aurais voulu qu'il paraisse maintenant, parce que j'ai besoin d'être connu : rien ne peut s'obtenir nulle part si l'on n'a pas un nom »⁵⁰⁹. Plus tard, pour expliquer que son livre ne paraît toujours pas (alors qu'il est en train de le réécrire), il invoque le « manque de papier »⁵¹⁰ (13 septembre 1947), puis « une crise terrible qui a frappé toutes les maisons d'édition » (19 février 1948), avant d'ajouter ce qui pourrait ressembler fort à un petit mensonge (un second livre ?) pour masquer précisément ces efforts de réécriture du *Précis de Décomposition* : « Je terminerai bientôt un autre livre. Si je m'étais mis à écrire en français dès que je suis arrivé en France, j'aurais aujourd'hui un nom et d'autres possibilités ; il me semble parfois difficile d'écrire en roumain... »⁵¹¹. Le 16 décembre 1948, alors que le livre, dans sa forme définitive, a été ré-accepté par Gallimard, la « crise économique » retarde encore la publication ; en janvier, le livre est édité, mais il ne sortira que quelques mois plus tard⁵¹².

- Rien, donc, qui concerne précisément la genèse du *Précis de Décomposition*, dans la correspondance personnelle de Cioran. Celui-ci sera par contre beaucoup plus bavard en tant qu'écrivain⁵¹³.

2 – Entretiens et témoignages

Sous l'identité officielle de l'écrivain – soit : dans les entretiens qu'il accorde à des intellectuels, dans ses *Cahiers* ou dans ses livres –, Cioran évoque avec loquacité et émotion la genèse du *Précis*. Il ne s'agit pas de témoignages à chaud, puisque le premier des entretiens qu'il a donnés date de 1970 (soit plus de vingt ans après le *Précis*), mais Cioran garde un

⁵⁰⁸ CIORAN, *Scrisori catre cei de-acasa, op. cit.*, lettre 6, p. 18.

⁵⁰⁹ *Ibid.*, lettre 8, p. 20-21.

⁵¹⁰ *Ibid.*, lettre 12, p. 23. Cioran parlera encore du fait que « le papier est terriblement cher », le 3 avril 1948 (lettre 15, p. 26).

⁵¹¹ *Ibid.*, lettre 14, p. 25.

⁵¹² Cf. lettre 20, *ibid.*, p. 30.

⁵¹³ La fameuse *Lettre à un ami lointain*, lettre à Constantin Noïca publiée en tant que premier chapitre d'*Histoire et Utopie* (*op. cit.*, p. 979 et suivantes dans le volume des *Ceuvres*) sous le titre « Sur deux types de société », relève symptomatiquement moins de la sphère de l'intime que du littéraire. Nous avons déjà lu, dans notre introduction, le passage éloquent où Cioran y raconte le « cauchemar » du Scythe qui apprend la langue française.

souvenir manifestement intense de cette période. Nous nous permettons de ne pas répéter ici les éclaircissements placés en introduction – quant à l'épisode de Dieppe, à la première rédaction fulgurante du *Précis* et à sa dactylographie, aux réécritures du livre, et à l'immense travail (« *jour et nuit pendant trois ans* »⁵¹⁴) de maîtrise de la langue française.

En écoutant les témoignages de Cioran et de Simone Boué, commençons plutôt par aller chez Cioran, c'est-à-dire dans sa chambre de l'hôtel Majory, à l'angle des rues Monsieur-le-Prince et Racine, à Paris, en plein Quartier Latin, à deux pas du Jardin du Luxembourg et de la rue de l'Odéon où Cioran habitera pendant plus de trente ans. Il vit dès lors avec Simone Boué⁵¹⁵, qu'il a rencontrée en 1942 et dont il ne se séparera jamais. Inscrit à la Sorbonne, il en fréquente assidûment la cantine sans plus jamais assister à aucun cours. S'il connaît bien le café de Flore, il évite Sartre et Camus⁵¹⁶, préfère la compagnie de Paul Celan, d'Eugène Ionesco ou de Samuel Beckett, grâce auxquels il s'infiltré dans les salons parisiens pour boire du whisky à moindres frais⁵¹⁷ – ou encore la compagnie d'excentriques comme *M. Lacombe*, curieux personnage dont il dresse volontiers le truculent portrait sous les traits d'un basque manchot et érotomane, mais surtout maniaque, obsédé par la langue française, par sa grammaire et sa syntaxe classique : c'est à ce *M. Lacombe* que Cioran dit devoir sa conscience d'écrire, son souci d'une syntaxe impeccable ; c'est aussi sous son influence qu'il aurait entrepris de réécrire son livre⁵¹⁸.

Approchons-nous du bureau où Cioran écrit le *Précis*. Qu'y pouvons-nous trouver ? Des tasses de café, des cigarettes, des dictionnaires⁵¹⁹ ; des volumes de Mallarmé, de Pascal, de Valéry⁵²⁰, d'auteurs du XVIII^{ème} siècle comme Mme du Deffand⁵²¹ ou Mme Staal de Launey (« *les écrivains mineurs en particulier* »)⁵²² ; de Chamfort, de Joubert, de La Rochefoucauld et de « *tous les moralistes* »⁵²³, de Georg Simmel⁵²⁴, ou de Shelley, de Keats et des poètes anglais⁵²⁵...

La machine à écrire traîne dans un coin : s'il s'en sert pour les lettres importantes – comme

⁵¹⁴ *Entretiens, op. cit.* ; p.184.

⁵¹⁵ Selon le témoignage de Simone Boué elle-même, in *Lectures de Cioran, op. cit.* ; p. 15.

⁵¹⁶ *Entretiens, op. cit.*, p. 183.

⁵¹⁷ *Ibid.*; p. 307.

⁵¹⁸ *Ibid.*, p. 74, et 145. C'est peut-être ce *M. Lacombe* qui a jugé que la première version du *Précis* « sentait le métèque ». Cf., sur les amis de Cioran, Simone Boué, in *Lectures de Cioran, op. cit.*, p. 36-37.

⁵¹⁹ « Sur deux types de société », *Histoire et Utopie, op. cit.* ; p. 980.

⁵²⁰ Sur Valéry : « Quand je pense à l'influence qu'il eut sur moi (sensible dans le *Précis* de *Décomposition*) »... ; in *Cahiers, op. cit.* ; p. 121.

⁵²¹ Cf. *Entretiens, op. cit.* ; p. 73.

⁵²² *Ibid.*; p. 146.

⁵²³ *Ibid.*, p. 77.

⁵²⁴ *Ibid.*, p. 144 : Simmel était « mon idole d'alors », en 1938.

celles à Henri Corbin –, il laisse le travail de dactylographie de ses textes soit à une professionnelle, s'il est en fonds, soit à Simone Boué⁵²⁶.

Regardons maintenant Cioran écrire : au stylo à encre sur des « blocs de papier à lettres grand format »⁵²⁷, selon Simone Boué. (*Quid* des petites feuilles volantes que l'on trouve à la Bibliothèque Jacques Doucet ? Nous supposons que Simone Boué pense alors à une autre époque que celle du *Précis* – ce point n'étant pas plus clair que les adjectifs « grand » et « petit » ne sont précis.) Le temps de l'écriture ne dure guère : « il n'écrivait jamais plus d'une page, au fond, raconte Simone Boué, il écrivait peu à la fois »⁵²⁸. Déjà arrive l'heure de la lecture, qui laisse toujours Cioran mécontent ; il demande alors à sa compagne de lui lire son texte, elle prend une « voix de sirène », et à ce moment-là seulement le texte paraît bon à son auteur ; quant aux rares objections que se permet Simone Boué, Cioran y est « peu accessible »⁵²⁹.

Voilà tout ce que nous apprennent sur la genèse du *Précis* les divers témoignages de Cioran, complétés par celui de Simone Boué. Mais avant d'en venir aux manuscrits, attardons-nous un peu sur ce que ceux-ci ne sauraient guère nous révéler : la part de l'oralité dans l'activité de l'écrivain.

C – Sur une lecture transcendante de Cioran

*Quand je revenais du lycée, très souvent, il me montrait sa page d'écriture. Il n'était pas content, il n'était jamais content de ce qu'il écrivait, et il me demandait de le lire. Il disait que je lisais très bien. Et quand je lisais, il trouvait que son texte était bien. Il fallait que je le lise. Alors, ça passait. Il faut dire que je prenais une voix de sirène - ou presque.*⁵³⁰

⁵²⁵ Entretien avec G. Liiceanu, in *Itinéraires d'une vie, op. cit.*; p. 118. Durant cinq ans (environ sous l'Occupation), Cioran a connu une grande passion pour l'anglais (et Simone Boué était elle-même agrégée d'anglais). – Nous arrêtons ici cette courte liste de lectures, mais on pourrait y ajouter aussi celles citées dans le *Précis* : Shakespeare, Proust, Thérèse d'Avila... Il ne s'agit évidemment pas d'être exhaustif, Cioran ayant été toute sa vie un lecteur boulimique.

⁵²⁶ Voir Simone BOUÉ, in *Lectures de Cioran, op. cit.* ; p.17.

⁵²⁷ *Ibid.*, p.19. Il semble qu'en changeant de langue, Cioran a aussi changé d'outil d'écriture, passant de la plume d'acier à tremper dans de l'encre – au stylo à encre.

⁵²⁸ *Ibid.*, p. 18.

⁵²⁹ *Ibid.*

⁵³⁰ *Ibid.*

Tout en nous plongeant au cœur de l'intimité d'un couple, ce plaisant témoignage de la compagne de Cioran, Simone Boué, nous offre l'image paradoxale d'un homme de l'écrit auquel l'ultime salut vient par la voix, par l'oralité, et d'un écrivain solitaire et égotiste qui trouve le réconfort littéraire par la grâce d'autrui. Cioran n'est certes pas le seul écrivain à se soucier de l'oralité de son texte – il suffit de songer au « gueuloir » de Flaubert – ni le seul misanthrope à tomber amoureux – pensons ne serait-ce qu'à Alceste... Mais son attitude reste originale, notamment parce que la plupart des écrivains adeptes de la lecture à voix haute préfèrent lire eux-mêmes leurs textes, que ce soit pour eux-mêmes, pour leur épouse, ou pour un autre public. Quelle importance accorder à ce témoignage ? Plus qu'une simple anecdote, il pose la question du rapport de l'écrivain à son écriture même, et semble révéler que, contrairement au classement des immanences et des transcendances artistiques établi par Gérard Genette⁵³¹, la diction n'est pas qu'une manifestation de l'immanence de l'œuvre, dont la scription serait une autre manifestation, bien au contraire, et notre propos sera ici de montrer que, si le texte est immanence dont la scription est la manifestation originelle, cette lecture à voix haute est bel et bien transcendance⁵³² – ce qui expliquera, espérons-le, pourquoi Cioran y tenait tellement.

L'utilité de la lecture à voix haute, qui met à distance le texte, a été éprouvée par beaucoup d'auteurs, dont le plus célèbre est sans doute Flaubert⁵³³, et ses vertus de mise à l'épreuve de l'écriture en cours ou momentanément achevée ont déjà été louées⁵³⁴. Dans le cas de Cioran, s'ajoute la composante linguistique, qui est une des causes de l'implication de Simone Boué : l'incapacité de cet écrivain exigeant et nerveux à prononcer les « r » français pouvait le dissuader de se lire lui-même ses textes...

D'après notre citation, il semble que la lecture ne lui servait qu'à dissiper une illusion – celle du texte mal écrit, qui n'était en réalité que mal lu ! –, et que la vérification orale de la prosodie, du rythme, de l'euphonie du texte, de sa syntaxe, de sa lisibilité et de son intelligibilité, ne débouchait pas sur une reprise du travail ; mais le témoignage de Simone Boué pêche peut-être par insouciance sur ce point, car – en anticipant un peu sur notre

⁵³¹ Gérard GENETTE, *L'Œuvre de l'art, Immanence et transcendance*, Seuil, « Poétique », 1994 ; sur scription et diction, voir p. 107.

⁵³² Immanence : « caractère de ce qui est intérieur à un être ou à un objet de pensée donné » ; transcendance : « caractère de ce qui est « d'une nature absolument supérieure et d'un autre ordre » - selon Louis-Marie MORFAUX, *Vocabulaire de la philosophie et des sciences humaines*, op. cit., 1999.

⁵³³ « Une bonne phrase de prose doit être comme un bon vers, aussi rythmée, aussi sonore », écrit-il à Louise Colet. (Cité par Georges JEAN, *La lecture à voix haute*, Paris, Éditions de l'Atelier, 1999, p. 154.)

⁵³⁴ Par exemple par Nathalie Sarraute : voir Michèle MULLER, *Lire et dire*, Actes des 2èmes rencontres, 27-29 mai 2000, Clermond-Ferrand, Agence régionale pour le livre en Auvergne, 2001, p. 79.

analyse génétique – les corrections demeurant visibles sur les manuscrits⁵³⁵ de ses textes montrent que Cioran veillait de très près aux enseignements d’une lecture à voix haute (fût-elle, pour ainsi dire, intériorisée), notamment concernant la ponctuation. D’autres écrivains, comme Voltaire, laissent à leur éditeur le soin d’établir une ponctuation adéquate, mais Cioran, auteur chez lequel parenthèses, tirets, et points de suspension, surtout, sont légion, Cioran n’est pas de ceux-là : on le remarque dans les manuscrits du *Précis de Décomposition*, où, comme nous aurons l’occasion de le voir, souvent, en dernier lieu, après les corrections structurelles et de vocabulaire, Cioran s’attache à d’infimes corrections de ponctuation. Et qu’est-ce que la ponctuation, sinon la *respiration* du texte, c’est-à-dire celle que l’auteur lui confère, calquée sur la sienne ? « *Chaque écrivain a sa ponctuation, où l’on pourrait retrouver sa respiration, son être même.* »⁵³⁶

En outre, il n’est pas étonnant qu’un mélomane comme Cioran travaille sur critères oraux ; grand lecteur de Valéry, il approuvait sans doute ces propos du poète adressés au lecteur à voix haute : « *ne vous hâtez point d’accéder au sens. (...) Défendez-vous toujours de souligner les mots, il n’y a pas encore de mots, il n’y a que des syllabes et des rythmes. Demeurez donc dans ce pur état musical jusqu’au moment où le sens survenu peu à peu ne pourra plus nuire à la forme de la musique* »⁵³⁷. Fidèle aux injonctions classiques (« *ce que l’on conçoit bien s’énonce clairement* »), Cioran s’inquiète de la musicalité, de l’euphonie du texte, garante à la fois de son intelligibilité et de sa qualité littéraire.

Mais d’où l’idée est-elle venue à Cioran ? La pratique de la lecture à voix haute était certes encore courante au XIX^{ème} siècle dans toute l’Europe, à la suite des salons littéraires français de la préciosité au XVII^{ème} siècle, puis de l’époque des Lumières ; elle demeure vivace au début du XX^{ème} siècle, par exemple en Russie (Maïakovski s’y illustre), et aujourd’hui encore aux Etats-Unis, après l’essor de la *beat generation*⁵³⁸, tandis qu’en France, depuis le surréalisme, et avant l’essor d’un Ghérasim Luca ou de la poésie sonore, elle n’attire plus guère qu’une poignée de poètes irréductibles mais relativement isolés. Cioran croyait-il

⁵³⁵ Pour un rapprochement entre genèse et lecture, G. Jean établit même le parallèle suivant : « j’ai toujours constaté qu’entre le texte manuscrit de premier jet, le tapuscrit, le texte qui sort de l’imprimante et le texte des épreuves que l’éditeur vous remet pour correction, existait une différence analogue à celle qui existe entre le texte lu des yeux et le texte lu à voix haute. » G. JEAN, *op. cit.*, p. 83.

⁵³⁶ Nina Catach, citée par G. JEAN, *op. cit.*, p. 163.

⁵³⁷ Paul Valéry, *De la diction des vers*, cité par G. JEAN, *op. cit.*, p. 68. Cf. CIORAN, *Entretiens*, *op. cit.*, p. 302 : « On ne dit toujours qu’une partie de ce que l’on veut dire. C’est le ton qui est très important. On a un ton, pas seulement comme musicien, mais en général, pour tout ce que l’on fait. Très souvent il y a un manque de ton, le ton n’y est tout simplement pas. Et cela est vraiment très mystérieux, car on ne peut pas le définir, on peut seulement le sentir (...) C’est tout à fait comme la musique ».

⁵³⁸ Voir Nina PORYVAEVA-BOUVARD, et Jack HIRSCHMAN, *Lire et dire*, *op. cit.*, p. 48-51.

renouer avec la tradition salonarde française ? On pourrait plutôt arguer que la littérature roumaine a connu un développement tardif – par comparaison avec la littérature française – et donc que l’oralité y était sûrement plus valorisée, au temps de Cioran⁵³⁹, au point de prévaloir sur l’écriture chez certains penseurs – ceux que Cioran admirait précisément parce qu’ils n’avaient rien écrit⁵⁴⁰, comme Socrate ou Diogène⁵⁴¹. Un penseur qui n’écrirait pas serait impossible en France, où l’oralité n’est que jeu, lutte et distraction, et où l’écriture, appuyée sur une orthographe et une grammaire fortement normalisées, fait autorité. – Pensons aussi à l’estime de Cioran pour les bergers, les illettrés, les analphabètes⁵⁴² de sa Transylvanie natale, comparés aux écrivains superficiels et creux que Cioran devait dominer aisément dans les salons parisiens, lui le vieux briscard des discussions enflammées, formé à l’époque estudiantine dans le café Capsa de Bucarest...

Mais sa familiarité avec l’oralité littéraire lui vient surtout des heures passées à écouter son propre père lire et commenter la Bible – pratique fort répandue dans la chrétienté, et qu’Emilian Cioran, protopope strict et rigoureux, imposait à ses enfants tous les soirs. Sans doute ces lectures subies créent-elles chez l’auditeur le désir de supplanter la voix qui lit, de lui voler son autorité. Sartre décrit dans *Les Mots* comment la volonté d’écrire se manifesta comme envie de prendre la place de la voix entendue lisant (celle de sa mère) ; et dans *Du côté de chez Swann*, Proust consacre une très belle page au plaisir ressenti, enfant, lors des lectures de *François le Champi* de Georges Sand par sa mère : or, c’est précisément ce livre, *François le Champi*, qui déclenchera dans *Le Temps retrouvé* le processus créateur à l’origine de toute la *Recherche du temps perdu*. Les lectures autoritaires du père de Cioran étaient moins agréables, mais l’effet en fut semblable : en silence, un écrivain était né.

⁵³⁹ Aujourd’hui encore la langue roumaine montre son caractère oral notamment dans sa faculté à intégrer des termes étrangers, autrefois français, désormais anglais, passant de l’oral à l’écrit avec souplesse – l’orthographe n’étant que l’écriture de ce qui se prononce.

⁵⁴⁰ « (...) j’ai toujours parlé à des inconnus et j’ai énormément appris par ces rencontres (...) Mes grands amis en Roumanie n’étaient pas les écrivains mais les ratés », CIORAN, *Entretiens, op. cit.*, p. 294 ; voir aussi p. 295, p. 304 : « les gens qui n’écrivent pas ont plus de ressources que ceux qui s’expriment, parce qu’ils ont tout en eux (...) Donc celui qui écrit c’est quelqu’un qui se vide. Et au bout d’une vie c’est le néant et c’est pour cela que les écrivains sont si peu intéressants (...) ils sont vidés d’eux-mêmes et il n’y a que les restes d’eux-mêmes qui subsistent encore, c’est des fantoches ».

⁵⁴¹ Sur l’oralité dans la Grèce antique, voir G. JEAN, *op. cit.*, notamment pp.22-23. Sans doute l’écriture roumaine était-elle encore, comme l’écriture grecque, et comme toute écriture naissante, « avant tout une machine à produire des sons » (Jasper Svenbro, cité par G. Jean).

⁵⁴² « Jusqu’à ma vingtième année, je n’aimais rien tant que quitter Sibiu pour les montagnes, et parler avec les bergers, avec les paysans complètement illettrés. Je passais mon temps à bavarder et à boire avec eux. Je crois qu’un Espagnol peut comprendre ce côté primitif, très primitif » ; CIORAN, *Entretiens, op. cit.*, p. 19 ; voir aussi p. 313 : « j’ai beaucoup parlé avec les gens lors de mes voyages à vélo et j’ai rencontré énormément de gens, le peuple, et non des intellectuels ».

Tout naturel qu'il soit, donc, ce goût de Cioran pour la lecture à voix haute n'en a pas moins pour fin la transcendance du texte écrit, et, comme nous le verrons plus loin, la transcendance de la figure auctoriale. Nous n'analyserons pas les compliments de Cioran à sa compagne (« *il disait que je lisais très bien* »)..., mais il importe d'y remarquer la place du plaisir : il nous semble que le plaisir procuré par un texte le transcende, surtout lorsqu'il s'agit d'un texte de Cioran (chantre du suicide, faut-il le rappeler) lu par une voix gracile... Imaginons la phrase suivante, lue de la « *voix de sirène* » de Simone Boué :

*Notre destin étant de pourrir avec les continents et les étoiles, nous promènerons, ainsi que des malades résignés, et jusqu'à la conclusion des âges, la curiosité d'un dénouement prévu, effroyable et vain.*⁵⁴³

N'est-ce pas en transcender la noirceur que de faire de cet arrêt désespéré une source de plaisir ?

La lecture orale est transcendance parce qu'elle *incarne* le texte, parce qu'elle lui donne une voix, un corps, une présence (comme au théâtre). Elle donne vie à ce qui n'est que livresque, que lettre morte, et lui ajoute une véritable sensualité, l'enrichit de connotations intimes, et même, en un sens, le « *réinvente* » (G. Jean)⁵⁴⁴, par tous ses menus effets, volontaires ou non, qui permettent ainsi de rendre plaisant un texte lugubre. Elle transforme le texte, en change la nature même : il n'est plus alignement de mots, de lettres, de signes noirs sur un support concret blanc, mais flot invisible de sonorités jaillissant d'un être de chair et de sang. Cette expérience de la lecture orale transcende à la fois le caractère purement psychique, abstrait et virtuel, du texte, et la solitude de l'écrivain ou du lecteur dans sa tête : elle est dépassement vers la corporéité, et vers l'altérité.

Georges Jean rapproche la lecture à voix haute de la notion des « *objets transitionnels* » du psychanalyste D.W. Winnicott : la voix maternelle lisant à l'enfant lui permet de créer en lui-même ce qu'il entend, et à rebours, lui procure « *l'illusion que ce qu'il crée existe réellement* », en un va-et-vient entre soi et l'autre, entre l'intérieur et l'extérieur, permettant à la fois une *intimité préservée* et une *ouverture au monde*⁵⁴⁵. Il semble que la voix de Simone Boué offre à Cioran les mêmes avantages, la même résolution de l'opposition entre une écriture privée, intime et intellectuelle, et son nécessaire horizon, autrui et le monde concret. Voilà l'écriture transcendée.

- Transcendance de la figure auctoriale, disions-nous aussi ; mais cette transcendance-là est funeste. N'y a-t-il pas une forme de sacrilège suicido-ironique dans le plaisir d'entendre ses

⁵⁴³ E.M. CIORAN, *Précis de Décomposition*, op. cit., p. 252.

⁵⁴⁴ G. JEAN, op. cit., p. 66.

⁵⁴⁵ *Ibid.*, p. 96. (La citation de Winnicott est tirée de *Jeu et réalité*).

propres textes de désespoir lus d'une voix de sirène ? Sans doute cet aspect sacrilège (« lecture de ce qui est saint ») ajoutait-il au plaisir de Cioran...

L'abandon de la voix textuelle à autrui est un geste important, par lequel l'auteur renonce précisément à son autorité : par la magie de l'incarnation, de la présence au texte, le lecteur devient « l'auteur empirique d'un texte dont l'auteur implicite à l'instant présent importe peu »⁵⁴⁶ (Paul Zumthor). La figure auctoriale, hors du temps⁵⁴⁷ et du concret, du corporel, est éludée par cet auteur empirique, éblouissant d'évidence, qui évolue dans le temps et possède un corps, qu'il offre au texte. C'est bien à une mort de l'auteur que l'on assiste – semblable à celle mise en scène par Beckett dans ses œuvres narratives⁵⁴⁸. L'auteur gît seul, dans le noir, à se demander si cette voix qu'il entend parler et dire « je », est la sienne ; le processus de distanciation que l'auteur met volontairement en œuvre vis à vis de son texte finit par l'en exclure. En ce sens parlions-nous de pratique suicidaire – ce qui n'est pas pour nous surprendre chez Cioran, lui qui, déjà, peu après sa rencontre avec Simone Boué, s'est résolu au suicide linguistique du renoncement à sa langue maternelle.

Nous préférons toutefois conclure sur le penchant marqué de Cioran pour le *dialogue*, qu'illustre fort ce goût de l'audition de ses propres textes. D'une part, écrire, pour Cioran, c'est avoir quelque chose à *dire* : nous sommes loin de la posture postmoderne de ses contemporains (peut-être plus désespérés que Cioran lui-même, en tout cas plus désespérants : plus vides) qui accepte que l'on écrive parce que l'on n'a rien à dire⁵⁴⁹... Malgré l'existence du livre, qui semble faire de l'écriture une parole toujours différée, Cioran ne place pas l'écriture à l'écart de la parole ou de la musique (qui reposent sur une relation immédiate entre l'émetteur et l'auditeur) ; même poétique, l'écriture demeure un moyen de communication.

D'autre part, si Cioran a pu vouloir entendre son texte dans une autre voix, c'est que son écriture⁵⁵⁰, déjà, n'est pas pure coïncidence avec sa voix propre, intime : dès l'écriture il y a du jeu entre l'auteur et la voix du texte ; et, de fait, sur l'ensemble d'une œuvre, l'écrivain orchestre une véritable polyphonie, un faisceau de voix par lesquelles il se laisse transcender.

⁵⁴⁶ Paul ZUMTHOR, *La lettre et la voix*, Paris, Seuil, 1987, cité par G. JEAN, *op. cit.*, p.65.

⁵⁴⁷ Lors de la lecture, le texte se déploie linéairement, au fil du temps, le lecteur ne pouvant plus revenir sur ce qu'il a lu ; l'auteur, au contraire, peut aller et venir dans son texte, en transformer toujours la linéarité en procès, comme hors du temps.

⁵⁴⁸ Voir notamment Joseph LONG, « Samuel Beckett : le sujet en exil », in *Voix, traces, événements, L'écriture et son sujet*, sous la direction d'Alain Goulet, Presses Universitaires de Caen, 1999, pp. 157-165.

⁵⁴⁹ Beckett en serait d'ailleurs un exemple, lorsqu'il écrit sans savoir qui écrit lorsqu'il écrit.

⁵⁵⁰ Son écriture en langue française, du moins.

Outre les marqueurs explicites de dialogues, qui abondent dans son œuvre⁵⁵¹, on remarquera que ses manuscrits se lisent dans une linéarité continue – comme la transcription d’une voix entendue, sans jeux scripturaux : dessins, gribouillis..., ni même de plans, de tableaux... En ce sens, il écrit comme il parle. Mais si, pour citer Jean-Louis Lebrave, « *l’apport spécifique du médium écrit au processus de création se résume à la mise en suspens de l’acte d’énonciation et à sa mise en mémoire dans l’espace de la page* », ce sont précisément ceux-ci qui « *rendent la polyphonie du dialogue de l’auteur avec lui-même possible* »⁵⁵² – ce dialogue intrinsèque à toute écriture, dialogue entre un auteur écrivant et un auteur lisant, « *entre l’œil et la main* »⁵⁵³. Cioran nous donne à lire ce dialogue, qu’il laisse parfois visible dans le texte, en immanence, mais qui ne livre toute sa richesse que lors d’une lecture transcendante, regardant l’auteur comme individualité source d’une pluralité de voix dramatiquement contradictoires, et avec lesquelles il ne coïncide jamais parfaitement.

II – Du dossier génétique à l’avant-texte

A – Le brouillon cioranien

Entrons maintenant au sein du dossier génétique du *Précis*, de ce qui va devenir notre avant-texte, soit les documents autographes utilisés par Cioran pour concevoir et rédiger son œuvre. Il est à noter que tous ces documents, que nous allons recenser ici, participent de la phase rédactionnelle⁵⁵⁴ de la genèse de l’œuvre (phase de rédaction proprement dite, de textualisation) : aucun document, ni aucun témoignage d’ailleurs, n’atteste une phase pré-rédactionnelle (documentation, plan), si ce n’est une longue citation recopiée de Proust, à la cote CRN.Ms.59, dont Cioran tirera une phrase qu’il placera en épigraphe au « *Penseur*

⁵⁵¹ Pensons ne serait-ce qu’aux exemples célèbres de sa « Lettre sur quelques impasses » (*La tentation d’exister*, in *Œuvres*, op. cit., p. 880), ou de sa « Lettre à un ami lointain » (*Histoire et utopie*, in *Œuvres*, p. 979) ; ou bien écoutons encore Simone Boué : « Ceronetti avait demandé à Cioran de lui faire une préface (...) Il a dit : je ne vais pas faire une préface, je vais écrire une lettre, une lettre à l’éditeur » (*Lectures de Cioran*, op. cit., p. 18).

⁵⁵² Jean-Louis LEBRAVE, « La production littéraire entre l’écrit et la voix », in *Pourquoi la critique génétique ? Méthodes et théories*, op. cit. ; p. 175.

⁵⁵³ *Ibid.*, p. 185.

⁵⁵⁴ Nous utilisons ici encore la « typologie des documents de genèse » établie par P.-M. de BIASI, in « Qu’est-ce qu’un brouillon ? », op. cit., p. 36.

d'occasion »⁵⁵⁵ ; et il semble qu'aucun document de la phase pré-éditoriale (ou *pré-texte* : manuscrit définitif, remis à l'éditeur, placards, dernières épreuves, « *bon à tirer* ») n'ait hélas été conservé⁵⁵⁶. Nous entrons donc ici dans la sphère du *brouillon* (au sens défini plus haut).

Se trouvent à la Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, aux cotes CRN.Ms.25 à 58 et CRN.Ms.59, un total de 422 folios⁵⁵⁷ ; et à la Bibliothèque Nationale de France, sous la cote NAF 18721 (microfilm MF 3043) 326 feuillets – numérotés A et de 1 à 325. L'avant-texte du *Précis de Décomposition* est donc constitué, à notre connaissance et jusqu'à nouvel ordre (car on peut espérer d'autres découvertes), de 748 documents. Voici une description, sommaire, du brouillon cioranien dans sa forme la plus courante, dans sa matérialité, quant aux caractères suivants : *papier, encre, actes d'écriture, de correction, de classement et de conservation*.

1 – Encre et papier

Nous entrerons plus en détail dans l'analyse codicologique, soit l'analyse des brouillons dans leur matérialité (*papier, encre*), un peu plus loin. Pour l'heure, que soient d'ores et déjà faites les remarques générales suivantes...

Le brouillon cioranien (du *Précis*, et pour généraliser, s'entend) est une feuille blanche, volante, dont la taille varie, pour la largeur, entre 190 et 211 mm⁵⁵⁸, et pour la hauteur, entre 260 et 271. Simone Boué⁵⁵⁹ affirme que Cioran n'écrivait pas sur des feuilles volantes, et l'on trouve effectivement au bordure de nombreux folios, feuilles volantes⁵⁶⁰, de fines déchirures, voire des traces de colle, indiquant qu'ils proviennent bien de « *blocs de papier à lettres grand format* ».

⁵⁵⁵ CIORAN, *Précis de Décomposition*, *op. cit.* ; p. 135. Le manuscrit CRN.Ms.59 est une feuille volante, de 233x125mm, écrite au seul recto et à moitié remplie par le texte ; le nom Proust, à la fin de la citation, en milieu de page, est calligraphié.

⁵⁵⁶ Rien ne demeure aux archives de Gallimard, ni à celles de Raymond Queneau.

⁵⁵⁷ Nous ne comptons pas ici ce que nous appellerons plus loin l'*antitexte*, c'est-à-dire les traductions de Cioran du français au roumain ; ni ce que nous nommerons *contre-texte*, les textes des articles publiés par Cioran en 1943 dans la revue *Comoedia*, dont les copies que l'on trouve sous la cote CRN.Ms.61bis sont manifestement des sorties d'imprimante considérablement postérieures à la période de la genèse (mais, à défaut des originaux, ces copies seront utilisées comme avant-texte).

⁵⁵⁸ Toutes nos mesures sont, sauf mention contraire, en millimètres.

⁵⁵⁹ Entretien avec S. Boué, in *Lectures de Cioran*, *op. cit.*, p. 19.

⁵⁶⁰ Précisons que le rangement des folios en un cahier relié, à la BnF, ne permet pas le déplacement, ni la confrontation : l'ordonnement des papiers est immuable, ce qui n'était assurément pas le cas dans la pochette de l'écrivain. Ce n'était pas encore le cas à la Bibliothèque Doucet, lorsque nous nous attelâmes, avec Claire Bustarret, dans l'analyse codicologique, et nous pûmes manipuler, mesurer et observer librement les différents types de papier en présence – ce que leur récent rangement dans des pochettes plastiques individuelles, très protectrices, rend presque impossible. – Mais profitons-en pour remercier Claire Bustarret pour son assistance quant à cette analyse codicologique (dont nous présenterons les résultats un peu plus loin).

Ce format de base est parfois réduit, par déchirure (CRN.Ms.58.6 : 202x125 ; par exemple), ou par coupure nette (CRN.Ms.28.7 ; CRN.Ms.44.1-5 : 210x130 ; par exemple). On trouve en outre (CRN.Ms.57.1-2 ; CRN.Ms.41.1-4 ; NAF.18721.3-8⁵⁶¹) de rares feuilles arrachées d'un cahier, avec réglures horizontales et marge verticale rouge imprimées, que Cioran déplie – jusqu'au format 328x218 – et dont il prend la largeur pour hauteur, écrivant en travers des lignes.

Nombre des folios, particulièrement dans le fonds BnF (NAF.18721.38-159), ont un filigrane (le plus répandu : au centre « *VELIN ALSACE* » et un blason, et en bas à droite « *EXTRA STRONG VOIRON* ») ; par rapport à ces filigranes, Cioran écrit indifféremment, de manière aléatoire, sur le recto ou le verso. S'il n'était pas attaché à un papier particulier (la plupart des folios n'ont pas de filigrane), il se tenait au format, courant⁵⁶², d'env. 210x270.

Cioran écrit généralement à l'encre bleue, probablement au stylo à encre : des remplissages de réservoir sont repérables (CRN.Ms.51.1, NAF.18721.26 ; par exemple), où l'écriture passe d'un fin bleu clair (devenu gris avec le temps) à un épais bleu foncé, avant de diminuer lentement, sur plus d'une dizaine de pages (et non rapidement, comme c'est le cas avec les plumes). Cette encre bleue a largement tourné au gris-noir avec les années, mais la couleur originale est encore manifeste lorsque l'écriture est plus épaisse (quand le réservoir est plein). Certains textes (CRN.Ms.32.1-3 et 6-18 ; CRN.Ms.33.1-5 ; CRN.Ms.41) sont écrits à l'encre verte (ce qui sera fort utile pour les dater). Cette encre verte sert parfois aux corrections (CRN.Ms.29.18 ou 23, par exemple) ; mais les corrections peuvent être en bleu, ou au crayon à papier (CRN.Ms.28.18, par exemple).

2 – Écriture et rature

En règle générale⁵⁶³, Cioran commence par écrire le titre de son chapitre en haut à gauche de sa feuille – titre qu'il souligne et ferme d'un point – avant de rédiger son texte, directement à la suite du titre (sur la même ligne imaginaire) ; il remplit sa feuille d'un bout à l'autre (sans marge, ni en haut, ni en bas, ni sur les côtés) ; il n'écrit jamais au verso (ou alors par erreur, ou comme brouillon pour quelques mots : CRN.Ms.28.120, par exemple) ; toujours en règle générale (mais avec bien des exceptions – NAF.18721 en partie, CRN.Ms.58... – où les textes se suivent, séparés par de simples blancs), il change de folio lorsqu'il passe d'un chapitre à un autre, tandis que les grandes parties du livre sont séparées par des pages de titre

⁵⁶¹ Voir en annexe III.B.

⁵⁶² Ce format était le plus répandu au milieu du XX^{ème} siècle.

⁵⁶³ Cf. la reproduction du manuscrit NAF.18721.321, en annexe III.E.

(CRN.Ms.25.3-4). Il est frappant que les chapitres sont dans l'immense majorité des cas de taille proche – comme si, inconsciemment ou non, par calcul ou par visualisation intuitive, le format 210x270 se donnait à Cioran comme format du texte à venir : les folios ne se déploient pas les uns à la suite des autres, mais restent indépendants, et le texte est absolument lié à son support de papier.

Son écriture est assez lisible (seuls les « r », « n », « m », « u », peuvent poser problème par leur ressemblance⁵⁶⁴), généralement plutôt ample, avec peu d'espace en interligne et entre les mots. Elle semble confuse, insouciante et rapide – jamais de calligraphie quelconque : Cioran se hâte d'écrire ce qu'il a en tête, sans en soigner la forme graphique ; mais son écriture varie beaucoup : souvent spacieuse et incertaine, élancée, parfois fine et précise, nerveuse, appuyée.

Quand il s'agit de rature de *suppression* (rature qui élimine définitivement)⁵⁶⁵, Cioran est tout aussi prompt : un simple trait horizontal pour rayer un mot (avec un trait par mot : ~~chaque mot~~), sans veiller à le rendre illisible (une aubaine pour le généticien) ; exceptionnellement, de petits traits verticaux tout le long du mot. Pour rayer plusieurs phrases, ou un paragraphe entier, Cioran trace de grands traits diagonaux, ou, exceptionnellement, en étoile (CRN.Ms.25, par exemple). Mais il peut aller jusqu'à recouvrir de noir le texte à supprimer, ou bien coller une bande de papier par-dessus (CRN.Ms.58.13, NAF.18721.268, par exemple).

Quant aux ratures de *substitution* (éliminer un segment pour le remplacer par un autre) ou de *transfert* (déplacer un segment en un autre endroit du manuscrit), Cioran n'hésite pas, à l'occasion, à utiliser des flèches d'insertion ou de passage (par-dessus un texte rayé). Ses ajouts se font, faute de marge, en interligne au-dessus du segment concerné, avec insertion figurée par un long trait pointant la place visée. Pour les ratures de substitution visant de longs passages de l'œuvre, Cioran peut encore recourir, exceptionnellement (CRN.Ms.58.7), au collage d'une bande de papier sur laquelle il écrit de nouveau – c'est dire l'*attachement du texte au support*, dans l'esprit de l'écrivain.

Si Cioran n'est guère sujet à la rature de *suspension* (rature d'un segment sans ajout pour le compenser, laissant le segment incomplet), ni à la rature d'*utilisation* (biffure d'un segment qui a servi – qui a été recopié ailleurs, par exemple), il faut constater que les ratures de suppression, et de substitution, sont très présentes : Cioran rature beaucoup, qu'il s'agisse de ratures immédiates (ou *ratures d'écriture*, réalisées au fil même de l'écriture - le segment

⁵⁶⁴ Cf. Simone BOUÉ, *Lectures de Cioran*, op. cit. ; p. 19.

⁵⁶⁵ Nous reprenons la terminologie des ratures proposée par P.-M. de BIASI, *La génétique des textes*, op. cit. ; pp. 53-58.

substitutif étant placé à la suite directe du segment biffé) ou différées ; de ratures de détail (un mot, une lettre, un signe de ponctuation) ou plus amples (une phrase, un paragraphe, un chapitre).

3 – Classement et conservation

Étant donné l'abondance des ratures, l'on peut penser que la nouvelle rédaction d'un texte déjà écrit (phénomène récurrent) est en premier lieu motivée par une volonté de *mise au net* – cette mise au net devenant l'occasion d'une reprise du texte. En anticipant sur l'exposition de notre chronologie des manuscrits, on peut dire qu'en bonne logique, plus Cioran avance dans la rédaction du *Précis*, plus les brouillons sont clairs, moins ils sont raturés.

Cioran conserve généralement ses brouillons, même lorsqu'il possède un état⁵⁶⁶ plus récent, « meilleur » à ses yeux, du texte qu'ils supportent – ce qui nous permet évidemment de comparer les différents états d'un même texte. La richesse, la densité, l'intensité de ces documents sont peut-être précisément la raison pour laquelle Cioran les conserve, affectivement attaché à ces feuilles. Il serait néanmoins naïf de croire que tous les brouillons du *Précis* nous sont parvenus (leur numérotation révèle bien des lacunes – comme nous le verrons plus loin).

Les feuilles volantes du dossier génétique du *Précis* ont été conservées par Cioran dans de grandes pochettes en carton, au format 210x310 ; il en reste deux (CRN.Ms.25.5 et NAF.18721.A), toutes deux pourvues du titre *Précis de Décomposition* écrit en diagonale. Ces pochettes, d'une part ne sauraient avoir contenu l'ensemble des brouillons en présence, et en ont donc vraisemblablement laissé volantes, sujettes au jaunissement, aux déchirures... ; d'autre part, elles ne préservent guère les folios contenus du contact de l'air, ce qui explique le fort jaunissement que tous ont subi sur leurs bords.

En termes de taches, les plus courantes sont les taches d'encre (bleue, verte, rouge) ; on rencontre aussi des taches dues à un liquide versé, qui ont rendu le papier marron clair et plus épais – taches de café, probablement, puisque Cioran en consommait beaucoup⁵⁶⁷ – (CRN.Ms.28.107, NAF.18721.177 ou 229 ; par exemple) ; notons aussi la présence de trous de cigarettes, par exemple en NAF.18721.197, trou causé par une cendre qui a également roussi le folio NAF.18721.198, ce qui peut indiquer que Cioran écrivait sur une pile de papier, ou

⁵⁶⁶ « Par « état », nous entendons toute unité matérielle qui commence sur un nouveau folio et dont le contenu reprend, remplace et annule le folio – donc l'état – précédent » ; Almuth GRÉSILLON, Jean-Louis LEBRAVE, Catherine FUCHS, « Flaubert : 'ruminer Hérodias', Du cognitif-visuel au verbal-textuel », *L'écriture et ses doubles, Genèse et variation textuelle*, Paris CNRS éditions, « Textes et manuscrits », 1991 ; p.36.

⁵⁶⁷ Cf. CIORAN, *Histoire et Utopie, op.cit.* ; p. 979-980.

que les deux textes en question ont été rédigés, ou au moins relus, à la suite (le même raisonnement vaut quant à la tache de café des folios NAF.18721.209 et 210 ; ou quant à la tache d'encre des folios CRN.Ms.41.1-4). On peut en conclure que, si Cioran tend à conserver ses brouillons, il n'en prend pas particulièrement soin.

Enfin, pour parachever notre description du brouillon cioranien, les brouillons du *Précis* sont en très grande majorité dotés, dans leur angle supérieur-droit, d'un nombre (ou de plusieurs, dont un seul n'est pas biffé) – lequel fait basculer le folio, de toute l'indépendance de la feuille volante, dans l'ordre d'un livre certes encore virtuel, mais en procès⁵⁶⁸. Cette numérotation, souvent confuse pour celui qui n'y est pas initié, transcrit en chiffres toute l'histoire de la genèse du livre.

B – Dans la jungle des folios

1 – Arcanes numériques

Cioran a donc vendu une partie des manuscrits du *Précis* en 1985 à la BnF (exposition) ; le reste a été légué par la compagne de Cioran, après sa mort, à la BLJD. En fait, Cioran a vendu à la BnF le deuxième état du livre, sensiblement incomplet ; c'est l'état le moins raturé, le mieux conservé, bref le « *plus beau* » manuscrit du *Précis* (conformément à l'ancienne politique des bibliothèques, qui, avant l'essor de la critique génétique, préféraient les manuscrits sans ratures...).

Nous avons compté 748 folios répartis dans ces deux bibliothèques. Cette division géographique du corpus est assurément un obstacle pour le codicologue, qui est obligé de comparer de mémoire notamment les épairs (le plus délicat...), dans des conditions fort différentes d'éclairage (petites lampes de table, assez puissantes, à la Bibliothèque Doucet ; à la BnF, hautes lampes et grandes fenêtres sont insuffisantes, la pièce reste sombre et fatigue vite les yeux : dès la tombée du soir, il est impossible de distinguer les épairs).

⁵⁶⁸ Le manuscrit CRN.Ms.58 révèle un autre moyen utilisé pour ordonner ces feuilles volantes : le recours aux *post-it*, en haut ou en bas de page, indiquant des retraits (CRN.Ms.58.10-11, 13 et 15-17). Étant bien entendu que le *post-it* n'existait pas en 1947, et sachant que l'écriture, féminine, au crayon à papier, en présence sur ces *post-it* n'est peut-être pas celle de Cioran (mais le doute demeure), leur présence indique soit que Cioran a, durant les deux dernières décennies de sa vie, consulté en détail, voire transformé, ces manuscrits – peut-être à l'occasion de la vente d'une partie d'entre eux à la B.n.F. –, soit que Simone Boué, ou quelque archiviste peu scrupuleux à la Bibliothèque Doucet, a taché d'y mettre un peu d'ordre ; mais cette question précise reste à élucider.

Se trouvent à la Bibliothèque Doucet 422 f°, classés dans deux classeurs (par la bibliothèque) en 35 ensembles (CRN.Ms.25 à 59), contenant un nombre très variables de folios : de 1 à 131⁵⁶⁹. Toute une série d'ensembles ne contiennent que quelques folios (plusieurs versions d'un seul chapitre ; ou chapitres inclassables) ; quelques ensembles (CRN.Ms.28 à 36, et 58) contiennent des ensembles de chapitres. Les 326 f° du fonds B.n.F. sont reliés dans un même classeur.

Si le *Précis* se compose de six ensembles principaux, son dossier génétique comprend 11 groupes de folios : 10 pochettes à la B.L.J.D., et un volume de folios reliés à la B.n.F. ; par souci de clarté, nous emploierons le terme de « *pochette* » pour désigner tous ces groupes de folios – puisque Cioran lui-même utilisait des pochettes –, afin de laisser le terme « *ensemble* » aux grandes parties du *Précis* définitif. Ces 11 pochettes se démarquent des autres par leur abondance de folios : si les autres contiennent en moyenne deux ou trois folios épars, et rarement plus de cinq, les pochettes CRN.Ms.28, CRN.Ms.29, CRN.Ms.30, CRN.Ms.31, CRN.Ms.32, CRN.Ms.33, CRN.Ms.34, CRN.Ms.35, CRN.Ms.36, CRN.Ms.58, et NAF.18721, contiennent de 8 à 326 folios, et se rattachent aisément aux ensembles du *Précis* – par des pages de titre conservées, ou par la co-présence de chapitres appartenant au même ensemble définitif.

Voici la description sommaire de ces pochettes :

CRN.Ms.28 : 131 folios ; numérotation C⁵⁷⁰ de 1 à 185, avec bien des lacunes (notamment entre C.86 et C.136) ; folios en très mauvais état. À rapprocher, d'après les chapitres contenus, de l'ensemble « *Précis de Décomposition* ».

CRN.Ms.29 : 31 folios ; numérotation C de 1 à 28. À rapprocher de l'ensemble « *le Penseur d'occasion* ».

CRN.Ms.30 : 24 folios ; numérotation C de 33 à 47. À rapprocher de l'ensemble « *Visages de la décadence* ».

CRN.Ms.31 : 33 folios ; numérotation C de 73 à 103. À rapprocher de l'ensemble « *Abdications* ».

CRN.Ms.32 : 22 folios, à l'encre verte ; numérotation C de 49 à 64. À rapprocher de l'ensemble « *la Sainteté et les grimaces de l'absolu* ».

⁵⁶⁹ Exemple de numérotation : le folio 34 de l'ensemble 28 sera désigné ainsi : CRN.Ms.28.34, ou par 28.34, puisque tous les folios du fonds Doucet commencent par « CRN.Ms. » – tandis que tous ceux du fonds BnF commencent par « NAF.18421. », suivi du numéro du folio.

⁵⁷⁰ La numérotation due à Cioran sera désignée désormais comme « numérotation C » (numC), par opposition avec celle due aux bibliothèques, « numérotation B » (numB).

CRN.Ms.33 : 9 folios (les cinq premiers à l'encre verte) ; numérotation C de 65 à 72. À rapprocher de l'ensemble « *le Décor du savoir* ».

CRN.Ms.34 : 14 folios ; numérotation C de 31 à 41. À rapprocher de l'ensemble « *Visages de la décadence* ».

CRN.Ms.35 : 8 folios ; numérotation C de 42/44 (42 rayé, substitué par 44) à 49/51. À rapprocher de l'ensemble « *la Sainteté et les grimaces de l'absolu* ».

CRN.Ms.36 : 41 folios ; numérotation C de 1 à 40. À rapprocher de l'ensemble « *Abdications* ».

CRN.Ms.58 : 25 folios ; deux numérotations C⁵⁷¹, avec de nombreuses lacunes. Tapuscrit, avec page de titre : « *E.M.Cioran/le Penseur d'occasion* » et épigraphe de Thérèse d'Avila (de l'ensemble « *la Sainteté et les grimaces de l'absolu* »). À rapprocher de tout le livre *Précis de Décomposition*.

NAF.18721 : 325 folios ; numérotation C de 1 à 200 (B3 à B207) puis de 4 à 131 (B208 à B317) avec des lacunes (notamment entre C30 et C52, dans la deuxième série). La première série (C1 à C200 ; nous l'appellerons NAF-A) est à rapprocher de l'ensemble « *Précis de décomposition* », la seconde (C4 à C131 ; soit NAF-B) des cinq autres ensembles du *Précis*, dans leur ordre définitif.

Il faut dès maintenant préciser que les rapprochements que nous effectuons, tout légitimes qu'ils soient, ne signifient pas que l'on trouve dans telle pochette précisément les brouillons des chapitres contenus dans l'ensemble associé : nombreux sont les cas de textes qui sont passés d'un ensemble à un autre au cours de la genèse.

On remarque tout d'abord que certaines pochettes renvoient au même ensemble ; à en consulter les textes, on parvient – selon le principe téléologique – à rétablir l'antériorité de l'une sur l'autre, et à en déduire les informations suivantes :

NAF-A et NAF-B, malgré encore bien des différences avec le texte final, sont assez complètes et proches de l'état définitif ; elles sont en fait postérieures à toutes les autres pochettes – excepté, d'une part, les pochettes CRN.Ms.34 et 35, qui relèvent du même état du livre, et excepté, d'autre part, la pochette CRN.Ms.58, dont le texte est plus proche de l'état final⁵⁷². Cioran a ainsi vendu à la BnF le manuscrit de la seconde version du livre, qui en est également l'état le plus complet et le plus clair ; il mentionne en NAF.18721.1 qu'une version dactylographiée postérieure existait, qui s'est « *perdue* » : il en reste en réalité vingt-cinq folios, ceux de la pochette 58.

⁵⁷¹ Nous ne pourrions justifier cela que plus tard : voir, dans cette partie, en II.C.5.c, « l'état III ».

⁵⁷² Contrairement à ce que nous avons écrit dans *Le Corrupteur corrompu*, op. cit., p. 16-17.

La présence, en CRN.Ms.58, de certains textes comme « *La Mort vivifiante* », et « *En guise de prière* », textes absents du *Précis* mais présents dans CRN.Ms.36 (22 et 29) et dans NAF.18721 (302 et 307), nous révèle que le manuscrit dont ne reste que CRN.Ms.58 ne reprenait pas seulement des textes du 28 (et de l'ensemble « *Précis de Décomposition* ») mais aussi des textes des autres parties du livre. 58 est la version dactylographiée (du moins, ce qu'il en reste) de NAF.18721. Quant aux pochettes CRN.Ms.28, 29, 30, 31, 32, 33, et 36, elles forment le premier état du livre : la confusion, l'intensité scripturale qui y règnent nous confirment dans l'idée qu'il s'agit du « *premier jet* » de cet ensemble, probablement intitulé *Exercices négatifs*. Le titre du livre est devenu *Le penseur d'occasion* en NAF.18721 et en CRN.Ms.58, (CRN.Ms.58.25).

CRN.Ms.30 est antérieur à CRN.Ms.34, et CRN.Ms.32 à CRN.Ms.35. En outre, l'écriture à l'encre verte des pochettes 32 et 33 indique qu'elles ont été rédigées à la suite, ou au moins à la même période – et que, vraisemblablement, les textes à l'encre verte et les corrections à l'encre verte que l'on rencontre dans d'autres pochettes (CRN.Ms.29, CRN.Ms.30, quant aux corrections) datent de cette période-là.

Il n'existe presque aucune parenté entre CRN.Ms.31 et CRN.Ms.36. La pochette 31 contient les brouillons de textes du début de l'ensemble « *Abdications* » (et de bien d'autres textes, en fait), la pochette 36 ceux de la fin (et de bien d'autres, là-encore) : les deux pochettes ont été mises bout à bout par l'auteur, avec pour point de raccord le chapitre « *L'irréfutable Déception* », présent par son titre seul en 31 (CRN.Ms.31.17 ; le texte diffère radicalement du texte définitif, seul le titre et le thème ont demeurés) et présent dans un état beaucoup plus proche du définitif en 36, qu'il ouvre (CRN.Ms.36.1).

L'analyse de la numérotation C nous permet d'établir le tableau suivant (fig. 2), dans lequel on trouvera : dans la colonne de gauche, les pochettes sous leur nom dans la numérotation B, classées par ordre chronologique du plus ancien (seconde ligne) au plus récent (dernière ligne) ; sur la première ligne, les abréviations des titres des ensembles du *Précis* (« *Précis de Décomposition* », « *le Penseur d'occasion* », « *Visages de la décadence* », « *la Sainteté et les grimaces de l'absolu* », « *le Décor du savoir* », « *Abdications* »), classés dans l'ordre qui est celui du livre. Tous les nombres rentrés à l'intérieur du tableau appartiennent à la numérotation C ; pour éviter de surcharger ce tableau visant à une présentation synthétique, nous n'avons pas mentionné ici les nombres de la numérotation B correspondants. Les nombres placés entre parenthèses sont de classement hypothétique.

Figure 2. Tableau des ensembles selon la numérotation C

	PDD	PO	VD	SGA	DS	A
28	1-185					
29		1-28				
(37.1-3)		(31-33)	(31-33)			
30			33-47			
37.6			(48)	(48)		
32				49-64		
33					65-72	
31						73-103
36						1-40
NAF (A)	1-200					
NAF (B)		4-20	21-29	52-69	70-77	78-131
34			31-41			
35				42/44-49/51		
58	1-177	(1-120)	(1-120)	(1-120)	(1-120)	(1-120)

La grande majorité des folios a été numérotée par Cioran ; mais la majorité de cette majorité comprend plusieurs numéros, révélant de nombreux déplacements de textes, surtout lors de la première campagne d'écriture. Les différentes numérotations forment un puzzle assez complexe, dont il ne faut pas attendre une cohérence parfaite... Certains numéros manquent (folios jetés...), et plusieurs folios peuvent avoir le même numéro ; la numérotation est divisée en deux (« *Précis de Décomposition* » d'un côté ; les 5 autres ensembles de l'autre), ce qui complique également les choses. Comme ses textes sont souvent courts, et tiennent sur une page, Cioran peut manipuler ses feuilles volantes aisément, et les déplacer au sein de l'œuvre très simplement ; il ne s'en est pas privé...

2 – Apport de l'analyse codicologique

Et alors la plume, le papier, la gestuelle qui s'y écrit, le petit drame et le grand enjeu qui s'y jouent, tout cela est objets et danse rituels qui doivent impérativement être justes et justement disposés pour qu'en naisse le texte juste.

Pierre Michon⁵⁷³

⁵⁷³ Pierre MICHON, « Fait à la main », catalogue d'exposition *Brouillons d'écrivain*, sous la direction de Marie-Odile Germain et Danièle Thibault, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2001, p. 187.

Le principal intérêt de l'analyse codicologique vient, dans le cas de Cioran, de l'aide qu'elle apporte à la reconstruction de la chronologie de la rédaction, cet ordre n'étant pas celui conservé dans le livre – contrairement à ce que certains critiques supposent, pour faire de Cioran un écrivain de l'instant, du fragmentaire, antisystématique, dont les textes peuvent être lus en tout ordre (comme les pages du Tao te king) ; de fait, Cioran est antisystématique, mais il attache une grande attention à l'organisation de son œuvre, et s'il n'y a pas d'évolution linéaire dans le *Précis de Décomposition*, il y a une progression générale – vers l'« *abdication* » – et de nombreux effets de lecture dus à des rapprochements de textes – souvent des textes à thèse contradictoire – comme nous allons le voir lors de l'interprétation de la chronologie de la genèse reconstituée par l'analyse codicologique.

a – Présentation de la démarche codicologique

« Hormis l'angoisse suscitée par la page blanche, que savons-nous au juste de l'attention portée au papier par les écrivains ? Comment percevoir, à l'instar du poète [Francis Ponge], ces messages d'autre nature que l'écrit et secrètement transmis par le support papier ? Un examen des papiers peut-il apporter quelque chose à l'interprétation des manuscrits ? »⁵⁷⁴ À cette dernière question posée par Claire Bustarret, la codicologie répond positivement, et se donne pour objet non seulement le papier même, le support de l'écriture, mais aussi l'encre, la dimension graphique, soit tout ce qui fait la matérialité du manuscrit, avec pour principe fondateur le fait que « les qualités physiques du support et des instruments interfèrent avec le cours de la rédaction, à la fois sur le plan matériel et sur le plan sémiologique »⁵⁷⁵ : du choix de tel stylo (à bille, à plume), de telles couleurs d'encres, de tel format ou de telle qualité de papier, au trou de cigarette, à la dactylographie, au découpage ou au collage, la matérialité du manuscrit en dit souvent long sur la genèse de l'œuvre, sur laquelle elle influe, et dont elle contient l'histoire. Indépendamment de son contenu « littéraire », le manuscrit est un « réseau d'indices »⁵⁷⁶. Entre l'indifférence de certains et la sur-interprétation d'autres, entre « l'impression d'arbitraire, qui provient souvent d'un examen trop ponctuel ou trop superficiel, et, à l'inverse, le déterminisme

⁵⁷⁴ C. BUSTARRET, « L'énigme de l'ExtraStrong », *Cahiers de médiologie*, n°4, « Pouvoirs du papier », 1997, p. 86. – Nous nous appuyerons ici largement sur les travaux de Claire Bustarret. De fait, notre étude codicologique fut réalisée au sein de l'équipe Codicologie de l'Institut des Textes et Manuscrits modernes (I.T.E.M., C.N.R.S.), sous la direction de M^{me} Bustarret : qu'elle en soit ici de nouveau remerciée, ainsi que toute l'équipe.

⁵⁷⁵ C. BUSTARRET, « Les manuscrits littéraire modernes et leurs supports », in *Histoire de l'écriture, De l'idéogramme au multimedia*, sous la direction d'A.-M. Christin, Paris, Flammarion, 2001, p. 333.

⁵⁷⁶ C. BUSTARRET, « Les instruments d'écriture, de l'indice au symbole », *Genesis*, 10, Printemps 1997, p. 191.

psychologique qui tend à ériger en règles nécessaires les moindres anecdotes ou les légendes soigneusement entretenues par la mythologie attachée à l'auteur »⁵⁷⁷, la codicologie propose une observation méthodique des manuscrits, et tire du contexte matériel de la genèse des informations qui ne se trouvent, de fait, nulle part ailleurs.

L'analyse codicologique est donc analyse matérielle de l'objet « *manuscrit* » ; telles en sont les deux questions principales : « *quels sont les supports et les instruments employés, et de quelle façon sont-ils utilisés par le scribe ?* »⁵⁷⁸ Analyse du support (lié ou non), du type de papier (vergé/vélin, couleur, épaisseur, rugosité, opacité, qualité, trame, épair, dimensions, filigrane, timbre sec, éléments imprimés – réglure, quadrillage, marges, en-tête –, particularités et altérations ponctuelles) et de son utilisation (pliage, découpage, collage, foliotation, emploi des rectos/versos, marges), des instruments d'écriture et des scribes. Toutes ces informations font l'objet d'un relevé d'occurrences le plus proche de l'exhaustivité ; elles seront mises en relief par l'établissement du contexte matériel individuel (analyse comparative d'autres manuscrits, de lettres, incidences des circonstances matérielles biographiques – voyages, etc.) et par des recherches historiques sur le papier, comme sur la conservation du manuscrit (altérations en bibliothèques, etc.) ; par le recoupement des données internes et externes, la genèse livre son histoire, non sans pouvoir inspirer l'interprétation génétique proprement dite.

Cela dit, la codicologie, dont le nom provient de la « *science du codex* » des médiévistes, propose une même approche des manuscrits de toutes les époques, mais donne des résultats fort différents, naturellement, selon les siècles (l'étude des filigranes, par exemple, est beaucoup plus prometteuse pour des manuscrits du XVIII^{ème} siècle, que pour d'autres du XX^{ème}, ou même du XIX^{ème}). L'évolution des techniques de fabrication du papier, principalement, transforme largement la perspective de l'analyse codicologique : reconnaître un type de papier du XVIII^{ème} siècle, c'est avoir de bonnes chances d'en retrouver la source, le papetier même, et donc de savoir où et quand ce papier a été fait, donc de savoir où et quand l'écrivain a pu se le procurer – cela permettant de fixer des limites sûres quant à la chronologie de la genèse, voire d'établir des hypothèses plus précises quant à la chronologie interne.

⁵⁷⁷ *Ibid.*, p. 177.

⁵⁷⁸ C. BUSTARRET, « Les manuscrits littéraires comme objet matériel : l'approche codicologique », in *Manuscrits littéraires du XX^{ème} siècle, Conservation, Valorisation, Interprétation, Édition*, sous la direction de Martine Sagaert, Presses Universitaires de Bordeaux, 2005, p. 27.

Qu'en est-il du manuscrit du XX^{ème} siècle ? À l'ère industrielle, le papier du XX^{ème} siècle se caractérise par une diversité croissante des qualités et des formats – à l'instar des instruments d'écriture, eux aussi toujours plus nombreux. Citons encore C. Bustarret :

De telles recherches [concernant l'origine du papier], souvent fructueuses lorsqu'il s'agit de papiers filigranés du XVIII^{ème} siècle ou de produits d'entreprises papetières du XIX^{ème} siècle, s'avèrent fort aléatoires pour le XX^{ème} siècle, étant donnée l'énorme quantité de produits disponible sur le marché et le peu d'études systématiques menées sur ces diverses sources pour la période la plus récente (à commencer par les archives des entreprises). L'identification des types de papier s'avère bien plus aléatoire que pour les supports plus anciens : à la différence du produit artisanal fabriqué à la main, le papier de fabrication industrielle comporte moins d'informations perceptibles à la simple observation, et dans bien des cas une identification complète de ses composantes physiques et chimiques pourrait seule résoudre avec certitude la question du classement. Rappelons notamment qu'un même filigrane, indéfiniment reproduit à l'identique, peut être apposé des années durant sur plusieurs types de papier de format et de composition variés, alors qu'il était naguère spécifique à chaque type produit et pour une période limitée à la durée d'une forme.⁵⁷⁹

Il demeure possible, et souvent profitable, d'identifier les types de papier, comme les instruments d'écriture, en présence dans un corpus du XX^{ème} siècle : les recoupements des occurrences permettent d'établir des phases, ou des campagnes d'écriture, au sein de la totalité de la genèse⁵⁸⁰. « *Les constats portant sur ces relevés détaillés ne prennent sens, dans la perspective génétique, que lorsqu'une corrélation est établie avec la foliotation (et ses corrections), qui fournit – lorsqu'elle existe – la clé des classements successifs envisagés par l'auteur, mais aussi avec les modalités de mises en page dont témoignent les caractéristiques graphiques et spatiales* »⁵⁸¹. Il s'agira donc d'établir, à partir des « *critères de fabrication* » et des « *critères d'usage* », une « *chronologie de l'utilisation des supports* », un « *contexte de travail individuel* », riches sources d'information « *en matière de classement et de datation relative (à l'intérieur du dossier)* »⁵⁸² : en effet, malgré la prolifération des supports, au sein d'un même dossier, sauf cas extraordinaire⁵⁸³, il n'apparaîtra qu'un nombre limité de types – et le cas du *Précis de*

⁵⁷⁹ *Ibid.*, p. 28. – « La forme est un moule constitué d'un cadre de bois et d'un treillis de fils métallique utilisé pour la fabrication manuelle du papier en Occident à partir du XIII^{ème} siècle », est-il précisé en note.

⁵⁸⁰ Cf. *ibid.*, p. 29 : C. Bustarret prend à ce sujet l'exemple de... Cioran, et de son recours ponctuel à l'encre verte, dans les manuscrits du *Précis de Décomposition*.

⁵⁸¹ *Ibid.*, p. 30.

⁵⁸² *Ibid.*, p. 30-31.

⁵⁸³ Les manuscrits d'un Marcel Duchamp, par exemple, qui réemployait pêle-mêle cartons d'invitation, relevé de gaz, enveloppes, nappes de restaurant, etc., comme support d'écriture. Cf. *ibid.*, p. 22.

Décomposition relève précisément d'une telle aubaine, où les supports sont à la fois suffisamment divers et peu nombreux pour permettre une étude comparative fructueuse.

b - Le puzzle des papiers

On compte ici 40 types de papiers différents ; nous en avons placé le descriptif détaillé en annexe⁵⁸⁴. Ces 40 types se rangent en 6 catégories, selon leur fonction, intimement liées à leur nature.

Première catégorie, les papiers « classiques » : types 2, 3, 4, 5, 6, 7, 9, 10, 12, 13, 14, 15, 19, 20, 21, 22, 25, 29, 30, 31, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40 (ces numéros renvoient à la liste placée en annexe), soit 28 types de papier. Certains sont très proches les uns des autres, et difficiles à différencier. Ces papiers sont les supports de textualisation privilégiés de Cioran. Ils proviennent souvent de blocs (traces de colle ou irrégularités sur le bord supérieur), ce qui confirme le témoignage de la compagne de Cioran (parlant, on l'a vu, de « blocs de papier à lettres grand format »⁵⁸⁵). Leur format varie autour de 270x210 ; certains descendent jusqu'à 265 ou 192, d'autres montent à 271 et à 211 ; un même type de papier peut avoir des occurrences de dimensions différentes (sûrement parce que Cioran n'arrachait pas les feuilles toujours de la même façon, du bloc - utilisation d'une règle, etc.). C'est ce format qui relie ces papiers entre eux, et c'est ce format qui leur vaut d'être choisis par Cioran ; Cioran l'avait tellement dans l'œil, « à l'esprit », que nombre de ces textes remplissent précisément une page de ce format : il y a fort à croire que, avec l'habitude, ce format est devenu le cadre d'expression de la pensée même de Cioran, pensée « formatée » 270x210 (format qui n'était pas celui de ses brouillons roumains, beaucoup plus longs : 342x210).

Tous ces types sont vélin, sauf un (12 - 3 occurrences), vergé. Tous de fabrication industrielle, ce qui rend la distinction entre deux types plus difficile...

Tous blancs (sans éléments imprimés) au départ, ils ont évolué majoritairement vers l'écru, vers le beige, voire vers le jaune, parfois aussi tirant vers le gris - surtout les folios de début d'ensemble, plus exposés (haut de pile), ou selon les papiers en contact (acidité). La couleur seule ne peut pas être un critère de distinction, mais peut être un indice ; la couleur par transparence s'avère parfois plus utile, pour rapprocher deux occurrences d'un même papier mais de couleur différente.

⁵⁸⁴ Annexe II, « Types de papiers utilisés dans la genèse du *Précis de Décomposition* ».

⁵⁸⁵ Entretien avec S. Boué, in *Lectures de Cioran, op. cit.*, p. 19.

L'épaisseur varie en plusieurs degrés : certains papiers tournent autour des 60 μ (2, 32, 34), une majorité autour des 70-80-90 μ (5, 6, 9, 10, 12, 13, 14, 20, 25, 29, 30, 31, 33, 37, 38, 39), d'autres autour des 100 μ (4, 21, 22, 36, 40), d'autres encore autour des 120 μ (7, 15, 19). Excepté les cas d'épaisseur inférieur à 70 μ ou supérieur à 110 μ , et les cas d'écart manifeste (supérieur à 25 μ), l'épaisseur seule n'est pas un critère suffisant pour distinguer deux types.

Ces papiers industriels sont généralement peu rugueux, lisses, voire glacés (deux types « *duveteux* » : 4, 19). L'opacité est beaucoup plus variable, allant du translucide à l'opaque.

L'épair est certainement ce qui pose le plus de problèmes : éprouvant pour les yeux faibles, il est parfois le seul critère de distinction de deux types, mais les cas d'épair régulier, aisément repérable et mémorisable, sont rares... Dans la plupart des cas, il s'agit de brouillard plus ou moins clair ou moucheté, souvent variable même d'une occurrence à l'autre d'un même type de papier.

La trame, également utile à observer, mais généralement à peine perceptible, se présente sous forme de verticales ou de diagonales, ou de petits points.

Quelques types comportent des débris de bois, de fibres, ou de petites taches blanches (20 - taches d'eau).

Par chance, plusieurs types sont filigranés. 6 : EXTRA STRONG, 9 : JAPON - L-J & C^{ie} - Japon (Laroche-Joubert, papetier d'Angoulême), 10 : VELIN / blason / ALSACE (centré) + EXTRA STRONG VOIRON (bas droite) (Voiron : papetier vers Grenoble) ; 25 : AUSSÉDAT - ANNECY - VELIN. Même si Cioran a profité de ses premières années en France pour se balader à vélo dans tout le pays (au lieu d'écrire sa thèse...), tous ces papiers étaient disponibles à Paris, et rien n'indique qu'il les ait rapportés de leur lieu d'origine - si ces papiers, répandus dans tout le pays, viennent seulement du lieu indiqué par leur filigrane : il pourrait s'agir de noms traditionnels conservés, de leurres, de contrefaçons, ou d'un usage métonymique d'un nom pour désigner un type.

Seconde catégorie, les cahiers d'écolier : types 17 (11 occurrences), 26 (2 occurrences), 28 (3 occurrences). Vélins, écrus, oscillant entre 70 et 80 μ d'épaisseur, lisses voire très lisses, peu opaques, de format 325/328 x 217/218 (pages dépliées), tous avec une réglure de 8mm violette/grise (réglure d'usage), et avec une marge d'env. 30mm (non droite). Ce sont les dimensions (26), et la reliure, qui ont permis de distinguer ces types très proches : trous d'agrafe ici (17), reliure par couture là (28). Les coins sont dans les trois types arrondis, ce qui a permis de repérer les rognures effectuées par la BnF (17). Cioran est habitué à ces cahiers d'écolier : ce support, utilisé par beaucoup d'écrivains durant la guerre (héritage de l'école

de la III^{ème} République⁵⁸⁶, répandu et discret), a notamment déjà servi à Cioran pour la mise au net de son livre *Îndreptar patimas (Bréviaire des vaincus)*, quelques années avant le *Précis de Décomposition*. Au regard des quelques pages qui ont servi au *Précis de Décomposition*, et qui ont été conservées, Cioran utilise ce support soit comme cahier de brouillon (39.5-8, 10 ; 41.1-2 ; 57.1-2), vraisemblablement ouvert à côté de sa feuille de textualisation : écriture informelle, insoucieuse de la réglure et de la marge, travail de segments de phrases, vérifications grammaticales et orthographiques (écrire plusieurs fois un même mot dans des orthographes différentes) - l'antichambre des types « classiques ». Soit, autre utilisation (NAF.3-8), plus originale : Cioran déplie la page arrachée au cahier, le bifeuillet, et la place verticalement, perpendiculairement à la réglure, pour écrire de haut en bas sur cette longue page (mise au net du texte inaugural⁵⁸⁷). Il s'agit sans doute pour Cioran de renouer avec une habitude roumaine : il écrivait alors sur de hautes feuilles (342x210, contre 328x218 ici).

Troisième catégorie, les fiches : types 1 (5 occurrences), 8 (3 occ), 11 (4 occ), 23 (2 occ), 24 (1 occ), 27 (6 occ), 32 (1 occ). Ces papiers vélin ont en commun leur petit format, allant de 208x133,5 (env.210x130 : 8, 11, 23, 27) à 243x153 (1). Ils se distinguent par leur couleur (tous écrus, sauf 1 : verdâtre), par leur épaisseur (d'env. 70µ - 32 -, à env. 100µ - 1, 8 ; env. 90µ : 11, 23, 27), par leur épair. En outre, on trouve un papier filigrané (32) : « ACIEPTANCE [?] BOND // SMOOTH VELUM // COTTON /illisible/ », et une carte bristol (24), lisse, non réglée, 150x100, évidemment beaucoup plus épaisse (190µ).

Plusieurs utilisations sont faites par Cioran de ces fiches, de ces petits papiers :

- brouillons de textualisation partielle (8, 11, 23, 24), pour noter une idée, et/ou la travailler ; parfois brouillon de reprise pour mettre au propre des passages trop raturés sur un papier classique sans avoir à tout recopier ; il les insère parmi les types classiques, dans la numérotation (reprise du numéro du folio auquel ils se rapportent ; ex : 28.16-17, numC 34a ; 24, numC 41a ; 30, numC 45a).
- supports de textualisation à part entière (1, 27). Le type 27 a permis la rédaction de plusieurs textes entiers, écrits en très petit ; ces folios ont été insérés dans la numérotation au même titre que des papiers classiques. Le type 1 a servi aux traductions antérieures au

⁵⁸⁶ Cf. le cas de Raymond Roussel (1877-1933) : « Pour Roussel, comme pour bon nombre de ses contemporains, quoi de plus banal en effet que l'usage du cahier d'écolier pour rédiger un roman ? De fabrication industrielle, ce support d'écriture familial et peu coûteux est au début du vingtième siècle un article de consommation courante » ; Claire BUSTARRET et Anne-Marie BASSET, « Les cahiers d'Impressions d'Afrique ; l'apport de la codicologie à l'étude génétique », *Genesis*, n°5, Paris, J.-M. Place Editions, 1994, p. 153.

⁵⁸⁷ Voir la reproduction du folio NAF.18721.3, ici en annexe III.B ; et Roseline d'AYALA et Jean-Pierre GUÉNO, *Les plus beaux manuscrits de la littérature française*, Paris, La Martinière, 2000, p. 207.

Précis de Décomposition (celles qui en ont déclenché la rédaction) ; peut-on voir un lien entre la très mauvaise qualité de ce papier de petit format (qui vieillit très mal : bords cassants, jaunis, taches de rousseur, couleur verdâtre) et le mépris montré par Cioran à l'égard de ses traductions, dont la médiocrité (à ses yeux) et l'inutilité l'ont conduit à renoncer à sa langue maternelle ? Devant un papier plus « beau », plus grand et plus honorable, Cioran aurait-il réagi aussi violemment qu'il l'a fait, arrêtant net son travail et s'interdisant dès lors fermement tout contact avec son ancienne langue ?

- le type 32 a servi à la notation d'une citation de Proust, laquelle se retrouve en exergue de la seconde partie du livre (sous une forme abrégée). Là encore, Cioran cherche à retrouver ses conditions de travail roumaines (fiches de lecture, petits carnets à idées, citations, etc.).
- Quatrième catégorie, les copies carbone : type 18 (3 occurrences). La seconde version du *Précis de Décomposition* est un dactylogramme (CRN.Ms.58), dont c'est l'original qui a été conservé par Cioran. (Pour ce dactylogramme, il a utilisé, ou plutôt fait utiliser par sa dactylographe, des papiers de type classique (6, 10, 25, 29, 30, 31) : le mélange des types est ici incontestable, et ne peut résulter que d'une absence d'organisation et d'attention à chaque type précis (au sein de la catégorie des papiers « classiques »), Cioran ayant dû fournir lui-même à sa dactylographe cet ensemble de pages hétérogène.) On trouve néanmoins des copies carbone de textes antérieurs au *Précis de Décomposition* et intégrés (18) : papier vélin de type classique (18).
- Cinquième catégorie, les intercalaires : type 19 (6 occurrences). Ce papier vélin, duveteux, plus épais que les autres (env. 120µ), s'en distingue aisément, au point d'avoir été choisi par Cioran pour les pages de titres séparant ses ensembles de textes (NAF.227, 254, 263) ; Cioran s'en est aussi servi comme un papier « classique » de textualisation (75, 211, 275bis) – par nécessité, ou avant de lui avoir assigné son rôle d'intercalaire et de page de titre ?
- Sixième catégorie, les pochettes : type 16. Dans les deux fonds (Doucet et BnF), on trouve un lambeau de pochettes cartonnées, dont on ne peut savoir si elles datent du *Précis* ou si elles ont été utilisées par Cioran plus tard, pour ranger ses manuscrits. Des inscriptions au stylo à bille indiquent une manipulation tardive, bien postérieure à la période du *Précis*.

Comme on l'a vu, les traces de manipulation particulière de ces différents papiers ne sont pas rares. Outre des trous de cendres de cigarettes (NAF.197-198), des taches causées par du liquide (café – 28.107, NAF.177, 229), on rencontre des cas de pliures (type classique plié en

deux et renversé, pour que l'écriture se déploie sur chaque demi-feuille, sur les deux colonnes face à face – 28.131), des cas de découpage et/ou de collage (54.3, 58.6 : déchiré à la règle ; 58.7, 13, 14 : collages, toujours sur le type 30, plus épais ; NAF.210, type 20 : découpé de 275 (les découpes coïncident), collé⁵⁸⁸ sur 211, type 19, plus épais) – ces cas de découpage/collage étant plus fréquents à mesure que l'auteur s'approche du « livre », dont il veut mimer la perfection, la cohérence, la linéarité matérielle : Cioran a de moins en moins confiance en sa numérotation, il ne se contente plus d'une unité virtuelle.

c - Les types de tracés

On dénombre douze types de tracés différents – parmi lesquels deux sont assurément postérieurs à la publication du *Précis de Décomposition* :

a : stylo-bille bleu, autographe, présent sur les deux pans de pochette ayant servi à Cioran pour classer (un peu) ses documents (c'est le titre, *Précis de Décomposition*, que Cioran a inscrit sur ses pochettes).

i : dactylogramme violacé, sortie d'imprimante sur papier A4 moderne ; le texte en question (61bis) étant un texte datant d'avant le *Précis*, qui fut publié dans le journal *Comoedia*, avant d'être partiellement inséré dans le livre.

Les autres types de tracés sont donc antérieurs à la publication :

Tracé A : tracé le plus répandu, encre vraisemblablement bleue à l'origine, qui a tourné ici et là au violet, au gris, au noir, ou au brun⁵⁸⁹. L'immense majorité des manuscrits ont été écrits à cette encre, avec un stylo à encre (ou un porte-plume ?). La compagne de Cioran, Simone Boué, raconte : « Au début (ils se sont rencontrés en 1942, soit 4 ans avant la rédaction du *Précis*), il écrivait à l'encre, c'est-à-dire avec de l'encre, et une plume d'acier. Ça, c'est mes premiers souvenirs de Cioran écrivant, à ce moment-là, il écrivait en roumain. Plus tard, il s'est acheté un stylo à encre, et c'est très longtemps après qu'il a commencé à écrire au stylo bic »⁵⁹⁰. Il est intéressant, et séduisant,

⁵⁸⁸ Ce collage est probablement l'œuvre des conservateurs de la bibliothèque.

⁵⁸⁹ Nous avons songé dans un premier temps à distinguer par des lettres différentes les différents états de cette encre, selon qu'on la trouve noire, brune, « bleu des îles »... Mais l'évolution très progressive de la couleur de l'encre empêche un tel classement, qui multiplierait les entrées et les hypothèses invérifiables ; en conséquence, l'immense majorité des folios sont regroupés sous un seul type de tracé, bien que, en de nombreux endroits, deux nuances de cette même encre permettent clairement de distinguer deux campagnes d'écriture sur un même folio, ou de séparer tel folio de la campagne d'écriture des folios dont la numérotation l'a rapproché.

⁵⁹⁰ Entretien avec Simone Boué, *Lectures de Cioran, op. cit.*, p. 19.

de penser que Cioran est passé de la plume au stylo à l'époque où il est passé du roumain au français, soit peu avant la rédaction du *Précis*.

B : crayon de papier, allographe, relevant de l'éditeur ; ce tracé ne se trouve que dans le fonds BnF, c'est-à-dire sur le deuxième état, qui fut suivi d'un dactylogramme (troisième état) : inscription de croix, de traits (de fin de paragraphe ou de page, d'espacement...), de numéros (numérotation qui correspond à la foliotation du troisième état).

D : crayon de couleur bleue, relevant de l'éditeur ; même utilisation que B.

E : crayon de couleur rouge, relevant de l'éditeur ; même utilisation que B et D.

F : crayon de papier, autographe, servant à des corrections.

G : encre verte, autographe, probablement utilisée avec le même instrument que A (stylo, porte-plume ?) ; tracé de rédaction sur une trentaine de folios (30.10-30.19, 32.1-33.5, notamment), et de correction sur une dizaine : une aubaine pour la reconstitution de la chronologie de la rédaction...

H : crayon de couleur violette, relevant de l'éditeur, ou de la dactylographe (si ces pratiques étaient aussi celles des dactylographes). En tous cas, ce tracé ne se trouve que dans le fonds Doucet (28.6, 28.29, 58.5-7), soit sur le premier état du *Précis*, lequel fut suivi d'un dactylogramme - second état, 58 - ce dactylogramme étant ce que Cioran a apporté chez Gallimard lors de sa première tentative ; même utilisation que B, D et E.

I : dactylogramme, encre noire, correspondant au second état du *Précis* (CRN.Ms.58 + NAF.74-78 et 325). La pochette 58 contient certainement ce qui reste de l'original de ce dactylogramme, tandis que les quelques folios tapuscrits du fonds BnF sont des copies carbonées (pas de creux des lettres, encre plutôt grise). Ce dactylogramme contient des corrections A et F, et plus rarement des annotations H.

Y : crayon de papier peut-être allographe ; corrections souvent d'ordre grammatical, syntaxique et orthographique (due à « *la grammairienne* »⁵⁹¹ ?), mais écriture proche de celle de Cioran, un peu plus ronde (déformation due au changement d'instrument ?).

Z : encre A, mais tracé peut-être allographe ; même utilisation que Y, même incertitude.

⁵⁹¹ Cf. S. BOUÉ, *ibid.*, p. 17 : « Je sais qu'il voyait une femme, je ne sais plus exactement qui, je ne l'ai jamais rencontrée, je n'ai jamais su son nom : il l'appelait la « grammairienne ». Parce que Cioran avait la manie, propre, paraît-il, aux gens de son pays, de Rasinari, de donner des sobriquets. Donc, il semble que ce soit elle qui l'ait aidé. Moi, la seule façon dont je suis intervenue, c'est que je tapais ses textes. »

3 – Genèse et puzzle

La reconstitution de la genèse du *Précis de Décomposition* trouve un apport certain dans l'analyse codicologique, qui, pour toutes les hypothèses qu'elle valide ou invalide, mais aussi pour toutes celles qu'elle permet (bien qu'elle les laisse en suspens), grâce au croisement des nombreux indices en présence, doit être reconnue comme utile même face à un corpus du XX^{ème} siècle. Le corpus du *Précis* est symptomatique : tous les papiers étant de fabrication industrielle, on est tenté au premier abord de n'y voir qu'un seul et unique type, là où l'analyse codicologique en révèle une trentaine... Sans doute peut-on y lire par métaphore l'éclatement qui précède l'œuvre, et qui y préside : de même qu'il y a une trentaine de types « classiques » différents, derrière l'apparente unité due au format commun, de même, derrière l'unité conférée au livre par le nom que l'écrivain appose sur son ensemble de fragments, il y a une pluralité de voix. L'enseignement de la codicologie est dans ce cas précieux, bon nombre de critiques s'efforçant de donner un tableau systématique logique de la pensée de Cioran, d'effacer les paradoxes (vaine opération), au lieu de considérer le texte comme un réseau de tensions, à point de vue multiple.

Le terme de « *puzzle* », employé au sujet de l'ensemble des types de papiers en présence, renvoie en fait moins à son sens commun – les folios prenant la place des pièces, les types de papiers formant les différents ensembles qui composent le puzzle entier : l'avant-texte, organisé conformément aux résultats de l'analyse codicologique – qu'à un sens méthodologique, qu'à un usage pratique : faire comme si on reconstituait un puzzle, rapprocher les pièces selon les informations apportées par leur numérotation, leur type de papier, et leur tracé, tout en sachant que le résultat ne saurait être une image parfaite, cohérente : l'insouciance de l'auteur, son goût pour le hasard, jettent le doute partout (doute qu'il faut précautionneusement renier pour avancer), et le déroulement de la genèse dans le temps interdit toute solution fixe du puzzle – une pièce ne sera jamais ici et là, même si elle peut (hypothèse valable invalidable) ou doit l'être (hypothèse validée). Plus qu'un puzzle d'éléments disparates donnant une image lisse, l'avant-texte, comme le texte cioranien, est, pour reprendre la comparaison de C. Zaharia, un dessin d'Escher « où, sous l'apparence de la rigueur, chaque partie de l'ensemble représenté entre en conflit avec le reste, construit selon des perspectives différentes », et où la totalité à laquelle les fragments renvoient « ne saurait se manifester autrement que comme virtualité et comme plan de référence discret »⁵⁹².

Le puzzle des papiers, comme le puzzle des textes, intéresse moins par ses zones cohérentes que par les éléments retors qui en viennent bouleverser l'intelligibilité. Si Cioran ne veillait

⁵⁹² Constantin ZAHARIA, *La Parole mélancolique*, op. cit., p. 30-31.

pas particulièrement à en finir avec un papier avant d'écrire sur un autre, et si deux textes fort probablement écrits à la suite (selon la numérotation) peuvent relever de deux papiers différents, on observe tout de même aisément de grandes périodes, de grandes séries de textes consécutifs dont les supports sont de type identique, embrassant parfois jusqu'à une cinquantaine de folios, séries au sein desquelles les textes rattachés, venus d'ailleurs, n'en sont que plus repérables – et intéressants. Le but est sans doute d'arriver à la plus grande cohérence possible, mais une fois observées ces grandes séries, qui constituent la base de travail, c'est par l'analyse des cas marginaux que l'on sera plus à même d'approcher l'essence de ce puzzle sans solution (cette essence étant mouvement, non résultat).

Un exemple parmi d'autres : le folio 33.9, numéroté par Cioran 95/72 : textuellement inscrit dans une série sur type de papier 6, il relève du type 22, ce qui consolide l'hypothèse, due à la numérotation (95), selon laquelle il se plaçait dans un premier temps au sein d'une autre partie du livre (la dernière, « *Abdications* ») ; ce texte est devenu le dernier chapitre d'un ensemble de six (le « *Décor du savoir* ») dont il pourrait être la conclusion, n'était que son *incipit* entre en contradiction flagrante avec ce qui le précède (33.6 : « *Qui trouva jamais une seule vérité joyeuse qui fût valable ?* » ; 33.9 : « *Que l'Histoire n'ait aucun sens, voilà de quoi nous réjouir.* ») : au terme d'une série de cinq chapitres dont la thèse est qu'il n'y a aucun progrès dans le savoir humain, Cioran a placé ce texte qui proclame la vanité de tout savoir, de toute affirmation, de toute thèse, quelle qu'elle soit – et donc de celle qui vient d'être soutenue, de ce qui vient d'être dit. Aussi peut-on parler de Cioran comme d'un écrivain du *leurre* (comme tout écrivain, peut-être), travaillant à mettre en place un texte qui avance en se contredisant, à construire un texte qui se détruit – bien qu'il ait lui-même, dans la phase rédactionnelle, cédé à la tentation de la construction, de la composition. En cela consiste le leurre : montrer une composition de la décomposition, là où il y a en fait une décomposition de la composition. Peut-être Cioran croyait-il, en s'appuyant sur des papiers de même format, trouver dans son support un allié – mais le papier l'a trahi...

C – L'avant-texte

Forts de cette enquête codicologique et d'une attention soutenue portée vers la numérotation établie par Cioran, nous sommes en mesure de reconstituer assez précisément la chronologie interne de la genèse, et de donner une image des trois différents états du *Précis de Décomposition* – à commencer par les grandes étapes de la genèse ; nous pouvons désormais

entrevoir les « *fantômes de livres* »⁵⁹³ qui ont hanté l'esprit de Cioran dans la création, ces autres *Précis* un temps envisagés par l'auteur.

1 – Les grandes étapes de la genèse

Que se passe-t-il donc lorsque, à l'été 1946, Cioran revient précipitamment de Dieppe, où il a pris une des décisions les plus importantes de sa vie : renoncer au roumain, écrire en français ? Que se passe-t-il entre cet été 1946 et novembre 1948, date à laquelle Raymond Queneau lit, dans le cadre de ses responsabilités éditoriales chez Gallimard, le *Précis de Décomposition* d'E.M. Cioran ? Deux années d'écriture explosive, de travail acharné, de « *fureur désespérée* »⁵⁹⁴... dont voici les grandes étapes.

Étape 1 – En 1946⁵⁹⁵, Cioran rédige un texte intitulé *Exercices négatifs*⁵⁹⁶ ; ce sont les manuscrits CRN.Ms.28, 29, 30, 31, 32, 33, 36. Cette rédaction extraordinairement rapide – environ trois cents feuilles⁵⁹⁷ écrites d'une traite – se fit en trois temps, comme l'indique la numérotation C : il rédige une série de textes, relevant de CRN.Ms.28, une autre de CRN.Ms.29, 30, 32, 33, 31, et une tierce CRN.Ms.36. Ces trois séries, de longueur très variable, dont on ignore l'ordre chronologique commun, ne sont peut-être pas destinés, au moment de l'écriture, à former un tout unique.

⁵⁹³ Le mot est de Julien Gracq : « Un élément essentiel risque de manquer toujours à la critique littéraire, et particulièrement aux monographies, souvent très volumineuses, qu'elle consacre de nos jours à tel ou tel roman célèbre : 'La genèse de Madame Bovary', 'Les sources des Liaisons dangereuses', etc. Cet élément – sur lequel l'écrivain seul pourrait renseigner – ce sont les fantômes de livres successifs que l'imagination de l'auteur projetait à chaque moment en avant de sa plume, et qui changeaient, avec le gauchissement inévitable que le travail d'écrire imprime à chaque chapitre, tout comme une route sinueuse projetée devant le voyageur, au sein d'un paysage d'un caractère donné, une série de perspectives très différentes, parfois très inattendues.

« À chaque tournant du livre, un autre livre, possible et même souvent probable, a été rejeté au néant. Un livre sensiblement différent, non seulement dans ceci de superficiel qu'est son intrigue, mais dans ceci de fondamental qu'est son registre, son timbre, sa tonalité. Et ces livres dissipés à mesure, rejetés par millions aux limbes de la littérature – et c'est en quoi ils importeraient au critique soucieux d'expliquer parfaitement – ces livres qui n'ont pas vu le jour de l'écriture, d'une certaine manière ils comptent, ils n'ont pas disparu tout entiers. Pendant des pages, des chapitres entiers, c'est leur fantasme qui a tiré, halé l'écrivain, excité sa soif, fouetté son énergie – c'est dans leur lumière que des parties entières du livre, parfois, ont été écrites. La trace sinueuse du voyage de l'auteur à travers le désert des pages blanches, vous ne pourriez l'expliquer qu'en tenant compte non seulement de l'échelonnement des puits où il a bu, mais des mirages vers lesquels il a si souvent marché. » *Lettrines*, Paris, José Corti, 1967 ; p. 30. (C'est l'auteur qui souligne.)

⁵⁹⁴ CIORAN, *Exercices d'admiration*, op.cit. ; p.1628.

⁵⁹⁵ Et non 1947, comme a pu le dire Cioran lui-même (cf. *Exercices d'admiration*, op. cit., p. 1629)...

⁵⁹⁶ Le folio CRN.Ms.25.1 porte le titre « Exercices négatifs » ; dans le folio CRN.Ms.25.2, ce titre est rayé et remplacé par *Précis de décomposition* : cette rature de substitution date vraisemblablement d'après le CRN.Ms.58 (titré *le Penseur d'occasion* ; CRN.Ms.58.25), du temps du NAF.18721 (dans lequel on trouve le titre *Le Penseur d'occasion*, remplacé par *Précis de décomposition*).

⁵⁹⁷ Au moins 291, selon la numérotation B ; peut-être 328, selon la numérotation C.

Étape 2 – Cioran recopie le tout, le met au net, non sans effectuer de nombreuses corrections et transformations. Le titre devient *Le Penseur d'occasion*. Il s'agit des manuscrits NAF.18721 (en large partie) et CRN.Ms.34 et 35.

Étape 3 – Il remet le tout à une dactylographe⁵⁹⁸. Fautes de frappe⁵⁹⁹, découpes, collages, manipulations... : à la suite des critiques d'un ami⁶⁰⁰, Cioran reprend le tout, et recopie, rédige à nouveau, réarrange de mille façons son texte. Il ne reste de ce tapuscrit, toujours intitulé *Le Penseur d'occasion*, de ce texte qui « sent le métèque »⁶⁰¹, que les 25 folios de la pochette CRN.Ms.58. ; on remarque d'ailleurs que Cioran a beaucoup plus malmené ce tapuscrit que ses manuscrits, comme si ceux-ci avaient plus de valeur à ses yeux.

Étape 4 – Il faut croire qu'une quatrième version du *Précis* a existé, dactylographiée ; de nombreuses petites différences séparent notre troisième état de l'état final, et Cioran mentionne la perte de ce quatrième état⁶⁰², vraisemblablement le manuscrit définitif, pré-éditorial, qui dut être celui que Raymond Queneau, pour Gallimard, a eu entre les mains en novembre 1948, et qui dut servir à l'édition du livre en 1949. En fait, ne nous sont parvenus que quatre manuscrits de cet état⁶⁰³.

On est tenté de lire dans ces quatre grandes étapes, successivement : le célèbre « premier jet » et ses ébats (1), puis le « centrage du livre » (abandons, déplacements, reprises de textes : 2-3), et enfin la « révision d'ensemble »⁶⁰⁴ et la mise au net (4).

2 – Genèse des ensembles

Derrière les grandes étapes de la genèse que nous venons de mettre en lumière, se trouvent mille et une transformations d'ordre macro-structurel, dont les manuscrits nous donnent une idée sans doute encore éloignée de la réalité (de l'esprit créateur). L'ordre des chapitres a considérablement changé entre l'état premier du livre et l'état final ; et de nombreux textes ont disparu, certains se sont unifiés, d'autres se sont divisés...

À considérer les seuls six ensembles qui structurent le *Précis de Décomposition*, on ne sait trop de quand ils datent : on a vu que, sur le plan génétique, trois ensembles se distinguent : le

⁵⁹⁸ Cf. Simone BOUÉ, *Lectures de Cioran*, op.cit. ; p. 17.

⁵⁹⁹ *Ibid.*, p. 17.

⁶⁰⁰ M. Lacombe, dont nous avons déjà parlé plus haut.

⁶⁰¹ *Ibid.* Il est peu vraisemblable que cette remarque de l'ami de Cioran vise les manuscrits antérieurs : on voit mal Cioran proposer à son ami la lecture d'un paquet de 300 feuilles raturées.

⁶⁰² NAF.18721.1.

⁶⁰³ CRN.Ms.40.1-3 et 42.

⁶⁰⁴ Georges BENREKASSA, « la Fabrique de la pensée », *Écrire aux XVII^{ème} et XVIII^{ème} siècles*, sous la direction de Jean-Louis Lebrave et Almuth Grésillon, Paris, C.N.R.S. Éditions, 2000 ; p.124.

futur ensemble « *Précis de Décomposition* », d'un côté, les futurs ensembles « *le Penseur d'occasion* », « *Visages de la Décadence* », « *la Sainteté et les grimaces de l'absolu* », « *le Décor du savoir* », d'un autre côté, et les « *Abdications* » d'un tiers. On trouve par ailleurs, dans le fonds Doucet, les pages de titre suivantes : « *la Sainteté et les Grimaces de l'Absolu* » (CRN.Ms.25.3), et « *Eschatologie* » (CRN.Ms.25.4) ; le premier n'a pas évolué, mais les textes qu'ils sur-titraient ont beaucoup changé ; le second n'a pas été retenu par Cioran : à quel ensemble se rattachait-il ? au même (« *la Sainteté...* »), comme le laisse croire la connotation religieuse du terme « *eschatologie* » ? à un autre (la fin du monde étant une sorte de *topos* cioranien que l'on retrouve souvent) ? peut-être au second ensemble (futur « *Visages de la décadence* »), qui contenait un texte intitulé « *Eschatologie* »⁶⁰⁵ ? ou même à un ensemble aujourd'hui inexistant, diffus dans les autres ?

Les titres des ensembles sont en tout cas présents dans NAF.18721 (207, 227, 254, 263) ; seul manque « *la Sainteté et les grimaces de l'absolu* », qui est certainement le folio CRN.Ms.25.3 du fonds Doucet (puisque le début de cet ensemble a été oublié par Cioran lors du don, comme on l'a vu plus haut). Nous émettons donc l'hypothèse que le titre « *Eschatologie* » correspondait aux textes des pochettes CRN.Ms.29, 30, 31, 32, 33, et/ou 36, c'est-à-dire à la seconde partie du livre (ou à la troisième, représentée pour nous par CRN.Ms.36, dont la numérotation, rappelons-le, part de 1, comme CRN.Ms.28, et 29) ; l'un des fantômes du *Précis* faisait ainsi la part belle à la thématique de la fin du monde.

3 – Tableaux récapitulatifs des manuscrits

Voici les tableaux récapitulatifs des brouillons du *Précis de Décomposition*, classés selon la numérotation B, celle des bibliothèques, tableau comprenant dans chaque colonne, respectivement, la numérotation C, le type de papier, le(s) type(s) de tracés en présence, le titre en présence, et éventuellement le titre du chapitre du *Précis de Décomposition* dont le manuscrit figure comme brouillon (si lointains fussent-ils parfois l'un de l'autre, dans certains cas où le brouillon ne laisse au texte final pas plus qu'une ou deux expressions). Ce tableau, purement descriptif, n'appelle guère de commentaire précis ; mais c'est un préalable essentiel à la proposition d'avant-texte, soit de classement chronologique des manuscrits, que nous ferons un peu plus loin.

Figure 3. Tableau des manuscrits du *Précis de Décomposition* du fonds Doucet

NumB	NumC	Type	Tracés	Titre en présence	Texte définitif
------	------	------	--------	-------------------	-----------------

⁶⁰⁵ CRN.Ms.30.17.

		de papier			
25.1		2	A	Exercices négatifs	Précis de Décomposition
25.2		3	A	Précis de Décomposition	Précis de Décomposition
25.3		4	A	La Sainteté ou les Grimaces de l'Absolu	La Sainteté ou les Grimaces de l'Absolu
25.4		4	A	Eschatologie	
25.5		16'	a +F	Précis de Décomposition	Précis de Décomposition
26.1		5	A	Mes insomnies	Invocation à l'insomnie
26.2	1	5	A	Ferveur d'un barbare	Invocation à l'insomnie
27.1		3	A	Le cas Sartre	Sur un entrepreneur d'idées
27.2	2	3	A		Sur un entrepreneur d'idées
27.3	3	3	A		Sur un entrepreneur d'idées
27.4	4	3	A		Sur un entrepreneur d'idées
28.1	1	6	A + Y	Sentir et veiller	
28.2	2	6	A	Les fruits de la bêtise	
28.3	2	7	A+ Y		
28.4	5	6	A + Y	Le désaccord originel	L'homme vermoulu
28.5	6	6	A + Y		L'homme vermoulu
28.6	8	6	A + H	Les états négatifs	
28.7		8	A		
28.8	19	9	A+Y/F ?	De l'absolu et ses caricatures	
28.9	20	8	A+Y		
28.10	20	9	A		

28.11	20a	10	A+Y	Toute conviction...	
28.12	23	9	A	L'improbable comme salut	Variations sur la mort 1
28.13	25	9	A+Y/F ?		
28.14	33	11	A		
28.15	33	9	A		
28.16	34a	11	A		
28.17	34a	11	A		
28.18	34	9	A+Y		
28.19	36	9	A+Y/F ?	La faculté d'espérer	
28.20	37	9	A		
28.21	38	9	A		
28.22	39	9	A		
28.23	40	9	A	Exégèse de la déchéance	Exégèse de la déchéance
28.24	41a	8	A		Exégèse de la déchéance
28.25	41	9	A		Exégèse de la déchéance
28.26	42	9	A	Le pluriel implicite...	Le pluriel implicite...
28.27	43	9	A+F	L'autrui	Coalition contre la mort
28.28	44	9	A+F		Coalition contre la mort
28.29	45	9	A+H	Suprêmatie de l'adjectif	Suprêmatie de l'adjectif
28.30	45a	11	A		Suprêmatie de l'adjectif
28.31	46	9	A		Suprêmatie de l'adjectif
28.32	46a	10	A	Et pourtant...	Et pourtant...
28.33	47	9	A	La chute classique	
28.34	48	9	A		
28.35	49	9	A+F		

28.36	50	9	A+F		
28.37	51	9	A	Le diable rassuré	Le diable rassuré
28.38	52	9	A		Le diable rassuré
28.39	53	9	A	Promenade sur la circonférence	Promenade sur la circonférence
28.40	55/54	9	A	Le suicide comme moyen de connaissance	
28.41	55	9	A	Chaque être...	
28.42	56	9	A+F/Y ?	Les dimanches de la vie	Les dimanches de la vie
28.43	57	9	A+F/Y ?		Les dimanches de la vie
28.44	57a	10	A	L'unique fonction...	La seule fonction...
28.45	58	9	A	Le cœur expie les lumières de l'esprit	
28.46	59	9	A	L'animal indirect	L'animal indirect
28.47	183/59b	2	A	Et dire que...	Depuis Adam...
28.48	60	9	A	La clef de notre endurance	La clef de notre endurance
28.49	61	9	A		La clef de notre endurance
28.50	62	9	A	Annulation par la délivrance	Annulation par la délivrance
28.51	63	9	A		Annulation par la délivrance
28.52	64	9	A	Le venin abstrait	Le venin abstrait
28.53	59a/23a/64a	10	A	Il est curieux...	
28.54	65	9	A	La conscience du malheur	La conscience du malheur
28.55	66	12	A+F	La pensée interjective	La pensée interjective
28.56	67	12	A		La pensée interjective
28.57	73	9	A	Anch-heresy	La solitude - schisme du cœur
28.58	74	9	A	« Lorsque l'âme...	« Lorsque l'âme...

28.59	75	9	A	Penseurs crépusculaires	Penseurs crépusculaires
28.60	76	9	A		Penseurs crépusculaires
28.61	77	9	A		Penseurs crépusculaires
28.62	78	12	A		Penseurs crépusculaires
28.63	79	9	A+F	Les ressources du suicide	Ressources de l'autodestruction
28.64	80	9	A		Ressources de l'autodestruction
28.65	81	9	A		Ressources de l'autodestruction
28.66	82	9	A		Ressources de l'autodestruction
28.67	83	9	A+F	Les anges réactionnaires	Les anges réactionnaires
28.68	84	9	A+F		Les anges réactionnaires
28.69	85	9	A+F		Les anges réactionnaires
28.70	137	7	A+F	Le démon	Le démon
28.71	138	7	A+F		Le démon
28.72	138a	10	A	Il serait totalement...	Il serait entièrement...
28.73	139	7	A+F	Philosophie du parti pris	
28.74	140	7	A+F		
28.75	141	7	A+F	La vanité des preuves	
28.76	142	7	A+F		
28.77	143	7	A+F	La dérision d'une « vie nouvelle »	La dérision d'une « vie nouvelle »
28.78	144	7	A	Comment se fait-il...	

28.79	145	10	A+F	Triple impasse	Triple impasse
28.80	146	7	A+F	Cosmogonie du désir	Cosmogonie du désir
28.81	147	10	A+F	Interprétation des actes	Interprétation des actes
28.82	148	10	A	La vie sans objet	La vie sans objet
28.83	149	10	A	La comédie des pressentiments	
28.84	151/150	10	A+F	Acedia	Acedia
28.85	150/151	10	A	Les méfaits du courage et de la peur	Les méfaits du courage et de la peur
28.86	152	10	A	Despondency	Désenivrement
28.87	153	10	A+F	Itinéraire de la haine	Itinéraire de la haine
28.88	153/154	10	A+F	L'enthousiasme, ce fléau	Itinéraire de la haine
28.89	152 ?/155	10	A+F	Rage	Itinéraire de la haine
28.90	155a	10	A	Ce ne sont pas...	Ce ne sont pas...
28.91	156	10	A+F	Mythologie quotidienne	
28.92	156a	10	A	Adorer et abhorrer...	
28.93	160/168/158	10	A	Les apories de l'âme	
28.94	157/158a	10	A+F	La somme d'insoluble...	
28.95	158b	10	A+F	La cité du Diable	« La perduto gente »
28.96	159	10	A+F	Histoire et verbe	Histoire et verbe
28.97	160	10	A+F		Histoire et verbe
28.98	161	10	A+F	Philosophie et prostitution	Philosophie et prostitution
28.99	162	10	A+F	Le poète	Le parasite des poètes 1
28.100	163	10	A		Le parasite des poètes 1
28.101	164	10	A	La maladie de l'essentiel	Hantise de l'essentiel
28.102	165	10	A+F		Hantise de l'essentiel

28.103	166	10	A+F		Hantise de l'essentiel
28.104	168/167	10	A+F	Bonheur des épigones	Bonheur des épigones
28.105	170/169	10	A+F	Ultime hardiesse	Ultime hardiesse
28.106	170	10	A	Effigie du Raté	Effigie du Raté
28.107	186/170a	10	A	L' « à quoi bon »...	« À quoi bon ? »...
28.108	171	10	A+F	Conditions de la tragédie	Conditions de la tragédie
28.109	172	10	A	Ce qui est déroutant...	
28.110	173	10	A	Variabilités	
28.111	176/174/173a	10	A	Ceux qui croient...	
28.112	174	10	A	Le mensonge immanent	Le mensonge immanent
28.113	186/174a	10	A	Si dans la hiérarchie...	Si dans la hiérarchie...
28.114	175	10	A	L'avènement de la conscience	L'avènement de la conscience
28.115	176/22a	10	A	L'arrogance de la Prière	L'arrogance de la prière
28.116	177	10	A		L'arrogance de la prière
28.117	178/177a	5	A	Seigneur, donnez-moi...	Seigneur, donnez-moi...
28.118	8a/178	2	A	Le miracle vertical	
28.119	179	2	A	Lypémanie	Lypémanie
28.120	179a	10	A	La véritable grandeur...	La véritable grandeur...
28.121	179b	10	A		La véritable grandeur...
28.122	180	2	A	Malédiction diurne	Malédiction diurne
28.123	181	2	A	Embrasement	
28.124	186/181a	10	A	L'épuisement...	
28.125	1.. ?	10	A	L'univers démodé	L'univers démodé
28.126	183a	10	A	Nous sommes...	Il n'est que trop...

28.127	184	10	A	Histrionisme	
28.128	144/185	10	A	Tout homme...	
28.129	3	6	A+F	De la seule manière de supporter les hommes	
28.130	4	6	A+F		
28.131	2/4	10	A		
29.1	1	13	A+G	Le penseur d'occasion	Le penseur d'occasion
29.2	2	13	A+G		Le penseur d'occasion
29.3	3	14	A+G		Le penseur d'occasion
29.4	4	14	A+G	Építaphe	Építaphe
29.5	5	14	A	Poésie et physiologie	Le parasite des poètes 2
29.6	6	14	A+G	Appétit du vice	Merveilles du vice
29.7	7	14	A		Merveilles du vice
29.8	8	14	A	Les avantages de la débilité	Les avantages de la débilité
29.9	9	14	A		Les avantages de la débilité
29.10	10	14	A		Les avantages de la débilité
29.11	11	14	A	Le parasite des poètes	Le parasite des poètes 3
29.12	12	14	A		Le parasite des poètes 3
29.13	13	14	A	L'éternel étranger	Tribulations d'un métèque
29.14	14	14	A+G		Tribulations d'un métèque
29.15	45/14a	6	A		Tribulations d'un métèque
29.16	15	14	A	L'ennui des	L'ennui des

				conquérants	conquérants
29.17	16	14	A+G		L'ennui des conquérants
29.18	45/16a/17	15	G+A		L'ennui des conquérants
29.19	18	14	A+G	Musique et scepticisme	Musique et scepticisme
29.20	19	14	A	L'Automate	L'automate
29.21	20	14	A		L'automate
29.22	21/20a	13	A		L'automate
29.23	45/20b	15	G	Portrait d'un heureux	
29.24	21	14	A	L'ennui interrogé	
29.25	22	14	A+G		
29.26	23	14	A+G	Sur la mélancolie	Sur la mélancolie
29.27	24	14	A	L'appétit de puissance	L'appétit de primer
29.28	25	14	A		L'appétit de primer
29.29	26	14	A	Entre Dieu et le ver	
29.30	27	14	A	La position du pauvre	Position du pauvre
29.31	28	14	A	Le don de la tristesse	Genèse de la tristesse
30.1	33	13	A+G	Visages de la Décadence	Visages de la Décadence
30.2	34	13	A+G		Visages de la Décadence 2
30.3	35	13	A+G		Visages de la Décadence 2
30.4	36	13	A		Visages de la Décadence 3
30.5	17/36a	14	A+G		Visages de la Décadence 4
30.6	37	13	A		Visages de la Décadence 5
30.7	38	13	A+G		Visages de la Décadence 6
30.8	38.1	6	A		Visages de la

					Décadence 8
30.9	16/38.2	13	A		Visages de la Décadence 7
30.10	48/38a	15	G+A		Visages de la Décadence 9
30.11	48/38b	15	G+A		Visages de la Décadence 10
30.12	38c	15	G+A		Visages de la Décadence 12
30.13	52/38d	15	G+A		Visages de la Décadence 11
30.14	68/38 ^e	13	G+A		Visages de la Décadence 13
30.15	77/38f	13	G+A		Visages de la Décadence 14
30.16	30/38g	13	A+G		Visages de la Décadence 15
30.17	41	15	G+A	Eschatologie	Visages de la Décadence 16
30.18	42	15	G+A		Visages de la Décadence 16
30.19	43	15	G+A		Visages de la Décadence 16
30.20	44	6	A+G		Visages de la Décadence 16
30.21	45	6	A+G	La fin du verbe	Visages de la Décadence 17
30.22	45/46	6	A+G		Visages de la Décadence 17
30.23	95/46a	22	A	Vision d'indolence	
30.24	47	15	G+A	Remède radical	Visages de la Décadence 20
31.1	73	13	A	Corruption de la voix	Sécularisation des larmes

31.2	74	13	A+G	Les dessous de l'obsession de la mort	Les dessous d'une obsession
31.3	75	14	A	L'Intrus	
31.4	76	13	A	Délices de l'apathie	
31.5	77	22	A	Le Dernier	Visages de la Décadence 18
31.6	84/77a	22	A	Débat quotidien	Visages de la Décadence 18
31.7	78	22	A	Fluctuations de la volonté	Fluctuations de la volonté
31.8	79	22	A		Fluctuations de la volonté
31.9	77/80	13	A	Rêve du fainéant	
31.10	81	22	A	Théorie de la bonté	Théorie de la bonté
31.11	82	22	A	L'animal métaphysique	L'animal métaphysique
31.12	83	13	A		L'animal métaphysique
31.13	84	13	A	Abdication	
31.14	85	13	A	La part des choses	La part des choses
31.15	86	13	A		La part des choses
31.16	89	22	A	L'heure de l'idiot	
31.17	90	22	A	L'irréfutable déception	L'irréfutable déception
31.18	91	22	A	Réponse	
31.19	88/75/91	14	A+F	Souvenirs	
31.20	92	22	A	Souvenirs	
31.21	93	22	A	Discipline de l'atonie	Discipline de l'atonie
31.22	104/93a	22	A		Discipline de l'atonie
31.23	94	22	A	La tribu philosophique	
31.24	95	20	A	Généalogie de la tristesse	Genèse de la tristesse
31.25	96	20	A	La pensée macabre	
31.26	97	20	A	Blasphèmes d'un	Exercices

				Insoumis	d'insoumission
31.27	98	20	A		Exercices d'insoumission
31.28	99	20	A	L'architecte des cavernes	L'architecte des cavernes
31.29	99a	20	A		L'architecte des cavernes
31.30	100	20	A	L'usure suprême	L'usure suprême
31.31	101	20	A		L'usure suprême
31.32	102	20	A	Philosophie du papillon	
31.33	103	20	A	Les deux formes de chaos	Visages de la Décadence 20
32.1	49/1/49	15	G+A	Le refus de procréer	Le refus de procréer
32.2	50	15	G+A		Le refus de procréer
32.3	50a	15	G+A		Le refus de procréer
32.4	75/50b	13	A		Le refus de procréer
32.5	50c	20	A		Le refus de procréer
32.6	51	15	G+A	L'esthète hagiographe	L'esthète hagiographe
32.7	52	15	G+A	Le disciple des saintes	Le disciple des saintes
32.8	53	15	G+A		Le disciple des saintes
32.9	54	15	G+A		Le disciple des saintes
32.10	55	15	G+A	Sagesse et sainteté	Sagesse et sainteté
32.11	55a	15	G+A	La femme et l'absolu	La femme et l'absolu
32.12	55b	22	A	Espagne	Espagne
32.13	56	15	G+A	Hystérie de l'éternité	Hystérie de l'éternité
32.14	57	15	G+A		Hystérie de l'éternité
32.15	58	15	G+A	Étapes de l'orgueil	Étapes de l'orgueil
32.16	1/58a	22	A	Ciel et hygiène	Ciel et hygiène
32.17	59	15	G+A	Oscillation en enfer	Oscillation

32.18	68/59a	15	G+A	La peur de devenir saint	Menace de sainteté
32.19	74/59b	6	A	Entre le doute et l'extase	
32.20	59a/59.1/59c	13	A	La croix inclinée	La croix inclinée
32.21	60	15	G+A	La corde	La corde
32.22	64	6	G+A	Théologie	Théologie
33.1		6	G+A	Le Décor du Savoir	Le Décor du Savoir 1
33.2	6/66	6	G+A		Le Décor du Savoir 1
33.3	67	15	G+A		Le Décor du Savoir 2
33.4	68	15	G+A		Le Décor du Savoir 3
33.5	69	15	G+A		Le Décor du Savoir 3
33.6	70	6	A		Le Décor du Savoir 4
33.7	71	6	A		Le Décor du Savoir 5
33.8	72	6	A		Le Décor du Savoir 5
33.9	95/72	22	A		Le Décor du Savoir 6
34.1	11/31	20	A		Visages de la Décadence 10
34.2	12/32	20	A		Visages de la Décadence 11 - 12
34.3	13/33	20	A		Visages de la Décadence 13
34.4	14/34	20	A		Visages de la Décadence 14
34.5	15/35	20	A		Visages de la Décadence 15
34.6	21/36	14	A	L'échéance	Visages de la Décadence 16
34.7	37	14	A		Visages de la Décadence 16
34.8	38	14	A	La fin du verbe	Visages de la Décadence 17
34.9	39	14	A		Visages de la Décadence 17

34.10	40	14	A	Vision d'indolence	
34.11	62/40a/41	14	A	Le Dernier	Visages de la Décadence 18
34.12	92/98/85/42	14	A	Les deux formes de chaos	Visages de la Décadence 19
34.13	41/43/43	2	A	Remède radical	Visages de la Décadence 20
34.14	41	14	A	Remède radical	Visages de la Décadence 20
35.1	42/44	14	A	La Sainteté ou les Grimaces de l'Absolu + Le refus de procréer	Le refus de procréer
35.2	43/45	14	A		Le refus de procréer
35.3	44/46	14	A		Le refus de procréer
35.4	45/47	14	A	L'esthète hagiographe	L'esthète hagiographe
35.5	46/48	14	A	Le Disciple des Saintes	L'esthète hagiographe + Le Disciple des Saintes
35.6	47/49	14	A		Le Disciple des Saintes
35.7	48/50	14	A	Sagesse et sainteté	Sagesse et sainteté
35.8	49/51	14	A	La femme et l'absolu	La femme et l'absolu
36.1	1	14	A	L'irréfutable déception	L'irréfutable déception
36.2	2	14	A	Dans le secret des moralistes	Dans le secret des moralistes
36.3	3	14	A		Dans le secret des moralistes
36.4	4	14	A		Dans le secret des moralistes
36.5	5	14	A		Dans le secret des moralistes
36.6	6	14	A	Rêve monastique	Fantaisie monacale

36.7	7	14	A	Convoitise de la folie	En l'honneur de la folie
36.8	8	14	A	Mes héros	Mes héros
36.9	9	14	A		Mes héros
36.10	10	14	A	Les simples d'esprit	Les simples d'esprit
36.11	11	14	A	La pensée comme excitant de l'esprit	La misère : excitant de l'esprit
36.12	12	14	A		La misère : excitant de l'esprit
36.13	11/13	14	A	Invocation à l'Insomnie	Invocation à l'insomnie
36.14	14	14	A		Invocation à l'insomnie
36.15	15	14	A		Invocation à l'insomnie
36.16	16	14	A	Terme de gloire	
36.17	17	14	A	États de dépendance	
36.18	18	14	A	Consolation par la déchéance	Parmi les galeux
36.19	19	14	A	Nudité	Philosophie vestimentaire
36.20	20	14	A	Exclamations d'un réprouvé	
36.21	24/20a	3	A	Exaspération	
36.22	20/21	3	A	La mort vivifiante	
36.23	16/12a/22	14	A	L'homme d'un seul chagrin	
36.24	23	3	A	Profil du Méchant	Profil du Méchant
36.25	24	3	A	Interprétation de la tolérance	Vues sur la tolérance
36.26	25	3	A		Vues sur la tolérance
36.27	26	3	A	Le Mépris	
36.28	27	3	A	Dénominateur	
36.29	28	3	A	En guise de prière...	

36.30	29	3	A	La dernière nourriture	
36.31	30	3	A	L'Écorché vif	L'écorché
36.32	31	3	A	Divagations dans un couvent	Divagations dans un couvent
36.33	32	3	A		Divagations dans un couvent
36.34	33	3	A		Divagations dans un couvent
36.35	34	3	A		Divagations dans un couvent
36.36	35	3	A	Les vérités de tempérament	Vérités de tempérament
36.37	36	3	A		Vérités de tempérament
36.38	37	3	A	L'Entrepreneur	Sur un entrepreneur d'idées
36.39	38	3	A	Délices de l'apathie	
36.40	39	13	A	Le corrupteur d'âmes	Le corrupteur
36.41	40	13	A		Le corrupteur
37.1	33	29	A	Incohérences sur le mariage	
37.2	31	13	A	Tiraillement	
37.3	32	13	A		
37.4	61/59/61	15	G+A	Morale du devoir	
37.5	63/61a	15	G+A	Prédestination	
37.6	48/22a	15	G+A	L'heure des aveux	
37.7	76/22b	31	G	Délices de... l'apathie	
38.1		34	A	Généalogie du fanatisme	Généalogie du fanatisme
38.2		34	A		Généalogie du fanatisme
38.3		34	A		Généalogie du fanatisme
39.1		34	A	Généalogie du	Généalogie du

				fanatisme	fanatisme
39.2	2	34	A		Généalogie du fanatisme
39.3		34	A		Généalogie du fanatisme
39.4		23	A		Généalogie du fanatisme
39.5	4	17	A		Généalogie du fanatisme
39.6	5	17	A		Généalogie du fanatisme
39.7	6	17	A		Généalogie du fanatisme
39.8	7	17	A		Généalogie du fanatisme
39.9		24	A		Généalogie du fanatisme
39.10		17	A		Généalogie du fanatisme
40.1	11	25	A	L'anti-prophète	L'anti-prophète
40.2	12a	25	A		L'anti-prophète
40.3		25	A		L'anti-prophète
41.1		26	A		Variations sur la mort 1
41.2		26	A		
41.3		26	A		Variations de la mort 3
41.4		26	A		
42	10	25	A	En marge de l'Instant	En marge des instants
43.1		25	A	Rétrospective	Démission
43.2		25	A		Démission
43.3		25	A	Propos de détachement	Démission
43.4		25	A	Se démettre	Démission

43.5		25	A	Se démettre...	Démission
43.6		25	A+F	Démission	Démission
44.1	110	27	A	Non-résistance à la nuit	Non-résistance à la nuit
44.2	111	27	A		Non-résistance à la nuit
44.3	112	27	A	Réhabilitation de la périphérie	
44.4	113	27	A		
44.5	114	27	A		
45.1		28	A	Sa dernière étape	De reniement...
45.2		25	A	Sa dernière étape	De reniement...
46.1		25	A	Petit bilan crépusculaire	L'homme vermoulu
46.2		25	A	Bilan vespéral	L'homme vermoulu
47	75	31	G+A	Sur certaines solitudes	Sur certaines solitudes
48.1	99/86	29	A	Généalogie de la tristesse	Genèse de la tristesse
48.2	86	7	A	Généalogie de la tristesse	Genèse de la tristesse
48.3	86	34	A	Généalogie de la tristesse	Genèse de la tristesse
49.1	87	22	A	Utopie du sceptique	Le corrupteur
49.2	72/74	33	A	Le corrupteur d'âmes	Le corrupteur
50.1		40	A	L'Écorché vif	L'Écorché
50.2	128	40	A	L'Écorché vif	L'Écorché
51.1		40	A	Les esprits contradictoires	À l'encontre de soi
51.2		23	A		À l'encontre de soi
52.1	1	29	A	Sur une forme d'apitoiement	
52.2		29	A	Sur une forme d'apitoiement	

52.3	4/124	29	A+Y	Tragi-comédie d'un vaincu	
52.4	3/2/125	29	A	Restauration d'un culte	Restauration d'un culte
52.5	4/3/126	29	A	Nous, les troglodytes	Nous, les troglodytes
52.6	5/4/127	29	A		Nous, les troglodytes
52.7	5/128	29	A	Physionomie d'un échec	Physionomie d'un échec
53.1		29	A	Loin des troupeaux	Restauration d'un culte
53.2		29	A	Ayant utilisé...	Restauration d'un culte
54.1		29	A	Le progrès... stationnaire	Nous, les troglodytes
54.2		29	A		Nous, les troglodytes
54.3		29	A	Nous, les troglodytes	Démission
55.1	2	29	A	L'impossible Démission	Physionomie d'un échec
55.2		29	A	L'impossible Démission	Physionomie d'un échec
55.3		29	A	L'impossible Démission	Physionomie d'un échec
55.4	3	25	A	L'impossible Démission	Physionomie d'un échec
56.1		29	A	Auto-biographie	Physionomie d'un échec
56.2		29	A	Autrefois...	Physionomie d'un échec
57.1		28	A	Au-dessus de la vie	Procession des sous-hommes
57.2		28	A	Procession des sous-hommes	Procession des sous-hommes
57.3		29	A	Procession des sous-hommes	Procession des sous-hommes

58.1	1	30	I+A	Sentir et veiller	
58.2	2	30	I+A		
58.3	3	30	I+A	Le désaccord originel	
58.4	4	30	I+A		L'homme vermoulu
58.5	5	30	I+A+H	Amertume et rigueur	
58.6	6	30	I+A+H+F	Les deux espèces d'hommes	Variations sur la mort 2
58.7	10	30	I+A+H+F	L'anti-prophète	En marge des instants + L'anti-prophète
58.8	11	30	I+A+F		L'anti-prophète
58.9	12	30	I+A		L'anti-prophète
58.10	16/9	30	I+A+F		
58.11	17/10	30	I+A+F		
58.12	22	30	I+A+F		
58.13	23	30	I+A	Désarticulation du temps	Désarticulation du temps
58.14	24	30	I+A		Désarticulation du temps
58.15	29	30	I+A+F		
58.16	30	30	I+A+F		
58.17	31	30	I+A+F	L'homme aurait dû...	
58.18	32	30	I+A+F	La faculté d'espérer	
58.19	33	30	I+A+F		
58.20	47	10	I+A+F	Chaque être ressent...	
58.21	105bis	25	I+A+F	La mort vivifiante	
58.22	109	29	I+A+F	En guise de prière	
58.23	171/149	31	I+A+F	Lorsque...	Malédiction diurne
58.24	177	31	I+A+F	Tout homme...	
58.25		29	I+A	PO	PDD
59		32	A	« Les idées... »	« Les idées... »
61bis.1 ⁶⁰⁶			i	Eminesco	Le parasite des

⁶⁰⁶ Ici encore, nous ne mentionnons les quatre folios de la pochette 61bis que pour leur contenu textuel ; ces sorties d'imprimante sont bien sûr postérieures à la genèse du *Précis*.

					poètes 1
61bis.2			i		Apothéose du vague
61bis.3			i	Le Dor	Le parasite des poètes 1 + Apothéose du vague
61bis.4			i		Apothéose du vague

Figure 4. Tableau des manuscrits du *Précis de Décomposition* du fonds BnF

NumB	NumC	Type de papier	Tracés	Titre en présence	Texte définitif
A		16	a	Précis de Décomposition	Précis de Décomposition
2		2	A	Précis de Décomposition	Précis de Décomposition
3	1	17	A	Généalogie du fanatisme	Généalogie du fanatisme
4	2	17	A		Généalogie du fanatisme
5	3	17	A		Généalogie du fanatisme
6	4	17	A		Généalogie du fanatisme
7	5	17	A		Généalogie du fanatisme
8	6	17	A		Généalogie du fanatisme
9	2	38	A		
10	3	10	A	Le désaccord originel	L'homme verroulu
11	4	38	A		L'homme verroulu
12	5	38	A		L'homme verroulu
13	6	38	A	Amertume et rigueur	
14	7	38	A	Les deux espèces d'hommes	Variations sur la mort 2
15	8	38	A		Variations sur la mort 2
16	9	38	A	Contre l'obsession...	Variations sur la mort 3
17	10	38	A		Variations sur la mort 3
18	11	38	A	Encore un jour !	En marge des instants
19	12	38	A	L'anti-prophète	L'anti-prophète
20	13	38	A		L'anti-prophète

21	14	38	A+B		L'anti-prophète
22	15	38	A+B		L'anti-prophète
23	16	38	A	Dans le cimetière des définitions	Dans le cimetière des définitions
24	17	38	A	Civilisation et frivolité	Civilisation et frivolité
25	18	38	A		Civilisation et frivolité
26	19	38	A	De l'absolu et ses caricatures	
27	20	38	A	Toute conviction...	
28	21	38	A		
29	22	38	A+D	L'écoulement en Dieu	Disparaître en Dieu
30	23	38	A+D		Disparaître en Dieu
31	24	38	A+D	Le salut par l'improbable	Variations sur la mort 1
32	25	38	A	Tentation et danger de l'insoluble	
33	26	38	A		
34	27	38	A+D	Désarticulation du temps	Désarticulation du temps
35	28	38	A		Désarticulation du temps
36	29	38	A		Désarticulation du temps
37	30	38	A		Désarticulation du temps
38	31	10	A	Celui qui souffre...	Celui qui souffre...
39	32	10	A	La superbe inutilité	La superbe inutilité
40	33	10	A+E		La superbe inutilité
41	34	10	A	La syntaxe du pestiféré	
42	35	10	A		
43	36	10	A	L'homme aurait dû...	
44	37	10	A	La faculté d'espérer	
45	38	10	A		
46	39	10	A		
47	40	10	A	Exégèse de la	Exégèse de la déchéance

				déchéance	
48	41	10	A+B	Le pluriel implicite...	Le pluriel implicite...
49	42	10	A	L'autrui	Coalition contre la mort
50	43	10	A		Coalition contre la mort
51	44	10	A	Suprématie de l'adjectif	Suprématie de l'adjectif
52	45	10	A	Et pourtant...	Et pourtant...
53	46	10	A	La chute classique	
54	47	10	A+B		
55	48	10	A		
56	49	10	A	Le diable rassuré	Le diable rassuré
57	50	10	A		Le diable rassuré
58	53/51	7	A	Promenade sur la circonférence	Promenade sur la circonférence
59	52	10	A	Le suicide comme moyen de connaissance	
60	53	10	A	Chaque homme ressent...	
61	48/54	10	A+B	Les dimanches de la vie	Les dimanches de la vie
62	55	10	A	L'unique fonction...	La seule fonction...
63	56	10	A	Le cœur expie les lumières de l'esprit	
64	57	10	A	L'animal indirect	L'animal indirect
65	58	10	A+Z	Et dire que depuis Adam...	Depuis Adam...
66	59	10	A	La clef de notre endurance	La clef de notre endurance
67	60	10	A		La clef de notre endurance
68	61	10	A+Z	Annulation par la délivrance	Annulation par la délivrance
69	62	10	A	Le venin abstrait	Le venin abstrait

70	63	10	A+Z	Il est curieux...	
71	64	10	A	La conscience du malheur	La conscience du malheur
72	65	10	A	La pensée interjective	La pensée interjective
73	66	10	A		La pensée interjective
74	68/67	18	I+A	Apothéose du vague	Apothéose du vague
75	69/68	19	I+A		Apothéose du vague
76	70/69	18	I+A		Apothéose du vague
77	71/70	18	I+A		Apothéose du vague
78	72/71	18	I+A		Apothéose du vague
79	72	10	A	Anch-heresy + « Lorsque l'âme... »	La solitude - schisme du cœur + « Lorsque l'âme... »
80	73	10	A	Penseurs crépusculaires	Penseurs crépusculaires
81	74	10	A		Penseurs crépusculaires
82	75	10	A		Penseurs crépusculaires
83	76	10	A		Penseurs crépusculaires
84	77	10	A	Les ressources du suicide	Ressources de l'autodestruction
85	78	10	A		Ressources de l'autodestruction
86	79	10	A		Ressources de l'autodestruction
87	80	10	A	Les anges réactionnaires	Les anges réactionnaires
88	81	10	A		Les anges réactionnaires
89	82	10	A	Dans ce monde...	Dans ce monde...
90	83	10	A		Dans ce monde...
91	84	10	A	Le souci de décence	Le souci de décence
92	85	10	A+Z	On n'est « civilisé »... + La gamme du vide	On est « civilisé »... + La gamme du vide
93	86	10	A		La gamme du vide
94	87	10	A		La gamme du vide

95	88	10	A	Le véritable prochain	
96	89	10	A		
97	90	10	A	Certains matins	Certains matins
98	91	10	A	Écrire serait...	Écrire serait...
99	92	10	A	Le deuil affairé	Le deuil affairé
100	93	10	A	Les civilisations hâtives...	Les civilisations haletantes...
101	94	10	A	Immunité contre le renoncement	Immunité contre le renoncement
102	95	10	A	Équilibre du monde	Équilibre du monde
103	96	10	A	Médiocrité de la philosophie	Adieu à la philosophie
104	97	10	A		Adieu à la philosophie
105	98	10	A		Adieu à la philosophie
106	99	10	A	Les grands systèmes...	Les grands systèmes...
107	100	10	A	Limites de la comédie	Du saint au cynique
108	101	10	A		Du saint au cynique
109	102	10	A	Retour aux éléments	Retour aux éléments
110	103	10	A	La désertion par l'expression	Faux-fuyants
111	104	10	A		Faux-fuyants
112	104/105	10	A	Proscription	
113	105/106	10	A	Non-résistance à la nuit	Non-résistance à la nuit
114	107	10	A	Et pourtant cette chute...	Et pourtant cette chute...
115	108	10	A	Réhabilitation de la périphérie	
116	109	10	A	Tournant le dos au temps	Tournant le dos au temps
117	110	10	A	Double visage de la liberté	Double visage de la liberté
118	111	10	A		Double visage de la

					liberté
119	112	10	A		Double visage de la liberté
120	113	36	A	Surmenage par les rêves	Surmenage par les rêves
121	114	10	A	Le traître modèle	Le traître modèle
122	115	10	A		Le traître modèle
123	116	10	A		Le traître modèle
124	117	10	A	Dans une des mansardes de la terre	Dans une des mansardes de la terre
125	118	10	A	L'horreur imprécise	L'horreur imprécise
126	119	10	A	La santé est...	Cupidité de l'espace...
127	120	10	A	Les dogmes inconscients	Les dogmes inconscients
128	121	10	A		Les dogmes inconscients
129	122	10	A	Dualité + On ne peut aimer...	Dualité + On ne peut aimer...
130	123	10	A		On ne peut aimer...
131	124	10	A	Le Rénégat	Le rénégat
132	125	10	A	L'ombre future	L'ombre future
133	126	10	A	La fleur des idées fixes	La fleur des idées fixes
134	127	10	A	Diogène	Le « chien céleste »
135	128	10	A		Le « chien céleste »
136	129	10	A		Le « chien céleste »
137	130	10	A		Le « chien céleste »
138	131	10	A	L'équivoque du génie	L'équivoque du génie
139	132	10	A	L'agent et la substance du devenir	Idolâtrie du malheur
140	133	10	A	Défervescence	
141	134	10	A		
142	155a ?/152/135	10	A	Le démon	Le démon

143	136	10	A	Il serait entièrement...	Il serait entièrement...
144	137	10	A	Philosophie du parti pris	
145	138	10	A		
146	139	10	A	La vanité des preuves	
147	140	10	A		
148	141	10	A		
149	142	10	A	La dérision d'une « vie nouvelle »	La dérision d'une « vie nouvelle »
150	143	10	A	Triple impasse	Triple impasse
151	144	10	A		Triple impasse
152	145	10	A	Cosmogonie du désir	Cosmogonie du désir
153	146	10	A	Interprétation des actes	Interprétation des actes
154	147	10	A	La vie sans objet	La vie sans objet
155	148	10	A	La comédie des pressentiments	
156	186/170b/149	10	A	Acedia	Acedia
157	150	10	A	Les méfaits du courage et de la peur	Les méfaits du courage et de la peur
158	151	10	A		Les méfaits du courage et de la peur
159	152	10	A	Despondency	Désenivrement
160	153	5	A	Itinéraire de la haine	Itinéraire de la haine
161	154	5	A		Itinéraire de la haine
162	155	5	A+B	Ce ne sont pas...	Ce ne sont pas...
163	156	10	A	Mythologie quotidienne	
163v	186	10	A	Quousque eadem ?	Quousque eadem ?
164	157	5	A+B	Adorer et abhorrer...	

165	158	5	A	Les apories de l'âme	
166	159	5	A	La somme d'insoluble	
167	160	5	A	La cité du Diable	« La perduto gente »
168	161	5	A		« La perduto gente »
169	162	5	A	Histoire et verbe	Histoire et verbe
170	163	5	A		Histoire et verbe
171	164	5	A	Philosophie et prostitution	Philosophie et prostitution
172	165	5	A	Le poète	Le parasite des poètes 1
173	166	5	A	Hantise de l'essentiel	Hantise de l'essentiel
174	167	38	A		Hantise de l'essentiel
175	168	38	A		Hantise de l'essentiel
176	169	38	A		Hantise de l'essentiel
177	170	38	A	Bonheur des épigones	Bonheur des épigones
178	171	38	A	Ultime hardiesse	Ultime hardiesse
179	172	38	A	Effigie du Raté	Effigie du Raté
180	173	38	A	Le « à quoi bon »...	« À quoi bon ? »...
181	174	38	A	Conditions de la tragédie	Conditions de la tragédie
182	175	38	A		Conditions de la tragédie
183	176	38	A	Ce qui est rebutant... + Variabilité	
184	177	38	A		
185	178	38	A	Ceux qui croient...	
186	179	38	A	Le mensonge immanent	Le mensonge immanent
187	180	38	A	Si dans la hiérarchie...	Si dans la hiérarchie...
188	181	38	A	L'avènement de la conscience	L'avènement de la conscience
189	182	38	A		L'avènement de la conscience

190	183	38	A	L'arrogance de la prière	L'arrogance de la prière
191	184	38	A		L'arrogance de la prière
192	185	38	A	Seigneur, donnez-moi...	Seigneur, donnez-moi...
193	168/186	38	A+B	Le miracle vertical	
194	187	38	A	Lypémanie	Lypémanie
195	188	38	A	La véritable grandeur...	La véritable grandeur...
196	189	29	A+B+D	Malédiction diurne	Malédiction diurne
197	190	38	A	Embrassement	
198	191	38	A+B	L'épuisement...	
199	192	38	A+B	Nostalgie d'un déchu	Défense de la corruption
200	193	38	A		Défense de la corruption
201	174/194	38	A+B	L'univers démodé	L'univers démodé
202	195	38	A		L'univers démodé
203	196	38	A+B	Il n'est que trop...	Il n'est que trop...
204	197	38	A+B		Il n'est que trop...
205	198	38	A+B	Histrionisme	
206	199	38	A	Tout homme...	
207	178/200	36	A+B/D	Quousque eadem ?	Quousque eadem ?
208	104/1/4	20	A	Le penseur d'occasion	Le penseur d'occasion
209	2/5	20	A		Le penseur d'occasion
210		20	A	Les avantages de la débilité	Les avantages de la débilité
211	6	19	A		Les avantages de la débilité
212	7	20	A		Les avantages de la débilité
213	8	20	A		Les avantages de la débilité
214	5a/8a	20	A	Poésie et physiologie	Le parasite des poètes 2

215	9	20	A	Le parasite des poètes	Le parasite des poètes 3
216	10	20	A	Le Pèlerin du Vague	Tribulations d'un métèque
217	11	20	A	L'ennui des conquérants	L'ennui des conquérants
218	12	20	A		L'ennui des conquérants
219	13	20	A		L'ennui des conquérants
220	14	20	A	Musique et scepticisme	Musique et scepticisme
221	15	20	A	L'Automate	L'automate
222	16	20	A		L'automate
223	17	20	A	Sur la mélancolie	Sur la mélancolie
224	18	20	A	L'appétit de primer	L'appétit de primer
225	19	20	A		L'appétit de primer
226	20	20	A	Position du pauvre	Position du pauvre
227		19	A	Visages de la Décadence	Visages de la Décadence
228	21	20	A		Visages de la Décadence 1
229	22	20	A		Visages de la Décadence 1 + 2
230	23	20	A		Visages de la Décadence 2
231	24	20	A		Visages de la Décadence 3
232	26	20	A		Visages de la Décadence 5
233	27	20	A		Visages de la Décadence 5 + 6
234	28	20	A		Visages de la Décadence 7
235	29	20	A		Visages de la Décadence

					8
236	50/52	40	A	Espagne	Espagne
237	51/53	40	A	Hystérie de l'éternité	Hystérie de l'éternité
238	52/54	40	A	Étapes de l'orgueil	Étapes de l'orgueil
239	53/55	40	A	Ciel et hygiène	Ciel et hygiène
240	64/65/56	40	A	Sur certaines solitudes	Sur certaines solitudes
241	54/57	40	A	Oscillation + Menaces de sainteté	Oscillation + Menaces de sainteté
242	55/58	40	A	La croix inclinée	La croix inclinée
243	56/59	40	A	Entre Dieu et le ver	
244	60/57/60	40	A	Théologie	Théologie
245	58/61	40	A	L'animal métaphysique	L'animal métaphysique
246	59/62	40	A		L'animal métaphysique
247	63	2	A	Généalogie de la tristesse	Genèse de la tristesse
248	60/64	40	A	Le fervent provisoire	
249	125/65	21	A	Divagations dans un couvent	Divagations dans un couvent
250	126/66	21	A		Divagations dans un couvent
251	127/67	21	A	Un beau jour	
252	75/93/80/68	40	A+F	L'Insoumis	Exercices d'insoumission
253	94/81/69	40	A+F		Exercices d'insoumission
254		19	A	Le Décor du Savoir	Le Décor du Savoir
255	99/102/89/70	40	A+F		Le Décor du Savoir 1
256	103/90/71	40	A+F		Le Décor du Savoir 1 + 2
257	104/91/72	40	A+F		Le Décor du Savoir 2 + 3
258	105/92/73	40	A+F		Le Décor du Savoir 3
259	93/106/74	40	A+F		Le Décor du Savoir 3 + 4
260	107/94/75	40	A+F		Le Décor du Savoir 5

261	108/95/76	40	A+F		Le Décor du Savoir 6
262	109/96/77	40	A+F		Le Décor du Savoir 6
263		19	A	Abdications	Abdications
264	61/60/61/78	20	A	La corde	La corde
265	63/62/75	40	A	Les dessous de l'obsession de la mort	Les dessous d'une obsession
266	3/6bis/80	20	A	Épithaphe	Épithaphe
267	65/81	40	A	Sécularisation des larmes	Sécularisation des larmes
268	66/82	40	A	Entre la Taupe et le Soleil	
269	67/83	40	A	Rêve du fainéant	
270	68/84	40	A	Théorie de la bonté	
271	69/85	40	A	Hébétude	
272	70/86	40	A	La part des choses	La part des choses
273	71/87	40	A		La part des choses
274	5/72/88	20	A	Merveilles du vice	Merveilles du vice
275	6/73/89	20	A		Merveilles du vice
275bis		19			
276	74/90	2	A	Le corrupteur	Le corrupteur
277	89/76/92	40	A+F	L'architecte des cavernes	L'architecte des cavernes
278	90/77/93	40	A+F	Discipline de l'atonie	Discipline de l'atonie
279	91/78/94	40	A+F		Discipline de l'atonie
280	92/79/95	40	A+F	La pensée macabre	
281	95/82/96	40	A+F	L'usure suprême	L'usure suprême
282	96/83/97	40	A+F		L'usure suprême
283	97/84/98	40	A+F	Papillonnage	
284	100/87/99	40	A+F	Martyre sans palme	Aux funérailles du désir
285	101/88/100	40	A+F	Le désir de mourir	
286	97/101	37	A	L'irréfutable déception	L'irréfutable déception

287	98/102	37	A	Dans le secret des moralistes	Dans le secret des moralistes
288	99/103	37	A		Dans le secret des moralistes
289	100/104	21	A		Dans le secret des moralistes
290	101/105	21	A	Projet monacal	Fantaisie monacale
291	102/106	21	A	En l'honneur de la folie	En l'honneur de la folie
292	103/107	21	A	Mes héros	Mes héros
293	104/108	21	A		Mes héros
294	105/109	21	A	Les simples d'esprit	Les simples d'esprit
295	106/110	21	A	La misère : excitant de l'esprit	La misère : excitant de l'esprit
296	107/111	21	A		La misère : excitant de l'esprit
297	108/112	21	A		La misère : excitant de l'esprit
298	109/113	21	A	Invocation à l'insomnie	Invocation à l'insomnie
299	110/114	21	A		Invocation à l'insomnie
300	111/115	21	A		Invocation à l'insomnie
301	112/116	21	A	Le réprouvé s'explique	
302	113/117	21	A	La mort vivifiante	
303	114/118	21	A	Profil du méchant	Profil du méchant
304	115/119	21	A	Vues sur la tolérance	Vues sur la tolérance
305	116/120	21	A		Vues sur la tolérance
306	117/121	21	A	Uniquité	
307	118/122	21	A	En guise de prière...	
308	119/123	21	A	Philosophie vestimentaire	Philosophie vestimentaire

309	120/124	21	A	Parmi les galeux	Parmi les galeux
310	121/125	21	A	Sur un entrepreneur d'idées	Sur un entrepreneur d'idées
311	122/126	21	A		Sur un entrepreneur d'idées
312	123/127	21	A	Vérités de tempérament	Vérités de tempérament
313	124/128	21	A		Vérités de tempérament
314	129	21	A	Reconnaissance au vide	
315	128/129	2	A	L'écorché vif	L'écorché
316	129/130	2	A	Reconnaissance au vide	
317	130/131	31	A	À l'encontre de soi	À l'encontre de soi
318	3	29	A	Physionomie d'un échec	Physionomie d'un échec
319		29	A	Démission	Démission
320	182	2	A	Nostalgie d'un déchu	Défense de la corruption
321	29	2	A	Le désir de mourir	
322	62	15	G	Divagation clinique	
323	63	15	G+A		
324	88	22	A	L'Intrus	
325		29	I+A	Souvenirs	

4 – Tableaux synchroniques intégraux

À l'intérieur des six ensembles du *Précis de Décomposition*, les choses se compliquent davantage. Nous avons établi le *tableau général des brouillons*⁶⁰⁷ (fig. 3 et 4) de notre avant-texte, pour en présenter une vue synthétique ; par souci de clarté, nous avons séparé en deux tableaux les brouillons à rattacher à l'ensemble « *Précis de décomposition* », d'un côté, et de l'autre les brouillons à rattacher au reste du livre, aux cinq autres ensembles : et en effet, notre premier constat à la lecture de ces tableaux, sera que les interférences sont très rares entre ces deux grandes parties du livre. Nos tableaux sont à la base des *tableaux statiques intégraux* (qui font correspondre à chaque chapitre du texte définitif les folios de brouillons

⁶⁰⁷ P.-M. de BIASI, *La génétique des textes*, op. cit. ; p. 61.

qui s'y rapportent⁶⁰⁸), que nous avons améliorés en tableaux génétiques en tachant de classer par ordre chronologique les différents brouillons d'un même texte (classement paradigmatique⁶⁰⁹) et en combinant ce classement avec notre classement chronologique des pochettes d'ensembles (voir plus haut, fig. 2). Nous les désignons toutefois comme tableaux *synchroniques* puisque s'y entremêlent (dans la première colonne) tous les chapitres, sans autre mention de leurs éventuels déplacements que les numérotations. Ces tableaux se lisent donc à partir du texte définitif ; on s'en remet aux numérotations B et C pour repérer l'origine ou les déplacements éventuels d'un texte. Conformément au classement des ensembles que nous avons exposé plus haut, le second point de référence, pour lire ces tableaux, est, dans le premier, la pochette CRN.Ms.28, dans le second, les pochettes 29 à 36 ; et le troisième référent de classement est la pochette NAF.18721. Les textes des autres pochettes seront insérés dans le tableau à partir de l'ordre instauré à l'aide de ces trois axes.

Le premier tableau (fig. 5), correspondant à l'ensemble « *Précis de Décomposition* », est composé de cinq colonnes : on trouve dans la première les titres ou incipits des chapitres du texte définitif, les titres de textes que Cioran n'a pas conservés dans l'état final étant placés entre parenthèses ; dans la seconde colonne, les numéros des folios de la pochette CRN.Ms.28 (en numérotation B, suivie entre parenthèses de l'éventuelle numérotation C) ; dans la troisième, ceux des folios de la pochette NAF.18721 (même fonctionnement) ; dans la quatrième, les numéros des folios de la pochette CRN.Ms.58 (même fonctionnement) ; dans la cinquième, enfin, on trouve le numéro de la pochette (toutes issues du fonds Doucet, donc à compléter par : CRN.Ms.) suivi, séparé par un point, du ou des numéro(s) de folio(s) à l'intérieur de la pochette en question (en numérotation B), et éventuellement, entre parenthèses, des numéros de folios dans la numérotation C.

Le second tableau (fig. 6) fonctionne de la même manière, mais s'avère moins complexe : la première colonne ne change pas de nature, la seconde se lit comme la cinquième du premier tableau (que nous venons de décrire), et la troisième comme la troisième du premier tableau (la colonne de la pochette NAF.18721).

La barre entre deux numéros (ex: C17/10) indique que le premier nombre a été rayé et remplacé par le second ; s'il a été rayé sans être remplacé, la barre est suivie d'un point ; le point sert aussi pour les folios dépourvus de numérotation C. Le point d'interrogation est utilisé pour les numéros illisibles.

⁶⁰⁸ *Ibid.*, p. 60.

⁶⁰⁹ *Ibid.*, p. 61.

Figure 5. Tableau synchronique selon l'ordre définitif de l'ensemble « *Précis de Décomposition* »

Titre ou <i>incipit</i> du chapitre	CRN.Ms.28	NAF.18721	CRN.Ms.58	CRN.Ms.(X)
(Sentir et veiller)	1-2 (C1-2)		1-2 (C1-2)	
(Les fruits de la bêtise)	2-3 (C2-2)	9 (C2)		
(De la seule manière de supporter les hommes)	129-131 (C3-4)			
Généalogie du fanatisme		3-8 (C1-6)		38.1-3 + 39.1-10
(Amertume et rigueur)	6-7 (C8-.)	13 (C6)	5-6 (C5-6)	
L'anti-prophète		19-22 (C12-15)	7-9 (C10-12)	40.1-3 (C11-12-.)
Dans le cimetière des définitions		23 (C16)		
Civilisation et frivolité		24-25 (C17-18)		
(De l'absolu et ses caricatures)	8-10 (C19-20)	26-27 (C19-20)	10-11 (C16/9-17/10)	
(Toute conviction inébranlable...)	11 (C20a)	27-28 (C20-21)	11 (C17/10)	
Disparaître en Dieu		29-30 (C22-23)		
Variations sur la mort 1	12 (C23)	31-32 (C24-25)		41.1-3
Variations sur la mort 2		14-16 (C7-9)	6 (C6)	41.3
Variations sur la mort 3	131v	16-18 (C9-11)		
En marge des instants		18-19 (C11-12)	7 (C10)	42 (C10)
(Tentation et danger de l'Insoluble)	13 (C25)	32-34 (C25-27)	12 (C22)	
Désarticulation du temps		34-37 (C27-30)	13-14 (C23-24)	
Celui qui souffre d'un mal...		38 (C31)		
La superbe		39-40 (C32-33)		

inutilité				
(La syntaxe du pestiféré)	14-18 (C33-34)	41-43 (C34-36)	15-17 (C29-31)	
(L'homme aurait dû tendre...)		43-44 (C36-37)	17-18 (C31-32)	
(La faculté d'espérer)	19-22 (C36-39)	44-46 (C37-39)	18-19 (C32-33)	
Exégèse de la déchéance	23-26 (C40-42)	47-48 (C40-41)		
Le pluriel implicite du « on »...	26 (C42)	48-49 (C41-42)		
Coalition contre la mort	27-28 (C43-44)	49-51 (C42-44)		
Suprématie de l'adjectif	29-31 (C45-46)	51-52 (C44-45)		
Et pourtant cette quête...	32 (C46a)	52-53 (C45-46)		
(La chute classique)	33-36 (C47-50)	53-56 (C46-49)		
Le diable rassuré	37-38 (C51-52)	56-57 (C49-50)		
Promenade sur la circonférence	39 (C53)	58 (C53/51)		
(Le suicide comme moyen de connaissance)	40-41 (C55/54-55)	59-60 (C52-53)	20 (C47)	
(Chaque être...)	41 (C55)	60 (C53)	20 (C47)	
Les dimanches de la vie	42-43 (C56-57)	61-62 (C54-55)		
La seule fonction de l'amour...	44 (C57a)	62-63 (C55-56)		
(Le cœur expie les lumières de l'esprit)	45 (C58)	63-64 (C56-57)		
Démission		319		43.1-6 + 54.3
L'animal indirect	46 (C59)	64-65 (C57-58)		
Depuis Adam tout l'effort...	47 (C183/59b)	65-66 (C58-59)		
La clef de notre endurance	48-49 (C60-61)	66-68 (C59-61)		
Annulation par la délivrance	50-51 (C62-63)	68-69 (C61-62)		
Le venin abstrait	52 (C64)	69-70 (C62-63)		
(Il est curieux...)	53	70 (C63)		

	(C59a/23a/64a)			
La conscience du malheur	54 (C65)	71 (C64)		
La pensée interjective	55-56 (C66-67)	72-73 (C65-66)		
Apothéose du vague		74-78 (C68/67-72/71)		61bis.2-4
La solitude - schisme du cœur	57-58 (C73-74)	79 (C72)		
« Lorsque l'âme est en état...	58 (C74)	79-80 (C72-73)		
Penseurs crépusculaires	59-62 (C75-78)	80-83 (C73-76)		
Ressources de l'autodestruction	63-66 (C79-82)	84-87 (C77-80)		
Les anges réactionnaires	67-69 (C83-85)	87-89 (C80-82)		
Dans ce monde rien n'est...		89-90 (C82-83)		
Le souci de décence		91-92 (C84-85)		
On est « civilisé »...		92 (C85)		
La gamme du vide		92-94 (C85-87)		
(Le véritable prochain)		95-97 (C88-90)		
Certains matins		97-98 (C90-91)		
Écrire serait un acte insipide...		98-99 (C91-92)		
Le deuil affairé		99-100 (C92-93)		
Les civilisations haletantes...		100-101 (C93-94)		
Immunité contre le renoncement		101-102 (C94-95)		
Équilibre du monde		102-104 (C95-97)		
Adieu à la philosophie		104-106 (C97-99)		
Les grands systèmes ne sont...		106-107 (C99-100)		
Du saint au cynique		107-108 (C100-101)		

Retour aux éléments		109-110 (C102-103)		
Faux-fuyants		110-111 (C103-104)		
(Proscription)		112 (C104/105)		
Non-résistance à la nuit		113-114 (C105/106-107)		44.1-2 (C110-111)
Et pourtant cette chute...		114 (C107)		
(Réhabilitation de la périphérie)		115-116 (C108-109)		44.3-5 (C112-115)
Tournant le dos au temps		116-117 (C109-110)		
Double visage de la liberté		117-119 (C110-112)		
Surmenage par les rêves		120-121 (C113-114)		
Le traître modèle		121-124 (C114-117)		
Dans une des mansardes de la terre		124-125 (C117-118)		
L'horreur imprécise		125-126 (C118-119)		
Les dogmes inconscients		127-128 (C120-121)		
Dualité		129 (C122)		
On ne peut aimer que...		129-130 (C122-123)		
Le négat		131 (C124)		
De reniement en reniement...				45.1-2
L'ombre future		132 (C125)		
La fleur des idées fixes		133-134 (C126-127)		
Le « chien céleste »		134-137 (C127-130)		
L'équivoque du génie		138 (C131)		
Idolâtrie du malheur		139-140 (C132-133)		
(Défervescence)		140-141 (C133-134)		
Le démon	70-71 (C137-138)	142-143		

		(C155 ? /152a / 135-136)		
Il serait entièrement faux...	72 (C138a)	143-144 (C136- 137)		
(Philosophie du parti pris)	73-74 (C139-140)	144-146 (C137- 139)		
La vanité des preuves	75-76 (C141-142)	146-148 (C139- 141)		
La dérision d'une « vie nouvelle »	77-78 (C143-144)	149-150 (C142- 143)		
(Comment se fait-il...)	78 (C144)			
Triple impasse	79 (C145)	150-151 (C143- 144)		
Cosmogonie du désir	80 (C146)	152-153 (C145- 146)		
Interprétation des actes	81 (C147)	153-154 (C146- 147)		
La vie sans objet	82 (C148)	154-155 (C147- 148)		
(La comédie des pressentiments)	83 (C149)	155-156 (C148- 186/170b/149)		
Acedia	84 (C151/150)	156-157 (C186/170b/149 -150)		
Les méfaits du courage et de la peur	85 (C11/150/151)	157-158 (C150- 151)		
Désenivrement	86 (C152)	159 (C152)		
Quand on est banni...				
Itinéraire de la haine	87-89 (C153- 152 ?/155)	160-162 (C153- 155)		
(L'enthousiasme, ce fléau)	88 (C153/154)			
(Rage)	89 (C152 ?/155)			
Ce ne sont pas les fatigues...	90 (C155a)	162-163 (C155- 156)		
(Mythologie quotidienne)	91 (C156)	163-164 (C156- 157)		
(Adorer et abhorrer...)	92 (C156a)	164-165 (C157- 158)		
(Les apories de	93	165-166 (C158-		

l'âme)	(C160/168/158)	159)		
(La somme d'insoluble...)	94 (C157-158a)	166-167 (C159-160)		
« La perduta gente »	95 (C158b)	167-168 (C160-161)		
Histoire et verbe	96-97 (C159-160)	169-170 (C162-163)		
Philosophie et prostitution	98 (C161)	171 (C164)		
Hantise de l'essentiel	101-103 (C164-166)	173-176 (C166-169)		
Bonheur des épigones	104 (C168/167)	177-178 (C170-171)		
Ultime hardiesse	105 (C170/169)	178-179 (C171-172)		
Effigie du raté	106 (C170)	179-180 (C172-173)		
« A quoi bon », adage...	107 (C186/170a)	180-181 (C173-174)		
Conditions de la tragédie	108-109 (C171-172)	181-183 (C174-176)		
(Variabilités)	110 (C173)	183-184 (C176-177)		
(Ceux qui croient...)	111 (C176/174/173a)	185-186 (C178-179)		
Le mensonge immanent	112 (C174)	186-187 (C179-180)		
Si dans la hiérarchie...	113 (C186/174a)	187-188 (C180-181)		
L'avènement de la conscience	114 (C175)	188-189 (C181-182)		
L'arrogance de la prière	115-116 (C176/22a/176-177)	190-191 (C183-184)		
Seigneur, donnez-moi...	117 (C178-177a)	192 (C185)		
(Le miracle vertical)	118 (C8a/178)	193 (C186)		
Lypémanie	119 (C179)	194 (C187)		
La véritable grandeur des saints	120-121 (C179a-179b)	195 (C188)		
Malédiction diurne	122 (C180)	196 (C189)	23 (C171/149)	
(Embrassement)	123 (C181)	197 (C190)	23 (C171/149)	

(L'épuisement...)	124 (C186/181a)	198 (C191)	23 (171/149)	
Défense de la corruption		199-201 (C192-194) + 320 (C182)		
L'univers démodé	125 (C1 ?)	201-203 (C194-196)		
Il n'est que trop légitime...	126 (C183a)	203-204 (C196-197)		
(Histrionisme)	127 (C184)	205-206 (C198-199)	24 (C177)	
(Tout homme...)	128 (C44/185)	206 (C199)	24 (C177)	
L'homme vermoulu	4-5 (C5-6)	10-12 (C3-5)	3-5 (C3-5)	46.1-2
(Souvenirs)		325		

Figure 6. Tableau synchronique selon l'ordre définitif des ensembles « Le Penseur d'occasion », « Visages de la décadence », « La Sainteté ou les grimaces de l'absolu », « Le décor du savoir », « Abdications »

Titre du chapitre	CRN.Ms.(X)	NAF.18721.
Le Penseur d'occasion	29.1-3 (C1-3)	208-209 (C104/1/4-2/5)
Les avantages de la débilité	29.8-10 (C8-10)	210-213 (C.-6-7-8)
Le parasite des poètes 1	61bis.1-3 + 28.99-100	172 (C165)
Le parasite des poètes 2	29.5 (C5) + 11	214 (C5a ?/8a)
Le parasite des poètes 3	29.11-12 (C11-12)	215-216 (C9-10)
Tribulations d'un métèque	29.13-15 (C13-45/14a)	216-217 (C10-11)
L'ennui des conquérants	29.16-18 (C15-45/16a/17)	217-220 (C11-14)
Musique et scepticisme	29.19 (C18)	220 (C14)
L'automate	29.19-23 (C19-20-21/20a-45/20b)	221-223 (C15-17)
(Mon bonheur)	29.23 (C45/20b)	
(L'ennui interrogé)	29.24-25 (C21-22)	
Sur la mélancolie	29.26 (C23)	223 (C17)
L'appétit de primer	29.27-28 (C24-25)	224-225 (C18-19)
(Entre Dieu et le ver)	29.29 (C26)	243-244 (C56/59-60/57/60)
Position du pauvre	29.30 (C27)	226 (C27/20)
(Tiraillement)	37.2-3 (C31-32)	
(Incohérences sur le mariage)	37.1 (C33)	
Titre « Visages de la décadence »	30.1 (C33)	227
Visages de la décadence 1	30.1-2 (C33-34)	228-229 (C21-22)

Visages de la décadence 2	30.2-3 (C34-35)	229-231 (C22-24)
Visages de la décadence 3	30.4 (C36)	231 (C24)
Visages de la décadence 4	30.5 (C17 ?/36a)	
Visages de la décadence 5	30.6 (C37)	232-233 (C26-27)
Visages de la décadence 6	30.7 (C38)	233 (C27)
Visages de la décadence 7	30.9 (C76/38x2)	234 (C28)
Visages de la décadence 8	30.8 (C38x1)	235 (C29)
Visages de la décadence 9	30.10 (C48/38a)	235 (C29)
Visages de la décadence 10	30.11 (C48/38b) + 34.1 (C11/31)	
Visages de la décadence 11	30.13 (C52/38d) + 34.2 (C11/31-12/32)	
Visages de la décadence 12	30.12 (C38c) + 34.2 (C12/32)	
Visages de la décadence 13	30.14 (C68/38e) + 34.3 (C13/33)	
Visages de la décadence 14	30.15 (C77/38f) + 34.4 (C14/34)	
Visages de la décadence 15	30.16 (C30/38g) + 34.5 (C15/35)	
Visages de la décadence 16	30.17-20 (C41-44) + 34.6-7 (C21/36-37)	
Visages de la décadence 17	30.21-22 (C45-45/46) + 34.8-9 (C38-39)	
(Vision d'indolence)	30.23 (C95/46a) + 34.10 (C40)	
Visages de la décadence 18	31.5-6 (C77-84/77a) + 34.11 (C62/40a/41)	
Visages de la décadence 19	31.33 (C103) + 34.12 (C92/98/85/42)	
Visages de la décadence 20	30.24 (C47) + 34.13-14 (C41/43/43-41)	
(L'heure des aveux)	37.6-7 (C48/22a-76/22b)	
Le refus de procréer	32.1-5 (C49/1/49-50-50a- 75/50b-50c) + 35.1-4 (C42/44- 45/47)	
L'esthète hagiographe	32.6 (C51) + 35.4-5 (C45/47- 46/48)	
Le disciple des saintes	32.7-9 (C52-54) + 35.5-7 (C46/48-48-50)	
Sagesse et sainteté	32.10 (C55) + 35.7-8 (C48/50- 49/51)	
La femme et l'absolu	32.11 (C55a) + 35.8 (C49/51)	236 (C50/52)
Espagne	32.12 (C55b)	236 (C50/52)
Hystérie de l'éternité	32.13-14 (C56-57)	237-238 (C51/53-52/54)

Étapes de l'orgueil	32.15 (C58)	238-239 (C52/54-53/55)
Ciel et hygiène	32.16 (C1/58a)	239 (C53/55)
Sur certaines solitudes	47 (C75)	240 (C64/63/56)
Oscillation	32.17 (C59)	241 (C54/57)
Menace de sainteté	32.18 (C68/59a)	241-242 (C54/57-55/58)
(Entre le doute et l'extase)	32.19 (C74/59b)	
La croix inclinée	32.20 (C59a/59x1/59c)	242-243 (C55/58-56/59)
(Morale du devoir)	37.4 (C61/59/61)	
(Prédestination)	37.5 (C63/61a)	
(Divagation clinique)	322-323 (C62-63)	
Théologie	32.22 (C64)	244-245 (C60/57/60-58/61)
L'animal métaphysique	31.11-12 (C82-83)	245-246 (C58/61-59/62)
Genèse de la tristesse	29.31 (C28) + 31.24 (C95) + 48.1-3 (C99/86-86)	247 (C63)
(Le fervent provisoire)	37.3 (C66/82)	248 (C60/64)
Divagations dans un couvent	36.32-35 (C31-34)	249-250 (C125/65-126/66)
(Un beau jour)		251 (C127/67)
Exercices d'insoumission	31.26-27 (C97-98)	252-253 (C75/93/80/68- 94/81/69)
Titre « Le décor du savoir »		254
Le décor du savoir 1	33.1-2 (C ?-6/66)	255-256 (C99/102/89/70- 103/90/71)
Le décor du savoir 2	33.3 (C67)	256-257 (C103/90/71- 104/91/72)
Le décor du savoir 3	33.4-5 (C68-69)	257-258 (C104/91/72- 106/93/74)
Le décor du savoir 4	33.6 (C70)	259 (C106/93/74)
Le décor du savoir 5	33.7-8 (C71-72)	260-261 (C107/94/75- 108/95/76)
Le décor du savoir 6	33.9 (C95/72)	261-262 (C108/95/76- 109/96/77)
Titre « Abdications »		263
La corde	32.21 (C60)	264 (C61/61/60/78)
Les dessous d'une obsession	31.2 (C74)	265 (C63/62/79)
Épitaphe	29.4 (C4)	266 (C3/6bis ?/80)
Sécularisation des larmes	31.1 (C73)	267 (C63/65/81)
(L'intrus)	31.3 (C75)	324 (C88)
(Entre la taupe et le soleil)		268 (C66/82)
(Délices de l'apathie)	31.4 (C76) + 36.39 (C38) + 37.7 (C76/22b)	268 (C66/82)
(Débat quotidien)	31.6 (C84/77a)	
Fluctuations de la volonté	31.7-8 (C78-79)	268-269 (C66/82-67/83)

(Rêve du fainéant)	31.9 (C77/80)	269-270 (C67/83-68/84)
Théorie de la bonté	31.10 (C81)	270-271 (C68/84-69/85)
(Hébéture)		271-272 (C69/85-70/86)
(Abdication)	31.13 (C84)	
La part des choses	31.14-15 (C85-86)	272-273 (C70/86-71/87)
Merveilles du vice	29.6-7 (C6-7)	274-275 (C5/72/88-6/73/89)
Le corrupteur	49.1-2 (C87-72/74) + 36.40-41 (C39-40)	276 (C74/90)
(L'heure de l'idiot)	31.16 (C89)	
(Souvenirs)	31.19+20 (C88/75/91+92)	
L'architecte des cavernes	31.28-29 (C99-99a)	277-278 (C88/89/76/92- 90/77/93)
Discipline de l'atonie	31.21-22 (C93-104/93a)	278-279 (C90/77/93- 91/78/94)
(Tribu philosophique)	31.23 (C94)	
(La pensée macabre)	31.25 (C96)	280 (C92/79/95)
L'usure suprême	31.30-31 (C100-101)	281-282 (C95/82/96- 96/83/97)
(Philosophie du papillon)	31.32 (C102)	283 (C97/84/98)
Aux funérailles du désir		284 (C100/87/99)
(Le désir de mourir)		321 (C29) + 285 (C101/88/100)
L'irréfutable déception	31.17 (C90) + 36.1 (C1)	286 (C97/101)
(Réponse)	31.18 (C91)	
(Reconnaissance au vide)		314 (C129) + 316 (C129/130)
Dans le secret des moralistes	36.2-5 (C2-5)	287-290 (C98/102-101/105)
Fantaisie monacale	36.6 (C6)	290-291 (C101/105-102/106)
En l'honneur de la folie	36.7 (C7)	291-292 (C102/106-103/107)
Mes héros	36.8-9 (C8-9)	292-294 (C103/107-105/109)
Les simples d'esprit	36.10 (C10)	294-295 (C105/109-106/110)
La misère : excitant de l'esprit	36.11-12 (C11-12)	295-297 (C106/110-108/112)
Invocation à l'insomnie	26.1-2 (C.-1) + 36.13-15 (C11/13-15)	298-300 (C109/113-111/115)
(Terme de gloire)	36.16 (C16)	
(État de dépendance)	36.17 (C17)	
(Exclamations d'un réprouvé)	36.20 (C20) + 58.21 (C105bis)	301 (C112/116)
(Exaspération)	36.21 (C24/20a)	
(La mort vivifiante)	36.22 (C20/21) + 58.21 (C105bis)	302 (C113/117)
(L'homme d'un seul chagrin)	36.23 (C16/12a/22)	

Profil du méchant	36.24 (C23)	303 (C114/118)
Vues sur la tolérance	36.25-26 (C24-25)	304-305 (C115/119-116/120)
(Le mépris)	36.27 (C26)	
(Le dénominateur)	36.28 (C27) + 58.22 (C109)	306 (C117/121)
(En guise de prière)	36.29 (C28) + 58.22 (C109)	307 (C118/122)
(La dernière nourriture)	36.30 (C29)	
Philosophie vestimentaire	36.19 (C19)	308 (C119/123)
Parmi les galeux	36.18 (C18)	309 (C120/124)
Sur un entrepreneur d'idées	27.1-4 (C.-2-4) + 36.38 (C37)	310-311 (C121/125-122/126)
Vérités de tempérament	36.36-37 (C35-36)	312-313 (C123/127-124/128)
L'écorché	36.31 (C30) + 50.1-2 (C.-128)	315 (C128/129)
À l'encontre de soi	51.1-2	317 (C130/131)
(Tragi-comédie d'un vaincu)	52.1-3 (C1.-4/124)	
Restauration d'un culte	52.4 (C3/2/125) + 53.1-2	
Nous, les troglodytes	52.5-6 (C4/3/126-5/4/127) + 54.1-3	
Physionomie d'un échec	52.7 (C5/128) + 56.1-2 + 55.1-4	318 (C3)
Procession des sous-hommes	57.1-3	
Quousque eadem ?		207 (C178+200) + 119 + 163v (C186)

5 – Tableaux génétiques : les trois états

En confrontant les données relevées et ordonnées dans les précédents tableaux, nous voici en mesure de dresser le tableau final, « *tableau génétique* » dans lequel « *se déploie l'ensemble des manuscrits de travail selon l'ordre de leur genèse* »⁶¹⁰. Nous épargnons au lecteur le détail des hypothèses qui nous ont conduit à ces ultimes tableaux, pour éviter les redondances (les tableaux parlent d'eux-mêmes, il suffit de croiser les informations). Voici donc, page après page, l'histoire de la genèse du *Précis de Décomposition*.

Il va de soi, ici encore, que l'ordre chronologique, du plus ancien au plus récent, s'exprime, dans les tableaux : de haut en bas, de droite à gauche.

La première colonne, « *Titre en présence* », donne le titre du chapitre, tel qu'il se trouve sur le manuscrit (sous sa dernière forme, en cas de titres raturés) ; tandis que la dernière colonne, « *Titre PDD* », donne le titre du chapitre tel qu'on le trouve dans l'état final, publié, du livre. Au cas où le manuscrit ne donne aucun titre, la première colonne est vide, et la dernière permettra de rattacher le fragment au texte final dont il est le brouillon. Au cas où le chapitre aurait été abandonné en cours de genèse, la dernière colonne est vide.

⁶¹⁰ P.-M. de BIASI, *La génétique des textes*, op. cit., p. 61-62.

Les deuxième, troisième et quatrième colonnes donnent la numérotation due à Cioran (NumC) : parmi ces trois colonnes, la colonne du milieu (« NumC ») donne la numérotation qui vaut au manuscrit son présent classement ; la colonne de gauche (« NumC antérieure ») renvoie à une foliotation antérieure, et indique, le cas échéant, à quelle(s) place(s) le texte se trouvait auparavant ; de même, la colonne de droite (« NumC postérieure ») renvoie à une foliotation postérieure, et indique, le cas échéant, à quelle(s) place(s) le texte sera placé par la suite. En cas de numérotations antérieures, ou postérieures, multiples, une barre sépare les numérotations en question, mais celles-ci sont données dans leur ordre chronologique. De fait, un même manuscrit peut apparaître en plusieurs endroits du tableau, s'il comporte plusieurs numérotations, selon la numérotation que l'on prendra alors en compte (colonne « NumC »). Ainsi, si le folio comprend un numéro dans la colonne « NumC antérieure », cela indique qu'il a été déplacé, que sa place présente (« NumC ») n'est pas sa place originelle ; au contraire, si le folio comprend un numéro dans la colonne « NumC postérieure », cela signifie qu'il sera déplacé, que sa place présente (« NumC ») n'est pas la dernière place qu'il occupera.

La cinquième colonne (« Cote »), donne la cote des bibliothèques (ou NumB) ; la sixième, le type de papier ; la septième, les types de tracés en présence – le lecteur voudra bien se reporter aux listes des types de papier et de tracés établies plus haut.

Cioran ayant établi des numérotations distinctes au sein de la totalité de l'œuvre, nous appelons état 1, 1', et 1'', et, de même, 2, 2', et, de même, 3 et 3', les différents ensembles de textes qui formaient le tout (respectivement, l'état I, l'état II, et l'état III).

Ces tableaux ne sont pas exempts de points d'interrogation (tracés illisibles ou douteux, hypothèses incertaines), mais en déroulant précautionneusement le fil de l'écriture et de la construction de l'œuvre, ils constituent une base fiable pour suivre dans toute sa complexité la genèse du *Précis de Décomposition*, sur le plan macrogénétique, avant tout, mais aussi en vue d'une analyse microgénétique. Le grand avantage de ces tableaux – présenter la chronologie de la genèse – est aussi son audace la plus grande ; mais quand bien même ils seraient largement remplis de points d'interrogation (ce qui n'est, de fait, pas le cas), ils vaudraient toujours mieux qu'une présentation selon l'ordre final du livre (ordre qui a le mérite d'être « certain », mais qui masque tout le tumulte de la genèse, soit l'essentiel de ce qui nous intéresse présentement), et mieux qu'une présentation selon l'ordre de classement en bibliothèques (ordre qui a lui aussi le mérite d'être « certain », stable, utile comme

référence, mais qui s'avère largement aléatoire vis-à-vis de la chronologie probable de la genèse⁶¹¹).

a - L'état I

Figure 7. Tableau de l'état 1 (CRN.Ms.28 et folios rattachés)

Titre en présence	NumC antérieure	NumC	NumC postérieure	Cote	Type de papier	Tracés	Titre PDD
Sentir et veiller		1		28.1	6	A + Y	
Les fruits de la bêtise		2		28.2	6	A	
		2		28.3	7	A + Y	
De la seule manière de supporter les hommes		3		28.129	6	A + F	
		4		28.130	6	A + F	
	2 ⁶¹²	4		28.131	10	A	

⁶¹¹ Tel est le principal reproche que l'on peut adresser à l'édition des prétendus *Exercices négatifs* parue en 2005 chez Gallimard. Cf. E.M. CIORAN, *Exercices négatifs, En marge du Précis de Décomposition*, édition établie par Ingrid Astier, Paris, Gallimard, « Les inédits de Doucet », 2005, 240 p. Voir notre article « Extases frelatées » (www.sitartmag.com/cioran.htm, octobre 2005), que nous nous permettons de citer ici en partie : « La faute en vient précisément au choix du titre Exercices négatifs – titre de la toute première version du Précis de Décomposition, donc – titre qui laisse espérer ce que cette publication n'offre pas. Sont recueillis ici un certain nombre de textes inaboutis, que Cioran avait inclus dans cette première version, avant de les supprimer du livre en procès. L'on n'y trouvera pas les brouillons des textes publiés (à de rares exceptions près, occasionnant une petite anthologie de chapitres du Précis, sous le titre « Variantes définitives »), pas plus que de textes relevant des deuxième et troisième versions du livre (que Cioran a réécrit trois fois !). Le titre Exercices négatifs devrait désigner le premier état du Précis, dans son ensemble ; or, la présente publication laisse entendre qu'il s'agirait d'un livre à part, écrit « en marge du Précis » - alors que les vrais Exercices négatifs ne sont pas en marge du Précis, ils sont le Précis, pour ainsi dire, le Précis encore enfant... Enfin, outre le caractère largement incomplet de ce livre, il faut en regretter l'ordre des textes, qui est celui de l'ordre de classement des manuscrits à la Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, et qui n'est hélas pas celui indiqué par la numérotation effectuée par Cioran lui-même. Ces reproches peuvent ressembler à des arguties, mais il demeure (songeons aux Pensées de Pascal) que les œuvres inachevées exigent certaines précautions d'édition. Ainsi, malgré son titre, ce livre ne donne pas à lire les Exercices négatifs de Cioran – telle est la mise en garde qui manque au travail d'Ingrid Astier (qui a établi et annoté cette édition). »

Le désaccord originel		5		28.4	6	A + Y	L'homme vermoulu
		6		28.5	6	A + Y	
Les états négatifs + Amertume et rigueur		8		28.6	6	A + H	
Le miracle vertical		8a	178	28.118	2	A	
De l'absolu et ses caricatures		19		28.8	9	A + Y ou F ?	
				28.7 ⁶¹³	8	A	
		20		28.10	9	A	
		20		28.9	8	A + Y	
(Toute conviction...)		20a		28.11	10	A + Y	
L'arrogance de la prière	176	22a ⁶¹⁴	176	28.115	10	A	L'arrogance de la prière
				41.1	26	A	Variations sur la mort 1
				41.2	26	A	Variations sur la mort 1
				41.3	26	A	Variations sur la mort 1
L'improbable comme salut		23		28.12	9	A	Variations sur la mort 1
(Il est curieux...)	59a	23a	64a	28.53	10	A	
		25		28.13	9	A + Y ou F ?	

⁶¹² Erreur insignifiante de recopiage : 28.131 est en effet une reprise de 28.130.

⁶¹³ 28.7 est un brouillon de 28.8.

⁶¹⁴ Cioran pensait probablement à un rapprochement avec le texte « Disparaître en Dieu », dont le manuscrit dans l'état I n'a pas été conservé, mais qui devait selon toute vraisemblance se situer ici (dans l'état III, il porte d'ailleurs le numéro 22).

		33		28.15	9	A	
		33		28.14	11	A	
		34		28.18	9	A + Y	
		34a		28.16	11	A	
		34a		28.17	11	A	
La faculté d'espérer		36		28.19	9	A + Y ou F ?	
		37		28.20	9	A	
		38		28.21	9	A	
		39		28.22	9	A	
Exégèse de la déchéance		40		28.23	9	A	Exégèse de la déchéance
		41		28.25	9	A	Exégèse de la déchéance
		41a		28.24	8	A	Exégèse de la déchéance
(Le pluriel implicite...)		42		28.26	9	A	Exégèse de la déchéance + (Le pluriel implicite...)
L'autrui		43		28.27	9	A + F	Coalition contre la mort
		44		28.28	9	A + F	Coalition contre la mort
Suprématie de l'adjectif		45		28.29	9	A + H	Suprématie de l'adjectif
		45a		28.30	11	A	Suprématie de l'adjectif
		46		28.31	9	A	Suprématie de l'adjectif
(Et pourtant...)		46a		28.32	10	A	(Et pourtant cette quête...)
La chute		47		28.33	9	A	

classique							
		48		28.34	9	A	
		49		28.35	9	A + F	
		50		28.36	9	A + F	
Le diable rassuré		51		28.37	9	A	Le diable rassuré
		52		28.38	9	A	Le diable rassuré
Promenade sur la circonférence		53		28.39	9	A	Promenade sur la circonférence
Le suicide comme moyen de connaissance	55 ⁶¹⁵	54		28.40	9	A	
(Chaque être...)		55		28.41	9	A	
Les dimanches de la vie		56		28.42	9	A + Y ou F ?	Les dimanches de la vie
		57		28.43	9	A + Y ou F ?	Les dimanches de la vie
(L'unique fonction...)		57a		28.44	10	A	(La seule fonction...)
Le cœur expie les lumières de l'esprit		58		28.45	9	A	
L'animal indirect		59		28.46	9	A	L'animal indirect
(Il est curieux...)		59a	23a / 64a	28.53	10	A	
(Et dire que...)	183	59b		28.47	2	A	(Depuis Adam...)
La clef de notre endurance		60		28.48	9	A	La clef de notre

⁶¹⁵ Erreur insignifiante de Cioran : le décalage est antérieur à la rédaction de 28.41.

							endurance
		61		28.49	9	A	La clef de notre endurance
Annulation par la délivrance		62		28.50	9	A	Annulation par la délivrance
		63		28.51	9	A	Annulation par la délivrance
Le venin abstrait		64		28.52	9	A	Le venin abstrait
(Il est curieux...)	59a / 23a	64a		28.53	10	A	
La conscience du malheur		65		28.54	9	A	La conscience du malheur
La pensée interjective		66		28.55	12	A + F	La pensée interjective
		67		28.56	12	A	La pensée interjective
Apothéose du vague		68	[67] ⁶¹⁶	NAF.74	18	I + A	Apothéose du vague
	[2]	69	[68]	NAF.75	19	I + A	Apothéose du vague
	[3]	70	[69]	NAF.76	18	I + A	Apothéose du vague
	[4]	71	[70]	NAF.77	18	I + A	Apothéose du vague
	[6 / 5]	72	[71]	NAF.78	18	I + A	Apothéose du vague
Anch-heresy		73		28.57	9	A	La solitude - schisme du cœur

⁶¹⁶ Les numéros placés entre crochets sont ceux qui relèvent d'une autre numérotation : en l'occurrence, ces cinq numéros (de 67 à 71, NAF.74 à 77) relèvent de l'état 2. Exceptionnellement, Cioran a réutilisé les mêmes manuscrits.

(« Lorsque l'âme...)		74		28.58	9	A	(« Lorsque l'âme...)
Penseurs crépusculaires		75		28.59	9	A	Penseurs crépusculaires
	75 ⁶¹⁷	76		28.60	9	A	Penseurs crépusculaires
		77		28.61	9	A	Penseurs crépusculaires
		78		28.62	12	A	Penseurs crépusculaires
Les ressources du suicide		79		28.63	9	A + F	Ressources de l'auto-destruction
		80		28.64	9	A	Ressources de l'auto-destruction
		81		28.65	9	A	Ressources de l'auto-destruction
		82		28.66	9	A	Ressources de l'auto-destruction
Les anges réactionnaires		83		28.67	9	A + F	Les anges réactionnaires
		84		28.68	9	A + F	Les anges réactionnaires
		85		28.69	9	A + F	Les anges réactionnaires
Non-résistance à la nuit		110		44.1	27	A	Non-résistance à la nuit
		111		44.2	27	A	Non-résistance à la nuit
Réhabilitation de		112		44.3	27	A	

⁶¹⁷ Erreur insignifiante : 28.60 est la suite de 28.59.

la périphérie							
		113		44.4	27	A	
		114		44.5	27	A	
Le démon		137		28.70	7	A + F	Le démon
		138		28.71	7	A + F	Le démon
(Il serait totalement...)		138a		28.72	10	A	(Il serait entièrement...)
Philosophie du parti pris		139		28.73	7	A + F	
		140		28.74	7	A + F	
La vanité des preuves		141		28.75	7	A + F	
		142		28.76	7	A + F	
La dérision d'une « vie nouvelle »		143		28.77	7	A + F	La dérision d'une « vie nouvelle »
(Comment se fait-il...)		144		28.78	7	A	
Triple impasse		145		28.79	10	A + F	Triple impasse
Cosmogonie du désir		146		28.80	7	A + F	Cosmogonie du désir
Interprétation des actes		147		28.81	10	A + F	Interprétation des actes
La vie sans objet		148		28.82	10	A	La vie sans objet
La comédie des pressentiments		149		28.83	10	A	
Les méfaits du courage et de la peur		150	151	28.85	10	A	Les méfaits du courage et de la peur
Acedia	151	150		28.84	10	A + F	Acedia
Acedia		151	150	28.84	10	A + F	Acedia
Les méfaits du	150	151 ⁶¹⁸		28.85	10	A	Les méfaits du

⁶¹⁸ En 150-151, Cioran a tout simplement inversé « Acedia » et « Les méfaits du courage et de la peur ».

courage et de la peur							courage et de la peur
Despondency		152		28.86	10	A	Désenivrement
L'enthousiasme, ce fléau		153	154	28.88	10	A + F	Itinéraire de la haine
Rage		153	155	28.89	10	A + F	Itinéraire de la haine
Itinéraire de la haine		153 ⁶¹⁹		28.87	10	A + F	Itinéraire de la haine
L'enthousiasme, ce fléau	153	154		28.88	10	A + F	Itinéraire de la haine
Rage	153	155		28.89	10	A + F	Itinéraire de la haine
(Ce ne sont pas les fatigues...)		155a		28.90	10	A	(Ce ne sont pas les fatigues...)
Mythologie quotidienne		156		28.91	10	A + F	
(Adorer et abhorrer...)		156a		28.92	10	A	
(La somme d'insoluble...)		157	168 / 158a	28.94	10	A + F	
Les apories de l'âme	169 / 168	158		28.93	10	A	
(La somme d'insoluble...)	157 / 168	158a		28.94	10	A + F	
La cité du Diable		158b		28.95	10	A + F	La « perduta gente »
Histoire et verbe		159		28.96	10	A + F	Histoire et verbe
		160		28.97	10	A + F	Histoire et verbe
Philosophie et prostitution		161		28.98	10	A + F	Philosophie et prostitution

⁶¹⁹ Insertion, qui supprime 28.88 et décale 28.89.

Le poète		162		28.99	10	A + F	Le parasite des poètes 1
		163		28.100	10	A	Le parasite des poètes 1
La maladie de l'essentiel		164		28.101	10	A	Hantise de l'essentiel
		165		28.102	10	A + F	Hantise de l'essentiel
		166		28.103	10	A + F	Hantise de l'essentiel
Bonheur des épigones	168	167 ⁶²⁰		28.104	10	A + F	Bonheur des épigones
Bonheur des épigones		168	167	28.104	10	A + F	Bonheur des épigones
(La somme d'insoluble...)	157	168	158a	28.94	10	A + F	
Les apories de l'âme	169	168	158	28.93	10	A	
Les apories de l'âme		169	168 / 158	28.93	10	A	
Ultime hardiesse	170	169		28.105	10	A + F	Ultime hardiesse
Ultime hardiesse		170	169	28.105	10	A + F	Ultime hardiesse
Effigie du Raté		170		28.106	10	A	Effigie du Raté
(L' « à quoi bon »...)	186	170a		28.107	10	A	(« À quoi bon ? »...)
Conditions de la tragédie		171		28.108	10	A + F	Conditions de la tragédie
(Ce qui est déroutant...)		172		28.109	10	A	Conditions de la tragédie
Variabilités		173		28.110	10	A	

⁶²⁰ Ce décalage, et ceux de 28.93 et 28.105, sont conséquence du retrait du folio numC 167 (aujourd'hui perdu). Cf., en 28.105, la mention, de Cioran lui-même : « la page précédente intercalée ailleurs » - cette page en question étant 28.93.

(Ceux qui croient...)	175	173a		28.111	10	A	
Le mensonge immanent		174		28.112	10	A	Le mensonge immanent
(Si dans la hiérarchie...)	186	174a		28.113	10	A	(Si dans la hiérarchie...)
(Ceux qui croient...)		175	173a	28.111	10	A	
L'avènement de la conscience		175 ⁶²¹		28.114	10	A	L'avènement de la conscience
L'arrogance de la prière		176	22a / 176	28.115	10	A	L'arrogance de la prière
L'arrogance de la prière	176 / 22a	176		28.115	10	A	L'arrogance de la prière
		177		28.116	10	A	L'arrogance de la prière
(Seigneur, donnez-moi...)	178	177a		28.117	5	A	(Seigneur, donnez-moi...)
Le miracle vertical	8a	178		28.118	2	A	
(Seigneur, donnez-moi...)		178	177a	28.117	5	A	(Seigneur, donnez-moi...)
Lypémanie		179		28.119	2	A	Lypémanie
(La véritable grandeur...)		179a		28.120	10	A	(La véritable grandeur...)
		179b		28.121	10	A	(La véritable grandeur...)
Malédiction diurne		180		28.122	2	A	Malédiction diurne
Embrasement		181		28.123	2	A	
(L'épuisement...)	186	181a		28.124	10	A	
L'univers		Déchiré ⁶²²		28.125	10	A	L'univers

⁶²¹ Ce numéro date vraisemblablement d'après le déplacement de 28.111 en numC 173a.

démodé							démodé
(Et dire que...)		183	59b	28.47	2	A	(Depuis Adam...)
(Nous sommes...)		183a		28.126	10	A	(Il n'est que trop légitime...)
Histrionisme		184		28.127	10	A	
(Tout homme...)	(44) ⁶²³	185		28.128	10	A	
(L' « à quoi bon »...)		186 ⁶²⁴	170a	28.107	10	A	(« À quoi bon ? »...)
(Si dans la hiérarchie...)		186	174a	28.113	10	A	(Si dans la hiérarchie...)
(L'épuisement...)		186	181a	28.124	10	A	
Quousque eadem ?		186		NAF.163v	10	A	Quousque eadem ?

Figure 8. Tableau de l'état 1' (CRN.Ms.29, 30, 31, 32 33, et folios rattachés)

Titre en présence	NumC antérieure	NumC	NumC postérieure	Cote	Type de papier	Tracés	Titre PDD
Le penseur d'occasion		1		29.1	13	A + G	Le penseur d'occasion
		2		29.2	13	A + G	Le penseur d'occasion
		3		29.3	14	A + G	Le penseur d'occasion
Épitaphe		4		29.4	14	A + G	Épitaphe

⁶²² Il s'agit très probablement du numéro numC 182.

⁶²³ Numéro que nous n'expliquons pas.

⁶²⁴ Nous disposons, on le voit, de quatre textes numérotés 186 ; il y eut probablement redistribution du numéro au fur et à mesure (un texte écrit en 186, puis déplacé ; nouveau texte écrit en 186, puis déplacé ; troisième texte écrit en 186, déplacé à son tour), il n'y eut pas trois « 186 » en même temps. Mais l'ordre que nous donnons ici à ces quatre textes n'a guère de justification : si « Quousque eadem ? » (folio sans texte, par ailleurs) peut être placé en dernier (c'est la place qu'il occupera dans l'état II), il semble impossible de savoir dans quel ordre les trois autres textes ont été écrits. (Un tel cas de figure se rencontre à plusieurs reprises dans ces tableaux.)

Poésie et physiologie		5		29.5	14	A	Le parasite des poètes 2
Appétit du vice		6		29.6	14	A + G	Merveilles du vice
		7		29.7	14	A	Merveilles du vice
Les avantages de la débilité		8		29.8	14	A	Les avantages de la débilité
		9		29.9	14	A	Les avantages de la débilité
		10		29.10	14	A	Les avantages de la débilité
Le parasite des poètes		11		29.11	14	A	Le parasite des poètes 3
		12		29.12	14	A	Le parasite des poètes 3
L'éternel étranger		13		29.13	14	A	Tribulations d'un métèque
		14		29.14	14	A + G	Tribulations d'un métèque
	45	14a		29.15	6	A	Tribulations d'un métèque
L'ennui des conquérants		15		29.16	14	A	L'ennui des conquérants
		16		29.17	14	A + G	L'ennui des conquérants
	45	16a	17	29.18	15	G + A	L'ennui des conquérants
		17	36a	30.5	14	A + G	Visages de la Décadence 4
	45 / 16a	17		29.18	15	G + A	L'ennui des conquérants
Musique et scepticisme		18		29.19	14	A + G	Musique et scepticisme

L'automate		19		29.20	14	A	L'automate
		20		29.21	14	A	L'automate
	21	20a		29.22	13	A	L'automate
Mon bonheur	45	20b		29.23	15	G	L'automate
		21	20a	29.22	13	A	L'automate
L'ennui interrogé		21		29.24	14	A	
		22		29.25	14	A + G	
L'heure des aveux	48	22a		37.6	15	G + A	
Délices de... l'apathie	76	22b		37.7	31	G	
Sur la mélancolie		23		29.26	14	A + G	Sur la mélancolie
L'appétit de puissance		24		29.27	14	A	L'appétit de primer
		25		29.28	14	A	L'appétit de primer
Entre dieu et le ver		26		29.29	14	A	
La position du pauvre		27		29.30	14	A	Position du pauvre
Le don de la tristesse		28		29.31	14	A	Genèse de la tristesse
Le désir de mourir		29		NAF.321	2	A	
		30	38g	30.16	13	A + G	Visages de la Décadence 15
Tiraillement		31		37.2	13	A	
		32		37.3	13	A	
Incohérences sur le mariage		33		37.1	29	A	
Visages de la décadence		33		30.1	13	A + G	Visages de la décadence 1

		34		30.2	13	A + G	Visages de la Décadence 1 - 2
		35		30.3	13	A + G	Visages de la Décadence 2
		36		30.4	13	A	Visages de la Décadence 3
	17	36a		30.5	14	A + G	Visages de la Décadence 4
		37		30.6	13	A	Visages de la Décadence 5
		38		30.7	13	A + G	Visages de la Décadence 6
		38-1		30.8	6	A	Visages de la Décadence 8
	76	38-2		30.9	13	A	Visages de la Décadence 7
	48	38a		30.10	15	G + A	Visages de la Décadence 9
	48	38b		30.11	15	G + A	Visages de la Décadence 10
		38c		30.12	15	G + A	Visages de la Décadence 12
	52	38d		30.13	15	G + A	Visages de la Décadence 11
	68	38 ^e		30.14	13	G + A	Visages de la Décadence 13
	77	38f		30.15	13	G + A	Visages de la Décadence 14
	30	38g		30.16	13	A + G	Visages de la Décadence 15
Eschatologie		41		30.17	15	G + A	Visages de la Décadence 16
		42		30.18	15	G + A	Visages de la Décadence 16

		43		30.19	15	G + A	Visages de la Décadence 16
		44		30.20	6	A + G	Visages de la Décadence 16
Mon bonheur		45	20b	29.23	15	G	L'automate
		45	16a / 17	29.18	15	G + A	L'ennui des conquérants
		45	14a	29.15	6	A	Tribulations d'un métèque
La fin du verbe		45		30.21	6	A + G	Visages de la Décadence 17
		45	46	30.22	6	A + G	Visages de la Décadence 17
	45	46		30.22	6	A + G	Visages de la Décadence 17
Vision d'indolence	95	46a		30.23	22	A	
Remède radical		47		30.24	15	G + A	Visages de la Décadence 20
L'heure des aveux		48	22a	37.6	15	G + A	
		48	38a	30.10	15	G + A	Visages de la Décadence 9
		48	38b	30.11	15	G + A	Visages de la Décadence 10
Le refus de procréer	[1]	49		32.1	15	G + A	Le refus de procréer
		50		32.2	15	G + A	Le refus de procréer
		50a		32.3	15	G + A	Le refus de procréer
	73	50b		32.4	13	A	Le refus de procréer
		50c		32.5	20	A	Le refus de

							procréer
L'esthète hagiographe		51		32.6	15	G + A	L'esthète hagiographe
		52	38d	30.13	15	G + A	Visages de la Décadence 11
Le disciple des saintes		52		32.7	15	G + A	Le disciple des saintes
		53		32.8	15	G + A	Le disciple des saintes
		54		32.9	15	G + A	Le disciple des saintes
Sagesse et sainteté		55		32.10	15	G + A	Sagesse et sainteté
La femme et l'absolu		55a		32.11	15	G + A	La femme et l'absolu
Espagne		55b		32.12	22	A	Espagne
Hystérie de l'éternité		56		32.13	15	G + A	Hystérie de l'éternité
		57		32.14	15	G + A	Hystérie de l'éternité
Étapes de l'orgueil		58		32.15	15	G + A	Étapes de l'orgueil
Ciel et hygiène	[ill.]	58a		32.16	22	A	Ciel et hygiène
Oscillation en enfer		59		32.17	15	G + A	Oscillation
Morale du devoir	61	59	61	37.4	15	G + A	
La croix inclinée		59a	59-1 / 59c	32.20	13	A	La croix inclinée
La peur de devenir saint	68	59a		32.18	15	G + A	Menace de sainteté
Entre le doute et l'extase	74	59b		32.19	6	A	
La croix	59a	59-1	59c	32.20	13	A	La croix

inclinée							inclinée
La croix inclinée	59a / 59-1	59c		32.20	13	A	La croix inclinée
La corde		60		32.21	15	G + A	La corde
Morale du devoir		61	59 / 61	37.4	15	G + A	
Morale du devoir	61 / 59	61		37.4	15	G + A	
Prédestination	63	61a		37.5	15	G + A	
Divagation clinique		62		NAF.322	15	G	
Prédestination		63	61a	37.5	15	G + A	
		63		NAF.323	15	G + A	
Théologie		64		32.22	6	G + A	Théologie
		[déchiré]		33.1	6	G + A	Le décor du savoir 1
	[6 ?]	66		33.2	6	G + A	Le décor du savoir 1
		67		33.3	15	G + A	Le décor du savoir 2
		68	38 ^e	30.14	13	G + A	Visages de la Décadence 13
La peur de devenir saint		68	59a	32.18	15	G + A	Menace de sainteté
		68		33.4	15	G + A	Le décor du savoir 3
		69		33.5	15	G + A	Le décor du savoir 3
		70		33.6	6	A	Le décor du savoir 4
		71		33.7	6	A	Le décor du savoir 5
		72		33.8	6	A	Le décor du savoir 5

	95	72		33.9	22	A	Le décor du savoir 6
		73	50b	32.4	13	A	Le refus de procréer
Corruption de la voix		73		31.1	13	A	Sécularisation des larmes
Entre le doute et l'extase		74	59b	32.19	6	A	
Les dessous de l'obsession de la mort		74		31.2	13	A + G	Les dessous d'une obsession
L'Intrus		75		31.3	14	A	
Sur certaines solitudes		75	M	47	31	G + A	Sur certaines solitudes
		76	38-2	30.9	13	A	Visages de la Décadence 7
Délices de ... l'apathie		76	22b	37.7	31	G	
Délices de l'apathie		76		31.4	13	A	
		77	38f	30.15	13	G + A	Visages de la Décadence 14
Rêve du fainéant		77	80	31.9	13	A	
Le Dernier		77		31.5	22	A	Visages de la Décadence 18
Débat quotidien	84	77a		31.6	22	A	Visages de la Décadence 18
Fluctuations de la volonté		78		31.7	22	A	Fluctuations de la volonté
		79		31.8	22	A	Fluctuations de la volonté
Rêve du fainéant	77	80		31.9	13	A	

Théorie de la bonté		81		31.10	22	A	Théorie de la bonté
L'animal métaphysique		82		31.11	22	A	L'animal métaphysique
		83		31.12	13	A	L'animal métaphysique
Débat quotidien		84	77a	31.6	22	A	Visages de la Décadence 18
Abdication		84		31.13	13	A	
La part des choses		85		31.14	13	A	La part des choses
		86		31.15	13	A	La part des choses
Utopie du sceptique		87		49.1	22	A	Le corrupteur
L'Intrus		88		NAF.324	22	A	
L'heure de l'idiot		89		31.16	22	A	
		89		NAF.226v	20	A	
L'irréfutable déception		90		31.17	22	A	L'irréfutable déception
Réponse		91		31.18	22	A	
		92 ⁶²⁵		NAF.225v	20	A	
Souvenirs ⁶²⁶		92		31.20	22	A	
Discipline de l'atonie		93		31.21	22	A	Discipline de l'atonie
	104	93a		31.22	22	A	Discipline de l'atonie
La tribu philosophique		94		31.23	22	A	
Vision d'indolence		95	46a	30.23	22	A	

⁶²⁵ Ce numéro est barré, ainsi que les quelques lignes de texte qui suivent ; Cioran a utilisé l'autre face du folio pour un autre texte (NAF.225).

⁶²⁶ Ce texte est différent du chapitre « Souvenirs » que l'on trouve en NAF.325 (sans numC).

		95	72	33.9	22	A	Le décor du savoir 6
Généalogie de la tristesse		95		31.24	20	A	Genèse de la tristesse
La pensée macabre		96		31.25	20	A	
Blasphèmes d'un insoumis		97		31.26	20	A	Exercices d'insoumission
		98		31.27	20	A	Exercices d'insoumission
		99		31.28v	20	A	
L'architecte des cavernes		99		31.28	20	A	L'architecte des cavernes
		99a		31.29	20	A	L'architecte des cavernes
L'usure suprême		100		31.30	20	A	L'usure suprême
		101		31.31	20	A	L'usure suprême
Philosophie du papillon		102		31.32	20	A	
Les deux formes de chaos		103		31.33	20	A	Visages de la Décadence 19
		104	93a	31.22	22	A	Discipline de l'atonie

Figure 9. Tableau de l'état 1" (CRN.Ms.36)

Titre en présence	NumC antérieure	NumC	NumC : ajout	Cote	Type de papier	Tracés	Titre PDD
L'irréfutable déception		1		36.1	14	A	L'irréfutable déception

Dans le secret des moralistes		2		36.2	14	A	Dans le secret des moralistes
		3		36.3	14	A	Dans le secret des moralistes
		4		36.4	14	A	Dans le secret des moralistes
		5		36.5	14	A	Dans le secret des moralistes
Rêve monastique		6		36.6	14	A	Fantaisie monacale
Convoitise de la folie		7		36.7	14	A	En l'honneur de la folie
Mes héros		8		36.8	14	A	Mes héros
		9		36.9	14	A	Mes héros
Les simples d'esprit		10		36.10	14	A	Les simples d'esprit
La pensée comme excitant de l'esprit		11		36.11	14	A	La misère : excitant de l'esprit
		12		36.12	14	A	La misère : excitant de l'esprit
L'homme d'un seul chagrin	16	12a	22	36.23	14	A	
Invocation à l'insomnie	11 ⁶²⁷	13		36.13	14	A	Invocation à l'insomnie
		14		36.14	14	A	Invocation à l'insomnie
		15		36.15	14	A	Invocation à l'insomnie
L'homme d'un seul chagrin		16	12a / 22	36.23	14	A	

⁶²⁷ Erreur insignifiante : 36.14, qui fait directement suite, sur le plan textuel, à 36.13, ne comporte pas de numC 12.

Terme de gloire		16		36.16	14	A	
États de dépendance		17		36.17	14	A	
Consolation par la déchéance		18		36.18	14	A	Parmi les galeux
Nudité		19		36.19	14	A	Philosophie vestimentaire
La mort vivifiante		20	21	36.22	3	A	
Exclamations d'un réprouvé		20		36.20	14	A	
Exaspération	24	20a		36.21	3	A	
La mort vivifiante	20	21		36.22	3	A	
L'homme d'un seul chagrin	16 / 12a	22		36.23	14	A	
Profil du méchant		23		36.24	3	A	Profil du méchant
Exaspération		24	20a	36.21	3	A	
Interprétation de la tolérance		24		36.25	3	A	Vues sur la tolérance
		25		36.26	3	A	Vues sur la tolérance
Le mépris		26		36.27	3	A	
Dénominateur		27		36.28	3	A	
En guise de prière...		28		36.29	3	A	
La dernière nourriture		29		36.30	3	A	
L'écorché vif		30		36.31	3	A	L'écorché
Divagations dans un couvent		31		36.32	3	A	Divagations dans un couvent
		32		36.33	3	A	Divagations dans un couvent
		33		36.34	3	A	Divagations dans un couvent

		34		36.35	3	A	Divagations dans un couvent
Les vérités de tempérament		35		36.36	3	A	Vérités de tempérament
		36		36.37	3	A	Vérités de tempérament
L'entrepreneur		37		36.38	3	A	Sur un entrepreneur d'idées
Délices de l'apathie		38		36.39	3	A	
Le corrupteur d'âmes		39		36.40	13	A	Le corrupteur
		40		36.41	13	A	Le corrupteur

b - L'état II

Figure 10. Tableau de l'état 2 (NAF.18721)

Titre en présence	NumC antérieure	NumC	NumC postérieure	Cote	Type de papier	Tracés	Titre PDD
		2		9	38	A	
Le désaccord originel		3		10	10	A	
		4		11	38	A	
		5		12	38	A	
Amertume et rigueur		6		13	38	A	
Les deux espèces d'hommes		7		14	38	A	Variations sur la mort 2
		8		15	38	A	Variations sur la mort 2
(Contre		9		16	38	A	Variations sur

l'obsession...)							la mort 3
		10		17	38	A	Variations sur la mort 3
Encore un jour !		11		18	38	A	En marge des instants
L'anti-prophète		12		19	38	A	L'anti-prophète
		13		20	38	A	L'anti-prophète
		14		21	38	A + B	L'anti-prophète
		15		22	38	A + B	L'anti-prophète
Dans le cimetière des définitions		16		23	38	A	Dans le cimetière des définitions
Civilisation et frivolité		17		24	38	A	Civilisation et frivolité
		18		25	38	A	Civilisation et frivolité
De l'absolu et ses caricatures		19		26	38	A	
(Toute conviction...)		20		27	38	A	
		21		28	38	A	
L'écoulement en Dieu		22		29	38	A + D	Disparaître en Dieu
		23		30	38	A + D	Disparaître en Dieu
Le salut par l'improbable		24		31	38	A + D	Variations sur la mort 1
Tentation et danger de l'insoluble		25		32	38	A	Variations sur la mort 1

		26		33	38	A	
Désarticulation du temps		27		34	38	A + D	Désarticulation du temps
		28		35	38	A	Désarticulation du temps
		29		36	38	A	Désarticulation du temps
		30		37	38	A	Désarticulation du temps
(Celui qui souffre...)		31		38	10	A	(Celui qui souffre...)
La superbe inutilité		32		39	10	A	La superbe inutilité
		33		40	10	A + E	La superbe inutilité
La syntaxe du pestiféré		34		41	10	A	
		35		42	10	A	
(L'homme aurait dû...)		36		43	10	A	
La faculté d'espérer		37		44	10	A	
		38		45	10	A	
		39		46	10	A	
Exégèse de la déchéance		40		47	10	A	Exégèse de la déchéance
(Le pluriel implicite...)		41		48	10	A + B	(Le pluriel implicite...)
L'autrui		42		49	10	A	Coalition contre la mort
		43		50	10	A	Coalition contre la mort
Suprématie de l'adjectif		44		51	10	A	Suprématie de l'adjectif

(Et pourtant cette quête...)		45		52	10	A	(Et pourtant cette quête...)
La chute classique		46		53	10	A	(Et pourtant cette quête...)
		47		54	10	A + B	
		48		55	10	A	
Le diable rassuré		49		56	10	A	Le diable rassuré
		50		57	10	A	Le diable rassuré
Promenade sur la circonférence	[53] ⁶²⁸	51		58	7	A	Promenade sur la circonférence
Le suicide comme moyen de connaissance		52		59	10	A	
(Chaque homme ressent...)		53		60	10	A	
Les dimanches de la vie		54		61	10	A + B	Les dimanches de la vie
(L'unique fonction...)		55		62	10	A	(La seule fonction...)
Le cœur expie les lumières de l'esprit		56		63	10	A	
L'animal indirect		57		64	10	A	L'animal indirect
(Et dire que...)		58		65	10	A + Z	(Depuis Adam...)
La clef de notre endurance		59		66	10	A	La clef de notre endurance
		60		67	10	A	La clef de

⁶²⁸ Erreur insignifiante de recopiage.

							notre endurance
Annulation par la délivrance		61		68	10	A + Z	Annulation par la délivrance
Le venin abstrait		62		69	10	A	Le venin abstrait
(Il est curieux...)		63		70	10	A + Z	
La conscience du malheur		64		71	10	A	La conscience du malheur
La pensée interjective		65		72	10	A	La pensée interjective
		66		73	10	A	La pensée interjective
Apothéose du vague	[68]	67		74	18	I + A	Apothéose du vague
	[2 / 69]	68		75	19	I + A	Apothéose du vague
	[3 / 70]	69		76	18	I + A	Apothéose du vague
	[4 / 71]	70		77	18	I + A	Apothéose du vague
	[6 / 5 / 72]	71		78	18	I + A	Apothéose du vague
Anch-heresy + (« Lorsque l'âme...)		72		79	10	A	La solitude - schisme du cœur + (« Lorsque l'âme...)
Penseurs crépusculaires		73		80	10	A	Penseurs crépusculaires
		74		81	10	A	Penseurs crépusculaires
		75		82	10	A	Penseurs

							crépusculaires
		76		83	10	A	Penseurs crépusculaires
Les ressources du suicide		77		84	10	A	Ressources de l'auto- destruction
		78		85	10	A	Ressources de l'auto- destruction
		79		86	10	A	Ressources de l'auto- destruction
Les anges réactionnaires		80		87	10	A	Les anges réactionnaires
		81		88	10	A	Les anges réactionnaires
(Dans ce monde...)		82		89	10	A	(Dans ce monde...)
		83		90	10	A	(Dans ce monde...)
Le souci de décence		84		91	10	A	Le souci de décence
(On n'est « civilisé »...) + La gamme du vide		85		92	10	A + Z'	(On est « civilisé »...) + La gamme du vide
		86		93	10	A	La gamme du vide
		87		94	10	A	La gamme du vide
Le véritable prochain		88		95	10	A	
		89		96	10	A	
Certains matins		90		97	10	A	Certains

							matins
(Écrire serait...)		91		98	10	A	(Écrire serait...)
Le deuil affairé		92		99	10	A	Le deuil affairé
(Les civilisations hâtives...)		93		100	10	A	(Les civilisations haletantes...)
Immunité contre le renoncement		94		101	10	A	Immunité contre le renoncement
Équilibre du monde		95		102	10	A	Équilibre du monde
		96		103	10	A	Équilibre du monde
Médiocrité de la philosophie		97		104	10	A	Adieu à la philosophie
		98		105	10	A	Adieu à la philosophie
(Les grands systèmes...)		99		106	10	A	(Les grands systèmes...)
Limites de la comédie		100		107	10	A	Du saint au cynique
		101		108	10	A	Du saint au cynique
Retour aux éléments		102		109	10	A	Retour aux éléments
La désertion par l'expression		103		110	10	A	Faux-fuyants
		104		111	10	A	Faux-fuyants
Proscription		104	105	112	10	A	
Proscription	104	105		112	10	A	
Non-résistance à la nuit		105	106	113	10	A	Non-résistance à la nuit
Non-résistance à	105	106		113	10	A	Non-résistance

la nuit							à la nuit
(Et pourtant cette chute...)		107		114	10	A	(Et pourtant cette chute...)
Réhabilitation de la périphérie		108		115	10	A	
Tournant le dos au temps		109		116	10	A	Tournant le dos au temps
Double visage de la liberté		110		117	10	A	Double visage de la liberté
		111		118	10	A	Double visage de la liberté
		112		119	10	A	Double visage de la liberté
Surmenage par les rêves		113		120	36	A	Surmenage par les rêves
Le traître modèle		114		121	10	A	Le traître modèle
		115		122	10	A	Le traître modèle
		116		123	10	A	Le traître modèle
Dans une des mansardes de la terre		117		124	10	A	Dans une des mansardes de la terre
L'horreur imprécise		118		125	10	A	L'horreur imprécise
(La santé est une...)		119		126	10	A	L'horreur imprécise
Les dogmes inconscients		120		127	10	A	Les dogmes inconscients
		121		128	10	A	Les dogmes inconscients
Dualité + (On ne peut aimer...)		122		129	10	A	Dualité + (On ne peut

							aimer...)
		123		130	10	A	(On ne peut aimer...)
Le r�n�gat		124		131	10	A	Le r�n�gat
L'ombre future		125		132	10	A	L'ombre future
La fleur des idées fixes		126		133	10	A	La fleur des idées fixes
Diogène		127		134	10	A	Le « chien céleste »
		128		135	10	A	Le « chien céleste »
		129		136	10	A	Le « chien céleste »
		130		137	10	A	Le « chien céleste »
L'équivoque du génie		131		138	10	A	L'équivoque du génie
L'agent et la substance du devenir		132		139	10	A	Idolâtrie du malheur
Défervescence		133		140	10	A	
		134		141	10	A	
Le démon	[ill.] / 152a	135		142	10	A	Le démon
(Il serait entièrement...)		136		143	10	A	(Il serait entièrement...)
Philosophie du parti pris		137		144	10	A	
		138		145	10	A	
La vanité des preuves		139		146	10	A	
		140		147	10	A	
		141		148	10	A	
La dérision		142		149	10	A	La dérision

d'une « vie nouvelle »							d'une « vie nouvelle »
Triple impasse		143		150	10	A	Triple impasse
		144		151	10	A	Triple impasse
Cosmogonie du désir		145		152	10	A	Cosmogonie du désir
Interprétation des actes		146		153	10	A	Interprétation des actes
La vie sans objet		147		154	10	A	La vie sans objet
La comédie des pressentiments		148		155	10	A	
Acedia	186 / 170b ⁶²⁹	149		156	10	A	Acedia
Les méfaits du courage et de la peur		150		157	10	A	Les méfaits du courage et de la peur
		151		158	10	A	Les méfaits du courage et de la peur
Despondency		152		159	10	A	Désenivrement
Le démon	[ill.]	152a	135	142	10	A	Le démon
Itinéraire de la haine		153		160	5	A	Itinéraire de la haine
		154		161	5	A	Itinéraire de la haine
(Ce ne sont pas...)		155		162	5	A + B	(Ce ne sont pas...)
Mythologie quotidienne		156		163	10	A	(Ce ne sont pas...)
(Adorer et		157		164	5	A + B	

⁶²⁹ Numéros que nous n'expliquons pas : ce folio porte comme texte la suite immédiate (« dont la base vacillante », NAF.155 ; « ne nous est perceptible », NAF.156) du folio précédant (NAF.155), il est donc difficile de croire que Cioran ait pu déplacer la fin d'un texte (et le commencement d'un second), sans le début de celui-ci (ni la suite de celui-là).

abhorrer...)							
Les apories de l'âme		158		165	5	A	
(La somme d'insoluble...)		159		166	5	A	
La cité du Diable		160		167	5	A	« La perduta gente »
		161		168	5	A	« La perduta gente »
Histoire et verbe		162		169	5	A	Histoire et verbe
		163		170	5	A	Histoire et verbe
Philosophie et prostitution		164		171	5	A	Philosophie et prostitution
Le poète		165		172	5	A	Le parasite des poètes 1
Hantise de l'essentiel		166		173	5	A	Hantise de l'essentiel
		167		174	38	A	Hantise de l'essentiel
		167	168	175	38	A	Hantise de l'essentiel
	167	168		175	38	A	Hantise de l'essentiel
		168	169	176	38	A	Hantise de l'essentiel
	168	169		176	38	A	Hantise de l'essentiel
Bonheur des épigones		170		177	38	A	Bonheur des épigones
Ultime hardiesse		171		178	38	A	Ultime hardiesse
Effigie du Raté		172		179	38	A	Effigie du raté

(Le « à quoi bon »...)		173		180	38	A	(« À quoi bon ? »...)
Conditions de la tragédie		174		181	38	A	Conditions de la tragédie
		175		182	38	A	Conditions de la tragédie
(Ce qui est rebutant...) + Variabilités		176		183	38	A	
		177		184	38	A	
(Ceux qui croient...)		178		185	38	A	
Le mensonge immanent		179		186	38	A	Le mensonge immanent
(Si dans la hiérarchie...)		180		187	38	A	(Si dans la hiérarchie...)
L'avènement de la conscience		181		188	38	A	L'avènement de la conscience
		182		189	38	A	L'avènement de la conscience
L'arrogance de la prière		183		190	38	A	L'arrogance de la prière
		184		191	38	A	L'arrogance de la prière
(Seigneur, donnez-moi...)		185		192	38	A	(Seigneur, donnez-moi...)
Le miracle vertical		186		193	38	A + B	
Lypémanie		187		194	38	A	Lypémanie
(La véritable grandeur...)		188		195	38	A	(La véritable grandeur...)

Malédiction diurne		189		196	29	A + B + D	Malédiction diurne
Embrasement		190		197	38	A	
(L'épuisement...)		191		198	38	A + B	
Nostalgie d'un déchu		192		199	38	A + B	Défense de la corruption
		193		200	38	A	Défense de la corruption
L'univers démodé		194		201	38	A + B	L'univers démodé
		195		202	38	A	L'univers démodé
(Il n'est que trop...)		196		203	38	A + B	(Il n'est que trop...)
		197		204	38	A + B	(Il n'est que trop...)
Histrionisme		198		205	38	A + B	
(Tout homme...)		199		206	38	A	
Quousque eadem ?		200		207	36	A + B + D	Quousque eadem ?

Quant au tableau de l'état 2', nous avons adapté notre présentation à ses exigences. Cet état ne présente pas, comme les précédents, de multiples déplacements ponctuels indépendants : les quelques déplacements opérés par Cioran à ce stade presque final de la genèse entraînent de longs décalages de numérotation, par séquence. Aussi, plutôt que de surcharger le tableau en répétant les diverses places occupées tour à tour par un même folio (comme nous l'avons fait jusqu'ici, sauf exception), nous avons classé ici les folios selon le dernier ordre de cet état (« NumC »), et renvoyé dans d'autres colonnes les numérotations antérieures, afin de ne pas en briser la logique (particulièrement visible). Pour suivre les ordres antérieurs (-1, le plus récent, jusqu'à -3, le plus ancien – et le plus incertain, de fait), il suffit de basculer, à la ligne venue, de la colonne « NumC » à celle de la numérotation antérieure choisie. Contrairement aux tableaux précédents, où les colonnes « NumC antérieure » et « NumC postérieure » n'indiquaient pas de versions cohérentes communes, mais une nébuleuse d'autres numérotations sans chronologie interne établie, ici l'on peut distinguer au moins deux versions de cet état 3', outre la dernière version (« NumC »).

Figure 11. Tableau de l'état 2' (NAF.18721, CRN.Ms.34, 35, et folios rattachés)

Titre en présence	NumC -3	NumC -2	NumC -1	NumC	Cote	Type de papier	Tracés	Titre PDD
	[104] ⁶³⁰	1		4	208	20	A	Le penseur d'occasion
		2		5	209	20	A	Le penseur d'occasion
Les avantages de la débilité				[6] ⁶³¹	210	20	A	Les avantages de la débilité
				6	211	19	A	Les avantages de la débilité
				7	212	20	A	Les avantages de la débilité
				8	213	20	A	Les avantages de la débilité
Poésie et physiologie			5a	8a	214	20	A	Le parasite des poètes 2
Le parasite des poètes				9	215	20	A	Le parasite des poètes 3
Le pèlerin du vague				10	216	20	A	Tribulations d'un métèque
L'ennui des conquérants				11	217	20	A	L'ennui des conquérants
				12	218	20	A	L'ennui des conquérants
				13	219	20	A	L'ennui des conquérants
Musique et scepticisme				14	220	20	A	Musique et scepticisme
L'automate				15	221	20	A	L'automate

⁶³⁰ Numéro que nous n'expliquons pas.

⁶³¹ Le folio 210 étant collé sur le folio 211 (folio vierge, à l'exception de la numC), le numC de 211, soit 6, correspond également au folio 210.

				16	222	20	A	L'automate
Sur la mélancolie				17	223	20	A	Sur la mélancolie
L'appétit de primer				18	224	20	A	L'appétit de primer
				19	225	20	A	L'appétit de primer
Position du pauvre	[27] ⁶³²			20	226	20	A	Position du pauvre
Visages de la décadence					227	19	A	Visages de la décadence
Visages de la décadence				21	228	20	A	Visages de la décadence 1
				22	229	20	A	Visages de la décadence 2
				23	230	20	A	Visages de la décadence 2
				24	231	20	A	Visages de la décadence 3
				26	232	20	A	Visages de la décadence 5
				27	233	20	A	Visages de la décadence 6
				28	234	20	A	Visages de la décadence 7
				29	235	20	A	Visages de la décadence 8
	[11]			31	34.1	20	A	Visages de la décadence 10
	[12]			32	34.2	20	A	Visages de la décadence 11 + 12
	[13]			33	34.3	20	A	Visages de la

⁶³² Erreur de recopiage.

								décadence 13
	[14]			34	34.4	20	A	Visages de la décadence 14
	[15]			35	34.5	20	A	Visages de la décadence 15
L'échéance	[21]			36	34.6	14	A	Visages de la décadence 16
				37	34.7	14	A	Visages de la décadence 16
La fin du verbe				38	34.8	14	A	Visages de la décadence 17
				39	34.9	14	A	Visages de la décadence 17
Vision d'indolence				40	34.10	14	A	
Remède radical			41		34.14	14	A	Visages de la décadence 20
Le Dernier		62	40a	41	34.11	14	A	Visages de la décadence 18
Les deux formes de chaos	92	98	85	42	34.12	14	A	Visages de la décadence 19
Remède radical			41	43	34.13	2	A	Visages de la décadence 20
Le refus de procréer			42	44	35.1	14	A	Le refus de procréer
			43	45	35.2	14	A	Le refus de procréer
			44	46	35.3	14	A	Le refus de procréer
L'esthète hagiographe			45	47	35.4	14	A	L'esthète hagiographe
Le disciple des saintes			46	48	35.5	14	A	Le disciple des saintes

			47	49	35.6	14	A	Le disciple des saintes
Sagesse et sainteté			48	50	35.7	14	A	Sagesse et sainteté
La femme et l'absolu			49	51	35.8	14	A	La femme et l'absolu
Espagne			50	52	236	40	A	Espagne
Hystérie de l'éternité			51	53	237	40	A	Hystérie de l'éternité
Étapes de l'orgueil			52	54	238	40	A	Étapes de l'orgueil
Ciel et hygiène			53	55	239	40	A	Ciel et hygiène
Sur certaines solitudes	64		63	56	240	40	A	Sur certaines solitudes
Oscillation			54	57	241	40	A	Oscillation
La croix inclinée			55	58	242	40	A	La croix inclinée
Entre Dieu et le ver			56	59	243	40	A	
Théologie			57	60	244	40	A	Théologie
L'animal métaphysique			58	61	245	40	A	L'animal métaphysique
			59	62	246	40	A	L'animal métaphysique
Généalogie de la tristesse				63	247	2	A	Genèse de la tristesse
Le fervent provisoire			60	64	248	40	A	
Divagations dans un couvent			125	65	249	21	A	Divagations dans un couvent
			126	66	250	21	A	Divagations dans un couvent

Un beau jour			127	67	251	21	A	
L'insoumis	75	93	80	68	252	40	A + F	Exercices d'insoumission
		94	81	69	253	40	A + F	Exercices d'insoumission
Le décor du savoir				[.]	254	19	A	Le décor du savoir
	99	102	89	70	255	40	A + F	Le décor du savoir 1
		103	90	71	256	40	A + F	Le décor du savoir 2
		104	91	72	257	40	A + F	Le décor du savoir 3
		105	92	73	258	40	A + F	Le décor du savoir 3
		106	93	74	259	40	A + F	Le décor du savoir 4
		107	94	75	260	40	A + F	Le décor du savoir 5
		108	95	76	261	40	A + F	Le décor du savoir 6
		109	96	77	262	40	A + F	Le décor du savoir 6
Abdications				[.]	263	19	A	Abdications
La corde	61	60	61	78	264	20	A	La corde
Les dessous de l'obsession de la mort		63	62	79	265	40	A	Les dessous d'une obsession
Épitaphe		3 / 6bis		80	266	20	A	Épitaphe
Sécularisation des larmes		63	65	81	267	40	A	Sécularisation des larmes
Entre la taupe et le soleil +			66	82	268	40	A	Fluctuations de la volonté

Fluctuations de la volonté								
Rêve du fainéant			67	83	269	40	A	
Théorie de la bonté			68	84	270	40	A	Théorie de la bonté
Hébétude			69	85	271	40	A	
La part des choses			70	86	272	40	A	La part des choses
			71	87	273	40	A	La part des choses
Merveilles du vice		5	72	88	274	20	A	Merveilles du vice
		6	73	89	275	20	A	Merveilles du vice
Le corrupteur d'âmes		72	74		49.2	33	A	Le corrupteur
Le corrupteur			74	90	276	2	A	Le corrupteur
Souvenirs		88	75	91	31.19	14	A + F	
L'architecte des cavernes		89	76	92	277	40	A + F	L'architecte des cavernes
Discipline de l'atonie		90	77	93	278	40	A + F	Discipline de l'atonie
		91	78	94	279	40	A + F	Discipline de l'atonie
La pensée macabre		92	79	95	280	40	A + F	
L'usure suprême		95	82	96	281	40	A + F	L'usure suprême
		96	83	97	282	40	A + F	L'usure suprême

Papillonnage		97	84	98	283	40	A + F	
Généalogie de la tristesse		99	86		48.1	29	A	Genèse de la tristesse
Généalogie de la tristesse			86		48.2	7	A	Genèse de la tristesse
Généalogie de la tristesse			86		48.3	34	A	Genèse de la tristesse
Martyre sans palme		100	87	99	284	40	A + F	Aux funérailles du désir
Le désir de mourir		101	88	100	285	40	A + F	
L'irréfutable déception			97	101	286	37	A	L'irréfutable déception
Dans le secret des moralistes			98	102	287	37	A	Dans le secret des moralistes
			99	103	288	37	A	Dans le secret des moralistes
			100	104	289	21	A	Dans le secret des moralistes
Projet monacal			101	105	290	21	A	Fantaisie monacale
En l'honneur de la folie			102	106	291	21	A	En l'honneur de la folie
Mes héros			103	107	292	21	A	Mes héros
			104	108	293	21	A	Mes héros
Les simples d'esprit			105	109	294	21	A	Les simples d'esprit
La misère - excitant de l'esprit			106	110	295	21	A	La misère : excitant de l'esprit
			107	111	296	21	A	La misère :

								excitant de l'esprit
			108	112	297	21	A	La misère : excitant de l'esprit
Invocation à l'insomnie			109	113	298	21	A	Invocation à l'insomnie
			110	114	299	21	A	Invocation à l'insomnie
			111	115	300	21	A	Invocation à l'insomnie
Le réprouvé s'explique			112	116	301	21	A	
La mort vivifiante			113	117	302	21	A	
Profil du méchant			114	118	303	21	A	Profil du méchant
Vues sur la tolérance			115	119	304	21	A	Vues sur la tolérance
			116	120	305	21	A	Vues sur la tolérance
Uniquité			117	121	306	21	A	
En guise de prière...			118	122	307	21	A	
Philosophie vestimentaire			119	123	308	21	A	Philosophie vestimentaire
Parmi les galeux			120	124	309	21	A	Parmi les galeux
Sur un entrepreneur d'idées			121	125	310	21	A	Sur un entrepreneur d'idées

			122	126	311	21	A	Sur un entrepreneur d'idées
Vérités de tempérament			123	127	312	21	A	Vérités de tempérament
			124	128	313	21	A	Vérités de tempérament
L'écorché vif			.-128		50.1-2	41	A	L'écorché
L'écorché vif			128	129	315	2	A	L'écorché
Reconnaissance au vide			129		314	41	A	
Reconnaissance au vide			129	130	316	2	A	
À l'encontre de soi			130	131	317	31	A	À l'encontre de soi

À noter, enfin, en marge de ce dernier tableau, le folio NAF.318, « *Physionomie d'un échec* » (papier 29, tracés A), numC 3 : ce numéro relève probablement de « NumC -3 », mais, comme pour la plupart des numéros de cette colonne-là, la chose est loin d'être sûre.

c - L'état III

La numérotation de cet état, dont ne restent que vingt-cinq maigres folios, est beaucoup moins complexe que celle des états I et II ; aussi en avons-nous simplifié le tableau, avec seulement deux colonnes pour la numérotation de Cioran : celle dactylographiée, la première chronologiquement, puis celle au crayon.

Figure 12. Tableau des états 3 et 3' (CRN.Ms.58)

Titre en présence	NumC dactylographiée	NumC crayon	Cote	Type de papier	Tracés	Titre PDD
-------------------	----------------------	-------------	------	----------------	--------	-----------

Le penseur d'occasion			58.25	29	I + A	Précis de Décomposition
Sentir et veiller	1		58.1	30	I + A	
	2		58.2	30	I + A	
Le désaccord originel	3		58.3	30	I + A	L'homme vermoulu
	4		58.4	30	I + A	L'homme vermoulu
Amertume et rigueur	5		58.5	30	I + A + H	
Les deux espèces d'hommes	6		58.6	30	I + A + H + F	Variations sur la mort 2
L'anti-prophète	10		58.7	30	I + A + H + F	En marge des instants + L'anti-prophète
			58.7bis	6	A	En marge des instants
	11		58.8	30	I + A + F	L'anti-prophète
	12		58.9	30	I + A	L'anti-prophète
	16	9	58.10	30	I + A + F	
	17	10	58.11	30	I + A + F	
	22		58.12	30	I + A + F	
Désarticulation du temps	23		58.13	30	I + A	Désarticulation du temps
	24		58.14	30	I + A	Désarticulation du temps
	29		58.15	30	I + A +	

					F	
	30		58.16	30	I + A + F	
(L'homme aurait dû...)	31		58.17	30	I + A + F	
La faculté d'espérer	32		58.18	30	I + A + F	
	33		58.19	30	I + A + F	
(Chaque être ressent...)	47		58.20	10	I + A + F	
Embrasement	171	149	58.23	31	I + A + F	Malédiction diurne
(Tout homme...)	177		58.24	31	I + A + F	
La mort vivifiante	105bis		58.21	25	I + A + F	
En guise de prière...	109		58.22	29	I + A + F	

Sans doute nous faut-il justifier ce classement, qui ne respecte pas la foliotation de la bibliothèque, et place les folios 23 et 24 (C171 et 177) devant les folios 21 et 22 (C105bis et 109). Pour cet état III, et comme il l'a fait pour l'état II, Cioran divise son livre en deux, et numérote indépendamment ces deux ensembles ; or, nous constatons que les textes présents sur les folios 23 et 24 de l'état III se situent, dans les deux autres états, à la fin de la première partie (disons de la première numérotation), tandis que les textes présents sur les folios 21 et 22 de l'état III se situent, dans les deux autres états, à la fin du livre, à la fin de la seconde numérotation, dans ce que nous avons appelé l'état 1'' et l'état 2'. Il y a fort à croire que la première partie de l'état III (état 3) s'arrête à ce folio 24 (C177) ; une seconde numérotation (état 3') fut initiée à sa suite, partant de 1, et qui devait monter jusqu'à 120, environ – mais il ne nous reste de cette seconde partie (elle-même composée de cinq parties, de fait, toutes intégrées dans une numérotation commune) que les folios 21 et 22, C105bis et C109.

À noter, par ailleurs, en marge de cet état, le folio NAF.325, dépourvu de numC, mais dactylographié ; il date peut-être de cet état III.

d - l'état IV

Si l'état IV a été perdu dans son ensemble, de très rares manuscrits présentent des versions de chapitres postérieures à l'état III ; peut-être se situèrent-ils dans la transition entre états III et IV, peut-être ont-ils échappé à la perte du reste et relèvent-ils de l'état IV.⁶³³ Les voici, pour terminer :

Figure 13. Tableau de l'état IV

Titre en présence	NumC	Cote (CRN.Ms)	Type de papier	Tracés
En marge de l'Instant	10	42	25	A
L'anti-prophète	11	40.1	25	A
	12a	40.2	25	A
		40.3	25	A
Tragi-comédie vaincu	d'un 1/124	52.3	29	A + Y ?
Restauration d'un culte	3/2/125	52.4	29	A
Nous, les troglodytes	4/3/126	52.5	29	A
	5/4/127	52.6	29	A
Physionomie échec	d'un 5/128	52.7	29	A

Tous ces tableaux représentent une mine d'or pour l'analyse, et appellent mille et un commentaires : sous la forme austère de nombres, toute l'aventure macrogénétique du *Précis de Décomposition* s'y donne à lire. Nous réservons toutefois ces commentaires pour la troisième et dernière partie de cette thèse, dans laquelle nous appréhenderons de concert les questions macro- et microgénétiques, selon une perspective génétique « globale », pour ainsi dire, s'enquérant de la création de l'œuvre sous toutes ses facettes, scripturales comme structurelles ; c'est en effet dans ces tableaux que nous viendrons puiser les informations nécessaires à l'étude détaillée de tel chapitre ou ensemble de chapitres.

⁶³³ Le cas du chapitre inaugural du livre définitif, « Généalogie du fanatisme », reste problématique : la version du fonds BnF, NAF.3 à 8 (numC 1 à 6, numérotation indépendante ; papier 17, tracés A), ne s'insère pas dans la numérotation de l'état 2, et l'état 3, dont sont conservés les premiers chapitres, ne contient pas non plus ce chapitre-ci. Son ajout doit sans doute dater du quatrième état du livre.

Pour transition entre la reconstitution de l'avant-texte que nous venons de réaliser, et l'étude précise et suivie de cet avant-texte, nous terminerons cette seconde partie, plus « technique », plus descriptive, par une ouverture vers le texte, vers la lettre du texte, à travers l'étude de l'exogenèse, soit l'étude des interférences extra-textuelles au sein du texte en cours, l'étude des segments de texte ayant pour origine un autre texte, un autre cadre, sinon un autre auteur : il s'agit principalement des citations, et des auto-citations ; nous ne sommes pas encore vraiment dans le domaine de l'écriture, qui fera l'objet de notre troisième partie, mais nous commençons ainsi notre cheminement critique à l'intérieur de la genèse.

III – L'exogenèse

Lorsque Raymonde Debray-Genette formule, en 1979, dans les *Essais de critique génétique*, les notions d'*endogenèse* et d'*exogenèse*, elle s'appuie naturellement sur le corpus flaubertien, et s'attelle à décrire certains faits génétiques propres à son auteur, avant de s'inquiéter d'un horizon plus vaste, qui embrasserait d'autres écritures. Nous aurons ici le même défaut (puisque nous nous limiterons au cas du *Précis de Décomposition* de Cioran), bien qu'il nous intéresse de questionner la notion d'exogenèse non seulement sur la nature de ce qu'elle doit décrire, mais aussi sur sa portée, sur son apport à la critique génétique.

Prenons pour première définition de l'exogenèse : « *sélection et appropriation des sources* », et de l'endogenèse : « *production et transformation des états rédactionnels* »⁶³⁴. Présenter en couple ces notions pourrait induire en erreur quant à leur relation, qui n'est pas opposition, chez Raymonde Debray-Genette, mais autre chose : « *Il existe une sorte de genèse qui montre le chemin de l'endogenèse proprement dite. C'est la réécriture des documents.* »⁶³⁵ La rivière de l'exogenèse se jette dans le fleuve de l'endogenèse (si l'on nous autorise cette métaphore biologique pour désigner un phénomène si artificiel), tout élément exogénétique étant progressivement incorporé au texte en cours jusqu'à s'y fondre et y suivre un destin commun avec les éléments endogénétiques qui l'environnent ; mais, forte de l'exemple de Flaubert, de ses laborieuses lectures préparatoires et de ses abondantes copies, Raymonde Debray-Genette met nettement en avant le fait que l'exogenèse « *montre le chemin* » de l'endogenèse, à la fois par la documentation qu'elle fournit, « *mais aussi et surtout par débauche imaginative* » :

⁶³⁴ P. M. de BIASI, *La génétique des textes*, op. cit., p. 90.

⁶³⁵ R. DEBRAY-GENETTE, « Poétique et génétique », op. cit., p. 31.

(...) le document doit susciter l'envie d'écrire, de réinsérer tel morceau de phrase, de faire fonctionner ce que nous appelons maintenant l'intertextualité (...) Il s'agit de laisser flotter les mots dans la mémoire certes, mais sur le papier surtout, pour voir les inconvenants, les lourdauds, les malins, les efficaces. Commence le puzzle de l'intertextualité. Ce n'est pas un phénomène purement stylistique : une génétique complète doit s'appuyer sur une poétique de l'intertextualité.⁶³⁶

L'exogénèse pouvait entraîner la dissolution de l'auteur, ou sa rétrogradation en compilateur/manipulateur (toute la théorie de l'intertextualité s'est allongée sous cette épée de Damoclès), Raymonde Debray-Genette ne le perd pas des yeux et le laisse, comme de juste, au centre de son texte (toute création est appropriation d'un préécrit, mais toute appropriation n'est pas création). L'unité textuelle n'en est pas moins brisée, et il faut admettre que l'écrivain possède plusieurs voix ; la différence entre endo- et exogénèse s'amaigrit alors : qu'importe, en dernier lieu, si le texte préécrit provient de l'auteur ou d'un autre, puisque ce préécrit ne vaut que parce que l'auteur se l'approprie ? Les mots n'appartiennent à personne ; ils ont tant été utilisés qu'ils appartiennent à tout le monde (tout mot est dialogique, dit Bakhtine), et ce « *puzzle* » linguistique devient absurde (comme la bibliothèque de Borges).

Ce sont ainsi les problèmes des limites de l'exogénèse, et de la dépersonnalisation du texte qu'elle semble entraîner (soit le rapport de l'auteur, comme autorité unique, avec les différentes voix convoquées), que nous aimerions approcher ici à travers une étude de l'exogénèse du *Précis de Décomposition* de Cioran.

Écriture palinodique, pensée tournée contre soi, contradictions insolubles, le *Précis de Décomposition* est, de l'aveu de l'auteur, un « *règlement de comptes* » avec la vie, marqué par une vigoureuse volonté de tout décomposer, de détruire toutes les illusions du monde, jusqu'à celles qui permettent la vie, l'histoire, et l'art – toutes trois renvoyant inexorablement le penseur à lui-même et à ses contradictions internes. Quel qu'en soit le sujet, il semble au lecteur que tout texte de Cioran parle avant tout de Cioran lui-même, que partout c'est sa voix qu'il faut entendre ; ceci est faux : à distance de son texte, Cioran met en scène une sorte de pugilat métaphysique entre différentes idées de l'existence. Même dans les rares cas de citations, il semble au lecteur que l'auteur parle de Cioran, que Cioran s'approprie la citation, qu'il aurait pu écrire lui-même ce qu'il cite ; ce qui est tout aussi faux (ne serait-ce que parce qu'il ne saurait jamais y avoir adéquation absolue entre l'auteur cité et l'auteur citant). On le voit pour le moins, c'est comme un drame polyphonique, comme la confession d'un penseur tiraillé et d'un écrivain distant, qu'il faut lire le *Précis de Décomposition*, où l'opposition,

⁶³⁶ *Ibid.*, p. 32.

thématique et stylistique, entre un lyrisme personnel et une froide décomposition impersonnelle, est centrale. Le problème de la multiplicité des voix, du dialogisme et de l'identité de la figure auctoriale, est au cœur du *Précis de Décomposition*, comme il est inéluctable dans l'analyse exogénétique.

Ceci dit, notre attention se tournera avant tout vers la notion d'exogénèse, la genèse du *Précis de Décomposition* fournissant matière à notre questionnement sans le détourner exclusivement vers elle. De fait, les éléments exogénétiques « *flaubertiens* » y sont rares : pas de documentation préalable, ni de note de lecture préparatoire (pas plus que de plan, d'ailleurs). Quel corpus sera donc le nôtre, au sein des quelque 748 folios du dossier génétique ? Nous aborderons tour à tour les citations en présence, soit l'*intertexte*, puis les différents textes composés par Cioran à d'autres fins (articles, autres livres), parfois dans une autre langue, et qui se retrouvent dans le *Précis*, ce que nous appellerons le *contretexte*, et enfin les quelques traductions (du français au roumain) qui ont lancé la rédaction du *Précis*, ce que nous proposons d'appeler l'*antitexte*.

Face à ce corpus hétéroclite, nous questionnerons donc les limites de l'exogénèse, le processus de dépersonnalisation qu'elle semble impliquer, et nous tâcherons de formuler une théorie de l'exogénèse négative.

A – L'intertexte

Nous limitons notre corpus intertextuel aux seules citations, avec guillemets, à l'intertexte *in praesentia* (par opposition aux allusions, intertextes *in absentia*, comme à l'intertextualité dérivative – parodie, etc.) ; le lecteur le devine, nous emploierons le terme d'intertextualité non pas dans l'acception de Julia Kristeva, mais dans celle de Gérard Genette (*Palimpsestes*), plus restreinte, exprimant simplement la présence d'un texte dans un autre (sans que nous traitions, contrairement à lui, du plagiat ni de l'allusion⁶³⁷) – ceci afin de ne rendre illisible ni le texte à lire, ni le texte à écrire (si tout texte est intertexte, comme l'écrit J. Kristeva, à la suite de Bakhtine, on peut surcharger à l'infini le texte à lire d'un intertexte exponentiel, et vouer ce faisant notre propre travail à des proportions peu raisonnables, pour ne pas dire vaines), et surtout afin de contrer l'idée d'un intertexte sans auteur (qui fut celle de Barthes, après les formalistes russes) : l'objectivité de la citation *in praesentia* nous gardera de la présomption parfois douteuse d'un intertexte implicite, sans nous empêcher de mettre l'accent sur le

⁶³⁷ De fait, nous ne trouvons dans le *Précis* aucun plagiat ; quant aux allusions, nous ne rentrerons pas dans ce dédale infini et souvent douteux.

processus par lequel les citations s'intègrent au texte, et ainsi de nous intéresser au travail de l'auteur : nous ne voyons pas⁶³⁸ en quoi cette quête d'objectivité, cette attention portée au texte seul (et non à d'hypothétiques sources latentes), s'opposerait à une curiosité pour la dynamique intertextuelle, puisque l'explicite, tout autant que l'implicite, est toujours le fait de l'auteur : l'intertextualité n'est pas une simple circulation anonyme de fragments divers qui « travailleraient » eux-mêmes le texte, mais bien une « manipulation délibérée de la littérature », une « stratégie calculée repérable »⁶³⁹.

Voici (fig. 14) le tableau de l'intertexte en présence dans les manuscrits et dans le texte définitif du *Précis de Décomposition* – et sa légende : Parenthèses : citation avérée dans un autre état du texte, mais absente dans l'état en question ; V : verso ; les chiffres indiquent soit la page du livre – seconde colonne –, soit la cote du manuscrit⁶⁴⁰ ; les cases vides indiquent l'absence du chapitre en question). Rappelons enfin que notre réflexion ne vise pas à traiter l'intertextualité du livre, mais celle de la genèse du livre, et le sort réservé aux citations au sein du processus de création du livre.

Figure 14. Tableau de l'intertexte génétique du *Précis de Décomposition*

	Précis		État I	État II	État III		Emplacement
A	7	Shakespeare					Exergue
B		Keats	28.20	45	58.19		Cours du texte
C	53	Ignace de Loyola	28.58	79-80			Paragraphe
D	74	Shakespeare		107			Cours du texte
E	89	Kant		128			Cours du texte
F	94-98 ⁶⁴¹	Diogène		134- 137			Titre, paragraphe et cours du texte
G	98	Lucile de Chateaubriand		139			Cours du texte
H	111	Dante	(28.95)	(167)			Titre
I	119	Néron	28.105	178			Cours du texte

⁶³⁸ Cf. Nathalie PIÉGAY-GROS, *Introduction à l'intertextualité*, Paris, Dunod, 1996, p. 15.

⁶³⁹ *Ibid.*, p. 40.

⁶⁴⁰ Pour rappel, cote comportant un point : fonds Doucet ; sans point : fonds BnF. (Exemple : 28.20 = CRN.Ms.28.20 : fonds Doucet ; 45 = NAF.18721.45: fonds BnF.)

⁶⁴¹ Pour ne pas multiplier les entrées, nous regroupons sous une seule lettre l'ensemble des citations du chapitre « Le 'chien céleste' ».

J	135	Proust				59.1 ⁶⁴²	Exergue
K	(141)	Valéry	28.99	(172-173)		61bis.1 ⁶⁴³	Cours du texte
L	(141-142)	Eminescu	(28.99-100)	(172-173)		61bis.1 et 3	Paragraphe et cours du texte
M	146	Napoléon	29.16	217			Cours du texte
N	157	Hugo von Hofmannsthal	30.1	228			Exergue
O	165	Palladas	30.9	234			Cours du texte
P	177	Thérèse d'Avila		2	58.25		Exergue
Q	183	Catherine de Gênes	32.8	35.6			Cours du texte
R	183	Thérèse d'Avila	32.8	35.6			Cours du texte
S	184	Thérèse d'Avila	32.9	35.7			Cours du texte
T	185	Thérèse d'Avila	32.11	35.8			Paragraphe
U		Beckett [?]	32.15				Exergue
V		Flaubert	32.19				Cours du texte
W		Sévère	31.13				Cours du texte
X	230	Shakespeare	36.7	291			Exergue
Y	252	Sénèque		207		119v, 163v ⁶⁴⁴	Titre

C'est selon la situation topographique de ces citations que s'ordonnera notre analyse : citations en exergue, en titre, formant un paragraphe indépendant, ou intégrées dans le cours du texte, dans un paragraphe comprenant également des mots de l'écrivain.

1 – Citations en exergue

A – « *I'll join with black despair against my soul, / And to myself become an enemy.* »⁶⁴⁵

Cette citation de la pièce de Shakespeare *Richard III*, placée en exergue du livre entier, n'apparaît dans aucun manuscrit, et date sans doute du dernier état (IV), puisque l'état III a

⁶⁴² Note de lecture sans indication.

⁶⁴³ Texte de l'article « Mihai Eminescu », paru dans la revue *Comedia* le 16 janvier 1943.

⁶⁴⁴ On trouve au verso des folios NAF.18721.119 et 163 le titre « Quousque eadem ? », sans texte à sa suite.

⁶⁴⁵ Cf. William SHAKESPEARE, *Richard III*, traduction par Jean-Michel Déprats, Malakoff, Éditions Dérides-Solin, 1984, p. 80 (Acte II, Scène 2) : « Je veux m'allier au noir désespoir contre mon âme / Et de moi-même devenir l'ennemi. » (Ces propos sont ceux de la Reine Elisabeth, venant annoncer la mort du roi Edouard.)

pour exergue général la citation de Thérèse d'Avila (S) finalement placée en exergue de « *La Sainteté ou les grimaces de l'absolu* ».

J – « *Les idées sont des succédanés des chagrins.* »

La note de lecture ne comprend ni numérotation, ni aucune indication renvoyant à l'œuvre en procès ; remarquons seulement que le texte recopié par Cioran ne s'arrête pas à la phrase ultérieurement placée en exergue :

Les idées sont des succédanés des chagrins ; au moment où ceux-ci se changent en idées, ils perdent une for partie de leur action nocive sur notre cœur, et même, au premier instant, la transformation elle-même dégage subitement de la joie. Succédanés dans l'ordre du temps seulement, d'ailleurs, car il semble que l'élément premier ce soit l'idée, et le chagrin seulement le mode selon lequel certaines idées entrent d'abord en nous. Proust⁶⁴⁶

N – « *Ganz vergessener Völker Müdigkeiten / Kann ich nicht abtun von meinen Lidern.* »⁶⁴⁷

Cette citation de Hugo von Hofmannsthal, dont on a conservé la trace dans les états premier et troisième, y apparaît sans différence notable⁶⁴⁸.

P – « *Oui, en vérité, il me semble que les démons jouent à la balle avec mon âme ...* »⁶⁴⁹

Cette citation de Thérèse d'Avila, donnée en français, se trouve dans les états II et III en exergue du livre entier (alors intitulé *Le Penseur d'occasion*) ; elle ne fut sans doute mise en exergue de l'ensemble « *La Sainteté ou les grimaces de l'absolu* » que dans le quatrième état. Aucune différence de contenu n'est à mentionner.

U – « *I... the dead apocalypse of soul* »

⁶⁴⁶ CRN.59.1. Si le mot biffé est l'adjectif « forte », l'on peut commenter cet ajout de l'auteur, immédiatement réprimé, comme un signe d'emballement tout à fait semblable à celui qui caractérise l'écriture de ses propres textes (nous aurons bien des occasions d'y revenir). – Cf. Marcel PROUST, *Le Temps retrouvé*, édition présentée par Pierre-Louis Rey, établie par Pierre-Edmond Robert, et annotée par Jacques Robichez avec la collaboration de Brian G. Rogers, Paris, Gallimard, « Folio », 1990, p. 213. Symptomatiquement, Cioran n'a pas recopié la phrase qui clot le paragraphe, chez Proust : « Mais il y a plusieurs familles dans le groupe des idées, certaines sont tout de suite des joies ».

⁶⁴⁷ Cf. Hugo von HOFMANNSTHAL, « Plus d'un, sans doute » (« Manche freilich... »), *Avant le jour*, traduit et présenté par Jean-Yves Masson, Paris, Orphée La Différence, 1990, p. 45 : « Les fatigues de peuples tombés dans un oubli profond, / Je ne puis les empêcher d'allourdir mes paupières ».

⁶⁴⁸ Tout au plus remarquons-nous, en CRN.30.1, ce nouveau signe de la précipitation de Cioran plume en main : « *Ganz vergessener Völker Müdigkeiten / Kann ich nicht von mein abtun von meinen Lidern* ». Cioran a instinctivement voulu redonner à la phrase une syntaxe en règle (avec verbe postposé) ; peut-être citait-il de mémoire, lui qui a quitté l'Allemagne huit ans plus tôt. En outre, notons que c'est en 1946, en plein Paris, que Cioran cite ces vers allemands ; ou du plurilinguisme comme opposition aux idéologies, comme chemin vers le scepticisme...

⁶⁴⁹ Cf. *La Vie de Sainte Thérèse*, chapitre 30 ; nous n'avons pu trouver référence plus précise.

L'auteur de ce vers, « S. B. B. », est-ce Samuel Barclay Beckett ? Cioran connaissait-il déjà l'œuvre de Beckett, en 1946, avant que celui-ci ait écrit quoi que ce soit en français, alors qu'il n'avait publié qu'un roman, un essai et deux recueils de poésie ? Pourquoi préciser l'initiale du deuxième prénom ? Pourquoi ne pas préciser ce nom ? Nous ne sommes hélas pas en mesure de donner l'origine, ni même de confirmer l'auteur de ce vers. De fait, dès ce premier état, cette citation est biffée, et ne se retrouvera pas dans les états suivants du chapitre « *Étapes de l'orgueil* ». ⁶⁵⁰

X – « *Better I were distract : / So should my thoughts be sever'd from my griefs.* » ⁶⁵¹

Cette nouvelle citation de Shakespeare (qui fut, rappelons-le, avec Dostoïevski, l'écrivain le plus important pour Cioran, toute sa vie durant) se termine, dans la première version recopiée par Cioran, avec des points de suspension ⁶⁵² : nous aurons l'occasion de revenir sur l'importance des points de suspension dans la genèse du *Précis*, véritables signes dialogiques, vecteurs de connivence avec le lecteur, scindant la voix énonciative pour renvoyer à un

⁶⁵⁰ Il demeure étonnant que cette citation n'ait pas été conservée, tant elle s'insère bien dans le style du *Précis*, comme dans le chapitre « *Étapes de l'orgueil* », dans lequel un enthousiaste prend conscience de son embrasement et sombre progressivement dans la déchéance ; serait-ce le manque d' « autorité » de son auteur qui l'en aurait exclue ? Pourquoi ce poète n'est-il pas explicitement nommé, la citation n'étant pas particulièrement notoire, pas suffisamment évidente pour se passer de référence ?

⁶⁵¹ « Mieux vaudrait pour moi la démence : / Alors mes pensées seraient séparées de mes peines », William SHAKESPEARE, *Le Roi Lear*, traduction de Jean-Michel Déprats, édition présentée et annotée par Gisèle Venet, Paris, Gallimard, « Folio », 1993 ; Acte V, Scène 5, v. 267-268, p. 186. – Cf. Emil Cioran, *Lacrimi si sfinti*, op. cit., p. 147 : « În Regele Lear, Shakespeare defineste nebunia ca o separatie a spiritului de amaracune. / Asta e sansa nebunilor. Spriitul lor construieste alaturi de tristete, mîhnirea alcatuind o lume aparte. Noua ne ramîne povara de a sprijini amaraciunea pe spirit si spiritul pe amaraciune. Nebunii nu se întînesc aproape niciodata cu tristetea lor. Despre ghinionul luciditatii... » (« Dans *Le Roi Lear*, Shakespeare définit la folie comme séparation de l'esprit d'avec son chagrin. / Telle est la chance des fous. Leur esprit construit *autour* de la tristesse, leur peine constituant un monde à part. À nous, au contraire, échoit le fardeau de supporter le chagrin dans notre esprit et notre esprit dans le chagrin. Les fous ne rencontrent presque jamais leur tristesse. De la lucidité comme guigne... » – Nous traduisons.) Ce paragraphe n'a pas été conservé dans la version française de ce livre de 1937. L'on a vu que Cioran a imposé à Sanda Stolojan, traductrice de *Des Larmes et des Saints*, des coupes drastiques dans son propre texte. En l'occurrence, s'est-il souvenu avoir traité ce thème dans le *Précis*, pour vouloir en effacer la trace dans *Des Larmes et des Saints* ? Malgré l'évidente proximité des textes, nous ne pensons pas qu'en écrivant le chapitre du *Précis* Cioran ait eu sous les yeux ce texte de dix ans plus jeune ; mais il est possible qu'il lui tienne à cœur, trente ans après le *Précis*, de ne pas prêter à confusion en ce domaine, de ne pas laisser croire qu'il aurait réutilisé des textes roumains (inconnus en France) pour écrire son premier livre en français – ce qu'il a effectivement fait, comme nous le verrons un peu plus loin, lors de notre analyse du « contretex-te ». Il demeure que cette citation de Shakespeare l'a suffisamment marqué pour qu'à deux reprises, à dix ans d'écart, il veuille la commenter : de là à dire que, la seconde fois, Cioran se citerait lui-même, il n'y a qu'un pas... que nous n'allons pas tarder à effectuer.

⁶⁵² CRN.Ms.36.7. En NAF.18721.291, le texte est identique à celui du *Précis* ; s'il a été rayé puis réécrit au-dessous, c'est sans doute parce que Cioran n'avait pas la place, dans son premier essai, de terminer le second vers (n'étant pas parti assez à gauche du bord de la feuille) ; l'on peut s'amuser à remarquer également la faute commise sur le verbe « should », d'abord écrit « schould », comme germanisé.

implicite, à un sous-entendu ; c'est la volonté de faire entendre sa voix, au sein même de celle de Shakespeare (ou de Gloster, le personnage en question), qui conduit Cioran à introduire ces points de suspension, auxquels il renoncera par devoir envers sa source (et peut-être aussi parce qu'il se rendait probablement compte de sa tendance à abuser des points de suspension). Par ailleurs, il faut souligner l'importance de cette citation comme moteur du chapitre, qui en est en premier lieu le commentaire ; tandis que les autres citations en exergue n'avaient aucun lien direct, explicite, textuel, avec les textes qui les suivent, celle-ci marque un premier palier dans l'intégration de la citation dans le processus d'écriture, de composition du livre.

2 – Citations en titre

F – « *Le 'chien céleste'* ». Cioran a puisé ses citations sur Diogène dans le livre VI des *Vies, doctrines et sentences des philosophes illustres* de Diogène Laërce, dans la traduction de Robert Genaille⁶⁵³. Dans l'état II du *Précis*, Cioran intitule son texte « *Diogène* » ; le choix de l'oxymore « *chien céleste* », qui annonce la clause du texte et l'introduit avec plus de séduction, avec plus de piquant, que le simple titre nominatif « *Diogène* », peut être considéré comme un acte de probité de la part de Cioran, qui, en plaçant en titre une citation, affirme d'emblée l'essence intertextuelle de son chapitre, invitant à entendre la voix d'autrui avec la sienne.

H – Le même phénomène se produit ici, Cioran remplaçant le premier titre, descriptif et monocorde, « *La Cité du Diable* »⁶⁵⁴, par la citation de Dante : « *La perduta gente* »⁶⁵⁵ (d'autant plus que Dante n'est pas nommé dans le texte).

Y – Cette citation de Sénèque, « *Quousque eadem ?* »⁶⁵⁶, présente dans l'état II (le chapitre lui-même date probablement de ce troisième état), n'offre rien de notable sur le plan génétique,

⁶⁵³ Cette traduction est celle de l'édition Garnier-Flammarion de 1965. Cf. DIOGÈNE LAËRCE, *Vies, doctrines et sentences des philosophes illustres*, traduction, notice, introduction et notes par Roger Genaille, Paris, Garnier-Flammarion, 1965, tome 2, p. 14-37. (La citation du « poète contemporain », Kercide de Mégalopolis, se trouve p. 35.) Voir à ce sujet notre article : « Une figure de l'autre dans le *Précis de Décomposition : Diogène* », in *Cahiers Emil Cioran, Approches critiques V*, Sibiu, Editura Universitatii din Sibiu et Éditions les Sept Dormants, 2004, p. 71-77.

⁶⁵⁴ CRN.Ms.28.95 et NAF.18721.167.

⁶⁵⁵ Cf. DANTE, *La Divine Comédie, L'enfer (Inferno)*, traduction de Jacqueline Risset, Paris, GF-Flammarion, 1992, chant III, p. 40-41 : « Per me si va ne la citta dolente, / per me si va ne l'eterno dolore, / per me si va tra la perduta gente. » « Par moi on va dans la cité perdue, / par moi on va dans l'éternelle douleur, / par moi on va parmi la gent perdue. »

⁶⁵⁶ Cf. SÉNÈQUE, *Lettres à Lucilius*, texte établi par François Préchac et traduit par Henri Noblot, Paris, Les Belles Lettres, 1969, tome I, Livre III, Lettre 24, p. 111 : « Jusqu'à quand les mêmes choses ? » (Il s'agit de la fameuse lettre sur la mort et sur le suicide, contenant un récit de la mort de Caton.)

si ce n'est deux apparitions au verso d'autres pages, sans texte à sa suite : manque de feuilles vierges sous la main, urgence de l'écriture, ou négligence d'un instant ? En tout cas, ce texte « tardif » s'est imposé avec insistance à la plume de l'écrivain.

3 – Citations en paragraphe distinct

C – « *Lorsque l'âme est en état de grâce, sa beauté est si relevée et si admirable, qu'elle surpasse incomparablement tout ce qu'il y a de beau dans la nature, et qu'elle ravit les yeux de Dieu et des Anges.* »⁶⁵⁷

Cette citation d'Ignace de Loyola apparaît dans les états premier et troisième sans la moindre différence. Notons encore qu'elle est le moteur du texte, le paragraphe suivant comprenant dans sa toute première phrase le terme de « grâce », pris à la citation ; ce moteur fonctionne par contraste, par opposition, Cioran donnant cette citation précisément pour s'en excepter lui-même (lui qui ne saurait connaître la grâce).

F – trois citations⁶⁵⁸ de Diogène Laërce sont données par Cioran sous la forme de paragraphes distincts. Rien à signaler dans la version du second état. Là encore, on observe que la première citation, suivant un paragraphe d'introduction, nourrit l'écriture, qui la commente aussitôt, tandis que la seconde vient corroborer la première et le commentaire de l'auteur ; plus loin dans le chapitre, la troisième citation, malgré sa séparation topologique, s'inscrit avec fluidité dans le cours du texte.

L – « *Celui qui excitera les chiens pour qu'ils déchirent mon cœur / Accorde-lui, Seigneur, une précieuse couronne / Et à celui qui lapidera ma face / Sois bienveillant, Toi Tout Puissant, et donne-lui vie éternelle.* »⁶⁵⁹

⁶⁵⁷ *Précis de Décomposition, op. cit., p. 53.*

⁶⁵⁸ « Un jour un homme le fit entrer dans une maison richement meublée, et lui dit : « Surtout ne crache pas par terre. » Diogène qui avait envie de cracher lui lança son crachat au visage, en lui criant que c'était le seul endroit sale qu'il eût trouvé et où il pût le faire. » (...) « Ménippe, dans son livre intitulé La Vertu de Diogène, raconte qu'il fut fait prisonnier et vendu, et qu'on lui demanda ce qu'il savait faire. Il répondit : « Commander », et cria au héraut : « Demande donc qui veut acheter un maître. » (...) « Aux jeux olympiques, le héraut ayant proclamé : « Dioxipe a vaincu les hommes », Diogène répondit : « Il n'a vaincu que des esclaves, les hommes c'est mon affaire. » ; *Précis de Décomposition, op. cit., p. 94-96.* Cf. DIOGÈNE LAËRCE, *Vies, doctrines et sentences des philosophes illustres, op. cit.,* respectivement p. 18, 17 et 22.

⁶⁵⁹ CRN.Ms.61bis.1 et 3. Le traducteur (Cioran ? c'est probable) a inversé l'ordre des deux premiers vers de ce quatrain, en réalité extrait d'un sizain : « Strain si far'de lege de voi muri – atunce / Nevrednicu-mi cadavru în ulita l-arunce, / S-acelulia, Parinte, sa-i dai coroana scumpa, / Ce-o sa asmute cîinii, ca inima-mi s-o rumpa, / Iar celui ce cu pietre ma va izbi în fata, / Îndura-te, stapîne, si da-i pe veci viata ! » Mihai EMINESCU, « Rugaciunea unui Dac », *Memento mori*, Chisinau, Prut International, 2000, p. 80. (Traduction plus littérale : « Étranger, hors-la-loi, ainsi je mourrai – alors / Jette mon vil cadavre dans une ruelle, / Donne, Père, une précieuse couronne, / À celui qui excitera les chiens à déchirer mon cœur, / Et pour celui qui me lapidera la face, / Aie pitié, maître, et donne-

Cette citation, comme, du reste, tous les éléments renvoyant au poète roumain Eminescu, est présente seulement dans l'article originel, et absente des manuscrits comme du texte final (« *Le Parasite des poètes* ») ; nous nous y consacrerons lors de notre analyse du *contretexte*.

T – « *Tandis que Notre-Seigneur me parlait, et que je contemplais sa merveilleuse beauté, je remarquais la douceur et parfois la sévérité, avec laquelle sa bouche si belle et si divine proférait les paroles. J'avais un extrême désir de savoir quelle était la couleur de ses yeux et les proportions de sa stature, afin de pouvoir en parler : jamais je n'ai mérité d'en avoir connaissance. Tout effort pour cela est entièrement inutile.* »

Cette citation de Thérèse d'Avila a été recopiée à l'identique dans les états premier et troisième ; comme les citations de Diogène, elle est le moteur du texte (« *La femme et l'absolu* »), son origine, le thème de son commentaire.

Avant d'en venir aux citations insérées dans le cours du texte, récapitulons les quelques remarques effectuées devant ces citations marginalisées, topologiquement séparées du texte de l'auteur. La plupart de ces citations s'avèrent fixes, au cours de la genèse de l'œuvre, dans leur contenu comme dans leur place, à quelques notables exceptions près ; nombre de ces citations jouent un rôle génétique, elles stimulent l'écriture, voire en sont le moteur principal (C, L, T), cela plus souvent par l'opposition (C, L) que par l'identification énonciative (A) qu'elles offrent à l'écrivain en lui fournissant un thème à développer ou une thèse à critiquer ; en outre, le jeu du plurilinguisme (H, N, U, X, Y) ou des exergues (A et P), l'enthousiasme de l'écrivain-copiste (J, X), la visée dialogique (mettre en avant l'intertextualité, scinder la voix du livre : H, F) et, déjà, le souci d'intégrer ces voix autres dans l'unité du texte (F), laissent présager que la manipulation des citations, bien plus qu'un copier-coller ludique, qu'un bricolage impersonnel, qu'un degré zéro de l'exogenèse, est une opération scripturale qui touche au cœur du conflit intérieur de l'écrivain, et qui flirte déjà, très discrètement certes, avec l'endogenèse...

4 – Citations insérées dans le cours du texte

L'anecdote (M) selon laquelle : « *Paris pesait sur Napoléon, de son propre aveu, comme un 'manteau de plomb'* »⁶⁶⁰, et surtout l'exemplum (G) que constitue l'évocation de Lucile de Chateaubriand : « *Dès lors, comment ne pas se pencher sur le destin de Lucile de Chateaubriand ou*

lui vie éternelle. »)

⁶⁶⁰ *Précis de Décomposition, op. cit.*, p. 146. Nous n'avons pas réussi à localiser cette citation de Napoléon ; mais nous ne serions pas étonné qu'il s'agisse d'un fait rapporté par Chateaubriand, lequel a, comme on le sait, consacré plus d'une page de ses *Mémoires d'outre-tombe* à l'Aigle. (Aucune différence dans les manuscrits.)

de la Gûnderode, et ne pas répéter avec la première : 'Je m'endormirai d'un sommeil de mort sur ma destinée' (...) ? »⁶⁶¹, renvoient à l'imaginaire livresque de l'écrivain, et amenuisent déjà la distance entre exogénèse et endogénèse, en cela que ces voix externes ont été si bien intégrées par Cioran lecteur, qu'elles coulent sous sa plume aussi aisément, si ce n'est plus, que ses propres mots.

Le caractère dialogique s'accroît dans les cas des chapitres sur Diogène (F⁶⁶²) et sur « le disciple des saintes » (Q, R, S⁶⁶³), où, là sous la forme d'un portrait, ici sous la forme d'un récit, anecdotes et propos cités s'entremêlent aux propos de l'auteur selon une plaisante stichomythie intertextuelle : c'est ici l'écart entre le je et l'autre qui se réduit, je répète ce que l'autre a inscrit en moi, partout ce ne sont que des lambeaux de moi, moi qui suis en grande partie un produit de l'autre. Ce dialogisme est celui de la « communauté du moi » : l'énonciation endosse plusieurs voix qui se résorbent en elle, pour elle, dans un bloc non monochrome, mais bien polychrome. Le texte sur les saintes est le plus frappant de ce point de vue : l'interaction entre les propos des saintes et ceux de leur lecteur, le jeune Cioran, qui prend pour lui les paroles de Catherine de Gênes, et qui répète assidûment celles de Thérèse

⁶⁶¹ *Précis de Décomposition*, op. cit., p. 98. Cf. François-René de CHATEAUBRIAND, *Mémoires d'outre-tombe*, Paris, Gallimard, « Quarto », vol. 1, 1997, Livre XVII, chapitre 6, p. 989. Rien à signaler dans l'unique version manuscrite, NAF.18721.139, si ce n'est une petite correction d'écriture, indice laissant croire que Cioran cite vraisemblablement de mémoire. – Par ailleurs, Cioran cite et commente déjà cette même phrase en 1938, dans *Le Crépuscule des pensées* : « Femmes – à qui la vitalité ne permet plus un seul sourire... Jacqueline Pascal ou Lucile de Châteaubriand. Quel bonheur qu'il ne soit pas au pouvoir de la vie de nous détacher de la mélancolie ! « Je m'endormirai d'un sommeil de mort sur ma destinée » (Lucile). Le monde est sauvé par les quelques femmes qui ont renoncé à lui. » (*In Œuvres*, op. cit., p. 437.)

⁶⁶² « L'homme qui affronta Alexandre et Platon, qui se masturbait sur la place publique (« Plût au ciel qu'il suffît de se frotter le ventre pour ne plus avoir faim ! »), l'homme du célèbre tonneau (...) / « Socrate devenu fou », ainsi l'appelait Platon. » *Précis de Décomposition*, op. cit., p. 95. Cf. DIOGÈNE LAËRCE, *Vies, doctrines et sentences des philosophes illustres*, op. cit., p. 32 et 26. (Rien à signaler dans les manuscrits.)

⁶⁶³ « Si une simple goutte de ce que je ressens, disait Catherine de Gênes, tombait en Enfer, elle le transformerait immédiatement en Paradis. » J'attendais cette goutte qui, fût-elle tombée, m'eût atteint au terme de sa chute... / Me répétant les exclamations de Thérèse d'Avila, je la voyais s'écrier à six ans : « Éternité, éternité » (...) – quand je repense à tout cela un seul nom me hante : Thérèse d'Avila – et les paroles d'une de ses révélations que je me redisais chaque jour : « Tu ne dois plus parler avec les hommes mais avec les anges », *Précis de Décomposition*, op. cit., p. 183-184. – Rappelons encore que Cioran est l'auteur d'un livre intitulé *Des Larmes et des Saints (Lacrimi si sfinti)*, paru en 1937, soit dix ans avant la rédaction du *Précis* ; cf. notamment : « Le monde s'engendre dans le délire, hors duquel tout est chimère. / ... Comment ne pas se sentir proche de sainte Thérèse qui, Jésus lui étant apparu, sortit en courant et se mit à danser au milieu du couvent, dans un transport frénétique, battant le tambour pour appeler ses sœurs à partager sa joie ? / À six ans elle lisait des vies de martyrs en criant : « Éternité ! éternité ! » Elle décidait alors d'aller chez les Maures pour les convertir, désir qu'elle n'a pu réaliser, mais son ardeur n'a fait que croître au point que le feu de son âme ne s'est jamais éteint, puisque nous nous y réchauffons encore. » *Des Larmes et des Saints*, in *Œuvres*, op. cit., p. 289.

d'Avila, est doublée par l'interaction de ces citations avec elles-mêmes, dans la bouche du jeune Cioran, et sous la plume de Cioran écrivant, à près de quarante ans, le *Précis* : elles brisent la linéarité lyrique, personnelle, du texte, pour mieux la renforcer, pour rapprocher le moi de cet autre moi qu'il porte en lui comme un souvenir, et qui fut son moi. Cette pratique de la citation est ainsi aux antipodes de la dépersonnalisation : en citant les saintes qu'il vénérât autrefois, Cioran se cite lui-même⁶⁶⁴.

Mais puisque Cioran se cite en fait lui-même, il devient envisageable pour lui de trafiquer, de modifier, de corrompre un peu ses citations, de les citer maintenant avec plus de liberté, c'est-à-dire avec plus de fidélité à lui-même et plus d'indépendance vis-à-vis de l'autorité (*auctoritas*) d'autrui... Tel est le cas de la citation de Catherine de Gênes dans la première version du « *Disciple des saintes* » :

Si une simple goutte de ce que je ressens, disait Catherine de Gênes, tombait en enfer, <elle> le transformerait sur le champ <coup> en paradis.⁶⁶⁵

La correction est mince, mais elle existe, et dénote un rapport du citant au cité de plus en plus proche du rapport de l'écrivain à son texte en cours. Le même phénomène se produit vis-à-vis de la citation de Néron (I) : première version :

S'il est vrai que Néron s'est exclamé a poussé <s'est exclamé :> a dit : « Heureux Priam, car <qui> tu as vu la ruine de ta Patrie », alors il faut lui être reconnaissant d'avoir d'avoir poussé jusqu'au la <accédé à/au sublime négatif> <la> dernière extrémité <hypostase> du beau geste et de l'emphase lugubre⁶⁶⁶ ;

seconde version :

S'il est vrai que Néron s'est exclamé : « Heureux Priam, car tu <qui> as vu la ruine de ta Patrie », alors (...)⁶⁶⁷ ;

la version définitive y sera presque semblable, la majuscule exceptée : « *Heureux Priam, qui as vu la ruine de ta patrie* »⁶⁶⁸. Et Cioran prend ses libertés également vis-à-vis de sa citation du grammairien Palladas (O) : première version :

⁶⁶⁴ D'ailleurs, dans son tout dernier livre, *Aveux et anathèmes*, Cioran n'hésitera pas à se citer explicitement lui-même, comme suit : « 'Tu n'as pas besoin de finir sur la croix, car tu es né crucifié' (11 décembre 1963) Que ne donnerais-je pas pour me rappeler ce qui avait pu provoquer un désespoir si outrecuidant ! » (*In Œuvres, op. cit.*, p. 1710.)

⁶⁶⁵ CRN.Ms.32.8.

⁶⁶⁶ CRN.Ms.28.105.

⁶⁶⁷ NAF.18721.178.

⁶⁶⁸ *Précis de Décomposition, op. cit.*, p. 119.

Vers la même époque un grammairien, Palladas, pouvait écrire : « Nous autres, Grecs, nous sommes des gens qui ne sont plus que cendres. Nos espérances sont sous terre comme celles des morts⁶⁶⁹ ;

seconde version :

Vers la même époque un grammairien, Palladas, pouvait écrire : « Nous autres, Grecs, nous <ne> sommes ~~des gens qui ne sont~~ plus que cendres. Nos espérances sont sous terre comme celles des morts⁶⁷⁰.

Ces légères modifications stylistiques, assurément bienvenues pour le plaisir du lecteur, n'en détrônent pas moins la Citation de son piédestal, et la privent de son immuabilité avec une autorité normalement réservée à l'auteur, interdite au copieur.

On le voit, le statut de ces citations (exogénèse) dans l'écriture en cours n'est pas si différent de celui du texte de l'auteur (endogénèse). Rien d'étonnant, dans ce cadre, à ce que ces citations jouent un rôle moteur décisif, qu'elles atteignent l'auteur jusqu'en amont de sa créativité : c'est le cas de la citation de Kant (E), amusée : « *Nulle critique de nulle raison ne pourra réveiller l'homme de son 'sommeil dogmatique'* »⁶⁷¹ ; ou de celle de Keats (B), dans le texte « *La faculté d'espérer* » : « *cette 'faculty of hoping' de q laquelle <dont> parlait Keats* »⁶⁷², citation glissée au milieu du chapitre, et qui pourtant (ou plutôt parce qu'elle) ne lui donne pas moins que son titre et son thème. On serait tenté de croire, dans ce dernier cas, que Cioran a attendu d'être avancé dans son texte pour insérer la citation à laquelle il doit alors tout, précisément parce qu'il lui doit tout, parce que sans elle il n'aurait pas écrit ce texte : il s'agit de masquer l'origine externe de l'œuvre, selon une stratégie que Cioran a plus tard revendiquée : « *un écrivain doit ruser, cacher en somme l'origine et l'arrière-plan de ses manies et de ses obsessions. Quant aux idées, il m'arrive d'en émettre à l'occasion...* »⁶⁷³, confie-t-il en 1985. La citation de Shakespeare (D) qualifiant Macbeth de : « *awearry of the sun* »⁶⁷⁴, connaît le même

⁶⁶⁹ CRN.Ms.30.9.

⁶⁷⁰ NAF.18721.234. Cf. *Précis de Décomposition*, op. cit., p. 165.

⁶⁷¹ *Précis de Décomposition*, op. cit., p. 89. (Aucune différence à signaler dans la version manuscrite.)

⁶⁷² CRN.Ms.28.20. La citation demeure inchangée dans les deux versions ultérieures : « *cette 'faculty of hoping' dont parlait Keats* ». Elle est tirée d'une lettre de Keats à M^{rs} Brawne, datant du 24 octobre 1820 : « [...] for if ever there was a person born without the faculty of hoping I am he » (*The Letters of John Keats*, Maurice Buxton Forman (ed.), Londres, Oxford University Press, 1952, p. 524) ; voir l'analyse de Dumitra ANDREI-BARON, « Entre le 'vice de fabrication' et la tentation d'avouer. Les paratextes cioraniens ou le repli sur soi », in *Cahiers Emil Cioran, Approches critiques VIII*, Eugène van Itterbeek (dir.), Sibiu, Editura Universitatii « Lucian Blaga », & Louvain, Les Sept Dormants, 2007, p. 166-167.

⁶⁷³ Cioran, *Entretiens*, op. cit., p. 151.

⁶⁷⁴ *Précis de Décomposition*, op. cit., p. 74. Cf. William SHAKESPEARE, *Macbeth*, édition bilingue, traduit par Pierre Jean Jouve, Paris, GF-Flammarion, 1993, Acte V, Scène 5, vers 50, p. 272 : « *I'gin to be awearry of the sun* » (« Ah, je commence à être lassé du soleil »).

sort : probable moteur initial de ce chapitre sur le respect du soleil, la citation attend la fin du premier paragraphe pour paraître, comme si elle découlait de ce qui précède (ce qu'elle a engendré). La chose est plus évidente encore dans le cas du texte « *Entre le doute et l'extase* », texte supprimé du *Précis*, et dont ne demeure qu'une version, relevant du premier état du livre : une citation de Flaubert (V) apparaît en *incipit* : « *Je suis un mystique – et je ne crois en rien* », pour être aussitôt supprimée, et réapparaître en *explicit* : « *Et au-dessus de ce précepte [sic] planerait l'inscription d'un esprit atteint du haut-mal : 'Je suis un mystique et je ne crois en rien'. (Flaubert).* »⁶⁷⁵

De quoi Cioran a-t-il honte, pour cacher l'origine exogénétique de ses textes ? Sans doute est-ce là quelque orgueil de solitaire, que de laisser croire que tout ce que l'on crée provient exclusivement de soi. « *Il ne demeure pas moins, écrit Antoine Compagnon, que l'incipit, amorce de tout le livre, se présente sous la forme d'une citation, une phrase lue dans un demi-sommeil ou dans un autre livre* »⁶⁷⁶, même une phrase pensée à un autre moment par l'auteur lui-même, qui commence ainsi par se citer lui-même, comme il citerait autrui, sans aucune différence d'ordre génétique.

Enfin, il faut noter le cas du texte « *Abdication* » (absent de la version définitive du livre), où la citation de Sévère (W) n'est pas l'origine du texte, mais son horizon, la clause à laquelle il doit aboutir, et que Cioran travaille de la sorte :

Et je n'ai même pas les consolations d'orgueil pour chuchoter sans rougir avec l'empereur Sévère :
'Omnia fui et nihil expedit'. J'étais tout et rien ne vaut la peine. Et insecte rongé meurtri, je me chuchote à moi-même <par fausse consolation> <insecte> <insecte meurtri> ce que l'empereur Sévère clama <dignement> : 'Omnia fui et nihil expedit'. -/ (J'étais tout et rien ne vaut la peine.)⁶⁷⁷

Ce tour d'horizon des citations *in praesentia*, malgré leur nombre restreint et la rareté des modifications génétiques, invite, beaucoup plus que le cas de Flaubert, qui a pourtant mené R. Debray-Genette dans cette voie, à considérer l'exogénèse comme un phénomène toujours plus proche de l'endogénèse qu'il n'y paraît : Cioran n'est pas un bricoleur intertextuel, tout le vocabulaire métaphorique d'Antoine Compagnon (« *ciseaux et pot à colle* »⁶⁷⁸) ne le concerne

⁶⁷⁵ CRN.Ms.32.19. – Cf. Emil CIORAN, *Scrisori catre cei de-acasa (Lettres aux miens)*, op. cit., p. 482 (lettre à Jenny Acterian du 26 juillet 1939) : « Ceea ce Flaubert a spus despre sine îmi convine în mod absolut : 'Eu sunt un mistic si nu cred în nimic'. » (« Ce propos de Flaubert sur lui-même me convient absolument : 'Je suis un mystique et je ne crois en rien'. » - Nous traduisons.) Cf. également, dans *La Tentation d'exister* (1956) : « Technique de la contradiction ? Rappelez-vous plutôt le mot de Flaubert : « Je suis un mystique et je ne crois à rien ». J'y vois l'adage de notre temps, d'un temps infiniment intense, et sans substance. » (*In Œuvres*, op. cit., p. 890.)

⁶⁷⁶ Antoine COMPAGNON, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979, p. 34.

⁶⁷⁷ CRN.Ms.31.13.

⁶⁷⁸ Antoine COMPAGNON, *La seconde main*, op. cit., p. 15.

pas⁶⁷⁹, son exemple confirme les propos d'Anne Herschberg-Pierrot sur l'hétérogénéité exogénétique du texte en genèse : « *La transformation des emprunts par la réécriture est constante dans la genèse. Les citations sont souvent plus clairement identifiables dans les avant-textes, le travail d'écriture absorbant et brouillant les références* »⁶⁸⁰.

Quant à l'idée que « *tout ce jeu (le départ et l'arrêt, la fuite et le colmatage), ce va-et-vient, n'a que peu à faire du sens (propre) de la citation* »⁶⁸¹, elle doit être nuancée. Citons encore A. Compagnon : « *Dans ce départ de sens produit dans le texte par la citation, ce n'est pas le sens de la citation qui agit et réagit, mais la citation telle qu'en elle-même, le phénomène* »⁶⁸². Certes, la citation, « *telle qu'en elle-même* », joue un rôle génétique dynamique, relançant l'écriture, ou même lui fournissant le nécessaire point de repère dans le néant que constitue l'incipit (Cioran nous l'indique précisément lorsqu'il déplace cet incipit génétique vers l'intérieur du texte, voire à sa fin) ; mais c'est trop amoindrir la part du sens dans l'affaire que de l'en exclure : il peut en être ainsi dans les cas où la citation répète ce que l'écrivain a dit ou va dire (la valeur ornementale, illustrative, exemplaire, de la citation est avérée), mais un tel raisonnement ne rend pas compte des cas où l'écriture part de la citation pour s'y opposer : dans ces cas-là, la citation en tant que phénomène ne fait qu'amplifier, qu'orchestrer la réaction de l'écrivain, primordialement suscitée par son sens.

Mais surtout, dire que l'exogenèse est très proche de l'endogenèse, c'est dire que l'apparente dépersonnalisation qu'impliquerait cette scission de la voix énonciative, la perte momentanée de soi dans l'autre qu'exige ce partage de l'énonciation, est en fait renforcement de l'expression du moi – car l'autre réside en moi au cœur de mon intimité⁶⁸³, là où se meuvent les forces qui me font écrire. Si l'autre suscite parfois mieux l'écriture que moi-même laissant ma plume courir sur la feuille, c'est qu'il participe déjà du conflit qui me pousse à écrire, du débat interne que j'espère résoudre par l'écriture. Tel est le fondement d'une théorie de l'exogenèse négative – ce que nous allons maintenant approfondir, par l'exploration du *contretexte*. S'opposer à soi-même et au monde, c'est tout un.

⁶⁷⁹ Quoique Cioran fût un bricoleur infatigable...

⁶⁸⁰ Anne HERSCHBERG-PIERROT, *Le style en mouvement, Littérature et art*, Paris, Belin, 2005, p. 98. A. Herschberg-Pierrot donne les exemples de Sartre (*Les Mots*) et de Pérec (*La vie mode d'emploi*).

⁶⁸¹ Antoine COMPAGNON, *La seconde main, op. cit.*, p. 44.

⁶⁸² *Ibid.*

⁶⁸³ Cf. « Ah çà ! voici qui est plaisant : depuis que je dois mourir, tous les vers que j'ai jamais sus de ma vie me reviennent à la mémoire. Ce sera un signe de décadence... » STENDHAL, *Le Rouge et le Noir, Chronique du XIX^{ème} siècle*, préface, commentaire et notes de Victor del Litto, Paris, Librairie Générale Française, « Le Livre de Poche », 1983, p. 519.

B – Le contretexte

Notre analyse portera maintenant sur différents textes dont Cioran est l’auteur, textes antérieurs à la genèse du *Précis de Décomposition*, repris et intégrés par l’écrivain dans cette nouvelle œuvre - textes dont voici le tableau récapitulatif (fig. 15 ; les trois dernières colonnes renvoient à l’avant-texte du *Précis*).

Figure 15. Tableau du contretexte

	Précis de Décomposition	Contretexte	État isolé	État I	État II
A	Les dimanches de la vie (37-38)	<i>Razne</i> 9.65		28.42-43	61-62
B	Apothéose du vague (48-51)	Les secrets de l’âme roumaine, 61bis.2-4			74-78
C	Faux-fuyants (76-78)	<i>Razne</i> , <i>Razne</i> , p. 23			110-111
D	Tournant le dos	EC 39 ⁶⁸⁴ – <i>Bréviaire des vaincus</i> (ch.			116-117

⁶⁸⁴ Nous désignons par les lettres EC le fonds manuscrit de la collection privée de M^{me} Eleonora Cioran, à Sibiu. Ce fonds n’ayant pas de numérotation propre, nous reprenons celle de Cioran (en l’occurrence, 39, au sein de l’ensemble *Îndreptar patimas*). De fait, cette version manuscrite du chapitre 18, comme celle du chapitre 25 (G), semblent être les premiers jets des textes en question ; en tous cas, les versions présentes à la Bibliothèque Doucet ne sont que des mises au net, manuscrite (2.54 et 2.78-80) et tapuscrite (5.5 et 5.9-10).

	au temps (79-80)	18) 2.54 et 5.5			
E	Le parasite des poètes 1 (141-142)	Mihail Eminesco, 61bis.1-3		28.99-100	172-173
F	L'ennui des conquérants (146-148)	Bréviaire des vaincus 4.28-29 (ch. 84) et 6.12 - Fragmente, <i>Razne</i> , p. 7-10		29.16-18	217-220
G	À l'encontre de soi (246-247)	EC 60/62b - Bréviaire des vaincus (ch. 25) 2.78-80 et 5.9-10	51.1-2		317

Pourquoi ne pas ouvrir le champ temporel de la genèse (1946-1948) à ces textes anciens, et les considérer comme endogénétiques ? Divers obstacles à cela : soit ils ont été publiés séparément (B, E, parus respectivement le 4 septembre et le 16 janvier 1943 dans la revue *Comœdia*), soit ils s'inscrivent dans des œuvres antérieures, avérées par les manuscrits, rédigées, de plus, en roumain (A, C, F, dans *Razne (Divagations)*⁶⁸⁵, D, G, dans le *Bréviaire des vaincus*, ouvrage non publié par l'auteur⁶⁸⁶, qui date de 1940-1944).

Raymonde Debray-Genette veut résoudre la question, qui est la nôtre ici, de « l'intertextualité interne à l'ensemble des œuvres d'un même auteur », en l'identifiant à la notion d'autotextualité : or, écrit-elle, « à l'autotextualité correspond, dans les manuscrits, les phénomènes d'autogenèse, ou

⁶⁸⁵ L'histoire du projet de livre intitulé *Razne (Divagations)* est plus complexe : ce titre recouvre en fait une réalité double, voire triple. Nous utilisons ce titre à la suite de Monica Lovinescu et Nicolae Florescu, qui ont mis au point l'édition du livre *Razne*, paru en 1995 chez *Jurnalul literar*, ouvrage rare dont nous ne pouvons préciser les données référentielles puisque nous n'en possédons qu'une version photocopiée. Ce livre, *Razne*, comprend trois parties : « Fragmente » (« Fragments », notamment tiré des manuscrits de *Îndreptar Patimas* et *Razne* - CRN.Ms.9), la première, a paru en novembre 1948 dans la revue de l'exil roumain à Paris, *Lucafarul*, « *Razne* », la seconde (qui aura donc donné son nom au livre entier), a paru dans cette même revue en mai 1949, et la troisième, « *Marturii* », est un florilège de citations extraites de la correspondance de Cioran des années 1933-1946 (correspondance parue depuis, sous le titre *Scrisori catre cei de-acasa*). Nicolae Florescu précise dans ses « Précisions éditoriales » que les deux ensembles de textes parus ont été signés des initiales Z.P. - pour d'évidentes raisons politiques, afin de protéger, autant que possible, les membres de la famille de Cioran restés en Roumanie : « L'explication n'est pas dure à deviner : l'anonymat recherché se justifie par l'agressivité des officiels communistes en Roumanie, alors disposés à supprimer sans ménagement, et plus tard même physiquement, toute manifestation des exilés, considérés dès le départ comme des ennemis dans la mesure où ils plaidaient pour la liberté, pour la démocratie, contre la Russie et contre le communisme » (Nicolae Florescu, *Razne*, *Jurnalul literar*, 1995, p. 54 ; nous traduisons). - Par ailleurs, on trouve à la Bibliothèque Doucet un manuscrit intitulé *Razne* (CRN.Ms.9) : les textes publiés sous ce même titre dans *Lucafarul* ne forment qu'une partie de ce projet de livre abandonné.

⁶⁸⁶ Le cas du *Bréviaire des vaincus (Îndreptar patimas)* est particulier : rédigé entre 1940 et 1944, ce livre n'a alors pas été proposé par Cioran à un éditeur. Cioran a toutefois donné son accord, en 1991, après la chute de Ceausescu, et après que Cioran a définitivement renoncé à l'écriture, pour la publication d'une partie de ce livre chez Humanitas, en roumain, puis en traduction française chez Gallimard.

mieux, d'endogenèse »⁶⁸⁷. Il ne semble pourtant pas recevable de considérer de la même manière un brouillon endogénétique et un texte écrit dans un certain cadre, voire publié, puis retravaillé en vue d'être publié sous un nouvel état dans un contexte tout autre.

Pierre-Marc de Biasi montre, autour de Flaubert, comment celui-ci a tendance à introduire, par exogenèse, des détails réalistes importés de lectures pointilleuses, pour l'effet de réel, détails qu'il abandonne ensuite, progressivement : « sous couvert de documentation, l'exogenèse manipule un intertexte qui joue souvent le rôle d'un contretexte à valeur endogénétique »⁶⁸⁸. C'est avec ce terme de *contretexte* que nous aimerions travailler présentement.

1 – Les articles de 1943

Commençons avec les articles publiés dans la revue française *Comoedia*, respectivement par « Em. Cioran » et « Emmanuel Cioran », les 16 janvier et 4 septembre 1943, intitulés « Mihail Eminescu » (E) et « Les secrets de l'âme roumaine, le 'DOR' ou la nostalgie » (B)⁶⁸⁹, qui seront tout deux repris, retravaillés et republiés, sous leur nouvelle forme, dans le *Précis de Décomposition*, le premier comme partie du chapitre « Le parasite des poètes »⁶⁹⁰, le second sous le titre « Apothéose du vague »⁶⁹¹ – non sans de grandes modifications textuelles, dans les deux cas. Principale différence, de taille, entre les articles de 1943 et les chapitres du *Précis* : toutes les références faites là à Mihai Eminescu, et au *dor*, c'est-à-dire à des éléments clefs de la littérature roumaine, sont absentes ici, dans les états les plus récents – Eminescu étant remplacé, pour ainsi dire, par « le poète », le *dor* par la *nostalgie*.

Alors qu'en 1938 Cioran s'attachait à décrire au lecteur roumain ses impressions parisiennes (dans l'article « *Fragmente de Cartier Latin* »), en 1943 il renverse la donne et entend présenter au lecteur français LE poète roumain par excellence, Eminescu, même si, comme souvent lorsqu'il parle d'autrui, Cioran parle ici plus ou moins de lui-même et *pro domo*, défendant le pessimisme poétique face à l'impossibilité de la vie joyeuse, en prenant soin de nourrir son texte de références culturelles européennes pour asseoir son discours (il évoque dans ce texte les allemands Schopenhauer et Hölderlin, l'italien Leopardi, le portugais Quental, le français

⁶⁸⁷ R. DEBRAY-GENETTE, « Génétique et poétique », *op. cit.* ; p. 33. (C'est l'auteur qui souligne.)

⁶⁸⁸ P.-M. de BIASI, « Qu'est-ce qu'un brouillon ? », *Pourquoi la critique génétique ?*, *op. cit.* ; p. 49.

⁶⁸⁹ Une version dactylographiée (sortie imprimante) de ces deux textes se trouve à la Bibliothèque Jacques Doucet, sous la cote : CRN.Ms.61bis (1 à 4). On doit la datation du second article à A. LAIGNEL-LAVASTINE, *Cioran, Eliade, Ionesco, l'oubli du fascisme*, *op. cit.*, 2002, p. 369 ; mais A. Laignel-Lavastine ne mentionne pas précisément d'où elle tire l'information en question. Par ailleurs, « Mihail Eminescu » a été re-publié dans la revue de Cluj *Apostrof* en 2001 (n° 138). – Voir E.M. CIORAN, *Exercices négatifs*, *op. cit.*, p. 112-120.

⁶⁹⁰ *Précis de décomposition*, *op. cit.* ; p. 141.

⁶⁹¹ *Ibid.*, p. 48. Cf. reproduction de la première page manuscrite, NAF.18721.74, en annexe III.C.

Valéry, et l'anglais Shelley). Cioran profite de la confluence des cultures roumaine et européenne pour intégrer (au sens fort du terme) l'espace culturel européen – cela avec d'autant plus d'efficacité que, rappelons-le, la revue *Comoedia*, politiquement non connotée, a accueilli sous l'Occupation des plumes aussi célèbres que celle de Sartre, et qu'elle passait pour l'organe de presse de la maison Gallimard. Le même comportement semble à l'œuvre dans l'article sur « *les secrets de l'âme roumaine, le 'DOR' ou la nostalgie* », où Cioran compare le *dor* roumain au *Sehnsucht* allemand, au *yearning* anglais, au *saudade* espagnol, et au *cafard* et à l'*ennui* français. Le titre aguicheur révèle assez les intentions de l'auteur, tâchant de relier toujours plus étroitement la culture roumaine (ici, sur un plan linguistico-ethno-psychologique) à la culture européenne qui l'englobe. Et notre polyglotte de conclure sur un universalisme de la défaite ayant le bon goût de rapprocher tout le monde, le parallélisme binaire – « *les uns... les autres* » – exprimant clairement la tonalité sympathique du texte, corroborée par le beau pronom « *nous* », réunissant Européens de l'Est et de l'Ouest pour la vibrante clausule du texte :

En Occident, on vit le drame de l'intelligence ; dans le Sud-Est de l'Europe, celui de l'âme. D'un côté comme de l'autre on trébuche. On va trop loin dans une seule dimension. Les uns ont dépensé leur âme ; les autres ne savent quoi en faire. Nous sommes tous également éloignés de nous-mêmes.

Que lit-on dans le *Précis de Décomposition* ? On l'a dit : les références à la culture roumaine sont éliminées, au profit d'une généralisation, d'une universalisation du propos. Eminescu devient « *le poète* », le *dor* est rayé (en témoignent les manuscrits, qui sont d'ailleurs des tapuscrits⁶⁹²) et remplacé par la *nostalgie*. Une attitude aussi complexe demande bien des précautions dans l'analyse : Cioran ne renie pas ses origines, et il serait malvenu de croire à la supériorité absolue d'un texte sur l'autre (du plus récent sur le plus ancien). Un article n'est pas un chapitre d'un livre, et inversement. Mais la frontière entre texte et avant-texte est floue, et perméable : tel est le premier enseignement de ces deux textes qui, apparemment aboutis (publiés), ont « *régressé* », du fait de l'auteur lui-même, au stade de l'avant-texte. Et la

⁶⁹² « Le dor <la nostalgie>, c'est justement se sentir éternellement loin de chez soi » ; à la Bibliothèque nationale de France, sous la cote : NAF.18721.78. – Comparons aussi : « Chez Eminescu, c'est la monotonie de l'irréparable qui laisse prévoir dès les premiers vers ce qui devait suivre et qui rend inutiles les soucis biographiques. Ce sont les médiocres qui ont une vie » (in « Mihail Eminescu ») ; à : « Mais le poète suit une ligne de fatalité dont rien n'assouplit la rigueur. C'est aux nigauds que la vie échoit en partage » (in *Précis de Décomposition*, « le Parasite des Poètes », p. 141). Entre les deux, on trouve, dans le manuscrit 28.99 (état I du livre) : « La vie d'un <Mais le> poète est trop nécessaire, / et suit une ligne de fatalité dont rien n'é au rien n'entache <ne compromet> la pureté négative. Ce sont les médiocres qui ont une vie » ; et dans le manuscrit NAF.18721.72 (état II) : « Mais le poète suit une ligne de fatalité dont rien ne n'assouplit la rigueur négative. C'est aux médiocres que la vie échoit en partage. »

question qu'il faut se poser semble être non pas : pourquoi Cioran *supprime-t-il* ses références culturelles roumaines ? mais plutôt : pourquoi *conserve-t-il* un texte dont il supprime les thèmes centraux (Eminescu, le *dor*) ?

Transposons, dans la mesure du possible, la notion de *contretexte* de P.-M. de Biasi dans notre cadre : s'il y a bien exogenèse, les articles, et leur roumanité, leur caractère présentatif (car il s'agissait pour Cioran de présenter au novice lecteur français le plus célèbre poète de son pays, et de lui décrire l'essence de l'âme roumaine, cet intraduisible *dor*), fonctionnent finalement en *contretexte* – « ruse où l'écriture fabrique les conditions d'une confrontation productive dans laquelle elle se met elle-même au défi de s'élaborer dans un environnement hostile »⁶⁹³ ; Cioran se propose de décrire au lecteur français ce qui dans la culture roumaine le concerne lui-même au plus près, cela au sein d'un contexte français – l'écriture, écartelée entre deux espaces distincts, se trouvant en dernier lieu contrainte à abandonner ce qui la rattachait trop manifestement à l'un de ces mondes (à savoir, le roumain), pour mieux intégrer le reste du propos par endogenèse⁶⁹⁴.

Le terme *contretexte* nous satisfait en tant qu'il permet de faire la jonction entre exogenèse et endogenèse ; les articles sont des textes à part entière, *contre* lesquels va s'appuyer la rédaction des chapitres correspondants dans le *Précis* : *hostilité* et *fécondité*.

P.-M. de Biasi emploie le terme de « ruse », terme fort judicieux ici : les articles sont des textes tellement adressés au lecteur français, que, lorsque Cioran décide de les transformer en chapitres de son livre à venir (le *Précis*), il préfère renoncer aux éléments roumains, à la fois pour parler d'égal à égal au lecteur français (on sait qu'en France Cioran voulait « rivaliser avec les indigènes »), et pour ôter toute couleur trop locale à son propos, pour en augmenter la

⁶⁹³ P.-M. de BIASI, « Qu'est-ce qu'un brouillon ? », *op.cit.*, p. 49.

⁶⁹⁴ Voir ce qu'Alain Pagès écrit quant aux correspondances : « Pour posséder une fonction génétique, une correspondance doit être lue soit comme une somme d'événements – elle donne les circonstances qui entourent l'œuvre –, soit comme une somme de formulations – elle est alors un « avant-texte ». (...) Pour qu'il y ait endogenèse – c'est-à-dire pour qu'une correspondance s'intègre dans le devenir d'un texte littéraire –, il faut qu'il y ait un destinataire capable de recevoir ce que l'écrivain ébauche sur le ton de la confiance.(...) Entre les deux correspondants existe un rapport d'égalité ou de respect mutuel. L'Autre n'est pas un confident muet, un interlocuteur inférieur : il peut réagir, exercer son influence. Il manifeste une relation d'autorité. Les analyses de pragmatique épistolaire analysent volontiers l'effet que la lettre produit sur l'Autre ; elles s'intéressent moins à l'effet que produit l'Autre sur celui qui écrit : pendant que ce dernier écrit, avant même qu'il écrive... » Cf. Alain PAGÈS, « Correspondance et genèse », in *Leçons d'écriture, ce que disent les manuscrits*, textes réunis par Almuth Grésillon et Mickaël Werner, Minard, « Lettres modernes », 1985 ; p. 208. (C'est l'auteur qui souligne.) – Les articles peuvent se lire d'abord comme *documents*, puis comme *textes*, tellement *adressés* au lecteur français, que Cioran préférera renoncer aux éléments roumains pour être sûr d'être reçu par son nouveau lecteur, d'égal à égal : pour unifier ses deux univers, Cioran renonce aux particularismes trop flagrants.

force (par généralisation). Pour unifier ces deux univers, Cioran renonce aux particularismes trop flagrants ; mais remarquons bien aussi que, parmi toutes les références européennes citées plus haut, Cioran n'en conserve qu'une (Hölderlin), et si Schopenhauer, Shelley et Valéry apparaissent en d'autres endroits du *Précis*, Quental et Leopardi en sont finalement aussi absents qu'Eminescu⁶⁹⁵. La ruse de Cioran se résume donc, pour le cas du chapitre « *Apothéose du Vague* », dans ce raisonnement (qui vaut aussi pour « *le Parasite des Poètes* ») : si le mot *dor* risque de désarçonner le lecteur français (trop égocentriste, trop fermé ?), employons le mot *nostalgie*, et nous pourrions parler à discrétion du *dor*. Répugnant à toute couleur locale (*dor*, ou *cafard*) qui restreindrait son propos, Cioran choisit la neutralité du terme *nostalgie* pour mieux s'échapper vers la métaphysique.

2 – *Bréviaire des vaincus*

Les chapitres « *Tournant le dos au temps* » (D) et « *À l'encontre de soi* » (G) s'inscrivent également dans la perspective d'un contretex-te – en l'occurrence, deux chapitres du *Bréviaire des vaincus* – qui aura permis leur genèse en leur fournissant un repère auquel tourner le dos...

Écrit entre 1940 et 1944, le *Bréviaire des vaincus* (*Îndreptar patimas*) a été publié en 1991 en roumain, et en 1993 en français. Bien que Cioran se soit appliqué, à l'époque de la genèse, à mettre au net ce texte⁶⁹⁶, bien qu'il ait consenti, cinquante ans plus tard, à sa parution (partielle)⁶⁹⁷, et bien que les éditeurs le fassent aujourd'hui figurer indifféremment parmi ses autres œuvres⁶⁹⁸, on ne peut pas considérer ce livre comme achevé, et des précautions de lecture doivent être prises – comme lorsque l'on ouvre les *Cahiers*. La frontière entre le publiable et l'impubliable demeure même aujourd'hui, à l'heure où les éditeurs n'hésitent plus à proposer ce que l'auteur ne jugeait pas digne de l'être⁶⁹⁹. – Cioran ne regardait donc pas son dernier « *livre* » écrit en roumain comme satisfaisant. Aussi ne faut-il pas s'étonner

⁶⁹⁵ À dessiner une géographie des références culturelles présentes dans le *Précis de Décomposition*, on constate la domination de l'Europe du Nord (France, Allemagne, Angleterre, Russie), sur l'Europe du Sud (Italie, Espagne) – exception faite des références nombreuses à l'Antiquité (Grèce, Rome) et au monde biblique (judéen).

⁶⁹⁶ Voir, à la Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, à Paris, sous la cote CRN.Ms.2.

⁶⁹⁷ Seulement la première partie du livre a été éditée par Humanitas, et Gallimard a suivi l'édition roumaine, plutôt que les manuscrits conservés.

⁶⁹⁸ Humanitas se contente d'une brève « *Nota asupra editiei* » (pp. 5-7), tandis que Gallimard insère la traduction d'Alain Paruit au sein des œuvres complètes sans la moindre présentation, sans commenter la reproduction, bienvenue, de la première page du manuscrit, contenant l'autographe de Cioran : « *Illisible, inutilisable, impubliable, 20 oct. 1963* » (CIORAN, *Œuvres, op. cit.*, p. 505).

⁶⁹⁹ L'intérêt pour les œuvres rejetées d'un auteur, comme pour ses brouillons, est certain ; mais ces objets textuels exigent assurément d'être abordés différemment (édition critique).

s'il a « réutilisé » certains éléments du *Bréviaire* pour son premier livre en français, *Précis de Décomposition*, rédigé deux ans plus tard. C'est sur deux de ces cas de « récupération » que nous allons nous pencher maintenant, tout d'abord en lisant consécutivement le chapitre 18 du *Bréviaire*⁷⁰⁰, et le texte du *Précis* « *Tourner le dos au temps* »⁷⁰¹.

« *Ieri, azi, mîine. Categorii de servitori.* »⁷⁰² Tel est l'incipit du chapitre 18 du *Bréviaire*, à la suite duquel Cioran s'en prend aux « *larbins* », aux « *souillons* » que sont les humains, à leur amour qui croît dans les « *ardeurs de la banalité* », à leur « *bêtise extatique* » de « *laquais ouverts aux passions horizontales, fermés aux voluptés non débraillées* ». Petit pamphlet contre les extases stupides, contre la vulgarité et la monotonie de la sexualité humaine, ce texte s'achève sur un cinquième paragraphe plus trouble, qui symptomatiquement s'ouvre par des points de suspension et la tournure : « ... *Si astfel* » («... *Et c'est ainsi que* », lira-t-on de même dans de nombreux chapitres du *Précis*). Une rupture a lieu, et la voix narrative quitte le pronom de la première personne, autobiographique, pour s'adresser maintenant à un « *tu* ». On peut sans doute discuter le choix d'Alain Paruit de traduire cette deuxième personne du singulier roumain par le « *on* » français : certes, cette valeur générale du « *tu* » roumain est répandue (en l'absence d'un « *on* »), mais le lecteur français y perd la teneur dialogique de cette fin de texte fort subtile. En tous cas, il est très probable que, derrière ce « *tu* » et ce « *on* », ce soit bien Cioran, son « *je* » littéraire, qui se cache. Il confie alors que lui aussi, comme les autres, recherche ces « *chaleurs bon marché* » qui le répugnent et l'édifient. « *Tu entres toi aussi dans la danse et, bras dessus, bras dessous avec la vilénie de tous, tu te soumetts à un sort facile et tu oublies ton dégoût et tu t'oublies.* »⁷⁰³ Si sa lucidité et son éloquence le distinguent de cette humanité vaine et sale, le personnage reconnaît sa compromission ; s'il exècre le commandement biblique « *Croissez et multipliez-vous* », il avoue ne pas agir de manière contraire.

Nous savons très peu de choses de la vie amoureuse de Cioran à cette période – ce texte étant antérieur, de deux ans, à la rencontre en 1942 avec Simone Boué, sa compagne jusqu'à la mort. Peu nous chaut, de fait⁷⁰⁴. Passons donc au *Précis*, et au chapitre « *Tourner le dos au*

⁷⁰⁰ CIORAN, *Îndreptar patimas*, op. cit., p. 45 ; *Bréviaire des vaincus*, in *Ceuvres*, op. cit., p. 529.

⁷⁰¹ *Précis de Décomposition*, op. cit., p. 79.

⁷⁰² « Hier, aujourd'hui, demain. Des catégories de domestiques », dans la traduction d'Alain Paruit.

⁷⁰³ Nous traduisons ici mot à mot, platement, le texte roumain : « *Intri si tu în hora si, la brat cu josnicia tutoror, te pleci soartei usoare si-ti viti scîrba si te viti* ». Voici la traduction d'A. Paruit : « On entre dans la danse à son tour, on s'acoquine avec les autres et, obéissant à un sort futile, on oublie son dégoût et l'on s'oublie ».

⁷⁰⁴ « Peu ou pas de confidences de Cioran sur sa vie amoureuse », reconnaît Roland Jaccard (*Cioran et compagnie*, Paris, P.U.F, 2005, p. 110) ; ce qui n'empêche pas Valentin Protopopescu de proposer d'intéressantes pages sur ce sujet (*Cioran în oglinda*, op. cit., pp. 71-90).

temps », qui s'ouvre ainsi : « Hier, aujourd'hui, demain, - ce sont là catégories à l'usage des domestiques ». Il y a incontestablement reprise, par auto-translation, de l'incipit roumain cité plus haut ; mais la suite du texte français est tout à fait différente. Le lecteur du *Bréviaire* pourrait se demander à juste titre quel est le lien entre « hier, aujourd'hui, demain », et la servilité sexuelle d'une humanité inconsciente de ses tares ; le lecteur du *Précis* obtient un élément de réponse.

Dans « *Tourner le dos au temps* », Cioran s'en prend au découpage grammatical du temps (passé, présent, futur), et à l'adhésion au temps, à ses variations, à ce « voile surnaturel » qui « couvre la perdition à laquelle s'expose tout acte engendré par le désir ». Exit le discours sur ces extases stupides, Cioran place le rapport au temps (thème à peine esquissé dans le chapitre roumain) au centre du problème, et, dans un texte plus abstrait, plus métaphysique, entièrement écrit à la troisième personne du singulier (« l'oisif » en étant la figure centrale), il soutient avant tout que la domesticité humaine est dans l'adhésion au temps. Si la grammaire est la métaphysique du peuple (Nietzsche), « l'oisif détrompé » est un marginal, lui pour qui « passé, présent, futur, ne sont qu'apparences variables d'un même mal, identique dans sa substance ». Loin du pamphlet haut en couleurs du *Bréviaire*, ce texte relève plutôt du constat philosophique que de l'indignation lyrique. Le seul terme par lequel la voix auctorielle condamne l'adhésion au temps que son personnage refuse est le mot « domestiques » - précisément l'emprunt fait au texte roumain... L'enjeu n'est plus l'aveu d'une compromission par « l'extase à plat ventre » avec la méprisable humanité, mais la confession sobre d'une lucidité atemporelle qui voue au malheur et à la marginalité.

Est-ce la rencontre avec Simone Boué qui détourne Cioran du thème sexuel vers celui du temps ? Il raconte ailleurs, dans le *Précis*, que « nous espérons ne plus être les enfants de ce monde, et nous voilà soumis aux appétits comme des ascètes équivoques, maîtres du temps et inféodés aux glandes »⁷⁰⁵, et il offre d'intenses pages au « refus de procréer »⁷⁰⁶. Pourquoi donc avoir séparé son *incipit* et sa thématique temporelle, du reste du texte roumain et de sa thématique sexuelle ? Dans le chapitre du *Bréviaire*, le rapport au temps n'est qu'un symptôme morbide parmi d'autres, sur lequel Cioran ne s'attarde pas, et qu'il fond précipitamment dans la thématique sexuelle ; dans le *Précis*, Cioran prend soin de clarifier les choses, d'approfondir cet *incipit* rapide, et de rejeter ailleurs ce qui ne concerne pas directement cette question. C'est au changement de langue que nous serions tenté de rapprocher ce fait littéraire : vecteur d'une division interne, le changement de langue ne saurait consolider un être

⁷⁰⁵ « Cosmogonie du désir », *Précis de décomposition*, op. cit., p. 103.

⁷⁰⁶ « Le refus de procréer », *ibid.*, pp. 179-182.

partagé – entre ses désirs vitalistes et ses pensées destructrices –, il accentue la fragmentation de l'esprit, et donc celle du texte, la langue de Descartes (rationnelle...) ajoutant au devoir logique de distinguer l'hétéroclite, de séparer l'hétérogène. Les différents éléments du patchwork, de la bigarrure, s'écartent les uns des autres ; la division se clarifie en s'accroissant.

Prenons maintenant le cas du chapitre « *À l'encontre de soi* », et de son contretex-te, le chapitre 25 du *Bréviaire des vaincus*. Le lien entre ses deux textes est plus ténu, peut-être n'est-ce même qu'un vague souvenir qui meut l'écriture dans cette direction : il tient, textuellement, dans le seul nom de Marc-Aurèle ; mais sur le plan génétique, l'articulation contratextuelle qui les relie est manifeste.

Le chapitre du *Bréviaire* porte sur Marc-Aurèle, « *paradox uman* » : « *Sa scrii despre moarte si nimicnicie, noaptea într-un cort, sa masori micimile vietii în zanganitul armelor !* »⁷⁰⁷ Cioran souligne, et loue, le paradoxe qu'il y a à méditer sur notre condition de mortels quand on est l'Empereur du plus grand empire en présence, et à la veille d'une grande bataille. Mais il n'est pas non plus avare de reproche, regrettant que Marc-Aurèle ait versé dans la doctrine, dans le système philosophique stoïcien : « *Searbada înțelepciune l-a ferit de contradictiile care dau atractie de mister vietii.* »⁷⁰⁸ Le jugement final s'avère sévère, tout contradictoire qu'il soit avec les toutes premières remarques émises sur l'Empereur, placées par rattachement⁷⁰⁹ après les trois premiers paragraphes, par lesquels l'écrivain pose le thème de la vanité métaphysique et la nécessité, même au cœur de la guerre, de savoir qu'il n'y a ni défaite ni victoire, que la mort est universelle et vaine. En conclusion, le devoir de vivre dans la contradiction est rappelé, mais Marc-Aurèle joue finalement rôle de contre-exemple.

Dans le *Précis*, la donne est changée : le point de départ est sensiblement le même (« *un esprit ne nous captive que par ses incompatibilités* », ne vaut que par ses contradictions), mais Marc-Aurèle est cantonné à un rôle d'*exemplum* nullement développé, ouvrant une série (Julien, Luther, Rousseau, Nietzsche) : « *Marc-Aurèle, engagé dans des campagnes <expéditions lointaines>, profite de ses insomnies pour réfléchir sur la mort est plus à plus à cœur l'idée de la mort*

⁷⁰⁷ *Îndreptar patimas, op. cit.*, p. 65. Marc-Aurèle, « paradoxe humain » : « Écrire à propos de la mort et de l'inanité, la nuit sous une tente, mesurer les petites choses de la vie dans le fracas des armes ! » (*Bréviaire des vaincus*, traduction d'Alain Paruit, in *Ceuvres, op. cit.*, p. 539).

⁷⁰⁸ *Ibid*, p. 66. « La fade sagesse le préserva des contradictions qui donnent à la vie son attrait mystérieux » (*Bréviaire des vaincus, op. cit.*, p. 540).

⁷⁰⁹ Voir EC 62b : un chapitre 30 commençait par « E greu sa iubesti pe Marc Aureliu... » (soit le quatrième paragraphe), mais le numéro de chapitre est supprimé, et dans les états supérieurs, ce texte est rattaché aux trois paragraphes du chapitre 29 (manuscrit absent du fonds EC).

que la défense de l'Empire » (premier état⁷¹⁰) ; « Marc-Aurèle, engagé dans des expéditions lointaines, se penche davantage sur l'idée de mort que sur celle de l'Empire » (état final⁷¹¹). Comme les détails descriptifs absents du texte final de Flaubert, les considérations du *Bréviaire* sont concentrées dans la tournure stylistique (insertion de la proposition participiale, circonstancielle et subtilement concessive, entre le sujet et le verbe), et brillent par leur absence, par leur inexistence, qui ne laisse aucunement soupçonner leur rôle génétique. C'est que le texte naît de la négation de sa source – parfois au point de l'éluder presque totalement.

3 – Divagations

La rupture violente évoquée par Cioran lui-même au sujet du passage du roumain au français n'a pas eu lieu de manière aussi abrupte ; entre le dernier livre publié en roumain, *Le Crépuscule des pensées* (1940), et le premier en français, le *Précis* (1949), il semble que Cioran ait composé, en plus de ses articles en roumain (le dernier paraît en décembre 1943⁷¹²) et de ses premiers articles français, trois autres livres, en roumain, tous abandonnés à un stade pourtant avancé (quantitativement du moins) : *Bréviaire des vaincus*, le plus célèbre, dont demeurent des manuscrits de trois versions différentes⁷¹³, et qui a été publié, traduit, et intégré à la liste des *Œuvres* de Cioran ; un ensemble de textes que l'on nommera selon son incipit : *Prostul...*, soit les 294 folios de la pochette CRN.Ms.10 (la numérotation de Cioran va jusqu'à 314)⁷¹⁴, encore inédit en Roumanie comme en France ; et *Razne (Divagations)*, ensemble de 120 pages (CRN.Ms.9), également écrites en roumain, et dont Cioran a publié des extraits dans la revue *Luceafarul* en 1948-1949. Nous ne souscrivons pas entièrement à l'hypothèse roumanophile de Nicolae Florescu⁷¹⁵, mais il est manifeste que le passage du

⁷¹⁰ CRN.Ms.51.1.

⁷¹¹ *Précis de Décomposition*, op. cit., p. 246. Le second état manuscrit est presque identique à cet état final : « Marc Aurèle, engagé dans des expéditions lointaines, se penche plu davantage sur l'idée de la mort que sur celle de l'Empire » (NAF.18721.317).

⁷¹² Voir CIORAN, *Solitude et destin*, op. cit. : ce recueil d'articles roumains – publiés en Roumanie – s'achève sur « Je ne comprends pas qu'il y ait des gens qui dorment tranquillement », paru dans *Seara* aux dates des 2 et 3 décembre 1943 (p. 412).

⁷¹³ Le fonds EC contient une première version, que complètent les 70 chapitres de la pochette CRN.Ms.4 à la Bibliothèque Doucet. Les pochettes CRN.Ms.2 et 3 contiennent la mise au net des manuscrits du fonds EC ; les tapuscrits CRN.Ms.5 et 6 relèvent d'un troisième état. Ces tapuscrits révèlent l'état d'avancement du livre, que Cioran n'a toutefois pas proposé à un éditeur.

⁷¹⁴ Les fragments divers de la pochette CRN.Ms.11 relèvent probablement de ce même projet de livre.

⁷¹⁵ « Voici maintenant « l'argument » indiquant que ce dont j'ai souvent eu l'intuition a bien eu lieu dans la réalité : le français ne fut pour Cioran qu'une « langue » passagère – toute exceptionnelle qu'elle soit – d'expression intellectuelle, après que le roumain lui a été interdit de manière brutale et définitive. L'acte volontaire, que l'essayiste invoque plus d'une fois 'avec fierté', de passage d'un territoire linguistique à un autre, ne s'est pas réalisé brusquement et de manière absolue, mais il fut marqué par une cohabitation tant qu'a duré l'espoir d'un possible retour au pays, à la normalité de ce

roumain au français n'a pas été aussi brusque que l'auteur l'a raconté (toute aussi manifeste que soit l'impression forte, brutale, produite par l'épisode de Dieppe sur lui).

Trois chapitres des *Divagations* ont joué le rôle de contretexte ; commençons avec celui du chapitre « *Faux-fuyants* » (C). Voici ce que nous lisons dans *Divagations* :

Numai oamenii fara talent trag ultimele consecinte : sinuciderea, sfintenia, viciul – tot atitea forme ale neputintei în expresie. Marturisirea-n slova împiedica îngramadirea fortelor launtrice de la naufragiul lor în absolut. Caci darul de a dezvalui nespusul ne arunca pe-al doilea plan al existentei. Drama, în loc sa se desfasoare între ins si lume, se desfasoara între ins si hîrtia din fata. Orice forma de « talent » e un mod de dezertare – si de ratare...⁷¹⁶

Comparons ce paragraphe (sans suite) avec l'*incipit* du premier état manuscrit (état II du livre) qu'il nous reste du chapitre « *Faux-fuyants* », alors intitulé « *La désertion par l'expression* » :

Ce ne sont que les gens hors de l'art qui tirent les dernières conséquences. Le suicide, la sainteté, le vice – autant de formes du manque de talent. [petite flèche barrée] ~~La confession~~, directe/Directe ou travestie, par la confession par la parole, le son ou la couleur empêche <arrête> l'agglomération des forces intérieures et les affaiblit en les rejetant vers le monde du dehors. C'est une diminution salutaire qui transforme <fait de> tout acte de création ce/un facteur de fuite devant les résolutions capitales. Celui qui accumule des énergies dangereuses, renforcées par des vues implacables, vit sous pression, en esclave de ses propres excès ; rien ne l'arrête <l'empêche> de faire naufrage dans l'absolu et de pousser son authenticité jusqu'au détachement ultime ou jusqu'au désastre.⁷¹⁷

Et l'état final de ce premier paragraphe de « *Faux-fuyants* » :

climat carpato-danubien plus d'une fois stigmatisé, de manière 'balkanique', et blâmé, mais avec d'autant plus d'amour et de nostalgie. » Nicolae FLORESCU, postface à CIORAN, *Razne, op. cit.*, p. 56. – Sans doute, Cioran a tardé à changer de langue (près de dix ans dans l'antichambre du français, de 1938 à 1948), probablement dans l'attente de l'issue des événements politiques pour le moins confus de cette période ; dire toutefois que le français ne fut qu'une langue « passagère », c'est nier l'investissement total de l'écrivain dans sa nouvelle langue : si son entrée en langue française fut plus ou moins hasardeuse, et dûe aux circonstances, son acharnement, puis ses facilités-mêmes, à y réaliser une œuvre par la suite, prouvent assez que Cioran n'a pas habité la langue française en vagabond, mais bien en maître du logis, conservant la posture du métèque par provocation, dans une pose amusée qui lui permettait de rester en marge à sa guise (dominer de loin...). Il demeure que Nicolae Florescu a raison de trouver « aberrants » les nombreux commentaires qui ont présenté ce changement de langue comme une manière pour Cioran de renier radicalement ses origines, et tout son passé (voir *ibid.*, p. 57) ; Cioran n'a pas caché longtemps sa roumanité, et l'a souvent revendiquée.

⁷¹⁶ *Razne, op. cit.*, p. 23. « Seuls les hommes sans talent tirent les dernières conséquences : le suicide, la sainteté, le vice – autant de formes d'impuissance à s'exprimer. La confession par l'écriture empêche l'agglomération des forces intérieures et leur naufrage dans l'absolu. Car le don de révéler le non-dit nous jette sur un second plan de l'existence. Le drame, au lieu de se dérouler entre l'individu et le monde, se déroule entre l'individu et la feuille devant soi. Toute forme de « talent » est un moyen de désertion – et d'échec... » (Nous traduisons.)

⁷¹⁷ NAF.18721.110.

Ne tirent les dernières conséquences que ceux qui vivent hors de l'art. Le suicide, la sainteté, le vice – autant de formes du manque de talent. Directe ou travestie, la confession par la parole, le son ou la couleur arrête l'agglomération des forces intérieures et les affaiblit en les rejetant vers le monde du dehors. C'est une diminution salutaire qui fait de tout acte de création un facteur de fuite. Mais celui qui accumule des énergies vit sous pression, en esclave de ses propres excès ; rien ne l'empêche de faire naufrage dans l'absolu...⁷¹⁸

La fécondité du texte roumain est frappante : la version française reprend, dans ce paragraphe comme dans l'ensemble du chapitre, la thèse roumaine, et la parenté syntaxique et lexicale des paragraphes est grande, mais, tout en traduisant, Cioran modifie son texte et l'enrichit (il développe par exemple le terme roumain « *slova* », qui peut signifier lettre, écriture, ou alphabet, ainsi : « *la parole, le son ou la couleur* »). Tous ces textes demeurent ambigus : qui sont les véritables ratés, ceux qui ne tirent pas « *les dernières conséquences* », ou bien ceux qui n'ont pas le « *don* » artistique ? faut-il choisir la « *désertion par l'expression* » ou « *le naufrage dans l'absolu* » ? Les uns perdent en authenticité, les autres en deviennent esclaves, et Cioran entremêle les constats sur les uns et sur les autres dans un va-et-vient trouble, étourdissant – symptomatique, à nos yeux, du va-et-vient entre langue roumaine et langue française. Pour exemple, l'expression « *naufrage dans l'absolu* » est employée dans le contretexte roumain au sujet de l'artiste (celui qui s'exprime échappe au naufrage dans l'absolu), et dans le texte français, au sujet de l'être authentique (celui qui n'a pas le talent pour s'exprimer fait naufrage dans l'absolu), mince différence qui permet pourtant à Cioran de prolonger son texte, en français, de faire suivre ce passage par un développement sur le héros tragique, tandis que le sujet principal du texte roumain était le déserteur par l'expression. Cette expression, ce « *naufrage dans l'absolu* », est la même, mais un subtil changement de place dans le paragraphe (elle clôt le paragraphe français), et de point de vue, entraîne un déplacement de l'accent général du texte, ou plutôt un rééquilibrage entre les deux points de vue contraires envisagés. Le texte français contient ainsi son contretexte roumain, et en développe la négation de lui-même qu'il suggérait déjà : l'hostilité va de pair avec la fécondité du contretexte. Fort de cette ambiguïté génétique, qui plus est d'origine linguistique, le dialogisme du texte atteint des cimes d'ambivalence.

Prenons maintenant le contretexte du chapitre « *L'ennui des conquérants* » (F). Nous disposons de pas moins de trois versions du texte roumain, à savoir le chapitre 84 de *Îndreptar Patimas* (CRN.Ms.4.28-29 et 6.12-13), qui est devenu le second chapitre des « *Fragmente* » de *Razne* (p. 7-10), ainsi que de deux versions du chapitre français (état I : 29.16-18 ; état II : NAF.217-220).

⁷¹⁸ *Précis de Décomposition, op. cit., p.76-77.*

Lisons-les à la suite les uns des autres, pour mesurer à la fois toute leur proximité et leur différence :

Adesea m'am întrebat : sa fie numai setea de glorie <faima> ce-l facea pe Napoleon sa paraseasca Parisul si s'o ia razna prin lume ? De unde sa vina neastamparul si neputinta de a sta acasa ? De unde fuga de orice acoperis ? – Nevoia de glorie este mai repede o urmare, decât o cauza <pricina>. Adolescentul care plângea citind pe Ossian, care suferea cu Werther, este nu numai un contemporan al lui René, este el însusi un fiu a cel mai mare fiu al veacului, al raului veacului. Setea de dominatie <stapânire> - nu din necesitati economice si nici chiar politice, ci psihologice, este transpunerea obiectiva a unei adânci dizarmonii interne <dezlinari launtrice.>. Derul roman Imperiarismul napoleonian este exprima derul roman traduce nostalgia romantica pe plan istoric, e înfaptuirea vagului sufletesc în nedefinitul spatiului.

Daca Bonaparte ar fi gasit multimire în viata, motive de a se lega de dragoste, de fericire, de interese, ar fi cucerit cât avea nevoie/nevoie. Dar pofta lui de navalire crestea invers proportional nevoii imediate. O iesire în lume fara calcul, fara socoteli si fara scop. Nimic nu-l retinea acasa. Josefina nu marturisea amar, ca ~~n-a~~ ~~nu i-a~~ cunoscut ~~decât~~ <doar> câteva momente de « abandon » ? El nu era facut pentru visul pasiv, pentru satisfactia molcoma si durabila. Napoleon n'a ~~euoseut~~ <încercat> dragostea decât prin datorie. Scrisorile lui amoroase sunt bilete intelige lucide si lapidare, f lipsite de violenta dorintii. Europa a fost pusa in miscare de ~~rau~~ singuratatea acestui om, nascut si ~~mort~~ într'o insula si mort într'alta.; Gaei Raul veacului era <este> raul insular al sufletului, neputinta de a te aseza pe uscat, este refuzul salasluiirii. La Ajaccio, I-am înteles am-înteles ca unde marea ti se ofera, patrunde în ochi, mai simti ca pamântul pluteste exista prin gratia apei, am avut-intu descifrat întelesul initial al plecarilor lui. Mai târziu când spunea ca Parisul il apasa ca un « manteau de plomb », aeiasi în el se trezea copilaria corsicana cu vi visul departarilor si oroarea locului, cu raul fiecarui loc. René cu geniu militar, - cine poate sa-si <-si> dea/da seama de imensul urat de care va fi suferit el ?⁷¹⁹

⁷¹⁹ CRN.Ms.4.28-29. « Je me suis souvent demandé : serait-ce seulement la soif de gloire <renommée> qui a fait que Napoléon a quitté Paris et qu'il a erré à travers le monde ? D'où viennent cette agitation et cette incapacité à rester à la maison ? D'où, cette fuite loin du moindre toit ? – Le besoin de gloire est plutôt ~~une~~ conséquence, que ~~une~~ cause motif. L'adolescent qui pleurait en lisant Ossian, qui souffrait avec Werther, n'est pas seulement un contemporain de René, c'est lui-même un fils d le plus grand fils du siècle, du mal du siècle. La soif de domination <pouvoir> – dûe non à des nécessités économiques, ni même politiques, mais psychologiques, est la transposition objective d'un profond désordre interne <une discordance intérieure.>. Le dor roman L'impérialisme napoléonien est exprime le dor roman traduit la nostalgie romantique sur le plan historique, c'est l'incarnation du vague à l'âme dans l'indéfini de l'espace.

« Si Bonaparte avait trouvé satisfaction dans sa vie des raisons pour se lier par amour, par bonheur, par intérêt, il aurait conquis seulement ce dont il avait besoin/besoin. Mais son appétit d'invasion croissait de manière inversement proportionnelle à son besoin immédiat. Une sortie dans le monde sans calcul, sans compte et sans but. Rien ne le retenait à la maison. Joséphine ne confiait-elle pas amèrement n'avoir <ne lui avoir> connu que seulement quelques moments d' « abandon » ? Il n'était pas fait pour le rêve passif, pour la satisfaction tranquille et durable. Napoléon n'a ~~connu~~ <éprouvé> l'amour que par devoir. Ses lettres d'amour sont des billets intelige lucides et lapidaires, s dépourvus de la violence du désir. L'Europe a été mise en mouvement par le mal la solitude de cet homme, né et

Voici la version qu'on lit dans le tapuscrit de mise au net (6.12) ayant probablement servi à l'édition de *Razne* :

Adesea m'am întrebat : sa fie numai setea de gloria ce-l facea pe Napoleon sa paraseasca Parisul si s'o ia razna prin lume ? De ~~vina~~ unde sa vina neastamparul si neputinta de a sta acasa ? De unde fuga de orice acoperis ? – Nevoia de glorie este mai repede o urmare, decat o cauza. Adolescentul care plangea citind pe Ossian, care suferea cu Werther, este nu numai un contemporan al lui René, este el insusi cel mai mare fiu al veacului, al raului veacului. Setea de dominatie – nu din necesitati economice si nici chiar politice, ci psihologice, este transpunerea obiectiva a unei adanci dizarmonii interne. Imperialismul napoleonian traduce nostalgia romantica pe plan istoric, e înfaptuirea vagului sufletesc in indefinitul spatiului.

Daca Bonaparte ar fi gasit motive de a se lega de dragoste, de fericire, de interese, ar fi cucerit cat avea nevoie. Dar pofta lui de navalire crestea invers proportional nevoii imediate. O iesire in lume fara calcul, fara socoteli si fara scop. Nimic nu-l retinea acasa. Josefina nu marturisea amar, ca nu i-a cunoscut decat cateva momente de « abandon » ? El nu era facut pentru visul pasiv, pentru satisfactia molcoma si durabila. Napoleon n'a cunoscut dragostea decat din datorie. Scrisorile lui amoroase sunt bilete lucide si lapidare, lipsite de violenta dorintii. Europa a fost pusa in miscare <de> singuratatea acestui om, nascut intr'o insula si mort intr'alta. Raul veacului este raul insular al sufletului, neputinta de a te aseza pe uscat, refuzul salasluirii. La Ajaccio, unde marea ti se ofera, patrunde in ochi, unde simti ca pamantul exista prin gratia apei, am descifrat intelesul initial al plecarilor lui. Mai tarziu cand spunea ca Parisul il apasa ca un « manteau de plomb », in el se trezea copilaria corsicana cu visul departarilor si oroarea locului, cu raul fiecarui loc. René cu geniu militar, – cine poate sa-si dea seama de imensul urat de care va fi suferit el ?⁷²⁰

~~mort~~ dans une île et mort dans une autre., ~~Car~~ Le mal du siècle ~~était~~ <est> le mal insulaire de l'âme, l'impuissance à s'asseoir sur la terre ferme, ~~est~~ le refus de l'habitation. À Ajaccio, je ~~l'ai compris~~ j'ai ~~compris~~ ~~que~~ où la mer s'offre à toi, où elle pénètre le regard, où tu sens que la terre ~~flotte~~ existe par la grâce de l'eau, j'ai ~~eu l'intu~~ déchiffré le sens initial de ses départs. Plus tard, lorsqu'il disait que Paris lui pesait comme un « manteau de plomb », ~~les mêmes~~ en lui se réveillait son enfance corse, et le ~~rê~~ rêve de départs et l'horreur du lieu, et le mal de tout lieu. René au génie militaire, – qui ~~peut~~ se rendre/rend compte de l'immense douleur dont il aura souffert ? » (Nous traduisons.)

⁷²⁰ CRN.Ms.6.12-13. Nous ne reproduisons pas la version de *Razne* (p. 7-10), identique en tous points (seule la correction du premier paragraphe, « vina », y a été supprimée). – « Je me suis souvent demandé : serait-ce seulement la soif de gloire qui a fait que Napoléon a quitté Paris et qu'il a erré à travers le monde ? D'où viennent cette agitation et cette incapacité à rester à la maison ? D'où, cette fuite loin du moindre toit ? – Le besoin de gloire est plus une conséquence qu'une cause. L'adolescent qui pleurait en lisant Ossian, qui souffrait avec Werther, n'est pas seulement un contemporain de René, c'est lui-même le plus grand fils du siècle, du mal du siècle. La soif de domination – dûe non à des nécessités économiques, ni même politiques, mais psychologiques, est la transposition objective d'un profond désordre interne. L'impérialisme napoléonien traduit la nostalgie romantique sur le plan historique, c'est l'incarnation du vague à l'âme dans l'indéfini de l'espace.

« Si Bonaparte avait trouvé des raisons pour se lier par amour, par bonheur, par intérêt, il aurait conquis seulement ce dont il avait besoin. Mais son appétit d'invasion croissait de manière inversement proportionnelle à son besoin immédiat. Une sortie dans le monde sans calcul, sans compte et sans but. Rien ne le retenait à la maison. Joséphine ne confiait-elle pas amèrement ne lui avoir connu que quelques moments d' « abandon » ? Il n'était pas fait pour le rêve passif, pour la

La thèse de ce texte – faire de Napoléon un romantique, expliquer ses conquêtes par le « *mal du siècle* » – se retrouve au début du premier paragraphe du chapitre français « *L'ennui des conquérants* », paragraphe suivi de trois autres, de sujet commun mais de thèse différente (« *l'humanité n'a adoré que ceux qui la firent périr* »⁷²¹). Concentrons-nous donc sur ce début de chapitre, dans lequel nous allons retrouver, pêle-mêle, plusieurs éléments tirés du texte roumain ; en voici la première version manuscrite (état I) :

L'Ennui des conquérants. Paris pesait sur Napoléon, de son propre aveu, comme un « manteau de plomb ». Dix millions d'hommes en périrent. C'est le bilan du « mal du siècle », quand un René à cheval en devient la victime <l'agent>. Ce mal, né dans l'oisiveté des salons du XVIII^{ème} siècle, dans la mollesse d'une aristocratie trop lucide, eut <porta> des/ses conséquences <exerça ses ravages sur jusque dans les villages les <plus> éloignés : tant des paysans expièrent une mode de sensibilité, étrangère à leur nature, et tout un continent fut ébranlé parce que ce parce qu'un être ne fut capable que de quelques minutes d'abandon, aux dires de Joséphine. Les natures fortes dans lesquelles s'est insinué l'Ennui, qui ont l'horreur de tout lieu, qui font de l'ailleurs la/le seule seul contenu de leur âme, <n'>exploitent l'enthousiasme des peuples que pour en multiplier les cimetières. Le condottière qui pleurait sur Werther et Ossian, l'Obermann sanguinaire qui projetait son vide dans l'espace, n'eut comme la mission <inavouée> de a de tous les conquérants. La mission de dépeupler la terre. Aussi n'est-il plus grande calamité Le conquérant rêveur est la plus grande calamité pour les hommes. Aussi s'empressent-ils de l'adorer, car ils ne peuvent suivrent et idolâtrer que les projets absurdes, les idéals nuisibles, les ambitions suicidaires. (...)⁷²²

satisfaction tranquille et durable. Napoléon n'a connu l'amour que par devoir. Ses lettres d'amour sont des billets lucides et lapidaires, dépourvus de la violence du désir. L'Europe a été mise en mouvement <par> la solitude de cet homme, né dans une île et mort dans une autre. Le mal du siècle est le mal insulaire de l'âme, l'impuissance à s'asseoir sur la terre ferme, le refus de l'habitation. À Ajaccio, où la mer s'offre à toi, où elle pénètre le regard, où tu sens que la terre existe par la grâce de l'eau, j'ai déchiffré le sens initial de ses départs. Plus tard, lorsqu'il disait que Paris lui pesait comme un « manteau de plomb », en lui se réveillait son enfance corse, et le rêve de départs et l'horreur du lieu, et le mal de tout lieu. René au génie militaire, – qui peut se rendre compte de l'immense douleur dont il aura souffert ? » (Nous traduisons.)

⁷²¹ « L'ennui des conquérants », *Précis de Décomposition, op. cit.*, p. 147.

⁷²² CRN.Ms.29.16. – Voici l'état suivant (NAF.18721.217-218 ; état II du livre), comprenant quelques corrections lexicales et syntaxiques : « L'Ennui des conquérants. Paris pesait sur Napoléon, de son propre aveu, comme un « manteau de plomb » : dix millions d'hommes en périrent. C'est le bilan du « mal du siècle », lorsqu'un René à cheval en devient l'agent. Ce mal, né dans l'oisiveté des salons du XVIII^{ème}, dans la mollesse d'une aristocratie trop lucide, exerça ses ravages jusque loin dans les ~~villages~~ <campagnes> : des paysans durent payer pour de leur sang un mode de sensibilité, étrangère à leur nature, et, avec eux, tout un continent. ~~parce qu'un détraqué ne fut capable que de quelques moments d'abandon, aux dires de Joséphine.~~ Les natures exceptionnelles dans lesquelles s'est insinué l'Ennui, ~~qui ont~~ <ayant partant> l'horreur de tout lieu et la hantise d'un perpétuel ailleurs, n'exploitent l'enthousiasme des peuples que pour en multiplier les cimetières. Ce condottière qui pleurait sur Werther et Ossian, cet Obermann ~~sanguinaire~~ qui projetait son vide dans l'espace <et qui, au dire de Joséphine, ne fut capable que de quelques moments d'abandon,> eut comme mission inavouée de dépeupler la terre. Le conquérant rêveur est la plus grande calamité pour les hommes ;

Nous y retrouvons bien l'ennui de Napoléon, ainsi que la plupart des références au romantisme (« *mal de siècle* », René, Werther, Ossian), les citations (le « *manteau de plomb* » et les « *moments d'abandon* »), voire une formule (« *l'horreur de tout lieu* ») ; et c'est bien la même thèse. Mais Cioran a largement supprimé, et reformulé : l'emploi de la première personne du singulier a disparu (dès le premier manuscrit roumain on percevait cette double tendance, à la fois tentation et censure du discours du moi, à travers la biffure du souvenir du séjour de Cioran à Ajaccio), tout comme les considérations sur la vie amoureuse et sur l'enfance insulaire de Napoléon – supprimer l'autobiographique comme l'intime, pour préserver le sérieux de l'analyse historique. Enfin, on voit, à la fin de notre citation, comment lien est fait entre ce début largement issu du texte roumain, et la suite, neuve : par le recours surprenant à l'adverbe « *aussi* » (« *Aussi s'empressent-ils* »)... et Cioran de développer sa nouvelle thèse. – Remarquons par ailleurs que le mouvement du contretexte au texte se fait selon un schéma parallèle à celui observé plus haut quant au chapitre « *Tourner le dos au temps* » : suppression du trivial, de l'intime, du subjectif, contre renchérissement, croissance du sérieux, du discours objectif (ici, historique, là, métaphysique).

Le dernier exemple de contretexte conduira à des remarques semblables, le double caractère du contretexte – *hostilité* et *fécondité* – s'y manifestant de manière plus accentuée encore, et de manière significative. Prenons donc sans tarder la transcription de 9.65 (A)⁷²³, texte que nous lirons dans la perspective des « *Dimanches de la vie* » du *Précis*.

- Nimic nu sperie pe om mai mult decât timpul pur. Dacă vacanta unei Duminici ar fi prelungita o săptămână, ~~o lună~~ două săptămâni, o luna, dacă totii oamenii ar fi lăsa siliti sa priveasca fara ocupatie desfasurea vremii si ~~golul~~ exist nuditatea existentii ca atare, pâna si erima omorul le-ar parca de-o banalitate înfricosetoare. Fara harnicie, fara sudoare, fara absenta de probleme a meseriei si a "idealului", pe un pamânt devenit vid ca un par raiu fara extaz, fiec clipa ar ~~apasa sufletul~~ lua dimensiunii de interminabil cosmar. Omul trebuie sa face spre a nu vedea ; orice e preferabil totului ; aeti actul e semnul prin care sufletul înfrânge si înabuse infinitul. O Duminica fara capat, exista vreo închipuire care s'o conceapa ? D-zeu n'a pedepsit pe om azvârlindu-l în iadul de toate zilele ; l-ar osândi însa iremediabil de ~~far~~ i-ar întinde ~~orizontul~~ subt pasi si ~~subt~~ orizontul calitatilor negative ale paradisului. Insusi gânditorul cel mai lucid nu ~~traieste decât accidental,~~ e întretaieste decât accidental existenta pura, existenta fara obiect si fara laturile timpului. //illisible/ fractiune de minuta pe fiecare zi – si de a carei cutremare se înspaimânta

~~aussi~~ <ils ne> s'empressent-ils <pas moins> de l'adorer l'idolâtrer, ~~puisque ils ne peuvent suivre que~~ <fascinés par qu'ils sont par> les projets absurdes, les idéals nuisibles, les ambitions suicidaires. (...) »
 – Nous ne reproduisons pas ici le texte définitif, identique à celui-ci, à quelques exceptions près, exceptions non suggestives pour la présente analyse.

⁷²³ CRN.Ms.9.65 ; numC 63.

si fuge. Luati-i omului darul sudorii – si el se descompune subt vazul imediat. Sfârșitul istoriei ar fi Chinul este ocupatia fiecaruia, singura-lui meseria <lui> esentiala. Suprimati-l – si istoria s'a încheiat.⁷²⁴

Voici maintenant le premier état manuscrit du chapitre du *Précis*⁷²⁵ :

L'univers Les dimanches de la vie.

L'expérience <en> vaudrait la peine : qu'on <Si> prolongeât <?> pendant des mois < ?> mois <Si> la vacance/vacance des après-midis des dimanche <dominicales> <était prolongée pendant> pour voir où/Où aboutirait l'humanité émancipée de la sueur, libre du poids de la première malédiction ?

<L'expérience en vaudrait la peine.> Il est plus probable que le crime deviendrait l'unique divertissement, que la débauche paraîtrait trop simple, que le hurlement semblerait encore de la mélodie et le ricanement de la tendresse. La sensation lucide de l'immensité du temps ferait de chaque seconde un intolérable supplice ; tous les instants commencerait auraient la gravité d'une exécution. Dans les cœurs imbus de poésie le canibalisme/cannibalisme et une tristesse de/d'hyène s'installeraient à la place des tendresses <attendrissements> défuntes/défunts ; les bouchers et les boureaux/bourreaux mourraient s'éteindraient de langueur ; les églises et les bordels éclateraient des/de soupirs. Le jugement dernier par l'ennui serait arrivé. L'univers transformé en après-midi de dimanche, c'est la définition de l'ennui – et la fin de l'univers. Enlevez la punition suspendue au-dessus des humains ;/: l'histoire s'annule immédiatement. L'existence est un mythe qui ne se révèle comme telle/tel que dans la vacance/vacance absolue, dans l'absence du <Le> travail. Celui-ci construit dans le rien ; c'est l' <un> enivrement <abrutissant> qui fait croire que quelque chose existe. Mais la vision pure de la pure existence révèle celle-ci comme pure d'existence. Tout acte invente l'être le forge, /; et le consolide une irréalité ; tout ce qui vainc la paresse solidifie un mythe. La contemplation appelle le néant, car toute attention qui tend <vise> à être suprême/suprême et donc indépendante de gestes, /et d'objets, n'assimile que ce qui n'est pas. La mystique n'est que le dépassement de l'ennui par le néant, un <qu'un> frémissement dans un dimanche absolu, une possibilité de vie dans le néant.

⁷²⁴ « Rien n'effraie autant l'homme que le temps pur. Si la vacance d'un Dimanche était prolongée une semaine, un mois deux semaines, un mois, si tous les hommes étaient livrés contraints à observer sans occupation le déroulement du temps et le vide de l'exist la nudité de l'existence, alors, même le crime meurtre leur paraîtrait d'une terrible banalité. Sans application, sans sueur, sans l'insouciance d'un métier et d'un 'idéal', sur une terre devenue vide comme un par éden sans extase, chaque instant opprimerait l'âme prendrait les dimensions d'un interminable cauchemar. L'homme doit faire pour ne pas voir ; n'importe quoi est préférable au tout ; l'actif l'acte est le signe par lequel l'âme vainc et étouffe l'infini. Un Dimanche sans fin, quelle imagination pourrait le concevoir ? Dieu n'a pas châtié l'homme en le précipitant dans l'enfer de chaque jour ; il l'aurait cependant condamné de manière irrémédiable s'il avait étendu l'horizon sous ses pas et sous l'horizon des qualités négatives du paradis. Même le penseur le plus lucide ne vit que par accident, n'est traverse que par accident l'existence pure, l'existence sans objet ni contour temporel. /Illisible/ une fraction de minute chaque jour – et l'on s'épouvante devant ce frisson, l'on fuit. Prenez à l'homme l'aptitude à suer – et il se décompose immédiatement sous vos yeux. La fin de l'histoire serait Le tourment est l'occupation de tout un chacun, son seul <son> métier essentiel. Supprimez-le – et l'histoire s'achève. » (Nous traduisons. Les mots incomplets sont traduits par supposition.)

⁷²⁵ CRN.Ms.28.42-43.

D'où vient que les paresseux <décœuvrés> soient/sont des gens qui comprennent plus de choses et qu'ils soient/sont plus profonds que les gens actifs <affairés> ? C'est qu'aucune aeti <besogne> ne limite leur horizon ; ils ne font que regarder ; ils <et> ne participent à rien. Leur temps est un dimanche doux Ils sont nés/Nés dans un éternel dimanche, ; ils n'ont pas d'illusions. La paresse, c'est le scepticisme physiologique, c'est le doute de la chair. Dans un monde rendu fou par l'absence de travail <éperdu d'oisiveté>, ils seraient les seuls à ne pas être assassins. Mais leur stérilité Mais ils ne font pas réellement partie de l'humanité car ils se seront/ont échappés/échappé à l'emprise de l'originaire/originel blasphème. La sueur n'est pas leur fort. Ainsi, ils ne font ni du <le> bien ni du <le> mal,/. étant de des spectateurs de l'épilepsie humaine et/ils dédaignant/dédaignent <- spectateurs ébahis de l'épilepsie humaine -> toutes les semaines du temps, <tous les actes qui> spectateurs ébahis de l'épilepsie humaine et <asphyxient la conscience.> Qu'est/auraient-ils -ce qu'ils auraient à craindre d'une prolongation indéfinie des/de certains après-midi ?, sinon de se voir <trop> enfermés dans leur mépris des autres, de souffrir d'avoir trop <manifestement> raison, d'être <de se sentir> humiliés des convictions <pour> d'avoir soutenu des évidences trop élémentaires ? - <Mais> <Alors> l'exaspération dans le vrai pourraient/pourrait les pousser à imiter le reste du monde des gens /illisible/ <et à> exciter <en eux> une volonté <tentation> de s'avilir dans les besognes, <une volonté> de se corrompre leur vision limpide dans <par> le travail. C'est le seul danger que/qui comporte menace la paresse, ce dernier vestige du paradis.

On le voit, le passage du contretexte au texte⁷²⁶ est subtil ; ce sont bien les mêmes thèmes qui reviennent (le dimanche comme règne du vide, ouverture vers le néant, hors du temps ;

⁷²⁶ Voici le texte du *Précis* : « Si les après-midi dominicales étaient prolongées pendant des mois, où aboutirait l'humanité, émancipée de la sueur, libre du poids de la première malédiction ? L'expérience en vaudrait la peine. Il est plus probable que le crime deviendrait l'unique divertissement, que la débauche paraîtrait candeur, le hurlement mélodie et le ricanement tendresse. La sensation de l'immensité du temps ferait de chaque seconde un intolérable supplice, un cadre d'exécution capitale. Dans les cœurs imbus de poésie s'installeraient un cannibalisme blasé et une tristesse d'hyène ; les bouchers et les bourreaux s'éteindraient de langueur ; les églises et les bordels éclateraient de soupirs. L'univers transformé en après-midi de dimanche..., c'est la définition de l'ennui - et la fin de l'univers... Enlevez la malédiction suspendue au-dessus de l'Histoire : elle s'annule aussitôt, de même que l'existence, dans la vacance absolue, étale sa fiction. Le labeur construit dans le rien forge et consolide des mythes ; enivrement élémentaire, il excite et entretient la croyance à la 'réalité' ; mais la contemplation de la pure existence, contemplation indépendante de gestes et d'objets, n'assimile que ce qui n'est pas...

Les décœuvrés saisissent plus de choses et sont plus profonds que les affairés : aucune besogne ne limite leur horizon ; nés dans un éternel dimanche, ils regardent - et se regardent regarder. La paresse est un scepticisme physiologique, le doute de la chair. Dans un monde éperdu d'oisiveté, ils seraient les seuls à n'être pas assassins. Mais, ils ne font pas partie de l'humanité, et, la sueur n'étant pas leur fort, ils vivent sans subir les conséquences de la Vie et du Péch. Ne faisant ni le bien ni le mal, ils dédaignent - spectateurs de l'épilepsie humaine - les semaines du temps, les efforts qui asphyxient la conscience. Qu'auraient-ils à craindre d'une prolongation illimitée de certains après-midi, sinon le regret d'avoir soutenu des évidences grossièrement élémentaires ? Alors, l'exaspération dans le vrai pourrait les induire à imiter les autres et à se plaire à la tentation avilissante des besognes. C'est le danger qui menace la paresse, - miraculeuse survivance du paradis. » *Précis de Décomposition, op. cit.*, p. 37-38.

l'histoire comme malédiction ici, là comme châtement divin), voire les mêmes expressions (« *sueur* », « *pure existence* »), et la même hypothèse de départ (l'*incipit* est une reprise précise des termes roumains), le même raisonnement par l'absurde – imaginer la prolongation d'un dimanche (après-midi, dans le *Précis*), imaginer un dimanche sans fin... Dans le premier texte, cette hypothèse d'un mal supérieur à l'existence (puisque les hommes peuvent se perdre dans l'illusion d'une activité) conduit à l'évocation de ce mal infini que nul ne peut concevoir positivement, et à la dénonciation du travail, et avec lui de l'histoire ; il ne semble pas que quiconque puisse échapper au couperet de cette vitupération, puisque « *même le penseur le plus lucide (...) ne traverse que par accident l'existence pure* ». Le chapitre du *Précis* repose, dans son premier paragraphe, sur le texte roumain ; sans doute Cioran avait-il celui-ci sous les yeux (ou frais en tête) en écrivant celui-là : ainsi, la phrase : « *Enlevez la malédiction suspendue au-dessus de l'Histoire : elle s'annule* », cette phrase s'avère pour le moins sibylline, sachant que la « *malédiction* » en question n'a été qu'une fois, et en tout début de texte, identifiée avec la « *sueur* » ; Cioran semble oublier qu'il réécrit, qu'il n'écrit pas à la suite de ce qu'il a, lui, sous les yeux.

Mais cette réécriture s'avère bientôt négative : le second paragraphe détourne la thèse mentionnée, en adoptant le point de vue des désœuvrés, qui vivent, de fait, dans un « *éternel dimanche* » ; Cioran se coupe lui-même l'herbe sous le pied, en critiquant son hypothèse, son « *expérience* », en la reléguant dans une naïveté maintenant dépassée. Ce détournement de l'expérimental au profit du réel (« *Qu'auraient-ils à craindre ... ?* », cette question oratoire est suivie d'une réponse pince-sans-rire : la menace, c'est le travail) s'accompagne même, *in fine*, d'une subtile ironie perceptible dans l'éloge de la paresse (« *dernier vestige* », ou « *miraculeuse survivance du paradis* » !) ; après avoir porté à lui seul le premier paragraphe, le terme de « *sueur* », hérité du contretex-te roumain, se retrouve au cœur du second, cette fois non plus comme signe de grandiloquente « *malédiction* », mais au contraire, dans la perspective ironique des oisifs, avec cette plaisante expression : « *la sueur n'est pas leur fort* ». – Ici encore, le texte avance en se reniant, en niant l'héritage de son origine exogénétique.

C – L'antitexte

Cioran raconte avoir été poussé à changer définitivement de langue d'écriture *alors qu'il traduisait Mallarmé* : l'absurdité de ce travail le poussa soudainement à changer de langue, à écrire définitivement en français ; et il s'attela aussitôt à la rédaction du *Précis*. Les manuscrits – miraculeusement conservés – de ces traductions de Mallarmé, mais aussi de

Valéry, de Chamfort ou de Benjamin Constant⁷²⁷, font état de difficultés réelles (ratures), voire insolubles (lacunes, préfigurant l'abandon définitif)⁷²⁸ : c'est que, dès lors, le roumain ne va plus de soi, pas plus que le français. Force est de reconnaître que ce travail de traduction, du français au roumain, a joué un rôle dans la genèse du *Précis*, puisque, d'après le témoignage de l'auteur lui-même, celle-ci n'aurait pas eu lieu sans celui-là : il a été l'étincelle qui provoque l'explosion francophone, ou plutôt la goutte d'eau qui fait déborder le vase roumanophone... Nous proposons ici de considérer les textes qui résultent de ce travail de traducteur, comme *anti-texte* du *Précis de Décomposition*.

La préposition *anti*, en grec ancien, peut signifier : « en face de », « au lieu de, en échange de », ou « contre »⁷²⁹. Ces traductions, aux yeux de Cioran du moins, allaient *contre* son intérêt littéraire (personne ne parlant roumain à Paris, cela n'avait aucun sens ; et Cioran ne se sentait pas doué pour ce genre de travail), c'est-à-dire *contre* le livre à venir, contre la propension de l'écrivain à avancer sur le plan littéraire. *Au lieu de* continuer ainsi à s'intéresser au français et à la littérature francophone d'un point de vue roumain et roumanophone, Cioran se décide, alors qu'il est au cœur de cette perspective, à renoncer à sa langue maternelle et à écrire en français : il *échange* ses traductions laborieuses contre la visée d'un nouveau livre, dans la nouvelle langue. *En face de* l'œuvre roumaine, roumanophone, naît alors l'œuvre française, francophone ; heurté par ces traductions impossibles, Cioran fait *volte face* et écrit le *Précis de Décomposition*. Il raconte d'ailleurs à l'occasion d'une réédition du livre⁷³⁰ :

(...) le *Précis* était une explosion. En l'écrivant j'avais l'impression d'échapper à un sentiment d'oppression, avec lequel je n'aurais pu continuer longtemps : il fallait respirer, il fallait *éclater*.

Nous nommons *antitexte*, donc, les textes sous la pression desquels Cioran *éclata*, ces insolubles traductions, laissées parfois lacunaires. Le cas de Cioran est complexifié parce que cet *antitexte* est séparé du *texte* par un large fossé linguistique, que Cioran ne franchit pas directement, mais comme à *reculons* : si la traduction du roumain au français, comme acte d'écrire en français, peut être considérée déjà comme création dans la nouvelle langue⁷³¹,

⁷²⁷ On trouve à la Bibliothèque Doucet ces manuscrits de traduction de Mallarmé (CRN.Ms. 20 à 23), de Valéry (« Les Pas », « Pasii tai », CRN.Ms.24), de Benjamin Constant et de Chamfort (CRN.Ms.18).

⁷²⁸ C'est tout particulièrement le cas dans les traductions de Mallarmé : « Azurul » (CRN.Ms.21), « Renouveau » (CRN.Ms.22). Mais la clause manquant à la traduction de la maxime 67 de Chamfort, comme les paragraphes manquant à « Azurul », doivent peut-être leur absence à un choix conscient, à un impératisme d'ordre littéraire, de la part de Cioran.

⁷²⁹ Cf. F.MARTIN, *Les mots grecs*, Hachette, Paris, 1937 ; p. 25.

⁷³⁰ CIORAN, « En relisant... », *Exercices d'admiration*, op. cit. ; p. 1627.

Cioran traduit, lui, du français au roumain, ce qui le conduit tout de même, voire plus violemment, à créer en français, au final.

Schizophrénie, perte d'identité, déchirement – le mélange des langues et des références culturelles dans lequel baigne le traducteur le voue à la contradiction, à l'écartèlement intérieur. Le réel devient partout mis à distance, théâtral :

Le drame de l'homme divisé c'est qu'il s'habitue à vivre dans un double théâtre, et même quand il retrouve son pays natal celui-ci ne lui paraît plus réel et ne devient supportable que s'il se transforme à son tour en lieu de passage se référant à l'autre monde, à son tour embelli par la nostalgie, comme tout univers théâtral.⁷³²

Naïm Kattan décrit ici précisément ce qui se passe lors des traductions de Mallarmé à Dieppe : Cioran, qui a somme toute commencé à écrire en français, ne peut plus supporter le roumain qu'à condition d'en faire un lieu de passage – autrement dit, sans le savoir, il retourne au roumain pour mieux se consacrer aussitôt au français. Le roumain perd sa qualité de langue naturelle, il ne va plus de soi, pas plus que le français, au moment de la traduction ; et Cioran nous laisse entendre que c'est le *contexte*, son entourage, qui le conduit de là au français, le roumain n'étant à Paris connu de personne.

L'antitexte joue ainsi son rôle dans la genèse, ou au moins à ses débuts. Et si les traductions de Dieppe sont l'étincelle qui met le feu aux poudres, c'est que cette décennie de cohabitation du roumain et du français a répandu la traînée de poudre en question : dix années de littérature à *reculons*, de *retenue* d'ailleurs mal vécue (Georges Balan, on l'a vu, montre que le temps de l'exil est marqué dès l'origine par un assombrissement de la pensée cioranienne et une exacerbation de sa virulence formelle⁷³³). À partir du moment où Cioran est exilé en France, toute sa littérature roumanophone devient l'antitexte d'une littérature à venir, qui n'a pas encore trouvé, ou osé s'avouer, sa langue ; s'il publie *le Crépuscule des Pensées*⁷³⁴, et certaines *Divagations*, il garde dans ses tiroirs – certes à une époque troublée par la guerre et par l'Occupation – *Sur la France* (signe d'éloignement du lecteur roumain, puisque Cioran refuse de lui donner à lire sa description du pays d'exil ; et de considération du lecteur français : non comme lecteur visé, mais comme lecteur pressenti, imaginé, possible, qui

⁷³¹ Cf. Dominique COMBE, *Poétiques francophones*, Hachette Supérieur, « Contours littéraires », 1995 ; p. 27.

⁷³² Naïm KATTAN, *Le Réel et le Théâtral*, Paris, Denoël, 1971, p. 169.

⁷³³ Georges BALAN, *Emil Cioran, op. cit.* ; p.78, 79, 83, et suivantes.

⁷³⁴ Emil CIORAN, *Amurgul gândurilor*, publié à Sibiu en 1940 ; l'Herne, 1991, pour l'édition française. Cioran rapporte ce livre, écrit à Paris, au cours d'un bref séjour en Roumanie, mais ne semble guère s'intéresser de près à son sort.

interdit tacitement la publication de l'ouvrage, même en Roumanie, justement pour son point de vue roumain – à quoi bon, comment juger *de l'extérieur* ?) et le *Bréviaire des Vaincus*.

Commettons-nous ici le même genre de ré-interprétation que celle d'Alain Paruit traduisant *Îndreptar patimas* (« *bréviaire passionné* ») par *Bréviaire des vaincus* ? Il est facile de dire que les textes roumains de l'Ère Française *devaient* conduire au *Précis* ; mais l'auteur le disait déjà lui-même, ce qui, sans être un gage absolu de vérité, mérite tout de même quelque autorité. Et nous allons plus loin, à travers la notion d'antitexte : le *Précis* ne serait pas ce qu'il est, sur le plan stylistique ; sa genèse n'aurait pas été si fiévreuse ; la situation d'énonciation aurait été bien différente, sans cette décennie d'écartèlement, d'hésitation entre les lecteurs roumain et français, et de confrontation entre les langues roumaine et française.

Observons maintenant la traduction du poème « *Les Pas* », de Paul Valéry⁷³⁵.

CRN.Ms.24	Texte de Valéry ⁷³⁶
Valéry : <u>Pasii</u>	Les Pas
Pasii tòi, copii ai tacerii mele,	Tes pas, enfants de mon silence,
Sfânt, me domol adusi,	Saintement, lentement placés,
Spre patul veghii mele	Vers le lit de ma vigilance
Se'ndreaptà muti si înghetati	Procèdent muets et glacés.
Persoanà purà, umbrà divinà,	Personne pure, ombre divine,
Ce blânzi sunt, pasii tòi retinuti	Qu'ils sont doux, tes pas retenus !
Doamne ! toate darurile ce le întrevåd	Dieux !... tous les dons que je devine
Mi le aduc acesti picioare goale.	Viennent à moi sur ces pieds nus.
Dacà, cu buzele tale îndreptate spre mine	Si, de tes lèvres avancées,
Pregàtesti, spre a-l domoli	Tu prépares, pour l'apaiser,
Celui ce locuieste gândurile mele	À l'habitant de mes pensées

⁷³⁵ Nous proposons en vis-à-vis notre transcription de cette traduction et le texte original. Remarquons que cette présentation en face-à-face est possible parce que Cioran respecte de très près la structure du poème, comme l'ordre des mots.

⁷³⁶ Paul VALÉRY, *Charmes*, in *Poésies*, Paris, Gallimard, « Poésie », 1929 et 1958 ; p. 59.

Hrana unui sărut,	La nourriture d'un baiser,
Nu grăbi actul duios	Ne hâte pas cet acte tendre,
Frângezime blândă de a fi si a nu fi,	Douceur d'être et de n'être pas,
Căci am vietuit spre a te astepta,	Car j'ai vécu de vous attendre,
Si inima îmi fu doar pasii tâi.	Et mon cœur n'était que vos pas.

Cioran suit l'ordre des mots, et privilégie leur sens à la métrique (Valéry écrit en quatrains réguliers d'octosyllabes, avec rimes croisées), aux rimes et à la musicalité (assonances et allitérations payent le tribut du changement de langue). Cioran s'en tient avant tout au premier niveau de la poésie, celui du sens⁷³⁷, et ne parvient pas à rendre compte de l'ensemble du texte (cela est-il seulement possible ?). Parvient-il à s'exprimer lui-même, à défaut de faire pleinement entendre la voix de Valéry ? Nous lisons que non : il n'est à nos yeux que le syntagme « *veghii mele* » (« *ma veille* », traduisant « *ma vigilance* »⁷³⁸) par lequel Cioran échappe un tant soit peu au carcan altruiste du traducteur et fasse entendre sa voix : l'énonciateur valéryen se définit par sa « *vigilance* », terme renvoyant moins à l'insomnie (en ancien français) qu'à une méfiance rationnelle vis-à-vis du monde extérieur, méfiance digne de Monsieur Teste ; ce tandis que l'énonciateur cioranien se disperse dans ses veilles, insomnies moins tournées vers le monde extérieur que vers l'intériorité de la conscience – thème cioranien s'il en est. Cioran profite ainsi de cette belle occasion pour s'exprimer, lui-même, pour s'accaparer un peu le texte, par un subtil détour étymologique (« *veille* » et « *vigilance* » proviennent tous deux du latin « *vigilare* »), mais cela n'est sans doute pas assez pour lui. Traducteur trop soumis, trop diplomate, Cioran étouffe ; obsédé par son propre *ego*, par sa propre écriture, il ne peut se résoudre au silence humble du traducteur. Contrairement à l'intertexte, les traductions sont un espace de dépersonnalisation irrémédiable ; tandis que les citations s'intègrent au conflit interne de l'auteur, l'antitexte exclut le traducteur, et *a fortiori*, l'écrivain à l'affût derrière le traducteur. Mais celui-là aura sa revanche...

Nous opposons donc ici la timidité du traducteur à l'aplomb de l'auteur, qui assume pleinement son texte ; l'échec de ces traductions est celui d'une aimable schizophrénie,

⁷³⁷ Cf. Nichita STANESCU, « Les mots et les non-mots en poésie », in *Éclats, cinq poètes roumains*, traduit par Pierre Drogi, Comp'act, 2005, p. 51 : « La sémantique précède le mot. La poésie ne réside pas en dehors de ses propres mots. La poésie ne fait usage des mots que par désespoir. »

⁷³⁸ Nous sommes tenté de croire que c'est cette expression précise qui a attiré Cioran vers ce texte, lui qui, comme on l'a vu lors de notre enquête sur la timidité cioranienne, est peu enclin au discours amoureux.

l'échec de l'altruisme discret et de la connivence polie, que les monstrueuses difficultés de l'exercice ont trop malmenés. C'est l'échec de l'extériorité, de la timidité – « *sfiata* », « *timiditatea* » : la page traduite de Benjamin Constant tourne précisément autour de ces termes :

Pe atunci nu stiam ce este timiditatea, suferinta <acesta> launtrica ce ne urmâreste pâna la vârsta cea mai înaintata, ce înabuse în inima noastra impresiunile cele mai adânci, ce ne înghiata vorbele, ce desfigureaza în gure noastra tot ce încercam sa spunem si nu ne îngâdue să ne exprimam decât prin cuvinte vagi sau <putin> ironie mai mult sau mai putin amara, ca si cum am vrea sa ne razbunam pe sentimentele noastre însasi de durerea ce o încercam de a nu putea sa le facem cunoscute.⁷³⁹

Mallarmé, auquel Cioran consacre le plus de ses efforts de traducteur, est nommé une seule fois dans le *Précis de Décomposition*, au chapitre « *Hantise de l'essentiel* »⁷⁴⁰ :

L'artiste abandonnant son poème, exaspéré par l'indigence des mots, préfigure le désarroi de l'esprit mécontent dans l'ensemble existant. L'incapacité d'aligner les éléments - aussi dénués de sens et de saveur que les mots qui les expriment - mène à la révélation du vide. C'est ainsi que le rimeur se retire dans le silence ou dans des artifices impénétrables. Devant l'univers, l'esprit trop exigeant essuie une défaite pareille à celle de Mallarmé en face de l'art. C'est la panique devant un objet qui n'est plus objet, qu'on ne peut plus manier, car - idéalement - on en a dépassé les bornes. Ceux qui ne restent pas à l'intérieur de la réalité qu'ils cultivent, ceux qui transcendent le métier d'exister, doivent, ou composer avec l'inessentiel, faire machine arrière et se ranger dans la farce éternelle, ou accepter toutes les conséquences d'une condition séparée, et qui est superfétation ou tragédie, suivant qu'on la regarde ou qu'on l'éprouve.

Il n'est pas anodin que Mallarmé soit abordé ici dans son rapport à l'art et aux mots. Le début de cette citation n'est pas sans rappeler le récit plusieurs fois renouvelé de l'apprentissage du français (l'expression « *aligner les mots* » évoque très clairement les commentaires de Cioran sur le français, sur sa roideur, sur la rigueur qu'il exige, chaque mot ne semblant avoir qu'une seule et unique place heureuse dans la phrase), ainsi que la thématique, présente dans tout le *Précis*, de la relation centre/périphérie ; Mallarmé apparaît ainsi comme l'incarnation symbolique de la difficulté à écrire, à évoluer *dans* le langage ; cette souffrance de l'écriture, toute en efforts, est la grande révélation des années 1940 chez

⁷³⁹ CRN.Ms.18r. La phrase de Constant, extraite d'*Adolphe*, on s'en souvient, est la suivante : « Je ne savais pas alors ce que c'était que la timidité, cette souffrance intérieure qui nous poursuit jusque dans l'âge le plus avancé, qui refoule sur notre cœur nos impressions les plus profondes, qui glace nos paroles, qui dénature dans notre bouche tout ce que nous essayons de dire, et ne nous permet de nous exprimer que par des mots vagues ou une ironie plus ou moins amère, comme si nous voulions nous venger sur nos sentiments mêmes de la douleur que nous éprouvons à ne pouvoir les faire connaître » (Benjamin CONSTANT, *Adolphe*, op. cit., p.87).

⁷⁴⁰ *Précis de Décomposition*, op. cit., p. 117.

Cioran (en roumain les mots coulaient naturellement, inconsciemment ; en français tout est pesé, terriblement réfléchi) - révélation qui a pour corollaire la révélation de l'échec, et de la solitude intellectuelle (symptomatiquement, la production cioranienne d'articles ralentit à l'extrême après Dieppe et le *Précis*). « *C'est ainsi que le rimeur se retire dans le silence, ou dans des artifices impénétrables* », il doit « *accepter toutes les conséquences d'une condition séparée, et qui est superfétation ou tragédie, selon qu'on la regarde ou qu'on l'éprouve* » : ainsi, les traductions impossibles deviennent-elles l'antitexte des « *artifices impénétrables* », de la « *tragédie* » du *Précis de Décomposition*⁷⁴¹.

Intertexte négatif, *contretexte*, *antitexte* : ces termes disent assez le besoin viscéral qu'a Cioran de « *penser contre soi* », d'aller toujours « *à l'encontre de soi* ». L'intertexte cioranien ne vaut que parce que, dans chaque cas, autrui participe au conflit intérieur qui motive l'écriture ; le contretexte est moins récupération que détournement ; et l'antitexte fonctionne en tant que tel parce qu'il frustre l'écriture d'elle-même, parce qu'il prive le moi de son moi: tout l'enjeu de l'écriture réside dans l'opposition du moi avec lui-même. Dans les deux premiers cas, l'exogénèse est un flot qui se mêle à celui de l'endogénèse – non sans être dévoyé dans un nouveau sens – tandis que, dans le cas de l'antitexte, paroxysme de cette exogénèse négative, l'on a affaire à un barrage, qui finit par céder, et auquel le flot endogénétique doit toute sa puissance. Ainsi, à la définition de l'exogénèse comme « *sélection et appropriation des sources* », il faut ajouter la négation de ces sources, qui doivent être niées pour ne pas être stériles.

Après que nous avons scientifiquement reconstitué l'avant-texte du *Précis de Décomposition*, qui nous fournit le support nécessaire pour l'analyse génétique, tous ces exemples exogénétiques nous font maintenant sentir avec éclat quel combat permanent a lieu dans le *Précis de Décomposition*, et nous donnent l'intuition qu'une analyse du dialogisme dans la genèse pourra aisément avoir recours à un lexique guerrier... Il n'y a pas de dialogisme tranquille, qui plus est dans le torrent tourmenté que représente une genèse. Eh bien, il est grand temps de nous jeter dans le courant...

⁷⁴¹ Cf. le problème de « l'authenticité de la voix qui tente de se faire entendre [...] de la liberté d'action offerte à l'écrivain dans l'élaboration d'une œuvre nouvelle » analysé par Robert Pickering face à la traduction des *Bucoliques* par Valéry ; Valéry affirme « l'idée d'une infidélité fondamentale », et R. Pickering de conclure sur le passage « du prétexte à la liberté » : « détachement et prise de distance, sollicités toutefois par le texte préexistant, et finalement redevables de ses contraintes ». Robert PICKERING, « Écriture et intertexte chez Valéry : portée et limites génétiques », in *Texte(s) et intertexte(s)*, Éric Le Calvez, Marie-Claude Canova-Green (éds.), Amsterdam, Rodopi, 1997, p. 219, 228, et 232. (C'est R. Pickering qui souligne.) – Pour illustrer autrement ce concept d'antitexte, on peut songer aussi aux pastiches proustiens, vis-à-vis de la *Recherche du Temps perdu*.

Troisième partie. Genèse et dialogisme

I – Pour une étude génétique globale

Celui-là seul peut te chercher qui t'a déjà trouvé... Oui, on peut te chercher et te trouver ; mais on ne saurait te devancer.

Bernard de Clairvaux

A - Problématique et visée

Nous voici maintenant devant un avant-texte, d'une part, lequel se divise en trois principaux états (conservés), et devant trois « voix », d'autre part, la voix suicidaire, la voix décomposée, et la voix corrompue – l'objet de cette étude étant précisément *l'écriture du dialogisme*, la naissance d'un texte dialogique, le travail littéraire aboutissant à une œuvre polyphonique. Dans quelle mesure la genèse, en tant que suite d'événements partiellement maîtrisée, a-t-elle joué dans l'épanouissement dialogique du texte ? Ce dialogisme pourrait-il n'être qu'un simple reflet, qu'une simple conséquence, de la genèse du texte ? Pourrait-on par exemple identifier telle voix à tel ou tel stade de l'écriture, voire à telle ou telle campagne d'écriture ? Ce dialogisme a-t-il pour raison d'être l'étalement chronologique de la genèse, dotant la plume ici de recul et de distance, là de fougue et de vivacité, *au gré des instants* ? Le livre et l'écriture du livre procèdent-ils d'un même scénario ? Pour jouer avec la distinction due à Louis Hay⁷⁴² : l'écriture du *Précis de Décomposition*, écriture « à processus », dépourvue de tout plan comme de toute phase préparatoire, semble tout de même truquer la donne processuelle, et organiser l'œuvre selon une orchestration « programmée », la complexité des tableaux de notre avant-texte est là pour en témoigner : dans ce cadre, le dialogisme du texte est-il le fruit du processus, ou du programme ? est-ce une caractéristique essentielle, inscrite

⁷⁴² Sur « écriture à programme », écriture à « caractère fortement prospectif et contrôlé », et « écriture à processus », avec « mise en route de l'écriture à partir d'une phrase initiale – le fameux incipit – surgie d'un mouvement soudain de la conscience et lançant à sa suite la course des mots et des images », voir Louis HAY, *La littérature des écrivains, questions de critique génétique*, Paris, José Corti, 2002, p. 72-75.

dans le « *patrimoine génétique* » de l'œuvre, ou bien est-ce un effet artificiellement donné par l'auteur, a posteriori, un leurre littéraire dont l'origine s'inscrit dans une stratégie consciente ?

Nous pourrions rapidement toucher à la fausse question : Cioran écrit-il, parle-t-il, en son nom ? est-ce lui qui s'exprime, ou bien faut-il le distinguer des voix qu'il engendre, comme un dramaturge de ses personnages ? Nos préoccupations sont d'ordre littéraire, et non biographique ni philosophique : il ne s'agit pas pour nous de dire quand c'est Cioran qui parle, et quand celui-ci prête sa plume à d'autres voix ou idées qu'il affronte de l'intérieur ; il ne s'agit pas de savoir si, lorsque les voix se contredisent, Cioran penche plus de tel ou tel côté de l'opposition, pas plus qu'il ne s'agit de réduire la création de l'œuvre à un affrontement entre plusieurs Ciorans. En un mot, nous n'appréhenderons pas l'être Cioran comme identité probablement plurielle⁷⁴³, mais comme auteur d'un texte pluriel. Est-ce là déjà répondre à notre problématique ? D'une certaine manière, peut-être, le choix d'une problématique n'étant jamais innocent dans la réponse qu'on y apportera, et inversement ; mais c'est avant tout une manière de restreindre l'enjeu de notre étude : sans prendre ici position sur la valeur d'une interprétation « *philosophique* » ou « *biographique* » de l'œuvre de Cioran, nous n'allons pas nous aventurer dans les manuscrits du *Précis de Décomposition* à ces

⁷⁴³ Aller chercher un principe identitaire unique dans une série plurielle d'idées est vain, nous dit le philosophe Hume, et ces difficultés simplement « grammaticales » sont incomparablement plus fécondes si on les considère dans le rapport que le sujet, l'auteur, entretient avec elles : ne pas chercher dans quel pan identitaire il y a « le plus de » Cioran, mais comment Cioran se comporte face à, et dans cette pluralité. – Cf. David HUME, *A treatise of human nature*, Introduction d'Ernest C. Mosser, London, Penguin Books, 1969, p. 310 : « The whole of this doctrine leads us to a conclusion, which is of great importance in the present affair, viz. that all the nice and subtle questions concerning personal identity can never be possibly decided, and are to be regarded rather as grammatical than as philosophical difficulties. Identity depends on the relations of ideas ; and these relations produce identity, by means of that easy transition they occasion. But as the relations, and the easiness of the transition may diminish by insensible degrees, we have no just standard, by which we can decide any dispute concerning the time, when they acquire or lose a title to the name of identity. All the disputes concerning the identity of connected objects are merely verbal, except so far as the relation of parts gives rise to some fiction or imaginary principle of union, as we've already observ'd. » (« L'ensemble de cette doctrine nous conduit à une conclusion d'une grande importance dans la présente affaire, à savoir que toutes les questions habiles et subtiles à propos de l'identité personnelle ne peuvent jamais être tranchées et doivent être regardées comme des difficultés grammaticales, plutôt que philosophiques. L'identité dépend de la relation des idées et ces relations produisent l'identité, au moyen de la transition aisée qu'elles permettent. Mais comme les relations et la facilité de la transition peuvent diminuer par degrés insensibles, nous n'avons pas de critère exact pour trancher les disputes au sujet du moment où elles acquièrent ou perdent leur titre au nom d'identité. Toutes les disputes à propos de l'identité des objets reliés sont purement verbales sauf dans la mesure où les relations des parties donnent naissance à quelque fiction ou à un principe d'union imaginaire, comme nous l'avons déjà fait observer. », in *L'entendement, Traité de la nature humaine, Livre I*, traduction de Philippe Baranger et Philippe Saltel, Paris, GF-Flammarion, 1995, p. 354-355.)

fins-là, précisément parce que notre intérêt est génétique, et que nous ne regardons pas les manuscrits comme des moyens, mais comme des fins en eux-mêmes.

Le « *drame* » dialogique du *Précis de Décomposition* a-t-il lieu au cours de la genèse, le livre n'en étant alors qu'une forme atténuée, polie ? ou bien le livre est-il confrontation superficielle, juxtaposition, création d'un affrontement qui n'eut jamais lieu ? Ou, pour caricaturer à l'extrême : travail, ou génie ? Étant entendu que le *Précis de Décomposition* est une œuvre dialogique, cette problématique simple n'est qu'une reformulation orientée de la question : comment Cioran a-t-il écrit le *Précis de Décomposition* ? Mais nous assumons le caractère délibérément ouvert d'une telle problématique : la critique génétique relève moins de l'herméneutique que de l'heuristique, il importe de savoir se laisser porter par les manuscrits et de les lire sans idée préconçue, de ne rien y chercher, de peur de n'y trouver que cela. « *Tu ne me chercherais pas, si tu ne m'avais trouvé* »⁷⁴⁴. Où, toutefois, où se trouve le plus grand danger : dans la téléologie, qui nous ferait lire les manuscrits à partir de l'œuvre, ou bien dans le leurre que constitue l'ouverture offerte aux manuscrits, qui n'en sont déjà pas moins enfermés dans une certaine connaissance préalable, et enracinés dans une certaine lecture de l'œuvre ? Citons ici l'introduction de Carlo Ginzburg à son recueil d'essais *Nulle île n'est une île* :

Comme l'a remarqué Adorno : « *c'est dans son avancée, qui le fait se dépasser lui-même, que l'essai devient vrai, et non pas dans la recherche obsessionnelle de fondements [...]. Ce qui illumine les concepts, c'est un terminus ad quem qui reste caché à lui-même, et non un terminus a quo* ».

Ici comme ailleurs, Adorno souligne l'élément non déductif qui fait le propre de l'essai. Pour le lecteur d'un essai, le but, le *terminus ad quem* d'un parcours souvent tortueux restent par définition inconnus, ce qui explique la surprise qui accompagne la lecture des meilleurs exemples de ce genre littéraire. En revanche, pour l'auteur de l'essai, le but est bien connu, et souvent même avant qu'il ne se mette à écrire. Supposer que ce but soit connu avant de commencer la recherche c'est exaspérer les possibilités offertes par les caractéristiques formelles de l'essai.⁷⁴⁵

Confronté à ce problème, nous choisissons pour trajet de notre cheminement celui de la genèse même : nous lirons tour à tour les trois états du texte, avec pour seul bagage l'intuition (« *une ambition théorique qui n'en préfabrique pas le résultat* »⁷⁴⁶) que ces trois états miment sur la scène de la création les trois voix en présence dans le drame du texte, et avec

⁷⁴⁴ PASCAL, *Pensées*, VII, 553, édition de Léon Brunschvicg, Paris, Librairie Générale Française, « Le Livre de Poche », 1972, p. 246.

⁷⁴⁵ Carlo GINZBURG, *Nulle île n'est une île*, Lagrasse, Verdier, 2005, p. 10. (La citation d'Adorno est extraite de « L'essai comme forme », in *Notes sur la littérature*, Paris, Flammarion, 1984, p. 17.)

⁷⁴⁶ Georges BENREKASSA, « La fabrique de la pensée », *Écrire aux XVII et XVIII^{èmes} siècles*, op. cit., p. 105.

pour seule consigne la liberté de nuancer ou de réfuter cette intuition autant que l'exigeront les manuscrits. Nous savons où nous allons, mais nous espérons aussi arriver ailleurs... Et nous ne savons guère comment nous irons ; or, c'est la manière d'aller qui fait le paysage : vu d'avion, ou vu en marchant sur les mains, un même lieu ne fait pas la même impression.

B – Microgenèse et macrogenèse

Telle est la seconde caractéristique de ce que nous aimerions appeler une *étude génétique globale* : la structure de l'étude est celle de la genèse, la forme de l'essai est dictée par son objet. Dans le triangle formé par l'œuvre, sa genèse (ses manuscrits), et l'étude génétique, notre *génétique globale* postule que le texte contient sa genèse, et que la genèse contient son étude.

Voilà qui semble résoudre à moindres frais notre choix d'approche, l'hésitation entre micro- ou macro-génétique, analyse « *stylistique* » ou « *structurelle* ». Il suffira de se laisser porter par les manuscrits, vraiment... Mais qu'est-ce que cela veut dire, concrètement ? La faute en revient ici à la distinction entre micro- et macro-génétique, distinction intelligible et utile (il y a bien des phénomènes de structure, et des phénomènes de détail, au cours d'une genèse), mais qui peut induire en erreur si elle conduit à une séparation trop radicale de ces deux approches *complémentaires*.

On peut, certes, concentrer son attention sur la main, voire sur les doigts d'une danseuse (orientale, par exemple), comme on peut suivre le mouvement de son corps au sein de la totalité scénique : si le spectacle est réussi, les élans du corps et les fines touches des doigts sont porteurs de la même vérité artistique et existentielle. Toutefois, si la partie contient le tout, le tout garde autorité sur la partie, dans une interdépendance telle que, répétons-le, la mise en suspens du tout ou de la partie n'est qu'un raffinement de spectateur averti. Ainsi, même si elle devra nécessairement privilégier certains coups de plume à d'autres, l'étude génétique, du moins l'étude génétique globale à laquelle nous songeons, n'a pas à trancher entre micro- et macro-génétique.

Notre analyse progressera donc au fil des états du livre entier ; en outre, peu nombreux sont les textes externes, par exemple dépourvus de numérotation et qui ne peuvent pas être rattachés à tel ou tel état. Nous alternerons au gré de l'analyse les considérations plutôt micro- ou macro-génétiques. Quant au risque de perdre la genèse dans son mouvement d'ensemble, en s'attardant sur le détail de chaque état, nous croyons le dominer par la

perspective chronologique qui est la nôtre : en suivant pas à pas l'écriture en marche, nous présumons que le rythme d'ensemble se fera sentir de lui-même. Là encore, tout est dans les manuscrits. Enfin, quant à la quantité de l'analyse, l'exhaustivité est aussi impossible qu'absurde : il faudra faire des choix, notamment de textes, et ces choix n'engageront que nous, l'essentiel étant que ces choix-ci permettent d'arriver là où devrait conduire tout choix mené à bien. Si la genèse contient son étude, toutes les formulations de cette étude sont soumises et orientées ensemble vers la même vérité, vers la même réalité, celle de la genèse.

Rappelons que ces deux orientations de la critique génétique, micro- et macrogénétique, se sont affirmées à partir des cas d'auteurs dotés d'une puissante vision macrogénétique (Zola, avec Henri Mitterrand, Flaubert, avec Pierre-Marc de Biasi – soit deux romanciers : la macrogénétique n'est pas née de l'étude de l'organisation d'un recueil poétique, par exemple) ; cependant que la microgénétique s'inscrit dans une tradition plus ancienne, celle des études de genèse et d'Antoine Albalat⁷⁴⁷, au début du XX^{ème} siècle. L'un des mérites de la critique génétique est de s'être développée, d'avoir forgé ses outils, à partir de son objet d'étude, et d'avoir d'emblée été consciente du risque téléologique ; mais c'est peut-être là aussi l'un de ses freins, si les outils qui ont été confectionnés dans telle situation ne sont pas adaptés à d'autres. Il faut savoir se laisser de la marge, une fois de plus, et ne pas s'imposer la rigueur d'une double analyse micro- et macrogénétique divisée et soutenue : par les trois états de sa genèse (le premier confus et mouvementé, le second décimé, le troisième avoisinant subtilement le texte final), comme par sa forme (166 courts chapitres indépendants, manipulables), le *Précis de Décomposition* n'exige pas une étude macrogénétique séparée, bien au contraire, le déplacement macrogénétique d'un chapitre pouvant faire sens de la même manière que la substitution de tel adjectif à tel autre. Entre la microgénétique, l'étude de la genèse de la phrase, et la macrogénétique, l'étude de la genèse d'une structure, nous prendrons ici pour échelle le *chapitre*, lieu de croisement du micro- et du macro-génétique, lieu symptomatique du livre même (seul le titre, *Précis de Décomposition*, échappe à l'éclatement mystérieux en chapitres distincts) comme de sa genèse (enchaînement de chapitres).

⁷⁴⁷ Cf. Antoine ALBALAT, *Le travail du style enseigné par les corrections manuscrites des grands écrivains*, préface d'Éric Marty, Paris, Armand Colin, 1991, 312 p.

C – De l'œuvre à la littérature

Et voici le troisième fondement, plus ambitieux celui-ci, de notre proposition d'étude génétique globale : la genèse ouvre à toutes les genèses, la genèse d'un texte reflète la genèse de toute littérature, comme, à l'extrême, chaque livre renvoie à tous les autres.

Nous n'ouvrirons pas cette thèse sur l'écriture cioranienne vers d'autres écritures, et n'avons aucune prétention à la comparaison, mais, en modeste réponse à la question de la possibilité même d'une génétique comparée – véritable talon d'Achille de la critique génétique – nous préconisons moins la comparaison directe et frontale des écrivains entre eux, que le recours à des sortes de comparants universels, communs à tous. Sans doute ne faut-il pas s'étonner si l'écriture est le règne de l'idiosyncrasie, où les coïncidences d'un écrivain à l'autre sont miraculeuses. Nous serions tenté de rapprocher ce problème de celui des genres littéraires : dans la « Proposition » placée en tête de son ouvrage *Mythopoétique des genres*⁷⁴⁸, Pierre Brunel évoque « l'éclatement des genres » du XX^{ème} siècle, et cite Jean-Marie Schaeffer, qui parle de « l'implosion moderniste du système générique comme tel, puisque la différenciation poussée jusqu'à sa logique extrême exige de chaque écrivain que chacune de ses œuvres forme, comme le voulait déjà Friedrich Schlegel, un genre pour lui-même »⁷⁴⁹. À chaque œuvre son genre, à chaque genèse sa génétique ? Mais ce rapprochement entre éclatement des genres et éclatement des écritures n'est pas hasardeux : afin de réduire cet éclatement à un semblant d'unité, notre réponse, notre « proposition », pour reprendre le terme de P. Brunel, sera la même. Écoutons P. Brunel :

Une solution toute faite se présentait à moi : la tripartition *Lyrisme, Épopée, Drame*. C'est le titre d'un livre d'Ernest Bovet, professeur à l'Université de Zürich, au début du XX^{ème} siècle. Il part de la distinction des trois époques, donc des trois genres qui leur sont associés, dans la Préface de *Cromwell* de Victor Hugo en 1827 :

« La poésie a trois âges, dont chacun correspond à une époque de la société : l'ode, l'épopée, le drame. Les temps primitifs sont lyriques, les temps antiques sont épiques, les temps modernes sont dramatiques. L'ode chante l'éternité, l'épopée solennise l'histoire, le drame peint la vie. »⁷⁵⁰

Séduisante proposition – que nous complèterons de cette citation de Flaubert :

⁷⁴⁸ Pierre BRUNEL, *Mythopoétique des genres*, Paris, Presses Universitaires de France, 2003, 304 p.

⁷⁴⁹ Jean-Marie SCHAEFFER, in *L'éclatement des genres au XX^{ème} siècle*, sous la direction de Marc Dambre et Monique Gosselin-Noat, Paris, Presses de la Sorbonne-Nouvelle, 2001, p. 20. (Cité par P. Brunel, *op. cit.*, p. 13.)

⁷⁵⁰ P. BRUNEL, *op. cit.*, p. 9. (La citation est tirée de : Maurice Souriau, *La Préface de Cromwell*, Boivin et Cie, 1897, p. 214.)

L'artiste non seulement porte en soi l'humanité, mais il en reproduit l'histoire dans la création de son œuvre : d'abord du trouble, une vue générale, des aspirations, l'éblouissement, tout est mêlé (époque barbare) ; puis l'analyse, le doute, la méthode, la disposition des parties (l'ère scientifique) ; enfin il revient à la synthèse première, plus élargie dans l'exécution.⁷⁵¹

Le lecteur devine quelle vue immense nous nous proposons ainsi, en proclamant, non sans romantisme, que la genèse d'un livre répète l'histoire de la littérature, comme l'histoire de l'humanité. « Pour Bovet comme pour Hugo, écrit encore Gérard Genette, et comme pour les Romantiques allemands, les trois 'grands genres' ne sont pas de simples formes, [...] mais 'trois modes essentiels de concevoir la vie et l'univers', qui répondent à trois âges de l'évolution, aussi bien ontogénétique que phylogénétique, et qui fonctionnent à n'importe quel niveau d'unité »⁷⁵².

Nous avons déjà trois voix et trois états, voici maintenant trois genres, et trois âges... qu'il est grandement tentant de rabattre les uns sur les autres.

Figure 16. Tableau des voix, des états, des genres et des âges

SUICIDE	DÉCOMPOSITION	CORRUPTION
État I	État II	État III
Lyrisme	Épopée	Drame
Époque barbare	Ère scientifique	(Retour synthétique)

P. Brunel, dont la *Mythopoétique des genres* sera notre *vademecum* tout au long de l'analyse à venir, prend soin, toujours dans sa « Proposition » augurale, de rappeler que l'ordre ne se veut pas chronologique, et que les trois genres aristotéliens sont mouvants :

Car le « Je lyrique » (*Ich Ego*) peut servir de guide à la « fiction narrative », et cette fiction narrative elle-même est mise en parallèle dans un chapitre de *Logique des genres littéraires* [Käte Hamburger, Le Seuil, 1986] avec la « fiction dramatique ». De la même manière, il m'a semblé que le genre romanesque, historiquement issu de l'épopée, peut être marqué par le lyrisme (et pas seulement dans le roman autobiographique) et par le drame.⁷⁵³

De fait, P. Brunel s'attache, dès son « Prologue » au même ouvrage, à lire le sonnet de Mallarmé « *Mes bouquins refermés sur le nom de Paphos...* » comme un « kaléidoscope des trois grands genres », avant de formuler cette déclaration d'intention : « *Plutôt que d'affecter d'emblée à chaque genre une forme, et de l'enfermer dans une poétique de cette forme, il convient d'essayer de faire surgir chaque genre, d'assister à sa naissance et à son développement, de retrouver le secret de sa*

⁷⁵¹ FLAUBERT, *Carnet*, 2, cité par Raymonde Debray-Genette, « Génétique et poétique », *op. cit.*, p. 23.

⁷⁵² Gérard GENETTE, *Introduction à l'architexte*, Paris, Le Seuil, « Poétique », 1979, p. 61 ; cité par P. Brunel, *Mythopoétique des genres*, *op. cit.*, p. 25.

⁷⁵³ P. BRUNEL, *Mythopoétique des genres*, *op. cit.*, p. 13.

création, sans se cacher qu'au lieu de vivre d'une vie autonome, il se pliera aux exigences du mélange »⁷⁵⁴. Il en ira de même avec les chapitres du *Précis de Décomposition* dont nous étudierons les manuscrits : de même que le dialogisme est, par définition, co-présence des voix, de même, dans les faits, les trois genres, les trois états (par ce qu'ils ont en commun), et les trois âges (variables d'un texte à l'autre), se mélangent confusément, jusqu'à reléguer notre tableau naïf, idéalement limpide (fig. 16), au statut d'éclairage théorique, trop théorique, à peine plus profitable que nuisible. Les manuscrits sont les ténèbres de l'œuvre ; allumer sur eux quelque puissante lampe théorique, c'est en perdre la sombre essence : mieux vaut toujours attendre que nos propres yeux s'habituent à l'obscurité.

II – Suicide

Qu'est-ce qu'une écriture du suicide ? N'y a-t-il pas opposition irrémédiable entre l'expression, entre le caractère extraverti de l'écriture, et l'enfermement, l'intimité recluse du suicidé ? Nous ne ferons pas du suicide un acte de communication : conçu purement et simplement comme retrait volontaire hors du monde, le suicide ne s'adresse à personne, c'est à peine une réponse, un soliloque abscons dans une solitude imaginaire. Par contre, il semble que l'écriture véhicule bien la même *absence* : le *travail* de l'écrivain n'est pas adressé non plus (son œuvre peut l'être, mais pas sa confection), pas plus que les mouvements et les efforts solitaires de l'ouvrier qui construit une voiture ne servent en eux-mêmes à se déplacer, et leur finalité est aussi leur fin, leur mort. Si l'œuvre est un tombeau comme en rêve Horace, une pierre tombale offerte au regard de la postérité, les manuscrits, eux, ont leur place à l'intérieur de ce tombeau, au même niveau que le cadavre de l'écrivain ; ainsi Flaubert voulait-il se faire enterrer avec ses chers brouillons⁷⁵⁵.

Parler de suicide liminaire, au seuil de la genèse du *Précis de Décomposition*, c'est rassembler en un seul terme plusieurs faisceaux sémantiques concomittants. Il y a tout d'abord le suicide comme thème romantique privilégié par Cioran, dans ses lectures, dans ses rêveries, comme sous sa plume. Il y a ensuite le suicide littéraire du changement de langue d'écriture, épreuve dont Cioran a beaucoup souligné l'intensité et la radicalité. Et il y a enfin le suicide comme

⁷⁵⁴ *Ibid.*, p. 24, et 29-30.

⁷⁵⁵ « La pensée de rester toute ma vie inconnu [...] c'est tout ce que je veux. C'est dommage qu'il me faudrait un trop grand tombeau ; je les ferais enterrer avec moi, comme un sauvage fait de son cheval. – Ce sont ces pauvres pages-là, en effet, qui m'ont aidé à traverser la longue plaine », Gustave FLAUBERT, *Correspondance*, t. II (juillet 1851-décembre 1858), éditée par Jean Bruneau, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1980, p. 66.

pratique littéraire, et le *Précis de Décomposition*, premier livre de l'auteur écrit en français, présente de véhémentes analogies auto-destructrices avec le tout premier livre de Cioran, *Sur les cimes du désespoir* : dans les deux cas, c'est « une sorte de libération, d'explosion salutaire »⁷⁵⁶ qui détourne du suicide en le performant dans le langage, un immense règlement de comptes avec la vie, pour en finir une fois pour toutes avec cette existence insupportable. C'est sur ce troisième plan que nous situerons notre analyse génétique, sans exclure toutefois des considérations sur le sort du thème du suicide au cours de la genèse. Ces trois formes suicidaires ne sont bien sûr que des suicides ratés, Cioran est le premier à en avoir conscience, mais ne dit-on pas que *c'est l'intention qui compte* ?

Nous lisons ainsi le premier temps de la genèse, et concrètement le premier état du livre, dans la perspective du suicide : cri originel, premier jet, *lyrisme primitif*, bientôt troublé par un *dialogisme sauvage*, lorsque meurt l'auteur et que naissent les voix, l'auteur entraînant finalement son texte dans sa chute, *suicide génétique*.

A – Le lyrisme primitif

1 – La voix naturelle

L'état I du *Précis de Décomposition* (fig. 7 à 9) se compose, à en croire la numérotation de Cioran (numC), de trois parties. La première, la plus longue, avoisinant les deux cents pages (la numC s'arrêtait à 186), correspond au « *Précis de Décomposition* » du livre final ; l'essentiel nous en reste, mais de larges lacunes sont à constater, au début (entre numC 8 et 19, 85 et 110, 114 et 137). La seconde partie atteint en numC le numéro 128, mais 20 pages nous manquent entre 104 et 124 ; les cas de déplacements de chapitres y sont sensiblement plus nombreux, et cette partie se caractérise par la présence de deux encres (l'encre noire coutumière à Cioran, et une encre verte dont la campagne semble assez unitaire) ; elle correspond au « *Penseur d'occasion* », aux « *Visages de la Décadence* », à « *La Sainteté et les grimaces de l'absolu* », au « *Décor du Savoir* », et à la première moitié des « *Abdications* », du livre publié. Enfin, la troisième partie de cet état I, dont nous restent 40 pages (1 à 40 en numC), se caractérise par une assez forte linéarité (peu de déplacements) ; elle correspond à la seconde moitié des « *Abdications* » du livre final, mais, comme les deux autres parties, elle demeure très différente du texte publié. Au total, près de 210 chapitres forment ce premier état (contre 166 dans le livre final).

⁷⁵⁶ CIORAN, *Sur les cimes du désespoir*, in *Œuvres*, op. cit., p. 17.

Le premier jet est frénétique, c'est une explosion en mille chapitres, une débauche de titres, d'*incipit* et d'*explicit*, un flot qui s'auto-engendre avec fougue et liberté, une succession de cris soutenus, qui, couchés à la suite les uns des autres sur le papier, et laissés dans l'ordre de leur naissance, composent un ensemble linéaire dans ses excès, comme une suite de coups très rapprochés, à la batterie, finit par s'unifier en un roulement unique. Le principe de fonctionnement de l'écriture semble simple : ne pas résister à la voix intérieure, à la voix naturelle, à l'inspiration. Dès qu'une idée germe, qu'un *incipit* se propose ou qu'une formule retentissante s'offre pour *explicit*, Cioran prend la plume et se livre corps et âme au « *tourbillon* » originel dont parle Walter Benjamin⁷⁵⁷, il se laisse porter jusqu'à être arrêté par la superbe d'une clause.

Voici la transcription du premier texte de ce premier état, « *Sentir et veiller* »⁷⁵⁸ :

~~Avoir pitié de soi.~~ <L'âme qui se nie.> <Sentir et veiller.> On <Nous avons> a une âme pour la perdre. C'est son <Il est de notre> devoir de s/l'user, de s/l'amoindrir, de s/l'effriter. On ne vit qu'en épuisant sa substance, en trivialisant par des actes ses virtualités, ~~en~~ en l'enterrant <ses éruptions> sous des définitions et des formules. Il <lui> faut qu'elle se réalise/réaliser, ~~il faut qu'elle~~ <et> succombe/succomber sous ~~sa propre envie~~ ses propres dépenses. La volonté d'être/être la tue. Tout sentiment, toute désir, toute ~~vo~~ aspiration <ne> la dilatent et <d'abord> <que> pour <mieux> l'appauvrir ensuite. Elle n'aurait pas dû entrer dans l'ordre des choses qui vivent, ni partager les déchéances de la respiration et l'impudeur du souffle. Chaque jour l'annule <l'annule> <l'amenuise> encore un peu plus et chaque sommeil l'altère. ~~la rend plus folle~~ <l'amenuise.> <l'éparpille>. Aussi, sommes-nous mis devant <nous trouvons-nous en face de> cet être malade <impérieux et infirme>, qui nous impose ses méandres et ses caprices, ~~pour que~~ <et qui>, dans <à> des intervalles privilégiés, étonnés de ses chutes et des nôtres, ~~on ait~~ <nous ayons> <nous donne> les loisir de la/le regarder et de la/le fuir. Et que peut notre conscience devant le spectacle de tant de confusion ?, quand cette même conscience émane ~~des défaillances des trous et des~~ ~~défaillances~~, que l'exercice de l'âme des entre/entr'actes des l'âme ?, des <ses> défaillances dans l'exercice de et de ses arrêts ? Se détourner <S'élever contre> ~~contre~~ d'elle ? C'est précisément ce qu'on appelle vie intellectuelle. Car on ne pense qu'en foulant aux pieds sa propre âme. On devient ainsi extérieur à l'exercice de soi-même ; on joue avec soi ; ~~on a~~ <c'est avoir> des yeux pour ses propres secrets ; ~~on s'applique~~ <c'est> <évolue/évoluer> en saltimbanque ~~sur~~ <au-dessus de> ses propres précipices. Sentir et veiller deviennent contradictoires jusqu'à la souffrance. Le règne de la naïveté a cessé ; <n>on<s>⁷⁵⁹ a/avons perdu sa/notre qualité d'objets Tout devient jeu, mais un jeu ~~qui comporte un~~

⁷⁵⁷ « L'origine est un tourbillon dans le fleuve du devenir, et elle entraîne dans son rythme la matière de ce qui est en train d'apparaître » ; Walter BENJAMIN, *Origine du drame baroque*, traduit pas S. Muller, Flammarion, 1985, p. 43 (cité par Anne HERSCHBERG-PIERROT, *Le style en mouvement, op.cit.*, p. 38).

⁷⁵⁸ CRN.Ms.1-2.

⁷⁵⁹ Le pronom « on » étant mal écrit, Cioran le récupère comme « ou » de « nous ».

<dont on s'efforce toujours de retarder> <le> dénouement et qu'on retarde toujours par p décence, par fierté ou par lâcheté.

Dès ce premier texte, le ton est donné, la forme acquise, et, d'une certaine manière, tous les textes qui suivront seront des variantes, des reformulations nuancées, ou des développements thématiques, tous à partir des fondements qui soutiennent ce chapitre – fondements « *philosophiques* » et littéraires. Les titres se bousculent, comme les phrases sèches et catégoriques (quatre occurrences du tour présentatif « *c'est* »), la plume enthousiaste se souligne elle-même (« *Elle n'aurait pas dû* », « *vie intellectuelle* », « *sentir et veiller* »), la pensée s'attaque à l'existence dans son ensemble (« *Tout sentiment, toute désir, toute vol aspiration* », « *Tout devient jeu* ») – tous phénomènes qui se retrouvent en mille endroits de ce premier état du livre⁷⁶⁰. Ce faisant, la voix du texte s'élève jusqu'à la franche oralité de l'interrogation (« *que peut la conscience ... ?* »), et, déjà, elle donne son programme, elle livre son projet, elle présente son enjeu : « *on ne pense qu'en foulant aux pieds sa propre âme* ». Le voilà, le problème, l'idée qui motive l'écriture de ce chapitre, comme du livre entier : *c'est la mort de l'âme*, il faut tuer l'âme, qui est la source à la fois de ces illusions psychologiques intimes qui nous font vivre, et de ce fanatisme social qui permet à l'humanité de se perpétuer. Cioran s'érige contre l'âme, « *ses méandres et ses caprices* » ; l'âme est le symbole de la vie, dont elle est le foyer principal ; il faut tuer l'âme, à défaut de se tuer ; et c'est sur la suggestion du suicide (« *retarder le dénouement* ») que s'achève ce premier texte, suicide opposé aux différents sentiments de notre maudite âme (et non à des arguments de la raison), qui nous détournent de notre autodestruction : « *par décence, par fierté ou par lâcheté* ». Le problème est posé d'emblée (pourquoi ne nous tuons-nous pas ?), de concert avec la solution que l'écrivain croit y trouver : penser, condamner ce qui nous retient, tuer l'âme.

Une démence virulente règne dans ce premier état du *Précis*, une mégalomanie qui ne ménage pas ses efforts, et qui puise en elle-même pour tout détruire : la « *fierté* », la « *lâcheté* », la « *décence* » même ne peuvent pas ne pas englober parmi leurs sujets la voix qui les proclame. Cette voix naturelle, sauvage, s'inscrit d'entrée de jeu dans un paradoxe aisément repérable, que l'on peut résumer ainsi : condamner l'enthousiasme⁷⁶¹ avec enthousiasme ; telle est la première source de distance, qui sépare la voix d'elle-même – « *on joue avec soi* ». Les maladresses d'écriture, la noire présence des abondantes ratures sur le

⁷⁶⁰ Voir, par exemple, le manuscrit CRN.Ms.28.89, dotés de pas moins de quatre titres, tous explicites, et tous supprimés : « *Atonie* », « *Le cri de l'écorché* », « *Rage* », « *Fureur* »...

⁷⁶¹ Cf. « *L'enthousiasme, ce fléau* », CRN.Ms.28.88-89.

papier, voire, de temps en temps, les roumanismes⁷⁶², obligent bien évidemment à un recul de l'auteur sur son texte, lorsqu'il devient son propre lecteur, mais tout cela n'est encore qu'un *jeu*, et Cioran lâche complètement la bride de sa plume inspirée, il s'engouffre entièrement dans l'opposition entre la mort de l'âme qu'il dénonce :

(...) les miasmes sont ~~profondes~~ insinuant<s>, car elles <ils> surgissent de l'endroit le plus pourri qui puisse exister entre la terre et le ciel, de l'endroit où la folie gît dans la tendresse, cloaque d'utopies et ~~vermine~~ <verminière> de rêves : le ~~cœur~~ notre âme.⁷⁶³

et cette « *prolifération cosmogonique de l'âme* » qu'il subit :

La raison ~~s'évertue~~ <s'attache> en vain <vainement> de/à ~~montrer~~ nous montrer les proportions infinitésimales de nos accidents d'~~in~~ intérieurs : elle échoue devant la prolifération cosmogonique du/de ~~cœur~~. <notre <'>âme.>⁷⁶⁴

Cioran se soumet au délire lyrique qui l'embrase : les textes condamnent le « *délire pathologique* », morbide et humain, l'écriture conforte le « *délire sacré* », divin – selon l'opposition que P. Brunel expose⁷⁶⁵ au sujet de l'inspiration lyrique, à partir du Socrate de *Phèdre* ; et P. Brunel de poser en outre le problème des *Bacchantes* d'Euripide :

(...) le départ entre un délire qui est une récompense (celui que connaissent les Bacchantes lydiennes et qu'elles chantent dans la *parodos*, c'est-à-dire au moment de l'entrée du chœur dans l'*orchestra* et de son premier chant) et un délire qui est un châtiment (celui qui est infligé aux Bacchantes thébaines et qui les pousse, dans leur égarement, à déchirer le corps vivant de leur roi).⁷⁶⁶

Pour l'instant, Cioran entre sur la scène, l'inspiration est une jouissance, les pulsions autodestructrices dont elle se nourrit sont sublimées dans la frénésie de l'écriture. Par ailleurs, comble de cette écriture qui s'autorise tout, la tendance au trivial est une réalité, même si elle est souvent aussitôt réprimée – comme dans le texte « *L'heure de l'Idiot* », dont le manuscrit est biffé de longs traits verticaux :

(...) Je bave des idées et n'en poursuis aucune : ~~exerétions~~ <sécrétions> de l'esprit sur le ~~refleux~~ reflux de l'âme ! La chair m'épouvante : ces hommes, des ~~bifteeks~~ pourris ; ces femmes, des ~~charognes~~

⁷⁶² Citons par exemple l'emploi de la préposition « avec », qui est très fréquent en roumain (« *cu* ») : « [La pensée] tombe avec <en conservant encore> un principe de santé qui n'a pas eu le temps de se flétrir » (CRN.Ms.3) ; des confusions orthographiques : « regret<t>and/t » (Cioran transforme le participe présent roumain « *regretand* » en participe présent français « *regrettant* » ; CRN.Ms.28.6) « *este* » (Cioran transforme le verbe être roumain, à la troisième personne du singulier, « *este* », en son équivalent français, « *est* » ; CRN.Ms.8), etc. Ces roumanismes restent assez rares.

⁷⁶³ « La pensée interjective », CRN.Ms.56.

⁷⁶⁴ « La clef de notre endurance », CRN.Ms.49.

⁷⁶⁵ P. BRUNEL, *Mythopoétique des genres*, op. cit., p. 61.

⁷⁶⁶ *Ibid.*

<caricatures> <carcasses> languissantes <tripes> haletantes <la tripaille> qui grognent sous nos ardeurs fausses ardeurs. Je suis excédé/Excédé de cette farce des soupirs, j'ai désappris les frissons, et ces caricatures d'extases, <et> cette siphylis siphilis/syphilis des langueurs. (...) ⁷⁶⁷

En fait d'extase, Cioran préfère celle de l'écriture, solitaire et décharnée. Chacun des chapitres qu'il engrange avec avidité ressemble ainsi à une petite mort, comme si l'écriture se passait à rebours de l'acte sexuel : à l'extase du premier jet suivront le travail global du texte, un long corps à corps, puis les ultimes raffinements et autres fines touches – que l'amour inspire en préliminaires...

2 – L'heure des aveux

« *Écrire commence avec le regard d'Orphée* »⁷⁶⁸ ; la vive brûlure de l'instant présent s'ouvre fatalement vers un passé perdu. L'écriture cioranienne est profondément ancrée dans l'instant présent, comme une explosion sous la pression de tel ou tel sentiment impérieux, dans l'urgence d'un malaise autoritaire ; mais cette voix naturelle, attachée à la description expérimentale, vindicative, et thérapeutique, de sa souffrance, ne saurait plus faire le constat du calvaire actuel sans dresser le bilan d'un passé décisif. Cioran lui-même est passé par là :

(...) Mon séjour à Paris, maintenant que je suis en train de récapituler mes erreurs et certitudes passées, me semble être le plus décisif, le tournant le plus lourd d'avenir, dans le bilan de mes expériences.⁷⁶⁹

La dimension autobiographique du texte est maintenant manifeste, même si son sort est d'emblée précaire. Depuis qu'il a quitté la Roumanie, Cioran a pénétré le domaine biographique ; sa vie n'est plus une errance floue, il y a eu événement, rupture ; son écriture n'est plus seulement exploration de l'instant présent de la conscience, elle ouvre le moi littéraire à une historicité, à une histoire qui, sur le plan scriptural, évolue de l'autobiographie à la destinée. L'écrivain a connu la perte, il est désormais lui-même divisé entre un avant et un après ; sa présence à l'écriture s'ouvre sur une absence, et, partant, sur la mélancolie comme sur la confession. Le lyrisme s'enrichit ainsi de sa figure de proue, la déploration, soliloque du moi solitaire, dialogue avec sa destinée. À un premier niveau, le

⁷⁶⁷ CRN.Ms.31.16. Voir aussi les badineries sur la vie en couple : « Incohérences sur le mariage » (CRN.Ms.37.1), ou les exclamations des « États de dépendance » : « (...) Si, au moins, on pouvait demander l'aumône à une autre espèce ! Mais s'humilier devant la figure d'/de un <ces> singe<s> !, sourire à ces ouistitis vêtus, chanceux, infatués ! être à la merci de ces caricatures qu'on indignes de mépris ! » (CRN.Ms.36.17).

⁷⁶⁸ Maurice BLANCHOT, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, « Folio Essais », 1955, p. 232 (cité par P. BRUNEL, *Mythopoétique des genres*, op. cit., p. 40).

⁷⁶⁹ Emil CIORAN, lettre à Alphonse Dupront, Vichy, le 19 avril 1941 (B.L.J.D., document non coté).

dialogisme est la simple conséquence du passage de temps ; la temporalité de la genèse devient le dialogisme de l'écriture.

a – Le regard d'Orphée

Sans trop clarifier, il est manifeste que l'état 1, soit la première partie de l'état I, est, globalement, celui de la mort de l'âme, c'est-à-dire de sa mise à mort au présent de l'argumentation ; c'est avec les états 1' et 1'' que l'écriture entre dans « *l'heure des aveux* » – expression envisagée par Cioran lui-même comme titre d'un chapitre⁷⁷⁰, expression dans laquelle nous trouvons cristallisée la problématique du dialogisme et de la temporalité, qui s'impose à nous ici. Si « *écrire commence avec le regard d'Orphée* », le premier temps de l'écriture est celui du regard en propre, d'un regard qui a suicidairement décidé de se retourner, et qui se retourne, impatient jusqu'à l'angoisse, allant à la rencontre de sa charmeuse obsession, de sa belle torture : « *Un instant est fixé, l'admirable tremblement d'un instant, quand une plénitude va s'évanouir en fumée, une présence muette en absence* »⁷⁷¹.

Ce premier regard d'Orphée, qui n'a pas encore rencontré le paysage de sa perte, mais qui a déjà décidé de s'y perdre une nouvelle fois, ce regard ne fait pas l'objet d'une description clinique externe, mais d'une décomposition dissolue, depuis le point de vue du poète lui-même ; et l'on peut suivre le parcours de ce regard à travers la situation présente – parcours confus, dans la chronologie de la genèse, de même que ce regard est vagabond, délirant, lyrique, un moi s'acheminant douloureusement, avec force écarts, vers sa dissolution, et vers la représentation de sa dissolution.

Tout commence bien avec « *L'heure des aveux* », titre que Cioran biffe, pour le remplacer par « *Courte démonstration lyrique* », second titre lui aussi biffé, pour le texte suivant :

Il n'y a qu'un miracle qui puisse me guérir de l'Ennui. Je fais le tour de cette pharmacie médiocre : ciel, progrès, ø Dieu, histoire, – palliatifs dérisoires qu'il faut rejeter dans les poubelles du temps. <22b intervalles> Je voudrais ne pas haïr la terre, mais j'abhorre ses saisons, j'exècre ses printemps. Si au moins ~~on pouvait~~ <une fin d'Octobre pouvait se> prolonger à plaisir ~~une fin d'Octobre~~ et <qu'il fût possible d'>éviter ainsi l'indiscrétion du soleil, les provocations de la verdure et, de la sève et de l'azur ! Mon sang se désagrège quand les bourgeons éclosent et ma lassitude devient rouge lorsque la brute // et //⁷⁷² l'oiseau s'épanouissent. La jactance environnante me fait penser à ceux qui meurent de langueur

⁷⁷⁰ CRN.Ms.37.6.

⁷⁷¹ P. BRUNEL, *Mythopoétique des genres*, op. cit., p. 40.

⁷⁷² Signe d'inversion : il faut lire finalement « l'oiseau et la brute ».

et combien <nous> tous les <nous> h êtres devraient <devrions> en mourir pour racheter les vulgarités du renouvel-/renouveau lement. J'aimerais qu'un démon conçût une conspiration contre l'homme ; je m'y associerais. J'aurais enfin un idéal <prétexte de fois d'idéal,> car l'Ennui n'est que le martyr de ceux qui ne vivent et ne meurent pour aucune croyance.⁷⁷³

C'est la voix naturelle qui s'exprime ici, qui confie sa haine solitaire et les tourments physiologiques liés. En quoi consiste l'aveu ? Orphée adresse un adieu à l'humanité, il prend congé, il révèle son choix : le choix de l'enfer (« *j'aimerais qu'un démon* »). Mais nous nous situons ici *avant* la descente d'Orphée, comme l'indique l'emploi du présent : « *je fais le tour de cette pharmacie médiocre* » ; l'écriture est tout une avec l'action, et si l'issue en est déjà connue, l'action doit encore être faite (« *pallatifs dérisoires qu'il faut rejeter dans les poubelles du temps* »).

Voyons ensuite comment Orphée s'aventure lui-même, très progressivement, dans ces « *poubelles du temps* ».

L' Exaspération. Je comprends l'irritation la résolution par laquelle un l'état de celui qui renonce au monde : qu'est-ce qu'on y trouve qui vaille la peine d'y rester ? Je vis au seuil du couvent : le manque de foi m'empêche d'y entrer ; mais <d'autre part,> le dégoût des hommes m'en/me <les> éloigne, et je ne suis aussi peu à Dieu qu'à ses fils. Je n'ai que l'irritation du moine sans ses certitudes, l'/son horreur du temps sans l'espoir de l'éternité, et une vision de la vie qui me la rend m'oblige de la fuir sans moyen de lui substituer autre chose, ne pouvant ni chérir les <ses> balivernes> ni me reposer dans l'absolu. Tout me bannit du monde ; tout m'arrête dans la marche vers le ciel, et je n'ai qu'une âme tristesse sans direction, une âme sans caractère, et l'égoïsme un moi qui me refuse tout, et ivre d'une liberté qui le perd. Je me représente toutes les haines de tous ceux qui abandonnèrent le monde : je les assume ; toutes les crispations qui fa/firent frissonner les cellules monastères : je les ressens ; tous les rêves cauchemars qui traversèrent les solitudes : je les prends à mon compte.⁷⁷⁴

De nouveau, la voix naturelle s'élève avec la ferveur que nous lui connaissons, mais son horizon est muré (« *au seuil du couvent : le manque de fois m'empêche d'y entrer* »), et, face à la tentation trouble du suicide, elle ne sait vers qui ou vers quoi se tourner (« *une âme tristesse sans direction* »), curieusement posthume à elle-même (« *une âme sans caractère* »), seulement confrontée à des représentations hors d'elle-même (« *je me représente* »), représentations qu'elle intègre finalement à sa propre existence (« *je les assume (...) je les ressens (...) je les prends à mon compte* »). Or, il semble qu'en intégrant le dehors au dedans, on devient à même de faire du dedans un dehors.

⁷⁷³ CRN.Ms.37.6.

⁷⁷⁴ CRN.Ms.36.21.

On peut lire dans le chapitre « *Abdication* »⁷⁷⁵ la suite de ce processus dispersé dans tout le livre : l'incipit est au présent de la voix naturelle (« *Je ne vois autour de moi que des charognes gesticulantes* », etc.), mais la voix peut désormais prendre du recul, s'écouter elle-même, voire se parler :

(...) Et je me répète : « Tu n'es qu'un fanatique de la vanité <futilité> universelle. → Tu as trouvé enfin ta marotte, comme tant d'autres ont trouvé les leurs : l'argent, la/le société <pouvoir>, l'amour, Dieu. Te voilà en possession d'un absolu, d'un passe-partout, te voilà rangé. »

J'ai donc aussi ma Vérité : J/j'y crois – et ne la suis pas. <mais je ne m'y conforme pas.> <guère> Tout m'invite à abdiquer tout – Pourtant <Cependant> tout m'invite à abdiquer (...)

Le moi « rangé » parmi les autres, il ne reste plus qu'à « abdiquer », mais, dans le troisième et dernier paragraphe de ce texte, l'abdication cède la place au bilan :

J'ai cherché <en pure perte> chez tous les dialecticiens de l'espoir un seul su désaveu <démenti> convaincant de l'immense proposition : « tout est vain », et, me replongeant dans la fatalité du « Je suis », j'ai survécu à l'évidence de cette proposition tuante. (...)

La mise à distance du « *Je suis* », le recours à la seconde personne (« *Tu n'es qu'un fanatique* »), sont ainsi contemporains du passage au passé-composé (« *j'ai cherché* ») ; la voix confronte des images, des représentations qui peuvent d'ailleurs être dialogiquement symbolisées par des idées, par des citations (« *tout est vain* », et le texte s'achève sur la répétition de la formule de Sévère : « *omnia fui et nihil expedit* »), et, dans ce même mouvement, le texte s'ouvre à l'historicité et au dialogisme. *In fine*, le moi replonge tout de même dans le « *Je suis* », et survit, et n'abdique pas, ici ; mais ce ne sera pas le cas partout ailleurs.

Le regard d'Orphée est donc, tout d'abord, le constat débridé d'un présent insupportable et incertain, qui tendancieusement se tourne vers son passé perdu. Le texte « *Débat quotidien* » offre un exemple complet de cette première sorte d'écriture de l'intime :

Débat quotidien. « Vais-je me tuer ? » – Non, je pactise encore avec la mort vie, je pactise <encore> avec la mort ; je laisse à chaque instant la latitude de me détruire : je n' <sans> résiste <r> point. Maxime : Tout homme, qui ne rougit pas de respirer, est un salaud. Je m'arrobe/arrobe l'honneur de périr Je m'arrobe l'honneur de périr par consentement. de consentir à périr, comme un fervent de sa propre lèpre. J'ai désappris d'exister. Le Devenir, ! – quel forfait ! Il m'est difficile de m'imaginer que j'ai jamais désir quoi que ce soit. Chaque jour me paraît le dernier jour du monde vomit le <son> <son> lendemain : je joue la farce d'un Jugement dernier charogne trémoussante, je joue – entre l'aurore et le couchant – une <la> farce du Jugement dernier. grand Jugement.

L'air ne se renouvelle plus : il est passé par tous les poumons ; il pue la créature, à jamais infesté par le

⁷⁷⁵ CRN.Ms.31.13.

temps, il pue la créature. Tout m'est à charge : j'ai la fatigue je suis comm épuisé comme une bête de somme à laquelle on eût attelé la matière/Matière entière, je traîne après moi l'univers toutes les planètes, —~~Donnez- <Offrez-> moi un autre univers.~~ <et la folie de me croire encore vivant.> –

Que l'on m'offre un autre univers – ou je succombe ~~pour de bon.~~

Cet « encore » insupportable, qu'il faut répéter encore et encore (« je pactise encore avec la vie, je pactise encore avec la mort », « la folie de me croire encore vivant »), la description physique de ce présent impossible (« l'air ne se renouvelle plus ») dans la verte langue de la voix naturelle (« chaque jour vomit son lendemain », « il pue la créature »), par ailleurs marquée par une oralité tonique (« Vais-je me tuer ? », « Le Devenir, – quel forfait ! », « Donnez », « Offrez-moi », « Que l'on m'offre », « pour de bon »), déjà vecteur de dialogisme, par le biais de la représentation distanciée (« Maxime : », ou la mise à distance de la pensée ; l'air « est passé par tous les poumons », « J'ai désappris d'exister », ou la mise à distance de l'existence, dans le passé-composé, qui, en tant que composition d'un passé, porte bien son nom) – tel est le regard que nous adresse dans son délire notre Orphée cioranien, avant de nous raconter son histoire.

b – le passé perdu

Le constat du temps présent conduit insidieusement au bilan du temps passé. C'est l'emploi du passé composé qui permet, comme on l'a vu, le passage d'une écriture de l'urgence, à une écriture du recul existentiel, qui embrasse toute l'existence ; d'autres exemples pourraient en être donnés, comme ces « Exclamations d'un Réprouvé » :

« J'ai gâché tous les-<mes> instants de ma vie dans une tension vers l'inefficacité. Et j'ai <Ayant> tué <piétiné> le temps, mon temps, ÷ il se venge, et comme un poignard, est se retourne dans la plaie de mon/mes remords. (...)»⁷⁷⁶

Toutefois, du présent de l'écriture (« Je ne me rappelle pas avoir vu un paysage, éprouvé une joie, ruminé un souvenir ou conçu un dessein, je sans que le désespoir/Désespoir ne s'y mêlât pas et n'/ne y les traversât <pas>, et je ne connais point de sentiment dont il ne soit le substrat, le cadre sous-courant ou la fin l'aboutissement »⁷⁷⁷), la plume glisse aisément vers l'imparfait de l'autobiographie, comme vers le passé-simple du destin (« Fut-il jamais vivant plus inaccompli ? »⁷⁷⁸). Observons de plus près ces variations dont la finalité concerne moins le contenu même de ce passé perdu, que le sujet qui se définit à travers lui.

⁷⁷⁶ « Exclamations d'un réprouvé », CRN.Ms.36.20.

⁷⁷⁷ « Le Dénominateur », CRN.Ms.36.28.

⁷⁷⁸ « Exclamations d'un réprouvé », CRN.Ms.36.20.

L'écriture autobiographique, intime, a sa naïveté ; et pour un auteur décidé à en finir avec l'âme, comme avec toutes les illusions sentimentales de la vie, la confession est indécente, sinon absurde. On ne s'étonnera donc pas qu'un tel passage soit rayé de huit traits verticaux :

J'ai vu tout ce qu'on peut voir ; j'ai connu des sensations irréallement douces ; j'ai été effleuré des instants irréversibles qui rendent superflue la tentation du ciel. Il y a des endroits et des moments où on peut prononcer le mot : bonheur – sans rougir, et où le ni le plaisir, ni la joie ne sont vulgaires. ~~J'ai existé~~ et où on existe sans se sentir dégradé. Ainsi <on> peut-~~on~~ s'oublier dans un aspect du monde ; mais peut-on s'oublier dans le monde même ?⁷⁷⁹

La confession, originellement intitulée « *En quoi consiste le mal d'être* », entre en contradiction flagrante avec d'autres passages où Cioran condamnera le bonheur, le plaisir, la joie, précisément comme choses vulgaires (en écho à Valéry opposant l'enthousiasme et la poésie) ; le premier refus du « je », au profit du « on » (« *J'ai existé et où on existe* »), témoigne de la gêne de l'auteur : la composition de son passé maudit ne saurait se compromettre avec la félicité. Eurydice n'a jamais été heureuse ; Eurydice est embellie par un regret qui ne stigmatise que de l'échec. Même s'il dit avoir « tout » vécu (« *j'ai vu tout ce qu'on peut voir* »), il ne peut précisément pas « prononcer » les mots interdits qui feraient de lui un homme heureux déchu : le monde cioranien ne comprend absolument pas le bonheur.

Il demeure que la tentation d'une autobiographie totale et sincère est à l'œuvre au commencement de la genèse du *Précis de Décomposition*. On trouve ainsi parmi les brouillons de cet état I un projet séparé, mort dans l'œuf, mais qui reposait, ou plutôt, mort parce qu'il reposait sur une tonalité autobiographique simple, sans détour par aucun personnage ni par aucune mise en scène dialogique (comme les « *Exclamations d'un réprouvé* » citées plus haut, que Cioran a placées entre guillemets) : une page de titre – « *Emil Cioran / Histoire de mes Mes insomnies* »⁷⁸⁰, suivie du début de texte « *Ferveur d'un barbare* » :

J'avais dix-sept ans, et je croyais à la philosophie. ~~Je mettais dans cette croyance~~ J'y croyais avec cette <une> ardeur de parvenu et d'arriéré, avec cette soif d'instruction qui caractérisent les hommes <jeunes> de l'Europe Centrale, honteux désireux de posséder/posséder toutes les idées, ~~parce que leurs ancêtres n'en possédaient aucune, et de lire tous les livres, parce qu'ils n'en écrivent point. leurs ancêtres qu'aucune tradition ne leur offre~~ <et de venger, dans leur avides de savoir,> leur passé vierge, ignare et humble. ~~Je en~~ Je décidai ayant pris la détermination de tout connaître, il me fallait dévorer dévorer ~~ino~~ tout indistinctement toutes les la pensée tout ce qui fut pensé et conçu ; tout le barbare s'attaquent en premier lieu à l'abstraction parce que ces instincts y répugnent <elle l'éblouit le plus,> ; il ne cultive pas son esprit, il le bourre ; superstitieux de l'idée, il s'en imprègne, la mélange à son sang, qui la refuse, et l'a puis

⁷⁷⁹ « Le désaccord originel », CRN.Ms.28.4.

⁷⁸⁰ CRN.Ms.26.1.

l'assimile comme un poison,

Je quitte la Transylvanie, je vais à Bucarest, et je devins étudiant en philosophie. Je m'y adonne avec le zèle d'un Hotentot [sic] subitement ré éveillé éveillé [sic] à l'esprit.⁷⁸¹

Plus encore que la mention de l'âge, les références géographiques peuvent surprendre : dans le contexte métaphysique, déraciné, qui est celui du *Précis de Décomposition* dès son premier état, ces références à la terre maternelle choquent. De fait, nous remarquons que Cioran ne nomme pas la Roumanie, qu'il se présente comme un jeune « *de l'Europe centrale* » et de « *Transylvanie* » ; le départ pour Bucarest marque le début de la fin, au moins pour le texte, dont le second paragraphe n'est sans doute qu'une ébauche programmatique, appelée à être largement développée, notée à la hâte sans même prendre peine à terminer la phrase précédente, laissée sur une virgule (« *puis l'assimile comme un poison,* »). Cioran méprise encore trop la Roumanie pour s'y affilier de lui-même ; au seuil de son entrée dans l'espace littéraire français, il lui importe de faire table rase de ce passé et de cette géographie ; il ne veut pas de décor mondain.

Le recours à l'imparfait semble indiquer une rupture, comme si Cioran n'avait plus cette « *ferveur* » toute balkanique ; mais voilà que le texte passe au présent gnomique (« *le barbare s'attaque* », etc.), puis au présent de narration (« *Je quitte la Transylvanie* »), mêlé d'un passé simple, qui, associé au verbe devenir, et dans un contexte, prend une tonalité particulièrement fataliste (« *et je devins étudiant* »⁷⁸²). Cette formidable accélération du texte, qui sombre dans la queue de poisson de sa propre virtualité, est riche de sens : c'est une accélération suicidaire du processus autobiographique, qui réduit l'individu à un seul déplacement (vers Bucarest, vers l'âge adulte, vers le néant informe de l'existence consciente), qui écrase le passé comme le réveil matinal détruit les fièvres nocturnes. En fin de compte, ce qui devait être une note programmatrice pour le développement du texte en signe l'inexorable arrêt : à quoi bon rentrer dans le détail d'une vie qui s'est justement arrêtée dès qu'elle a pris conscience d'elle-même ? Le paradoxe est trop colossal : Cioran n'écrira jamais d'autobiographie.

Autre exemple patent de cette tentation autobiographique aussitôt brimée (comme Eurydice est aussitôt perdue), un manuscrit porte précisément pour titre « *Autobiographie* », titre aussitôt biffé, avec son *incipit* :

Autobiographie. Lorsque j'avais vingt ans, je m'imaginai la vie comme une suite de miracles

⁷⁸¹ « Ferveur d'un barbare », CRN.Ms.26.2.

⁷⁸² Une simple erreur, pour « deviens » ?

Avec quelle quantité d'illusions ai-je dû naître pour pouvoir en perdre une tous les jours ! La vie est un miracle que l'amertume détruit. À vingt ans, j'imaginai parvenir sous peu à broyer l'espace d'un coup de poing, à manier <jouer avec> les étoiles comme des balles, à arrêter la durée et à réduire la mort à l'inspiration de mes caprices. Les grands capitaines me paraissaient de grands timides, et les poètes les plus déchainés, de pauvres balbutieurs : je ne connaissais pas encore la résistance que vous opposent les choses, les hommes, et les mots, <comme> je ne savais pas encore que nous sommes tous des dieux par le cœur, et des bés imbéciles par l'esprit <peu> quelques-uns seulement par l'esprit. Je croyais sentir plus que l'univers ne le permettaient ; l'infini <mais> ce n'était que de <là qu'un> l'infini à la portée des nerfs, métaphysique surgie des malaises, orgueil de la fièvre, cosmogonie d'une puberté trainante... inapte à se conclure.⁷⁸³

Le bilan devient plus raisonnable, et l'histoire d'une vie, l'histoire d'un esprit, sans géographie, ni rupture dans le temps : la perte des illusions enclenchée après ses vingt ans se poursuit « *tous les jours* », et la puberté elle-même est « *inapte à se conclure* ». Cioran s'autorise le terme de « *miracle* » avec ironie : le seul miracle, c'est qu'on puisse avoir des illusions... À la place du passé composé du bilan définitoire (définir, c'est donner une limite), l'imparfait ici employé dissout subtilement l'autobiographique dans son absence, le passé se dilue dans le présent ; simultanément, l'oralité du passé composé laisse place au registre littéraire de l'imparfait : la confession s'envole vers la déclamation.

Mais tous ces textes que nous rassemblons et dont nous ordonnons ici la lecture se trouvent épars dans la totalité de l'œuvre ; l'évolution de l'écriture entre l'intime et l'argumentatif n'est pas du tout linéaire. En réalité, l'éparpillement même de ces textes à teneur plus ou moins autobiographique, plus ou moins masquée, parmi des textes abstraits, de portée universelle, permet de boucler la boucle orphique par l'enfer du passé, et de revenir au présent primordial de l'écriture. Au sein même du corpus de l'écriture lyrique du moi, on trouve certains chapitres pour boucler eux-mêmes la boucle, tel ce « *Rêve du fainéant* »⁷⁸⁴, qui contient même une possibilité d'horizon :

Plaisirs <Rêve> du fainéant Je me J'évoluai sur la route, et je me disais : « Mes <Nos> doutes, mes <nos> mystères, nos douleurs s'annulent sous mes <mes> <nos> pas. Plus d'hésitation pour celui qui marche. Je monte une côte : je vaine la matière, je m'enivre de l'effort ; la matière me subit. ; les muscles se décident L'ancienne mythologie était une apothéose des muscles ; vint l'Esprit – et le monde croupit dans la stagnation. [...] géant fanfaron, j'écrase les mystères, ./et j'ai tout résolu. »
... Et je m'assis <m'allongeais> <étendis> au bord de la <d'une> rivière, oubliais les heures et assoiffé <tour à tour> <successivement> d'ombre et de soleil, j'oubliais les heures : « Je suis le fils du Grand

⁷⁸³ « Autobiographie », CRN.Ms.56.1.

⁷⁸⁴ CRN.Ms.31.9.

Repos ; j'abhorre les frétillements/frétillement <ce> le temps frétilant qui secoua l'immense et primordiale paresse/Paresse. de l'univers. L'immobilité précéda les actes et leur survivra. Je fus né <naquis> pour demeurer <m'>allongé/allonger indolemment au en marge du tourbillon qui emporta le monde, hors de l'hystérie <la fureur> de <qui crispa> les/des êtres et les/des astres. Qui donc suspendra le gra vaste circuit, et figera la trépidation des instants ? Je rêve des océans ealmes comme des mares, et des peupliers résignés comme des saules pleureurs [...]. »

Ce texte est extraordinaire à plus d'un égard : la forme autobiographique se tourne, chose exceptionnelle chez Cioran, vers le récit, au passé simple (« J'évoluai », « je m'étendis »), tandis que le moi s'élève tout naturellement à l'humanité, par le passage à la première personne du pluriel (« Mes <Nos> doutes », etc.), comme telle côte singulière devient « la matière » ; la naissance du fainéant double celle du monde (« L'immobilité précéda les actes et leur survivra »), comme l'histoire de l'humanité semble calquée sur celle de l'auteur, qui devient aussi, grâce à la généralité des termes employés, celle de tout homme : « L'ancienne mythologie était une apothéose des muscles ; vint l'Esprit – et le monde croupit dans la stagnation » – ou l'histoire de l'humanité comme destin de tout individu, et l'autobiographie comme défilé de mythologies. La boucle autobiographique se referme dans l'universalité ; l'individu devient son propre mythe.

Prenons pour terminer le texte « Souvenirs »⁷⁸⁵, qui illustre plusieurs des remarques faites jusqu'ici sur le rapport de notre Orphée cioranien à son passé perdu.

Il fut un temps où dans chaque maison, dans chaque chambre intérieur je voyais érigée une potence à laquelle un macchabée était suspendu, se balancant hideusement au seuil de avant d'expirer. [...]

Il fut un autre temps où derrière moi il je me figurais une tourbe d'assassins sur mes pas, les poignards à la main dans chaque homme <passant> qui me suivait un assassin, où je n'attendais que le coup du d'une lame froide s'implante/implantant dans ma chair. Tant de fois j'ai dû renaître après avoir subi l'épreuve du poignard idéal et redouté ! [...]

Mais, au-dessus de ces paniques, en <une autre> trônait une, <autre>, la plus talonnante, et dont je voulais me défaire : j'en interrogeais tous les philosophes, tous les poètes : point de réponse au terme de leurs raisonnements et de leurs chants. Et c'est ainsi <que>, qu'au bout <sous le coup> d'une exaspération morbide, je m'adressa me précipitas/précipitai un jour vers l'agent du coin : « Monsieur l'agent, sauriez-vous me dire, si ce monde existe, si moi j'existe ? » Et j'ai tué Le ridi Et je tua<i> momentanément mes/ma paniques par le ridicule en ; mais je ne sais par quelles miracles elles subsistent toujours... la fait subsister encore...

Nous retrouvons autour de ces fantasmagories suicidaires baudelairiennes le passé simple du récit, le passé composé du bilan (« Tant de fois j'ai dû renaître »), et l'imparfait qui fond

⁷⁸⁵ CRN.Ms.31.20.

dans le présent (« *une autre trônait* » ; « *Et c'est ainsi que* », formule conclusive dont Cioran est friand, qu'il utilise souvent, précédée de points de suspension, pour ouvrir le dernier paragraphe d'un chapitre) ; la descente dans les affres solitaires de l'imagination est suivie d'un retour à la réalité, dialogique, triviale et austère (« *Monsieur l'agent* »). Une nouvelle fois, l'ironie du « *miracle* » de la vie apparaît, mais ce retour à la réalité est encore un avatar du suicide (« *je tuai ma panique* »). Ainsi, cette double tension autobiographique, entre tentation et censure, relève de l'écartèlement interne subi par Orphée devant Eurydice, de son séjour lyrique et dramatique, passionnel et suicidaire, aux Enfers.

c - Le cimetière

Revenu des Enfers, après avoir perdu une seconde fois son Eurydice, son « *âme* », sa « *vie* », notre Orphée cioranien (qui, certes, tient également de Narcisse) erre dans un cimetière, et n'a plus accès qu'au seul lyrisme d'une pierre tombale. La perte de sa vie lui fait gagner l'univers, le lyrisme devient « *d'outre-tombe* » :

Ainsi s'opère le passage d'un lyrisme magique à un lyrisme dolent, dont le Romantisme ne fera que rendre les effets plus diffus, sinon plus forts. Orphée ne va même arracher Eurydice aux Enfers, mais « *puiser des pleurs au Styx* », comme l'écrit Mallarmé dans le sonnet en -yx qui, dépassant tout deuil, ouvre sur la vision d'une constellation.⁷⁸⁶

Ainsi du chapitre « *Épitaphe* »⁷⁸⁷ :

~~D'une épitaphe irréaliste~~ <L'épitaphe> <Une épitaphe comme une autre> <Épitaphe (rêvée)> : « Ci-gît l'homme qui eut l'orgueil de ne jamais commander. Il ne disposa de rien et de personne. Sans subalternes et sans maîtres, il ne donna aucun ordre et il n'en reçut aucun. Il fut si soustrait à l'empire des lois, puisqu'indifférent au bien ou au mal et comme antérieur au bien et au mal, il ne fit souffrir âme qui vive pâtir ni consola <fleurer> âme qui vive. Pareillement honteux de sa mémoire il effaca les noms des choses dont dans <De> sa mémoire s'effacèrent les noms des choses ; il regardait sans percevoir, il écoutait sans ouïr, et les parfums ou arômes, honteux de leur impertinence, expiraient à l'approche de ses narines et de son palais. Ses sens, ses goûts, <et> ses désirs furent seuls à l'entendre à lui obéir : aussi ne sentirent-ils, ne goûtèrent-ils, ne désirèrent-ils rien <pas> <?> <guère.> Il oublia son bonheur et le malheur, les soifs et les craintes, et s'il s'en souvenait, il s'appela : lui arrivait-il à/de s'en ressouvenir, il les appela : méprisait de les nommer et de les élever ainsi les rehausser ainsi s'abaisser ainsi au à l'espoir ou au regret. Il fut né las de naître ; ; vivant ; vivant, il se voulut ombre : la mort n'eut plus rien à

⁷⁸⁶ P. BRUNEL, *Mythopoétique des genres*, op. cit., p. 42.

⁷⁸⁷ CRN.Ms.29.4.

recueillir. Quand donc vécut-ils ? avant sa naissance ou jamais ? Et s'il porta son suaire dans la vie, par quel miracle ~~put-il encore~~ <parvint-il à> mourir ?

Dans un lyrisme « *dialogique, sans jamais être dialectique* »⁷⁸⁸, ce texte élève le néant au rang d'idéal (« *irréelle* », « *rêvée* ») ; devenu « *il* », le moi défunt triomphe de la mort à son propre jeu, par l'oubli, par le refus du souvenir, et il acquiert ainsi les proportions d'un mythe personnel neuf. Eurydice définitivement enterrée, son attachement à la vie irrévocablement perdu, la voix d'Orphée chante le néant.

3 – L'incantation

P. Brunel assigne trois « *fonctions* » au lyrisme : l'enchantement, à l'instar de notre « *voix naturelle* », qui embrase le monde et les idées, dans l'ardeur du premier jet ; la déploration, comme lorsque Cioran fait le bilan de son existence, sombre constat d'échec ; et l'incantation, à laquelle nous allons consacrer cette dernière sous-partie. On l'a dit, notre Cioran lyrique est un Orphée doublé d'un Narcisse : l'objet de son enchantement, de sa déploration, comme de son incantation, reste lui-même, ou, pour mieux dire, la représentation de lui-même en jeu. La pulsion incantatoire va prolonger le processus d'élévation du moi originel aux hautes sphères du littéraire, sinon du mythique : « *Tragi-comédie du 'Je' ! Las de prendre Dieu à partie, il me faut bien accuser quelqu'un* »⁷⁸⁹, comme l'écrit Cioran lui-même.

L'incantation puise son énergie à la source rhétorique du lyrisme originel : tout le texte est truffé d'exclamations et de questions oratoires, qu'une propension à l'imaginaire, combinée avec un lyrisme ironique de l'anti-prière, porte jusqu'à l'incantation. Pour exemple, « *Vision d'indolence* », chapitre qui fait l'éloge de la passivité, s'achève sur ces questions anaphoriques, vibrantes interrogations prophétiques parodiques :

Viendra-t-il jamais un <le vrai> Sauveur qui enlèvera <délivrera> à l'homme <pour délivrer> à tous les vivants <de> la hantise du but ? qui leur apprendra/apprendre à se réjouir dans <de> leur non-sens, dans de à s'abandonner sans peine à leur inanité ? Viendra-t-il un jour pour les affranchir du ~~joug de fill.]~~ de la terreur de l'acte ? Et quand commencera l'ère de la passivité, /et le <s> style doux de la douceur et de l'apaisement ?...

⁷⁸⁸ P. BRUNEL, *Mythopoétique des genres*, op. cit., p. 44.

⁷⁸⁹ « Sur une forme d'apitoiement », CRN.Ms.52.2. Symptomatiquement, ce texte, écrit à la première personne du singulier dans ses deux premiers états, migre vers la troisième personne dans le troisième état, et l'exclamation que nous citons est biffée : « Tragi-comédie du « Je » ! Las de prendre le Très-Haut à parti, il lui faut bien accuser quelqu'un » (« Tragi-comédie d'un vaincu », CRN.Ms. 52.3 – état IV).

Cette vigueur exclamative peut aller jusqu'à l'injonction, par le subtil truchement d'une seconde personne qui en vaut une première comme une troisième, sans être ni l'une ni l'autre :

Qu'aucun attachement ne vienne plus te faire saigner <ne te lie plus aux> vivants, ni qu'aucune <nulle> passion ne te fasse encore l'esclave supplicié d'une mortelle/Mortelle putride... quelconque Mortelle ! À jamais finies [ill.] que'à jamais soient finie cette folie de t'apparier qu'à jamais tu ne t'apparies plus à aucune !⁷⁹⁰

Mais ce solipsisme n'est pas sans faille, et s'il exprime ici et là le choix du Diable, sinon du Vide, Cioran s'amuse à quelques anti-prières corsées, dans la droite lignée de la « Prière d'un Dace » d'Eminescu. Pour exemple, les véhéments « Blasphèmes d'un Insoumis »⁷⁹¹, qui portaient pour premier titre « Prière d'un Insoumis », et dont le travail de l'incipit explosif révèle bien qu'il s'agit aussi d'un exercice de style :

Combien j'exècre, Seigneur, j'exècre ton Ton œuvre, Seigneur, combien je l'exècre
Combien j'exècre, Seigneur, ton petit talent mince talent de créateur, et la turpitude sénile de ton œuvre faite à la mesure de ces larves démentes et sottes qui t'adorent parce qu'elles te ressemblent, et que tu combles parce que tu t'y <te> reconnais !/en elles. [...] De tout ce qui fut entrepris en deçà du néant, rien ne fut plus pitoyable quoi de plus pitoyale que ce monde y eut-il rien de plus pitoyable que <est-il rien de plus pitoyable que ce monde sinon l'idée qui l'a conçue ?> [...] Que ton œuvre cesse ou se prolonge, qu'importe ! je n'en serai <ne veux> plus <en être le> complice [...] Trouverai-je le Maître de la Vie ?/, ton ennemi ? véritable Maître, ton Ennemi ? Je n'espère plus qu'en lui/Lui, et j'attends le jour où il volera ton soleil pour le suspendre à un autre univers.

Il y a sans doute un paradoxe fort dans l'adresse à une divinité que l'on hait, voire, dont on nie l'existence ; Cioran lui-même souligne ailleurs ce paradoxe : « Seigneur, donnez-moi la faculté de ne jamais prier, épargnez-moi la folie liberté de vous adorer, éloignez de moi cette tentation où germe un amour invérifiable duquel qui vous érige me lierais [sic] à pour toujours à Vous »⁷⁹². Ces prières sont bien plutôt des exutoires, où se défouler de son exaspération ; la célébration lyrique est une ferveur, une célébration dont l'intensité dépasse son objet, quel qu'il soit, hypostase divine ou diabolique, vie ou mort – ainsi P. Brunel commente-t-il le passage de l'invocation des choses dans les *Élégies de Duino*, à la célébration de la mort dans les *Sonnets à Orphée* de Rilke⁷⁹³.

⁷⁹⁰ « Le Mépris », CRN.Ms.36.27. De fait, ce texte présente à son commencement des pronoms à la seconde personne du pluriel, remplacés en cours d'écriture par leurs équivalents du singulier.

⁷⁹¹ CRN.Ms.31.26-27.

⁷⁹² CRN.Ms.28.117.

⁷⁹³ P. BRUNEL, *Mythopoétique des genres*, op. cit., p. 33-34.

Aussi Cioran peut-il composer une « *Invocation à l'Insomnie* »⁷⁹⁴, ou bien « *En guise de prière...* », invocation au soleil. Le premier de ces deux exemples a une origine – son *incipit* – pour le moins détonante : il s'agit, on s'en souvient, du chapitre autobiographique « *Ferveur d'un barbare* », dont l'*incipit* se retrouve ici : « *J'avais dix-sept ans, et je croyais à la philosophie* ». S'ensuivent de nouvelles considérations sur une jeunesse consacrée à « *l'abstraction* » (« *L'abstraction seule me paraissait palpiter* »), et qui voulait déjà « *fuir la poésie* » ; voici maintenant le second paragraphe :

... Lorsque tu vins, Insomnie, pour secouer ~~mon orgueil~~ ma chair et mon orgueil, toi seule qui changes la brute juvénile, en nuances les instincts et en altères les rêves, toi seule qui, dis en une seule nuit, dispenses plus de savoir ~~aux pau~~ que tous les jours ne font les jours conclus dans le repos./, Finis-
l'assurance toi, ~~désastre des certitudes~~ ; événement plus capital que les catastrophes des temps qui <et>, sur <à> des paupières fatigué endolories, <et> <te> découvres événement plus capital que les maladies sans nom ou les désastres des temps ! Tu me fis entendre le ~~ronflement des créatures~~, l'univers ronfler, l'obscuri le ronflement de la santé, les humains plongés dans l'oubli ~~atrée~~ <méprisable> et sonore./, je surveillais et ma solitude englobait le noir d'alentour, devenait plus vaste que lui : je le surveillais son silence et le vacarme ~~diminué aux proportions~~ <réduit à des dimensions> de caricature. [...]

Le texte se poursuit par d'autres affirmations sur l'expérience de l'insomnie, puis (« *Et c'est alors que* ») par la confrontation des vérités philosophiques et de l'insomnie, confrontation qui tourne à l'avantage de celle-ci, à plate couture, tandis que l'on est passé à une deuxième personne du pluriel générale et accrocheuse (« *Vous aimez ?... vos élans purs seront à jamais corrompus par un goût de fiel* », « *Vous n'éprouverez plus jamais l'orgueil d'une idée cristalline* », etc.). L'invocation s'inscrit dans le prolongement naturel, tant de l'autobiographie, que de l'argumentation contre la philosophie, selon la double visée du texte ; cette double visée est manifeste dans les différents titres successivement envisagés : « *Adieu à la philosophie* », « *Lettres sur les insomnies* », de nouveau « *Adieu à la philosophie* », puis « *Invocation à l'Insomnie* », mais le choix final de ce dernier titre indique la puissance du court passage incantatoire, qui s'impose aux dépens des deux autres paragraphes : l'incantation l'emporte sur la déploration (le premier paragraphe, à l'imparfait, l' « *Adieu à la philosophie* »), comme sur l'enchantement du troisième paragraphe (seconde personne du pluriel, emploi du futur), même si, dans cette composition subtile, le discours du moi convoque ces trois fonctions toutes ensemble.

⁷⁹⁴ CRN.Ms.13-15.

L'invocation au soleil du chapitre « *En guise de prière...* »⁷⁹⁵ s'inscrit tout autant dans un lyrisme égotiste : le « *je* » s'adresse à un astre déchu, parce que la faiblesse du soleil lui est commune, et plaisante :

Comme il me semblait que le ciel <soleil> avait perdu sa à jamais sa chaleur et son rayonnement, je profitai d'une heure où ma solitude rejoignait la sienne : « Astre pâle, lui dis<ais>-je, maintenant que ta gloire s'est dégradée <s'efface>, que tu partages l'indignité des autres planètes, combien <m'est cher> ton froid crépuscule, m'est cher qu'aucune autre ne suivra plus, !/ [...]

C'est l'enthousiasme du moi qui engendre l'invocation à des êtres extérieurs au moi ; mais cela est permis par la profonde intimité entre ces êtres extérieurs et le moi (l'Insomnie comme seconde mère, le soleil comme frère de déchéance, Dieu comme « meilleur ennemi », tous trois s'inscrivant dans la solitude du sujet). De là à ce que le moi lui-même devienne, nominalement distancié, l'objet de l'incantation, il n'y a qu'un tout petit pas.

« *Le Corrupteur* », « *l'homme d'un seul chagrin* », « *le Méchant* », « *l'Écorché vif* », « *le Pèlerin du Vague* », « *le Raté* »⁷⁹⁶... voici le cortège épique et lyrique des avatars littéraires de l'auteur, semblable au « *Cortège* » d'Apollinaire : « *Je me disais Guillaume il est temps que tu viennes / Et d'un lyrique pas s'avançaient ceux que j'aime / Parmi lesquels je n'étais pas [...]* Le cortège passait et j'y cherchais mon corps / Tous ceux qui survenaient et n'étaient pas moi-même / Amenaient un à un les morceaux de moi-même »⁷⁹⁷.

Ces portraits (ou, plus rarement, confessions⁷⁹⁸), ces figures élevées par la majuscule ou par les italiques à un statut auquel le « *Je* » n'a jamais droit, sont autant de personnages idéals, au sens d'idées personnifiées et poussées à bout dans leur incarnation, de modèles de radicalité, toujours des cas-limite. Ainsi, « *l'homme d'un seul chagrin* », cousin du Bartleby de Melville :

Il passe comme une ombre épaissie de silence ; rien ne le divertit distrait ; qu'est-ce qu'il écoute il s'écoute : comment saisir l'objet de son attention ? Lui seul se/le connaît : il dédaigne/dédaignant les paroles, il abrite son malheur, n'en espère pas <point> d'autres, l'entretient et le poursuit. Il se sait condamné à une déchirante monotonie de désastre : nul ne sera <saura> jamais si c'est une maladie, une déception, la folie déguisée, qui l'oppriment. C'est l'homme d'un seul chagrin... c'est l'homme le plus déshérité s'il en fut.

⁷⁹⁵ CRN.Ms.36.29.

⁷⁹⁶ « *Le corrupteur d'âmes* », CRN.Ms.49.2 ; « *L'homme d'un seul chagrin* », CRN.Ms.23 ; « *Le Méchant* », CRN.Ms.36.24 ; « *L'Écorché vif* », CRN.Ms.36.31 ; « *Prédestination* », CRN.Ms.37.5 ; « *Effigie du Raté* », CRN.Ms.28.106-107.

⁷⁹⁷ Guillaume APOLLINAIRE, *Alcools*, Gallimard, « Poésie », 1920, p. 50. Cf. P. BRUNEL, *Mythopoeïque des genres*, op. cit., p. 39.

⁷⁹⁸ C'est le cas du « *Corrupteur* ».

Ce qu'ils ont tous en commun : leur solitude, leur marginalité absolue, leur absence de compromission – précisément ce qui éveille l'admiration mythologique de Cioran : « *Mais à la fin, <en guise de consolation et> au bout d'une vie sans titres, [le Raté] porte, en guise de consolation son inutilité comme une couronne* » ; « *Je n'aime que le vagabond qui ne cherche rien, même pas la vérité, surtout pas la vérité..., je n'aime que le pèlerin du Vague* ». L'incantation délaisse ici les envolées exclamatoires pour se concentrer dans la dénomination, plus abstraite, mais non moins intense : en devenant « *le Méchant* », ou bien « *l'Écorché vif* » (transformation flagrante dans les manuscrits, pour ces deux exemples-ci : le « *je* » du premier jet est rayé et remplacé par un « *il* »), le moi acquiert une grandeur mythique, il échappe au carcan de sa petite biographie pour s'inscrire dans l'éternité qui est celle de l'article défini, dans l'éternité des *Caractères* de Théophraste, du « *Chevalier à la triste figure* », du *Misanthrope*, ou encore de « *l'Héautontimoroumenos* » de Baudelaire.

Toutefois, à travers les jeux énonciatifs de ces « *autoportraits fictionnels* »⁷⁹⁹, de cette mythologie personnelle, comme à travers les jeux temporels des élans autobiographiques analysés plus haut, et, surtout, par la confrontation entre ces textes-ci et ceux-là, confrontation à laquelle le désordre structurel de l'œuvre nous invite d'emblée, nous touchons déjà aux « *tensions* » qu'Anne Herschberg-Pierrot donne pour dynamismes du style, qui expriment l'instabilité essentielle de l'écriture et la complexité de la voix du texte, comme les enjeux profonds de l'œuvre :

L'œuvre donne valeur au style à partir des tensions qui l'animent, et permettent de redéfinir les éléments du style en interaction, comme jeu d'actions et de réactions. Ainsi l'énonciation de *Roland Barthes par Roland Barthes*, utilise la distance de la troisième personne, et parfois l'imparfait, comme signal de fiction et marque d'écart avec le moi, dans cet autoportrait fictionnel. Quand survient une première personne grammaticale, c'est bien en relation directe d'opposition et de tension différentielle avec la troisième personne et avec les temps verbaux qui l'accompagnent.⁸⁰⁰

Le cri originel, le lyrisme primitif de l'écriture se caractérise ainsi par une inspiration débridée, par un « *je* » enthousiaste chez lequel la tentation autobiographique est vivace, bien qu'elle soit d'emblée mise à distance selon un dialogisme chronologique, d'une part, dans l'incantation et dans l'élévation au mythique, d'autre part. L'obsession de la mort de l'âme et les pulsions auto-destructrices frénétiquement sublimées semblent déjà empêcher une écriture égotiste monologique, mais la solution dialogique est encore précaire, dans le flou chaotique de ce premier jet.

⁷⁹⁹ A. HERSCHBERG-PIERROT, *Le style en mouvement*, op. cit., p. 45.

⁸⁰⁰ *Ibid.*

B – Le dialogisme sauvage

Dès ses premières envolées lyriques, le moi est sous la menace d'une mise à mort véhémence. Cette mise à mort va prendre la forme du détournement pronominal, lui-même symptomatique d'un détournement énonciatif, et, *in fine*, d'un dialogisme naissant. Que ce soit par nuancements et par légers écarts, par frottements et par regroupements, ou par oppositions idéologiques franches, la voix du texte se morcèle dès ce premier état du livre, qui se présente déjà comme le lieu d'un dialogisme « *sauvage* » – terme englobant à la fois les déviations naturelles de la figure énonciative, les découpages barbares dans la masse du texte (comme du moi), et les contradictions spontanées de la plume.

1 – La mort de l'auteur

Nous reprenons ce titre à Roland Barthes pour mieux nous en démarquer : si nous pouvons dire avec lui que « *l'écriture, c'est ce neutre, ce composite, cet oblique où fuit notre sujet, le noir-et-blanc où vient se perdre toute identité, à commencer par celle-là même du corps qui écrit* »⁸⁰¹, et qu'un texte « *est fait d'écritures multiples, issues de plusieurs cultures et qui entrent les unes avec les autres en dialogue, en parodie, en contestation* », nous ne le suivons plus lorsqu'il fait du lecteur le « *lieu où cette multiplicité se rassemble* », et qu'il proclame que « *l'unité d'un texte n'est pas son origine* »⁸⁰². En s'attaquant à la figure de l'auteur dans la critique traditionnelle, au nom d'une linguistique dont l'autorité sur la critique littéraire reste à justifier, Barthes jette le bébé avec l'eau du bain : il ne faut bien sûr pas identifier platement la voix du texte avec celle de l'auteur, et la littérature moderne exige souvent que l'on parle de plusieurs voix derrière un seul texte (« *[l'auteur] voudrait-il s'exprimer, du moins devrait-il savoir que la 'chose' intérieure qu'il a la prétention de 'traduire', n'est elle-même qu'un dictionnaire tout composé* », et il ne faut pas, Bakhtine le dit aussi, faire « *comme si, à travers l'allégorie plus ou moins transparente de la fiction, c'était toujours la voix d'une seule et même personne, l'auteur, qui livrait sa 'confiance'* »⁸⁰³), mais cela n'empêche pas l'auteur d'avoir une intention : précisément le texte (et à travers lui, un lecteur), donc d'avoir, lapalissade, l'autorité (plurielle) sur le texte (pluriel) ; la pluralité auctoriale manipule la pluralité énonciative textuelle qu'elle nourrit. Donner un auteur à un texte, ce n'est pas « *fermer l'écriture* »⁸⁰⁴, c'est, à la limite, fermer l'herméneutique textologique,

⁸⁰¹ Roland BARTHES, « La mort de l'auteur », in *Le bruissement de la langue, Essais critiques IV*, Paris, Éditions du Seuil, 1984, p. 63.

⁸⁰² *Ibid.*, p. 69.

⁸⁰³ *Ibid.*, p. 67 et 64. C'est l'auteur qui souligne.

⁸⁰⁴ *Ibid.*, p. 68.

et c'est surtout, par le biais des manuscrits, ouvrir l'écriture. Pourquoi distinguer auteur et « *scripteur* », quand ce qui les sépare n'est que l'approche critique, avec laquelle l'écrivain, l'auteur, le scripteur, quel que soit son nom, n'a rien à voir ? Il faut plutôt voir que le texte est un tout composite, comme ses origines (le processus global qualifié de « *genèse* »), comme son auteur. S'il y a mort de l'auteur, celle-ci reste le fait de l'auteur.

Et il y a bien mort de l'auteur, dans la littérature moderne en général, et... chez Cioran en particulier. Notre étude du « *lyrisme primitif* » a pu faire sentir, tout comme la lecture de l'œuvre roumanophone de Cioran, que son premier rapport à l'écriture est un rapport « *monologique* », dirait Bakhtine, ou traditionnel, par opposition avec la modernité dont Barthes se fait le porte-parole. Mais, devant la confusion naïve entre le moi du texte et celui de l'écrivain, Cioran parvient à mettre celui-ci à mort sans détruire celui-là, bien au contraire : l'un vient mourir dans l'autre, c'est-à-dire l'altérer, le complexifier, l'enrichir. Pour conclure cette polémique avec Barthes, on dira que la mort de l'auteur a lieu *dans le texte*, et non dans l'écriture ; que là où il y a distance, il n'y a pas absence ; et enfin que, dans les mots d'Anne Herschberg-Pierrot, il y a bel et bien « *continuité* » entre toutes les différentes voix qui traversent l'écriture – « *la vocalisation de l'écrit, l'oralité de la prose, les figures de l'énonciation, le point de vue narratif et la polyphonie, la diction graphique* »⁸⁰⁵ : quel possible garant, absent, externe, de cette continuité, autre que l'auteur ?

Prenons le fil de cette continuité dans la genèse du *Précis de Décomposition*. Le trouble y est jeté par un brouillage génétique de la frontière entre réel et fiction : sans doute Cioran réutilise-t-il dans son texte des pensées qu'il a eues lui-même, sans doute ne se pose-t-il pas pour chaque phrase la question de savoir s'il s'y exprime lui-même tout entier, ou si elle ne lui appartient pas totalement ; cette question n'intéresse guère Cioran, qui préfère le moi du texte à son propre moi, qui veut écrire un texte littéraire, et non se définir lui-même. Par la concomitance de plusieurs postures énonciatives, ce trouble génétique pénètre dans le texte.

L'ambivalence philosophique des pronoms permet une dépersonnalisation progressive du texte : en parlant de l'homme, de l'humanité comme de l'être humain en particulier, on peut utiliser indifféremment, sur le plan purement philosophique, les pronoms je, tu, il, on, nous, vous, ils. Quelques exemples parmi une multitude :

Tout sentiment représente une expérience philosophique complète. Prenez l'amour. À ses débuts, il vous rend maître de l'univers [...] ⁸⁰⁶

Nous payons, par nos déceptions et nos terreurs, un tribut à la mort toutes les illusions qui nous ont

⁸⁰⁵ A. HERSCHBERG-PIERROT, *Le style en mouvement, op. cit.*, p. 134.

⁸⁰⁶ « Terme de gloire », CRN.Ms.36.16.

détournés de la mort. [...] Un moment viendra où tu cracheras sur ce que tu as adoré, et tout ce que ton cœur a escamoté à la mort tu le lui rendras au centuple. Vivre c'est voler son propre tombeau ; aussi la nature n'est-elle pas réelle, / : puisque on ne la supporte que parce qu'on ignore l'infini qui l'exclut.⁸⁰⁷

Ce phénomène d'interchangeabilité pronominale n'est pas le propre de la seule philosophie, du discours de « *vérité générale* » ; le discours de l'intime peut avoir la même vertu, comme on l'a vu avec les autoportraits fictionnels. Or, ici comme là, ce qui peut sembler n'être que raffinement stylistique, superflu aux yeux de la raison, s'avère source de mille effets décisifs ; d'ailleurs, Barthes lui-même se prête à ce jeu dans *Roland Barthes par Roland Barthes* :

[...] l'auteur se désigne par 'je', 'il', 'RB', 'Vous'. 'Vous', le pronom de l'objection, s'écrit en mémoire des commentaires de Sade dans les marges de ses manuscrits : ' « Vous » peut être pris comme le pronom de l'accusation, de l'auto-accusation, une sorte de paranoïa décomposée, mais aussi une manière beaucoup plus empirique, désinvolte, comme le « vous » sadien, le « vous » que s'adresse Sade dans certaines notes'.⁸⁰⁸

Nous avons déjà mentionné ces trois cas de chapitres écrits originellement à la première personne du singulier, et que Cioran fait basculer à la troisième. Pour « *L'Écorché vif* »⁸⁰⁹, le changement se produit au bout de huit lignes, Cioran revenant alors pour corriger pronoms et accords conséquents (« *Mes <Ses> nerfs ont pris feu ; je ne suis <il n'est> plus maître de moi <soi>* », etc.), avant de continuer son texte à la troisième personne ; et dans les dernières phrases du chapitre, ce fameux « *il* », l'Écorché vif du titre, passe subtilement à « *l'homme* » (« *S'il fut dit qu'il n'est pas bon pour l'homme d'être seul* », etc.), précisé ensuite par « *celui qui s'apitoie sur lui-même* ». Le « *je* » initial se dépersonnalise dans une figure générale, avant de se perdre dans la figure générale par excellence, l'homme. Ou la philosophie comme refuge identitaire...

Le « *Profil du Méchant* »⁸¹⁰ s'intitule dans un premier temps « *Sur l'idée de la mort* », et se présente comme un texte à la première personne du singulier se prolongeant à la troisième (le sujet grammatical devient « *l'esprit occupé par l'effroi de la mort* »), avant que Cioran ne se décide à n'utiliser partout, y compris dans ces premières lignes, que la troisième personne. Le refus simultané de la première personne et du titre « *Sur l'idée de la mort* » tient sans doute au choix fait par la plume elle-même (qui emporte Cioran là où il ne pensait pas aller, le

⁸⁰⁷ « La dernière nourriture », CRN.Ms.36.30.

⁸⁰⁸ A. HERSCHBERG-PIERROT, *Le style en mouvement, op. cit.*, p. 106 ; la citation est tirée des *Ceuvres complètes*, Paris, Seuil, 2002, vol. IV, p. 860. – A. Herschberg-Pierrot rappelle en note l'épigraphe du livre de *Roland Barthes par Roland Barthes* : « Tout ceci doit être considéré comme dit par un personnage de roman ».

⁸⁰⁹ CRN.Ms.36.31.

⁸¹⁰ CRN.Ms.36.24.

contraignant à revenir sur son départ), choix du portrait, de l'incarnation, aux dépens de l'argumentation : l'idée de la mort est présente dans ses effets sur celui qu'elle obsède, et n'est pas analysée pour elle-même. Le chapitre abandonné « *Portrait d'un homme heureux* »⁸¹¹ retrace au plus près cet itinéraire du moi (« *Mon bonheur* », premier titre envisagé, avec pour incipit : « *Je suis tellement convaincu que la vie n'a pas de sens* », etc.), à la philosophie (« *Sur une forme de bonheur* », second titre envisagé, sans texte à sa suite), jusqu'à ce qu'il faut nommer l'incarnation idéale, voire idéelle (« *Portrait d'un homme heureux* », dont l'incipit est la reprise du premier, à la troisième personne du singulier).

L'enjeu identitaire semble au cœur du débat, mais toutes ces interventions vont dans le sens d'un dépassement de ce débat, pour atteindre au littéraire pur, pour donner de la force au texte (qui doit pouvoir survivre à son auteur). S'il y a dépersonnalisation, s'il y a généralisation du propos, cela ne doit pas se faire au dépens de l'intensité, à laquelle la tonalité intime et l'incarnation prêtent beaucoup. Pour le texte « *Le Mépris* »⁸¹², Cioran remplace ainsi le « *on* » de l'incipit par un « *vous* », puis les « *vous* » des huit lignes suivantes sont remplacés par des « *tu* », pour restreindre encore la distance entre le lecteur et le texte, bien que la dimension globale du texte soit gnominique, et qu'il s'adresse à tout un chacun :

~~Lorsque'on est prédisposé à souffrir et que les bagatelles avec une même intensité à propos des bagat~~
Lorsque les bagatelles et les fléaux vous <te> causent une m même intensité de souffrance, et que tout
vous-<t'>alarme; – le passage d'une mouche ou la démence de la planète; – lorsque comment endurer les
instants et les êtres vous <tu> serez <es> épuisé <perdu> sous les instants et les êtres si vous n'en
appelez/appelles à la seule arme dont <t> dispose l'homme blessé par les instants et les êtres : le mépris.
[...]

Dans sa campagne corrective, Cioran s'emballe et commence à placer un autre « *tu* » devant « *dispose* », mais le « *tu* » s'efface devant la périphrase « *l'homme blessé par les instants et les êtres* ». Ici comme dans tous les autres cas de mutations pronominales, l'auteur défunt accroît en réalité le pouvoir de l'énonciateur. Lorsque le « *je* » devient « *il* », ou même lorsque le « *vous* » devient « *tu* », non seulement l'auteur s'éloigne du sujet de son texte (ce dont le texte parle), mais il s'éloigne aussi de l'énonciateur de ce texte (celui qui parle à travers le texte) : dans le monde réel, Cioran ne dirait pas « *tu* » à ce lecteur qu'il ne connaît pas, dans le monde réel, Cioran ne parlerait pas de lui-même à la troisième personne, en tous cas moins naturellement qu'à la première. Nous sommes bel et bien entrés dans le dialogique ; Cioran est désormais à distance de son texte, l'auteur est « *mort* » ; Cioran n'est plus qu'une égide

⁸¹¹ CRN.Ms.29.23.

⁸¹² CRN.Ms.36.27.

évanescence derrière le jeu brouillé des voix et des personnes de son livre en cours. Place à l'action...

Le dialogue à proprement parler commence ici. Dans ce dialogisme génétique que nous étudions présentement, les segments raturés dialoguent avec ceux qui les remplacent : mais ce dialogue va envahir le texte même.

~~Je n'ai <L'on n'a> pas besoin~~ <Il n'est pas nécessaire> de croire à une vérité pour la soutenir ni d'aimer une époque pour la justifier [...] – Indiquez-moi un seul cas, à l'appui duquel je <on> ne saurais/saurait rien trouver. Les avocats de l'enfer n'ont pas moins [!!!] de titres à la Vérité que ceux du ciel – et je plaiderais la cause du sage et du fou avec <une> la même <égale> fureur. [...]»⁸¹³

Cet affrontement entre « *les avocats de l'enfer* » et « *ceux du ciel* », entre le sage et le fou, et l'affrontement génétique entre le « *je* » et le « *on* », sont des symptômes de la lutte dialogique entre « *je* » et « *vous* » pour l'impersonnalité transcendante de la vérité (« *il n'est pas nécessaire* ») : Cioran commence par supprimer son « *je* », comme il l'a fait ailleurs, mais il conserve l'impétueux « *Indiquez-moi* », et le remplacement, dans la proposition subordonnée relative, du « *je* » par « *on* », renvoie le « *vous* » de l'impératif en dehors de la sphère de la vérité générale. Le « *je* » s'adresse à un « *vous* » qui, de quelque côté qu'il soit, sage ou fou, reste dans l'illusion, tandis que ce « *je* » parfaitement impartial s'affirme comme modèle paradoxal de détachement – un détachement démontré par la « *fureur* » égale avec laquelle il pourrait s'attacher à telle ou telle croyance.

Nous sommes toujours dans le lyrisme : P. Brunel parle ainsi du mythe de l'inspiration au XVI^{ème} siècle, et commente Montaigne, avec Foucault, pour faire de la fureur « *une des formes de la raison* »⁸¹⁴. Et de citer Montaigne, pour lequel « *la meilleure prose ancienne [...] reluit partout de la vigueur et hardiesse poétique, et représente l'air de sa fureur* »⁸¹⁵ : « *en d'autres termes, écrit P. Brunel, la folie se trouve récupérée par la raison, et pour le plus grand triomphe de celle-ci. L'inspiration n'appelle pas alors la grande poésie, mais peut se contenter de l'allure plus libre de l'essai, qui ne cherche pas à être un genre, mais rôde librement parmi les divers genres sans s'assimiler à aucun* »⁸¹⁶.

Dans le jeu pronominal cioranien, une fois reniée son ascendance autobiographique, le « *je* » est une des formes du « *on* », pour paraphraser Foucault ; tout vise à concilier l'ampleur de l'universel avec l'intensité de la plus grande subjectivité. Ainsi du « *tu* » du chapitre « *La*

⁸¹³ CRN.Ms.30.15.

⁸¹⁴ Michel FOUCAULT, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, « Tel », 1972, p. 53.

⁸¹⁵ « De la vanité », Michel de MONTAIGNE, *Les Essais*, édition Villey-Saulnier, préface de Marcel Conche, P.U.F., « Quadrige », 2004, p. 995.

⁸¹⁶ P. BRUNEL, *Mythopoétique des genres*, op. cit., p. 73.

conscience du malheur », dont on reconnaîtra ici l'explicit : « Dans la phrase interminable du temps les hommes insc s'inscri s'insèrent comme des virgules, ; toi, tu l'arrêtes tandis que que tu cherches à lui servir de point. toi, – pour l'arrêter, tu – <tu> t'es immobilisé en point »⁸¹⁷.

Le « je » obsédé par le « démon » en son propre sein, dans le chapitre du même nom, ce « je » perd le contrôle de son chapitre, et se prend lui-même à partie : après deux paragraphes de confession à la première personne d'un homme possédé par un démon (« Je rêve d'une minute dorée, en dehors du devenir souterrain, de la vie, d'une minute ensoleillée, transcendante au tr tourment des organes et à la sombre mélodie de leur décomposition »), vient un paragraphe d'interrogations oratoires à l'infinif, impersonnel : « Entendre dans son cerveau, au plus intime de ses pensées les pleurs d'agonie et de joie du Mal qui s'incarne dans les pensées, sentir sa propre carcasse succomber sous les ébats de <d'une> l'hystérie infernale, – et ne pas faire quelque chose contre soi ? » ; puis, dans la fin du texte, abondamment raturée, l'énonciateur s'adresse à lui-même, il répond à ses propres questions, ce à la deuxième personne du singulier :

~~Mais il a pris ton n nom nom et ton prénom s'il ne porte que ton pseudonyme, il n'est pas encore
clairement toi-moi-même, chaque geste contre lui n'est qu'un suicide indirect, mais tout au soi a ne
t'offrirais que la consolation d'un suicide indirect. Et tu le frapperas Lui, par une complaisance inutile
envers toi-même. Dans tout acte tou ce qui le est dernier acte le théâtre et la philosophie l'emportent sur
le cœur.~~⁸¹⁸

Je voudrais vomir mon âme.

Tant qu'il <que tu> ne porte<s> pas encore ton <son> nom, tant qu'il n'est que ton pseudonyme

Mais chaque geste contre lui ne t'offriras que la consolation d'un suicide indirect. <détourné. » Si tu le frappes ce n'est ne sera qu'une complaisance inutile envers toi-même. Il est déjà ton pseudonyme. Tu ne sauras lui faire violence impunément. Pourquoi biaiser quand il est trop tard ? Pourquoi ne pas t'attaquer à ton propre nom ?

~~Dans tout ce qui est Quand on s'approche du dernier acte, le théâtre et la philosophie l'emportent
l'emporte sur le cœur et la philosophie sur la sincérité.~~⁸¹⁹

La complexité du problème identitaire dans ce texte est manifeste, impressionnante. Quelle fureur, quel écartèlement interne se cachent derrière les trois pronoms : tous renvoient à un seul et même être, qui est précisément accusé de schizophrénie, pour ainsi dire, accusé de se laisser aller au leurre d'un démon intérieur, d'un pseudonyme (songeons à toutes les périphrases, à tous les mythes personnels invoqués plus haut), d'un « Lui » (le pronom

⁸¹⁷ « La conscience du malheur », CRN.Ms.28.54.

⁸¹⁸ « Le démon », CRN.Ms.28.70.

⁸¹⁹ « Le démon », CRN.Ms.28.71. – Le dernier paragraphe est biffé de trois traits verticaux, traits que nous n'avons pas transcrit par souci de lisibilité.

grammatical même est incriminé), quand il ne s'agit que du moi. Le mot est finalement lâché : l'enjeu est un « suicide indirect », ou « détourné », dont le recours au « tu » est, en fait, le plus haut symptôme (« pourquoi ne pas t'attaquer à ton propre nom ? »). C'est l'enjeu du livre tout entier, du moins à cet instant de sa genèse. Deux écueils se dévoilent ici : la tentation d'un retour au lyrisme monologique incarné par le je (la seconde page du chapitre commence ainsi par cette phrase, jaillie de la « voix naturelle », et qui sera biffée : « Je voudrais vomir mon âme »), et la tentation d'un basculement dans une lucidité qui excède les possibilités du personnage : « le théâtre l'emporte sur le cœur et la philosophie sur la sincérité » : c'est là précisément décrire le parcours de la plume de Cioran (le « tu » dramatique et le « il » épique l'emporte déjà sur le « je » lyrique), et c'est réduire à néant toute l'intensité réaliste du texte, comme si, au théâtre, un personnage s'écriait soudain : ce n'est que du théâtre... Emporté dans la spirale du recul sur soi, qui fait que le « je » cède la place au « tu », Cioran ouvre son personnage à une connaissance comme divine de lui-même, connaissance qu'il ne peut pas avoir ; du moins, Cioran ne vise pas ce genre d'effets de manches, et ce n'est pas parce que son texte n'est pas une confession de l'auteur, qu'il ne peut pas être une confession, auto-suffisante. Cioran reste extérieur au dialogisme de son texte, dialogisme sauvage dont il essaie de fixer les limites.

2 – Naissance et fomentation d'une voix

Dans la forêt sauvage de ce dialogisme naissant, Cioran trouve un allié dans les supports matériels de son écriture : par « voix verte » nous désignerons ainsi la voix qui apparaît lors de la campagne d'écriture à l'encre verte, laquelle campagne est combinée avec l'usage récurrent du type de papier 15 (cf. notre tableau de l'état 1', fig. 8, et notre description détaillée des types de papier, en annexe⁸²⁰). Nous avons, au terme de notre analyse codicologique, établi un parallèle entre l'apparente unité matérielle de la genèse (Cioran utilisant des types de papier de format semblable, mais qui restent différents) et l'apparent monologisme du texte, qui est en réalité dialogique ; ici, il ne s'agit plus de métaphore, mais bien d'une interférence, d'une corrélation manifeste entre l'écriture et ses outils⁸²¹ : au sein de la masse de manuscrits rédigés à l'encre noire, ceux rédigés à l'encre verte illustrent, pour le lecteur, et facilitent, pour l'écrivain, la naissance d'une voix autre, la division du texte. Ce choix d'une encre autre n'est sans doute pas conscient ; Cioran ne se dit pas : j'écrirai en vert tous les passages de tel type ; il utilise son encre verte, puis retourne à l'encre noire. Mais ce choix n'est pas purement aléatoire non plus : que ce soit ou non le hasard qui ait fourni à

⁸²⁰ Annexe II, « Types de papier utilisés dans la genèse du *Précis de Décomposition* ».

⁸²¹ Cf. Claire BUSTARRET, *Manuscrits littéraires du XX^{ème} siècle*, op. cit., p. 29.

Cioran de l'encre verte, cette campagne verte est un symptôme de souplesse d'écriture (le tournant du changement de langue s'accompagne ainsi d'un changement matériel de type d'écriture, comme on l'a vu : passage de la plume au stylo, et passage à un nouveau format de papier, après les cahiers du début des années 1940 et les grandes pages de la période roumaine), et la source d'une hétérogénéisation du texte en cours.

a - La verte campagne

Corrections

La nouvelle voix naît de la correction de la voix naturelle. Puisque le passage de l'encre verte à l'encre noire, à la fin de la campagne, se fait de manière abrupte, d'une phrase à l'autre⁸²², et que les exceptionnelles traces d'encre verte au-delà de cette limite sont beaucoup moins nombreuses que celles présentes sur des manuscrits dont la composition date d'*avant* la campagne verte, il y a fort à parier pour que Cioran se soit emparé de son stylo à encre verte d'abord pour relire et pour corriger ce qu'il venait d'écrire (numC 1 à 40, environ), avant de continuer la rédaction, en gardant ce stylo (numC 41 à 69, environ).

La plupart de ces corrections sont de menues interventions concernant la ponctuation, la grammaire, l'orthographe, ou de simples biffures isolées, mais aussi des changements lexicaux très précis (« *la musique perd ses <ces> prestiges aussitôt que, nous l'approchons secs et méchants <moroses>, nous nous isolons dans la Création* »⁸²³ : la biffure de « *méchants* », et l'insertion de « *moroses* », ici en gras, sont faites à l'encre verte). Nous ne détaillerons pas ici ces corrections mineures⁸²⁴, bien que nulle ne soit insignifiante : ainsi, dans l'un des tout premiers textes corrigés, « *Appétits du vice* »⁸²⁵, Cioran raye d'un trait vert toute l'expression « *les fanges et les cimes de l'impuissance l'onanisme,/et de la pédérastie* », et rajoute au-dessus, à l'encre noire (comme si l'encre verte, au début, n'était vouée qu'à la biffure, et non à l'écriture en propre – comme le stylo rouge des professeurs, métascriptural), cette formule moins extravagante : « *les fanges et les cimes des aberrations* ». Ou bien, autre exemple, plus riche encore, cet ajout en vert à la fin du texte, écrit en noir, « *Sur la mélancolie* »⁸²⁶ (les syntagmes en gras sont écrits en vert) :

⁸²² Voir CRN.Ms.33.5.

⁸²³ « *Musique et scepticisme* », CRN.Ms.29.19.

⁸²⁴ Cf. CRN.Ms.29.1-6, 29.14, 29.17, 29.19, 29.25, 29.26, 30.1-3, 30.5, 30.7, 30.16, 30.20-22, 31.2.

⁸²⁵ CRN.Ms.29.6.

⁸²⁶ CRN.Ms.29.26.

C'est le moi qui se nourrit de ce qui le corrompt, et qui dans ce venin délicat se dédommage se dédommage ainsi, par la faiblesse d'un rêve une faiblesse dans ce songe de faiblesse du mal concret – dans la sensation d'un songe – du/de/du mal concret d'être ce qu'il est. l'idée d'être ce qu'il est.

dépérissement continu et vague auquel il s'est voué lui-même de son propre gré.

Ce n'est pas moins que l'*explicit* du texte, que l'encre verte apporte ici ; plus encore, tandis que la version « *noire* » donne pour cause ultime de la mélancolie du sujet « *l'idée d'être ce qu'il est* », formule fataliste peu explicite, la version verte, disposant de plus de recul sur le sujet, pointe le « *dépérissement* » du sujet, antérieur à sa mélancolie, et souligne qu'il ne s'agit pas ici de fatalité, que le sujet lui-même est seul responsable : l'on voit poindre ainsi un thème central, guère patent dans le premier état du livre, mais promis à un bel avenir – le thème de l'échec. La voix naturelle, suicidaire, décrit avec un flou artistique le moi mélancolique, dont la souffrance semble sans cause précise, donc sans remède possible ; la voix verte, ouvrant le chemin à la voix décomposée, raffine l'analyse, et, accusant le moi, sinon l'âme, d'être, seul, la cause de ses propres souffrances, elle entre en dialogue, en conflit, avec sa prédécesseuse.

Écriture

La campagne verte d'écriture démarre à la suite de cette campagne correctrice. De fait, l'encre verte n'en est pas le seul caractère matériel distinctif : la majorité des papiers utilisés pour la campagne d'écriture (plus d'une trentaine de manuscrits, au final ; l'équivalent d'un réservoir ?) relève de notre type 15, qui se distingue très clairement des autres par son format moins large (269 x 192, contre le format cioranien classique 270 x 210), et par son épaisseur supérieure (120 µ, contre une moyenne générale de 80 µ). Cette hétérogénéité codicologique n'en accentue que plus l'hétérogénéité génétique, et dialogique, des textes en question.

Parcourons cette campagne (avec pour carte notre tableau de l'état 1', fig. 8). En l'absence des folios numC 39 et 40, notre lecture commence avec le texte « *Eschatologie* », numC 41 (CRN.Ms.30.17), au milieu de ce qui sera les « *Visages de la Décadence* ». Il lance une série interrompue en numC 44, par des insertions et par des déplacements (C 45, 29.23, est déplacé en C20b) ; et la série « *encre verte + papier 15* » reprend en C47 (30.24), pour aller jusqu'à C63 (les exceptions sont des insertions postérieures), et s'achever avec un dernier soubresaut en C68-69, après un petit passage sur papier 6 (C64-66, 32.22-33.2).

Cet ensemble de textes présente pour première caractéristique un éloignement du moi que nous avons assimilé dans un premier temps à la voix naturelle, et qui incarne la dimension lyrique du texte *in statu nascendi*. Pas de tentation autobiographique ni auto-portraitiste ici, à

quelques exceptions près, et encore : « *Le disciple des saintes* » (CRN.Ms.32.7-9), on l'a vu, est un récit où la dimension autobiographique se dilue dans l'intertextualité, comme le moi dans ses lectures – et la campagne verte est d'ailleurs le lieu d'un accroissement de l'intertextualité, comme du nombre des références culturelles, Cioran y évoquant ainsi Sainte Thérèse (32.11), Dostoïevski (32.3), Flaubert (32.19), et beaucoup d'autres. « *Mon bonheur* » (29.23), réintitulé « *Portrait d'un homme heureux* », passe symptomatiquement du « je » lyrique (« *Je suis tellement convaincu que la vie n'a pas de sens* »), au « il » du portrait (« *Il est tellement convaincu que la vie n'a pas de sens* », « *L'air disparu, il respirerait encore* »), pour finalement dissoudre sa veine personnelle dans le sillon pluriel du « nous » philosophique, de l'humanité (« *L'air disparu, nous respirerions encore* »). Que ce soit pour des considérations historiques sur la déchéance des civilisations et de l'humanité (C41-48), sur les impossibilités de la sainteté (C49-64), ou sur le leurre du savoir (C[65]-69), cette ouverture thématique et philosophique se fait aux dépens de l'inspiration lyrique ; la plume se fait plus sérieuse, et se sépare toujours plus du moi. Phénomène résumé dans cette phrase du chapitre « *La peur de devenir saint* » : « *Glisser vers l'imbécillité ou vers la sainteté, c'est se laisser entraîner par une même chute mais dont les mouvements sont opposés : on tombe dans les deux cas on tombe/tombe en dehors de soi* »⁸²⁷. Là encore, la plume est très consciente de ses propres mouvements, que la description, si explicite soit-elle, si lisible soit-elle au premier degré (Cioran a connu la pression de la sainteté⁸²⁸), ne place pas moins aussitôt à distance, dans le domaine neutre de l'infinif (« *glisser* »), et du « soi », avatar feutré, philosophique, précieux, du moi d'autrefois, lyrique, incandescent, indécent, ici subtilement sauvé.

Le moi est maintenant décomposé : décomposé dans la pluralité impersonnelle du « nous » historique de l'homme (« *L'histoire universelle est l'histoire du Mal. [...] Nous sommes tous des assassins indirects. [...] Mais consolons-nous : nos descendants proches ou lointains nous vengeront* »⁸²⁹), décomposé en « soi » par l'analyse extérieure (la mélancolie : « *plus aucun objet en dehors de soi [...] c'est le moi qui se nourrit de ce qui le corrompt* »⁸³⁰), décomposé dans l'aphasie à laquelle conduit la condamnation de l'âme (« *Le bonheur de nous autres modernes est d'avoir découvert <placé> l'enfer dans l'âme* »⁸³¹), de l'enthousiasme, des croyances comme des opinions :

⁸²⁷ CRN.Ms.32.18.

⁸²⁸ Il en parlait déjà en 1936 dans *Le Livre des Leurres* : voir « Du bonheur de n'être pas saint » (qui contient même l'expression « La peur de devenir saint... »), in *Ceuvres, op. cit.*, p. 117-119.

⁸²⁹ CRN.Ms.29.18.

⁸³⁰ « Sur la mélancolie », CRN.Ms.29.26.

⁸³¹ « Sur certaines solitudes », CRN.Ms.47. Découvrir n'est pas placer ; la voix décomposée ne découvre pas le monde, elle décrypte les agissements de l'homme.

Aimerais-je vouloir que je n'y parviendrais pas : de qui suis-je la volonté, qui veut en moi ? Je suis lvre de mon vide et foudroyé par mon absence, je m'abandonne à l'espace obscur ainsi qu'une larme d'aveugle. Tout se décompose alentour, et il me j semble que je pourrissais déjà avant de naître...⁸³²

b - Coagulation

Soutenue par son support matériel, qui lui a permis une première campagne de correction et d'écriture décisive, la nouvelle voix se constitue ensuite par déplacements de textes, comme par coagulation : au sein des textes issus de cette campagne, des rapprochements se font (par exemple CRN.Ms.37.6 et 7 : numC 48 et 76 au début, ils deviennent 22a et 22b, celui-ci devant être intégré dans celui-là⁸³³), parfois avec l'homogénéité, l'ampleur, et la cohérence, de petites flaques de sang qui se touchent, se mêlent, et se figent en une grande.

C'est ce qui se passe autour du folio C38 (30.7). Ce texte, écrit avant la campagne verte d'écriture, mais pourvu de corrections vertes, évoque la « *fascination de la décadence* », le goût pour les civilisations « *sur le retour* » – dans une parenté de ton eschatologique avec les autres textes de ce qui sera « *Visages de la Décadence* », l'existence d'une page de titre isolée, « *Eschatologie* », laissant par ailleurs croire que, dans cet état I, une partie intitulée « *Visages de la Décadence* », en précédait une autre ainsi intitulée « *Eschatologie* » : nous serions tenté de placer cette page de titre isolée à la vacance présente des numC 39 ou 40, juste avant le chapitre « *Eschatologie* ». Quoi qu'il en soit, autour de ce texte, C 38, vont se coaguler pas moins de neuf autres textes : 38-1, 38-2, et 38a jusqu'à 38g (insertions dans la numérotation, évitant d'avoir à décaler toute la suite). Tandis que 38-1 et 38-2 sont des textes rédigés à l'encre noire, de 38a à 38f l'encre utilisée est verte, et se distingue ainsi même au sein de la numérotation des ajouts. Cioran regroupe ici des chapitres autour de leur thématique commune, la décadence ; plus qu'un exposé sur l'histoire de l'humanité, en faveur de la fin des civilisations, c'est un véritable manifeste de la voix décomposée : le « *je* » s'y fait très rare, la raison prend le pouvoir, la conscience s'attaque aux grandes illusions de l'homme, la voix ne connaît plus d'exclamations qu'interrogatives, le processus de remise en cause immédiate est irrémédiablement enclenché, et avec lui le processus dialogique.

⁸³² « Les délices de... l'apathie », CRN.Ms.37.7.

⁸³³ Cf. la note de régie, au milieu du texte : « <22b intervalles> » ; CRN.Ms.37.6. Il s'agit précisément du texte que nous venons de citer (« Qui veut en moi ? », etc., 37.7), texte *décomposé*, que Cioran insère dans le lyrisme tout *suicidaire* du texte, déjà cité, « L'heure des aveux » (« Je voudrais ne pas haïr la terre, mais j'abhorre ses saisons [...] Mon sang se désagrège quand les bourgeons éclosent »).

Faut-il prendre l'histoire au sérieux ou y assister en spectateur vaguement attristé ? [...] La réponse dépend ~~uniquement~~ <seulement> de notre degré d'illusion sur le phénomène homme, mais aussi de ~~notre~~ l'intérêt que celui-ci suscite, ~~[...]~~ <de notre impossibilité de l'ignorer.> Car l'homme est le plus grand problème que l'univers ait posé à l'homme. Comment ne pas s'y passionner, ne fût-ce que pour deviner ~~comme~~ la manière dont il finira ? Ainsi ~~on~~ <personne> ne saurait être observateur absolument détaché d'une entreprise qui le ~~com~~ Car et <dont> **va** se redoubler/**résoudra** ce mélange de valse et d'abattoir qui ~~le~~ constitue son le fait et fait qui compose et stimule son devenir ?⁸³⁴

La voix décomposée vise ici sa propre justification : choix de la thématique de l'homme, ambiguïté des sentiments personnels (« *vaguement attristé* », « *se passionner* », en contexte interrogatif), et surtout, duplicité (« *sérieux* » ou « *attristé* », « *illusion* » et « *intérêt* », « *valse* » et « *abattoir* », « *composer* » et « *stimuler* ») : le texte est problématisé, irrésolu, enserré dans une irréductibilité de pensées contraires qui se confrontent sans vaincre ni l'une ni l'autre – en un mot, au premier sens de ce mot, le texte est dialogique. Le segment biffé – « *personne ne saurait être observateur absolument détaché d'une entreprise qui le com[prend]* » – pose le problème central de la voix décomposée, l'impossibilité logique, concrète, de cette voix qui veut décomposer de l'extérieur ce qu'elle compose elle-même ; mais le dialogue tourne ici en sa faveur, le segment est biffé, la voix n'aura pas à admettre que son détachement n'est pas absolu ; son entreprise passionnelle (« *Comment ne pas s'y passionner* ») devient intellectuelle devination (« *ne fût-ce que pour deviner* »), légèrement malicieuse, mais intellectuelle, donc légitime.

Comme ce texte (C 38a, 30.10), le folio suivant (C 38b, 30.11) était d'abord numéroté 48, numéro qui les plaçait à la fin de l'ensemble (probable) « *Eschatologie* »⁸³⁵. La coagulation qui commence autour de la fin de l'ensemble des « *Visages de la décadence* » aura finalement raison de l'ensemble « *Eschatologie* » (C41-48), dont six chapitres seront déplacés⁸³⁶, préfigurant la dissolution de cet ensemble, principalement dans l'ensemble précédent.

Dans ce texte C 38b, nous lisons ce passage, qui rattache directement le thème de la décadence (l'ensemble dans lequel il est inséré) à la mort du moi et du lyrisme, au profit de la conscience et de la lucidité :

Quand la conscience parviendra à surplomber tous nos secrets, quand <de> notre malheur sera évacué le dernier vestige de mystère, ~~nous chacun de nous aura encore à liquider~~ il n'y aura plus devant chacun de

⁸³⁴ CRN.30.10. En gras, les interventions faites en noir, sur le texte vert.

⁸³⁵ Cf. CRN.Ms.32.1 : C1/49. Même si Cioran intègre ce nouveau texte, « Le refus de procréer », au sein de la numérotation en cours (49), le chiffre 1 révèle qu'avec ce chapitre commence, virtuellement, un nouvel ensemble – ce sera « La Sainteté ou les grimaces de l'absolu ».

⁸³⁶ CRN.29.23, 29.18, 29.15, 37.6, 30.10, 30.11.

nous qu'un « je/Où suis »<-je ? »> sans contenu et qu<e> 'il <nous> répétera/répéterons la dernière <une> formule ~~du mal~~ magique stupide[∞]d'incantation sur la ruine de l'existence et de la poésie.⁸³⁷

De manière très symptomatique, ce « je suis » « sans contenu » devient un « Où suis-je ? » dialogique, un problème sans réponse, l'incantation devient « stupide », décomposée la poésie n'est plus que « ruine ». Le débat dialogique s'envenime...

Cioran écrit après ce texte un chapitre où la thématique de la décomposition des civilisations se teinte des couleurs suicidaires auxquelles ce premier état du livre nous a maintenant habitués ; dans le ton de la nouvelle voix point l'ancienne, pour être aussitôt décomposée, comme suit :

L'erreur de ceux qui saisissent la décadence e'est de vouloir la combattre, alors qu'il faudrait l'encourager pour qu'elle se développe et s'épuise et permette ainsi l'avènement d'autres formes. Le vrai ~~précurseur~~ **messenger d'une aurore nouvelle** <annonciateur> n'est pas celui qui propose un système quand personne n'en veut, mais bien <plutôt> l'agent du chaos, ~~le/le promoteur de son~~ <plutôt> celui qui promeut le chaos/**Chaos**, qui en est l'agent et le t<h>uriféraire. Il est vulgaire de claironner des dogmes de au milieu des âges exténués où tout rêve d'avenir paraît ~~imposture ou délire~~ imposture. ~~Vers~~ S'acheminer vers la fin **d'une civilisation, et vers la fin** de l'histoire **en général**, avec un désespoir riant et une fleur à la boutonnière, voilà la seule tenue honorable dans la/le perplexité qu'inspire l'agitation déroulement perplexe du temps. Quel dommage qu'il n'y ait pas un Jugement dernier, ~~peure/pour qu'on~~ puisse y qu'on ne puisse pas avoir une occasion de lancer un défi n'ait pas l'occasion d'un grand défi ! [...]
La passion de l'absolu est née ~~du~~ du besoin métaphysique d'une scène. intemporelle. – **<Mais>** Nous autres **<incroyants,>**, nous ne sommes que des farceurs lucides ; ~~qui me~~ <nous> mourons avec nos décors, nous sommes <et> trop fatigués pour nous leurrer des surprises <fastes> qui que e promises à nos cadavres.⁸³⁸

La voix décomposée s'affirme ici dans toute sa puissance ; si elle s'inscrit dans le prolongement de la thématique suicidaire (étendue à l'échelle des civilisations : encourager la décadence), elle se fait le juge de la vulgarité, de l'honorabilité, et si la voix lyrique introduit tout de même son regret d'un « grand défi », le Jugement dernier n'aura ici pas lieu, et quand bien même il aurait eu lieu, le désespoir lyrique serait devenu « riant », fleuri⁸³⁹, déjà corrompu... La voix décomposée, voix de la décomposition, décompose, analyse, fait tomber les masques ; prenant du recul sur le dialogisme dont elle est le vecteur, elle pointe

⁸³⁷ CRN.Ms.30.11. Le signe ∞ indique un renversement des termes : il faut lire en dernier lieu : une formule magique d'incantation stupide.

⁸³⁸ CRN.Ms.30.12. En gras, les interventions faites à l'encre noire ; les segments biffés en gras sont écrits à l'encre verte et biffés à l'encre noire.

⁸³⁹ Remarquons que la formule : « Allons au Jugement une fleur à la boutonnière ! » se trouve dans *Des Larmes et des Saints* (1937), in *Œuvres, op. cit.*, p. 319.

du doigt le « *besoin métaphysique d'une scène* », de concert avec l'oxymore des « *farceurs lucides* », qui ouvre déjà la voie vers un dépassement de la dualité, vers la corruption dramatique des deux voix en présence, corruption engagée comme l'une, distanciée comme l'autre.

Le prochain chapitre (CRN.Ms.30.13, C 52/38d) à venir se coaguler a été composé au sein de la partie sur la sainteté, entre les portraits de « *L'esthète hagiographe* » (32.6) et du « *disciple des saintes* » (32.7) ; il comprend, biffée (rature d'utilisation), la citation de Hugo von Hofmannsthal qui sera placée en exergue de l'ensemble des « *Visages de la Décadence* ». Le rapprochement avec les « *Visages de la Décadence* » qui maintenant coagulent, se fait tout naturellement : la même lassitude crépusculaire, le même refus de l'enthousiasme barbare d'antan, et, de nouveau, la métaphore théâtrale :

[...] En vain la nostalgie se tourne vers <invoque> un élan **barbare, et** ignorant des tout ce qui fait de<s> toutes les leçons que <dégage> tout ce qui fut.< > **dégage.** [...] **Nous sommes** solidaires/**Solidaires** d'une fatigue universelle -/ ; et notre seule mission est de l'exagérer, d'en exagérer pour nous trouver un titre rôle dans acteurs de secondes ordres dans <chlorothiques/chlorotiques> <d'> <d'>une pièce désuète. [...]⁸⁴⁰

Le texte suivant provient d'un peu plus loin encore, des premiers paragraphes du « *décor du savoir* », qui, comme les trois ensembles déjà cités, relève largement de la campagne verte, et de la voix décomposée. Ce texte est numéroté C 68, avant C38e (30.14), comme si Cioran était allé chercher dans la suite du texte, en le prenant dans sa linéarité livresque, ce qui pourrait relever de l'ensemble qu'il foment. Une seule phrase retiendra notre attention ici, la réapparition du nom qui, chez nous, donne son nom à la seconde voix apparue dans le texte, la voix *décomposée*, celle par laquelle le dialogisme est né, celle à laquelle Cioran donnera l'autorité titulaire sur tout son *Précis* : « *Qui aurait le courage de mesurer ses propres [ill.] ressources de décomposition ?* » Le moi n'est pas nommé ; mais, si l'on se souvient que l'un des textes de l'état 1, antérieur à cet état 1', s'intitule « *Les ressources du suicide* »⁸⁴¹, cette expression marque le passage d'un suicide romantique, lyrique, à la froide auto-destruction par la décomposition, par l'analyse, par l'objectivité, par l'indifférence, par la passivité... Sous la forme ô combien dialogique de l'interrogation, la nouvelle voix s'impose sur les terres mêmes de l'ancienne ; elle s'est coagulée, et solidifiée, il faudra désormais compter avec elle.

⁸⁴⁰ CRN.Ms.30.13. L'usage du gras est identique ; voir la note précédente.

⁸⁴¹ CRN.Ms.28.63-66.

c - Greffes

Née critique, la voix décomposée est naturellement ouverte sur l'autre, sur l'ailleurs. Aussi ne tarde-t-elle pas à se mêler au reste du texte, à insinuer ses arrêts glaciaux ici et là dans la masse lyrique de l'œuvre en cours. Il faut bien voir que cette nouvelle voix ne se limite pas à la voix verte, ou plutôt, que cette voix verte s'avère suffisamment forte pour avoir une descendance noire : le passage de l'encre verte à l'encre noire (CRN.Ms.33.5) n'entraîne pas un retour immédiat à la voix naturelle, les deux voix sont désormais en compétition dans chaque texte, dans chaque phrase, pour chaque mot. Le dialogisme n'est pas juxtaposition de pensées contraires, inertes, mais affrontement, séduction, détournement... dans une polyphonie qui, si on la veut noire et blanche, possède mille nuances de noir comme de blanc. Les cas de greffes, en vert et noir, montrent ainsi la volonté de l'auteur de provoquer ces affrontements, d'aiguiser les arêtes, et de semer le trouble le plus complexe possible - l'environnement dialogique des rares chapitres lyriques aidant aussi à les mettre en relief, à en interdire l'apparent monologisme.

Trois greffes vertes dans le noir : CRN.Ms.29.18, tout d'abord, que Cioran place à la suite et fin du texte « *L'ennui des conquérants* », puisque le dernier paragraphe de celui-là présente la même idée que le dernier de celui-ci - l'ennui comme source d'appétit de conquête, de sang et de destruction. Autre cas, CRN.Ms.29.23, paragraphe qui permet à Cioran de conclure son texte « *L'automate* » sur un « nous » finalement dur à cerner : le texte commence ainsi sur un « je » décomposé (« *je respire par préjugé* »), se poursuit avec un « nous » à dimension humanitaire, qui donne à rebours une couleur philosophique au premier « je », mais la clause raccrochée au texte, ce paragraphe vert inséré, présente un emploi du « nous » ambigu, sinon douteux : « nous » général (« *Gardons au fond <plus intime profond> de nous la seule certitude, à laquelle nous avons sacrifié toutes les autres : la vie n'a pas de sens* »), puis « nous » diablement cioranien (« *mais nous étoufferions aussitôt si on nous enlevait notre dernier bonheur : notre <la> joie incorruptible de l'inanité* »). Enfin, troisième cas de greffe verte, CRN.Ms.37.6-7 : nous avons vu comment ces deux textes verts ont coagulé ensemble ; Cioran les insère tous deux, comme les deux précédents, dans l'ensemble du « *Penseur d'occasion* » ; et c'est entre un texte sur l'ennui et un autre sur la mélancolie, position hautement significative, entre décomposition et suicide, que Cioran place ce doublet mêlant lui-même le lyrique (37.6 : « *Si au moins on pouvait pl <une fin d'Octobre pouvait se> prolonger à plaisir une fin d'Octobre et <qu'il fût possible d'> éviter ainsi l'indiscrétion du soleil, les provocations de la verdure et, de la sève et de*

l'azur ! ») à la décomposition (37.7 : « *Tout se décompose alentour, et il me j semble que je pourrissais déjà avant de naître...* »).

Les greffes noires dans le vert sont autrement nombreuses. Nous pourrions citer la « *Promenade d'un sophiste* » (CRN.Ms.30.16), chapitre dans lequel le narrateur se promène dans le cimetière de l'Esprit, où toutes les valeurs, le Beau, le Vrai, etc., pourrissent, « *l'histoire ne fut que n'étant que le lieu de décomposition des majuscules où se décomposent les majuscules, et avec elles, ceux qui les imaginèrent et les chérissent* » ; Cioran tire ce texte hors de son contexte génétique, suicidaire (C 30, entre les confessions « *Le désir de mourir* » et « *Tiraillement* »), pour l'insérer dans les verts « *Visages de la Décadence* ». Ou bien le chapitre « *Espagne* » (CRN.Ms.32.12), placé dans le contexte vert, saint, entre le chapitre sur Thérèse d'Avila, « *La femme et l'absolu* », et « *Hystérie de l'éternité* ». Quant à « *Ciel et hygiène* » (CRN.Ms.32.16), d'origine inconnue (numéro illisible), Cioran le place après « *Étapes de l'orgueil* », tous deux partageant la même trame : un enthousiasme suicidaire, véhément, poussé jusqu'au constat décomposé d'échec :

[...] Je hais tous les dieux. (Mais ~~hélas~~ cette haine même ~~hélas~~ est une forme de foi.) Je ne suis pas assez sain pour les mépriser : c'est la grande souffrance ~~défaite~~ de l'Indifférent.

Mais prenons pour ultime exemple de ce rapprochement voulu par Cioran entre textes verts et textes noirs, de cette orchestration qui sous couvert d'harmonies thématiques, travaille les dissonances..., prenons l'exemple des folios 32.4 et 5, que Cioran greffe à la suite du long chapitre « *Le refus de procréer* ». Ce thème propice aux envolées sulfureuses de la voix naturelle, Cioran l'aborde avec une certaine rigueur, se référant à Léon Bloy, puis à Dostoïevski, pour dessiner en contre-champ la figure d'un « *monstre autrement audacieux et conséquent* », qui lui aussi refuse la « *fécondité anonyme* »⁸⁴² : le saint. C'est dans ce contexte vert de retenue que Cioran plante un premier texte noir dont l'*incipit* est le suivant : « *La haine de 'l'espèce' et de son 'génie' vous apparente aux assassins, aux déments, aux dieux divinités, et à tous les grands stériles* » ; le dialogisme prend corps, il s'agit ici du « *conflit de celui qui abomme abomine la femme, suprêmement indécis entre l'attirance qu'elle exerce sur lui – et le dégoût le plus précis* », conflit résolu « *en rêvant à au désert sur des seins épanouis et en mêlant un goût <parfum> de cloître au remugle des sueurs de trop concrètes sueurs* »⁸⁴³. Ces soupçons d'intimité (« *vous* », et les diverses allusions à la réalité physique de la procréation) sont soufflés dans un dialogisme sans issue, qui épuise la phrase cioranienne : couronnement corrompu de la décomposition en cours, la dernière page, dernier ajout, en noir, accumule douloureusement

⁸⁴² « *Le refus de procréer* », CRN.Ms.32.1.

⁸⁴³ CRN.Ms.32.4.

les phrases courtes et nominales, et les points de suspension lourds de sous-entendus comme de flou artistique, de connivence maligne comme d'un aveu d'échec de la part d'une plume lasse d'être écartelée entre deux pôles impossibles :

La solitude de la haine... Sensation d'être <d>un dieu subi soudainement détourné de l'ordre vers la destruction [...] Chaque créature s'approche d'un archétype de laideur, et rêve d'un idéal de dédéfiguration/défiguré... Univers de la grimace...⁸⁴⁴

Une voix est née (et une troisième pointe), qui vient contenir l'orgueil divin comme la frénésie fantasmagorique de la voix naturelle. Greffes et coagulations accentuent son efficace, mais, enrichi par cette problématisation dialogique désormais constante, le texte semble s'acheminer droit vers l'impossible : les deux forces en présence ne s'annuleront-elles pas, ni l'œuvre avec elles ?

3 – Les éternels retours

Si la chronologie de la genèse donne à l'œuvre sa première organisation, un premier ordre pour ses chapitres, le thème du suicide n'apparaît pas comme lié à un moment précis de cette genèse : il n'y a pas de crise suicidaire distincte, pas de série immédiate de textes sur le suicide, au sein du premier état. Ce thème le traverse pourtant, et fait, dans « *l'explication décisive* »⁸⁴⁵ qu'est ici l'écriture face à l'existence, des apparitions fortes et récurrentes. Nous allons maintenant voir, à partir de l'exemple du thème du suicide, comment l'écriture approche ce thème, comment elle revient de loin en loin à ce problème insoluble, dans un retour du même qui semble sans fin – cela en écho à nos « *Suicides sur l'échiquier* »⁸⁴⁶, pages où nous montrions la « *vie dialogique* »⁸⁴⁷ de l'idée du suicide dans le *Précis de Décomposition* : dès le premier état du livre, l'écrivain se heurte à un insoluble dialogique, et s'épuise dans la confrontation renouvelée, virtuellement toujours renouvelable, de différents points de vue sur l'autodestruction.

Il ne s'agira point d'être exhaustif, dans ce parcours circulaire au fil des suicides évoqués dans l'œuvre naissante ; remarquons d'ailleurs que les quatre principaux textes du *Précis* sur la question se trouvent déjà dans ce premier état⁸⁴⁸, et sous des formes fort proches, si bien que nous ne répèterons pas ici les analyses faites tantôt quant à leur dialogisme, pour mieux

⁸⁴⁴ CRN.Ms.32.5.

⁸⁴⁵ CIORAN, *Exercices d'admiration*, « En relisant », in *Ceuvres, op. cit.*, p. 1628.

⁸⁴⁶ Voir plus haut, première partie, III.B, « *Suicides sur l'échiquier* ».

⁸⁴⁷ M. BAKHTINE, *La Poétique de Dostoïevski, op. cit.*, p. 139.

⁸⁴⁸ « Les ressources du suicide », CRN.Ms.28.63-66 ; « Lypémanie », 28.179 ; « La corde », 32.21 ; « Mes héros », 36.8-9.

nous concentrer sur le *rythme* de la thématique dans l'écriture, au croisement du micro- et du macro-génétique. Enfin, dernière remarque avant de nous y atteler, quant au choix du thème du suicide : si d'autres thèmes emplissent l'œuvre et la transpercent de part en part (comme la *mort de l'âme*), aucun ne présente cette circularité ésotérique, interdite, qui place le suicide à l'origine de l'écriture, dans ses profondeurs les plus essentielles ; Cioran écrit pour en finir avec l'existence, ce qui est, en soi, on l'a dit, une forme de suicide, mais Cioran ne se tue bien évidemment pas, il profite de son suicide littéraire pour ne pas se tuer, ou bien il ne se tue pas pour pouvoir écrire le suicide qu'il ne commet pas, et le problème se pose inexorablement de « *s'excuser du suicide qu'il n'a pas accompli* »⁸⁴⁹. Blanchot dirait qu'il s'agit là du « *point central* » vers lequel l'œuvre attire l'écrivain ; ses propos sur le cercle sont tout à fait appropriés ici : « *Chaque fois que la pensée se heurte à un cercle, c'est qu'elle touche à quelque chose d'originel dont elle part et qu'elle ne peut dépasser que pour y revenir [...] L'écrivain est alors celui qui écrit pour pouvoir mourir et il est celui qui tient son pouvoir d'écrire d'une relation anticipée avec la mort* »⁸⁵⁰.

Le premier face à face direct et conséquent avec le suicide se produit au terme du chapitre « *L'autrui* » (CRN.Ms.28.27-28), texte qui traite de l'impossibilité de comprendre les autres dans leur propre subjectivité et de ne pas les annihiler ; c'est la voix décomposée qui mène le discours, non sans sous-entendus visant la voix suicidaire⁸⁵¹, mais celle-ci semble finir par prendre le contrôle :

[...] Quand <Comme> il est impossible d'admettre les raisons qu'invoquent les êtres, quand on <toutes les fois qu'on> se sépare de chacun d'eux la question qui vient à l'esprit est bien toujours <invariablement> la même : comment se fait-il qu'il ne se tue pas ? Car il n'est rien de plus aisé <et de plus naturel> que d'imaginer le suicide des autres. Quand soi-même on a entrevu, les évidences par une intuition bouleversante et facilement répétée, sa propre inutilité, il est inconcevable ~~com pourquoi~~ <que> n'importe qui n'en fait/ fasse pas <fit*> <ait fait> autant. Se supprimer semble un acte si clair et si simple ! Pourquoi tout le monde l'édule<-t-il>? <-t-il ?>⁸⁵²

Le suicide serait-il un don des autres ? Non, le suicide vient de soi-même (« *quand soi-même on a entrevu* ») ; et dans la solitude de notre imagination, il est « *naturel* » d'imaginer chez les

⁸⁴⁹ CRN.Ms.28.41.

⁸⁵⁰ M. BLANCHOT, *L'espace littéraire*, op. cit., p. 114.

⁸⁵¹ « Quand on <nous> assiste/ assistons, à l'heure des aveux, à la confession d'un ami ou d'un autre inconnu, la révélation de ses <leurs> secrets nous remplit de stupeur. Faut-il <Devons-nous> intégrer <relier> ses/leurs tourments dans <dans> à une comm tragédie ou <dans> <à> une commédie ? <au drame ou à la farce ?> Il n'y a que le degré de notre fatigue pour le décider, ses bienveillances ou ses exaspérations. Cela dépend uniquement des bienveillances ou des exaspérations de notre fatigue. » (CRN.Ms.28.27-28)

⁸⁵² CRN.Ms.28.28.

autres ce que l'on ressent chez soi. Précisément, l'ajout de l'adjectif « naturel » accentue la teneur « naturelle » du texte, qui se soulève soudain dans l'interrogation et dans l'exclamation, non sans quelques difficultés d'expression (roumanisme : « *il est inconcevable com[ment] pourquoi* », difficultés de la conjugaison française : « *fait/fasse pas <fit*> <ait fait>* ») ; on le sent, la voix décomposée passe la parole à la « *bouleversante* » voix suicidaire... Mais c'est pour mieux la contrer aussitôt :

~~Parce que la vie est un état de non-suicide ; Et p/Parce que quand toutes les raisons infirment théoriquement l'appétit de vivre, le rien qui fait prolonger les actes est d'une qualité <force> infiniment plus forte que <supérieure à> tous les absolus, il est le-s non seulement le symbole de tout l'existence, mais l'existence même ; il est le tout. La vie est un état de non-suicide Et ce rien, et ce tout, ne peut pas donner un sens quelconque à la vie ;/, néanmoins, elle devient <il l'élève> un état de non-suicide. <mais <il> la fait quand même durer et> qui rester un <néanmoins persévérer dans> <ce qu'elle est :> <un> état de non-suicide.~~

Le dialogisme est violent, et sournois : les questions oratoires feintes ne servaient qu'à mieux tendre la corde de la guillotine, qui s'abat immédiatement (« *Parce que la vie est un état de non-suicide* »), trop vite, de fait – et Cioran d'adoucir la véhémence de l'échange génétique, la voix décomposée reprenant la main, avec une pondération que n'a pas son interlocutrice, pour opposer à l'emballlement de celle-ci ses propres abstractions : « *quand toutes les raisons infirment théoriquement [...]* », la « *qualité* » du rien est « *supérieure à tous les absolus* » ; le sophiste s'amuse un instant : « *ce rien, ce tout* », pour conclure sur la formule savante, le néologisme qu'il avait voulu proclamer d'emblée, et qu'il a savamment repoussé jusqu'à sa clause : « *un état de non-suicide* », formule hautement, morphologiquement, dialogique, on le voit.

Soit : la vie est un état de non-suicide ; la question semble réglée... Et la plume de repartir vers de nouvelles aventures : « *Suprématie de l'adjectif* », une décomposition du langage ; « *La chute classique* », visant le leurre de l'histoire de l'humanité, et consacrant *in fine* le sceptique ; puis « *Le diable rassuré* », éloge du diable aux dépens de Dieu et de son anémie, texte enflammé qui donne « *méchanceté et persévérance* » comme les « *qualités dominantes* »⁸⁵³ de l'homme ; ensuite, « *Promenade sur la circonférence* », cartographie de l'humanité insistant sur « *l'être séparé* »⁸⁵⁴ ; et voici « *Le suicide comme moyen de connaissance* », une grosse dizaine de pages après la conclusion décomposée, non-suicidaire, de « *L'autrui* ». Le problème taraude Cioran ; sa dernière formule, oubliée ?, ne suffit plus à contenir le flot dialogique du suicide,

⁸⁵³ CRN.Ms.28.37.

⁸⁵⁴ CRN.Ms.28.39.

il doit de nouveau porter sa croix : pourquoi ne se suicide-t-il pas ? Cette fois-ci, la réponse sera cinglante, et l'explication plus développée :

Pour se tuer il faut être su<r>pris par le malheur, il faut être apte à concevoir autre chose que lui. Une H n'y a qu'une <Seule> une âme fraîche envahie par les déceptions/déceptions qui puisse <peut> se résoudre à un acte aussi capital. Celui qui ne croit pas à la vie, tr n'a jam s'est habitué à ne plus croire à la vie, pleinement exercé/exercé à ne plus rien attendre d'elle, n'osera jamais passer traduire un geste conclure par un geste son <une> amertume invétérée. Il s'est automatisé dans le malheur a acquis l'automatisme dans le malheur ; il est sauvé. [...] Le suicide, c'est encore de l'enthousiasme, c'est encore de l'inspiration, / : e'est le <un> jeune malheur un peu trop entreprenant, trop assoiffé d'action et soumis enœre aux réflexes.⁸⁵⁵

L'attaque est argumentée, le destinataire explicite. Cioran développe sur toute une page cette supériorité du « *classique du malheur* », qui ne se tue pas, qui reste en-deçà de l'acte, qui « *repousse la génialité du suicide* », sur l'enthousiaste qui se tue : en fait, celui-ci est moins malheureux que celui-là, disons plus triste, mais moins désespéré... C'est une question d'exercice : les êtres décomposés qui ne se tuent plus « *ont vécu leur jours comme des veilles et des lendemains des suicides* », nous est-il dit plus loin, « *ils l'ont converti en exercice, : ils ont l'ont transformé en moyen de connaissance* », et même : « *Tout ce qu'ils savent ils le savent doivent à ces moments d'indétermination, de d'osci d'hésitation et de lâcheté, à ces tentations géniales et manquées* »⁸⁵⁶. Rappelons que ce premier état du *Précis de Décomposition* est intitulé *Exercices négatifs* ; c'est dire si nous touchons ici à l'essence – certes fluctuante – de cette œuvre en cours : dépasser le suicide, être autour du suicide (la « *veille* » ou le « *lendemain* », jamais le jour j) en faire un exercice, un moyen de connaissance, une source de sagesse et de vie. Nous retrouvons le cercle de Blanchot : écrire pour mourir, mourir pour écrire, etc., mais le présent perpétuel du dialogisme emplit ce cercle d'une série de plus petits cercles où se reflète la même opposition : le suicidaire écrit pour en finir, le décomposé en finit avec la vie pour écrire, et le premier reprochera toujours au second son absence de suicide, et le second reprochera toujours au premier sa foi, cet enthousiasme naturel, envers l'écriture ; situation insoluble qui marque l'impasse dialogique de toute injonction – les *Exercices négatifs* doivent ainsi être répétés, encore et toujours.

On lit encore, à la suite de ces deux pages riches, un paragraphe de commentaire, placé entre parenthèses, avec pour *incipit* cette phrase déjà citée : « *Chaque être ressent le besoin de se faire <s>excuser le/du suicide qu'il n'a pas accompli* ». Le débat continue... Mais il se fatigue un peu,

⁸⁵⁵ CRN.Ms.28.40.

⁸⁵⁶ CRN.Ms.28.41.

tout de même ; cette fois-ci, Cioran a généreusement honoré son démon, il a offert à son minotaure deux pleines pages et une mention en titre (« *Le suicide comme moyen de connaissance* »), or, placer un terme aussi fort, sujet de bien des tabous – ne l’oublions pas –, en titre de chapitre, est un acte d’écriture fort, audacieux, voire dangereux⁸⁵⁷ ; Cioran peut donc envisager de passer à autre chose – ce qu’il fait, armé d’un contretexte roumain, en écrivant ensuite « *Les dimanches de la vie* ».

La pause sera d’une vingtaine de pages (onze chapitres), cette fois ; et le suicide de revenir... Non sans autorité, de nouveau, avec « *Les ressources du suicide* »⁸⁵⁸ (texte étudié plus haut, sous sa forme définitive), et ces trois pages de réflexions intensément illustrées (« *nous sommes nés dans un prison, et avec de tels fardeaux sur nos épaules et nos pensées [...]* », « *qui n’a pas pressenti le recours au suicide à la corde, à la balle, au poison ou à la mer, est un forçat avili* »), dans la volonté, là encore, de faire le point sur un débat séculaire (« *la vérité est qu’aucune église et aucune mairie n’ont inventé jusqu’à présent un seul argument valable contre le suicide* »), font cette fois-ci la part belle à la voix suicidaire, même si elle doit conclure avec des assertions comme : « *nous sommes trop tièdes ; nous ne connaissons plus le cynisme sublime* ».

Ces deux derniers textes, au thème explicite, constituent deux coups de canon terribles pour l’écriture en cours ; le second vient renforcer le premier, si bien que, par la suite, Cioran dispose d’une centaine de pages⁸⁵⁹ pour travailler à d’autres problèmes, avant d’être de nouveau assailli par une attaque franche – « *Lypémanie* » (28.119), où l’injonction suicidaire emploie une douloureuse seconde personne du singulier. En fait, le terme de suicide, que Cioran, comme tout un chacun, manie avec l’extrême parcimonie qui lui est due, ce terme ne réapparaîtra plus dans aucun titre de chapitre de cet état I : c’est que l’enthousiasme suicidaire originel s’estompe, on l’a vu, de même que le « *je* », ses affres et son lyrisme, laissent progressivement leur place, dans la seconde partie du livre (autour de la « *campagne verte* » et avec elle), à des thèmes moins intimes, et à des formes énonciatives plus variées, globalement moins subjectives (à de nombreuses et puissantes exceptions près). En conséquence de quoi, au sein de ce contexte plus « *décomposé* », les quelques élans suicidaires

⁸⁵⁷ En anticipant : l’on verra que ce texte, « *Le suicide comme moyen de connaissance* », ne sera pas conservé dans le texte publié, et que le chapitre « *Les ressources du suicide* » (CRN.Ms.28.63-66) sera intitulé « *Ressources de l’autodestruction* », le terme de « *suicide* », plus romantique, moins « *scientifique* », n’apparaissant ainsi, finalement, dans aucun titre de chapitre.

⁸⁵⁸ CRN.Ms.63-66.

⁸⁵⁹ Cela ne signifie pas que le thème du suicide en soit complètement absent : il peut apparaître ici ou là, mais nous nous limitons à ses affirmations les plus appuyées. Par ailleurs, il faut rappeler que, sur cette « *centaine de pages* » (entre C82 et C179), près d’une cinquantaine nous fait défaut (entre C85 et C110, et entre C114 et C137).

à surnager seront beaucoup plus purs que les deux chapitres étudiés à l'instant, qui argumentaient dans une perspective rationnelle ; voici maintenant « *Le désir de mourir* »⁸⁶⁰ :

Tout sentiment qui franchit les frontières de l'âme, <et> qui s'élève au-dessus de nous nous invite aux délices de l'anéantissement. Amour, haine, désespoir mélancolie, désespoir – poussés jusqu'à leur dernière limite éveillent <éveillent> en nous cette soif une soif de nous perdre <dissiper> et de nous dissiper <perdre> dans l'irréalité. Mais de tout ce que nous éprouvons aux confins de nos exaltations, rien ne nous incite davantage à nous dissoudre que la félicité. Qu'elle soit due à la musique, à l'étrangeté d'un paysage ou alors à une révélation subite au milieu d'une insomnie, nous ressentons soudainement une inondation de lumière, où disparaître une présence d'insoupçonnable Beauté où s'annulent s'exaspèrent notre, comme au plus haut d'une volupté, notre désir de disparaître. C'est un désastre ineffable de bonheur dans lequel nous prions tous les tout puissants Inconnus à tout venant un tout puissant Inconnu pour nous aider à n'être plus nous-mêmes, à nous évanouir dans l'espace frémissant et à unir notre ciel au sien dans un soupir d'expiration et de prière et d'expiration commune. Toute intensité est voisine de la mort. Nous Du gouffre de notre dénûment nous nous hissons à une plénitude où notre seule possession est le désir de mourir, désir qui remplit miraculeusement le vide de l'univers tous nos abîmes passés et présents et purifie l'univers de la souillure de ses lois, de tous les péchés de son ordre ordre insensé et intolérable. L'immense mélancolie de la félicité nous rend honteux de survivre à l'instant où nous de paradis enflammé, à l'incendie de la beauté, aux cendres de l'extase<émerveillement>. Ne pas mourir pour de vrai nous semble une déchéance imméritée. Et si nous continuons encore dans l'humiliation, si nous reprenons recommençons de vivre c'est dans l'espoir d'une perte de bonheur, imminente et définitive. Nous fûmes au/Au seuil du grand saut, ; <pour l'accomplir> nous ne fûmes pas assez purs in assez délivrés de nous-mêmes. Nous avons joué du Mozart avec l'âme d'un di Diable. Nous étions trop loin de la dernière lumière.

Nous n'avons pu résister au plaisir de citer dans sa totalité ce texte « *suicidaire* » au plus haut degré : nulle argumentation ici, le « *sentiment* », même « *amour* », reprend ses droits ; le suicide devient un phénomène esthétique, extatique, mystique (« *délices de l'anéantissement* », « *inondation de lumière* », « *présence d'insoupçonnable Beauté* », « *comme au plus haut d'une volupté* », « *plénitude* », « *plaisir [...] qui purifie* », « *paradis enflammé* », « *incendie de la beauté* », « *émerveillement* »), même si Cioran biffe le mot « *extase* » (en parler sans la nommer ?). Les trois dernières phrases viennent certes briser cette « *perdition du bonheur* », pour rappeler au sujet sa pluralité (nous ne sommes pas assez « *purs* », trop hétéroclites, un « *Diable* » intérieur, comme un autre moi, nous retient), mais le point de vue reste suicidaire jusqu'au bout, jusqu'à la métaphore de la clausule, jusqu'à la « *dernière lumière* ».

⁸⁶⁰ NAF.18721.321. Voir reproduction en annexe III.E.

Face à ce nouvel assaut de suicide, la voix de la décomposition contre-attaque lors de la campagne verte ; trente pages séparent « *Le désir de mourir* » (C29) de l'incursion suivante du suicide, « *La corde* » (C60), texte par ailleurs écrit en vert, lui-même séparé par une grosse vingtaine de pages de la tentation suicidaire suivante, « *Débat quotidien* » (C84). Au sein de cette seconde partie de l'œuvre (état 1'), où se produisent des regroupements thématiques, l'enchaînement des chapitres demeure soumis aux pulsions suicidaires de la plume, et de son inconscient, lui-même joué par sa mémoire courte, condamné à la répétition, à l'éternel retour de ses obsessions les plus profondes. On remarque en outre quel combat de chaque instant mène Cioran face au suicide : nous réservons notre attention aux conflits suicidaires les plus développés, mais la moindre allusion à ce thème puissant qu'est l'autodestruction pose problème à l'écrivain, comme le montre le sort réservé à Kirilov, chantre dostoïevskien du suicide, dans ce court passage :

[...] C'est le cas des héros de Dostoïevski [sic] ;/ lesquels, ~~ayant parvenus aux sommets~~ ils ni Raskolnikov, ni Kirilov, ni Ivan Karamazov, ni Kirilov <Stavroguine> ne peuvent plus s'intégrer à l'humanité « féconde ».⁸⁶¹

Kirilov surgit pour être aussitôt biffé et repoussé en dernière place, avant d'être finalement exclu, remplacé par Stavroguine.

Tout en nous confortant dans l'hypothèse que, plus le dialogisme s'accroît, plus les envolées lyriques sont rares, plus elles sont intenses, le texte « *La corde* »⁸⁶² nous montre aussi comment Cioran profite de l'hétérogénéisation « verte » de son écriture pour faire entendre ses voix, avec de nouvelles ruses de mise en scène, annonçant l'ère dramatique de la corruption :

~~J'ai rencontré un homme~~ dans/Dans les rues de la ville <j'ai rencontré> un homme <passant> qui m'a dit : « Je suis sans sens <[ill.]> <état>, sans <ni> santé, sans projets projets et sans <ni> foi. Je J'ai laissé tout en arrière : ~~mon avenir, mon cœur, mon~~ <et> savoir. Je n'ai qu'un grabat sur lequel j'ai désappris/désapprendre les soupirs, les regrets, ~~la lumière le soleil. Autour de moi~~ J'y reste demeure <reste> allongé, j'y décide les heures <noires> et les/des jours pareils aux nuits. Autour de moi<,> rien-que-des-objets <des ustensiles, des objets> me suggèrent ma perte. Le clou me chuchote : transperce toi ~~ton~~ <le> cœur, le peu de gouttes qui en sortira ne devrait pas t'effrayer. Le couteau égrène : ma lame est brillante : une seconde de décision et tu as vaincu ~~les~~ misère, désespoir et honte. La fenêtre s'ouvre seule et grince dans le silence de la demeure : tu vis partages avec les pauvres les hauteurs de la cité !/, Mes/mes dimensions sont ajustées à ta taille ; Élançe/élançe-toi, mon ouverture est généreuse : sur le pavé tu oublieras ~~les~~ <la> frayeurs de tes interrogations, tu t'y écraseras ~~v~~ ens avec le s sens ou le non-

⁸⁶¹ « Le refus de procréer », CRN.Ms.32.3

⁸⁶² CRN.Ms.32.21.

sens de la vie./; En/en <effarements de l'> insomnie <dévorante>. Et une corde modeste mais <et> sûre s'enroule <comme> sur elle-même comme si un cou idéal et ronge surplomb en lançant son appel : je t'attends depuis toujours, j'ai assisté à tes mélancolies, je t'ai vu rouler sur tes couvertures [ill.] froissées de tes retournements, désespérés; j'ai entendu tes paroles jurons, j'y ai discerné les noms de tes semblables, des dieux le tien surtout et puis ceux des dieux. Je te plains Charitable, je te plains./, <et je te sens.> Prends/prends, moi: <Profites-en.> <Car> Tu es né pour te pendre comme tous ceux qui dédaignèrent une réponse à leurs appels <doutes> ou une fuite à leur désespoir. »

On entend très clairement ici le dialogue des trois voix qui trameront tout le *Précis de Décomposition* : la voix corrompue du narrateur, aussi discrète que décisive (autoritaire, responsable du texte), la voix décomposée du sujet (« *sans état ni santé, sans projets ni foi* », qui veut « *désapprendre les soupirs, les regrets, la lumière* », etc.), et surtout la voix suicidaire, démoniaque, qui travaille son interlocuteur au corps, avec force détails concrets, envolées fatalistes, et même injonctions directes. Ainsi Cioran veut-il représenter et donner à entendre un homme qui rencontre partout dans le monde l'impératif du suicide et l'accusation de ne s'être pas tué. Cet homme ne laissera jamais Cioran tranquille.

Il revient donc une vingtaine de pages plus tard, pour le chapitre « *Débat quotidien* »⁸⁶³, que nous avons pris plus haut pour exemple de la « *voix naturelle* » ; relisons :

« Vais-je me tuer ? » – Non, je pactise encore avec la mort vie, je pactise <encore> avec la mort ; je laisse à chaque instant la latitude de me détruire : je n' <sans> y résiste<r> point. Maxime : Tout homme qui ne rougit pas respirer, est un salaud. Je m'arrog/arroge l'honneur de périr Je m'arrog l'honneur de périr par consentement de consentir à périr, comme un fervent de sa propre lèpre. J'ai désappris d'exister. Le Devenir, ! – quel forfait ! Il m'est difficile de m'imaginer que j'ai jamais désiré quoi que ce soit. Chaque jour me paraît le dernier jour du monde vomit le <son> <son> lendemain : je joue la farce d'un Jugement-dernier charogne trémoussante, je joue – entre l'aurore et le couchant – une <la> farce du Jugement-dernier. grand Jugement.

L'air ne se renouvelle plus : il est passé par tous les poumons ; il pue la créature, à jamais infesté par le temps, il pue la créature. Tout m'est à charge : j'ai la fatigue je suis comm épuisé comme une bête de somme à laquelle on eût attelé la matière/Matière entière, je traîne après moi l'univers toutes les planètes, – Donnez- <Offrez-> moi un autre univers. <et la folie de me croire encore vivant.> –

Que l'on m'offre un autre univers – ou je succombe pour de bon

Derrière la structure question / réponse, la question suicidaire et lapidaire entraîne toute la longue réponse décomposée ; mais qui s'exprime vraiment dans cette réponse ? La situation d'énonciation est bien celle de la voix décomposée (parvenue au terme d'une agonie passive, dépourvue de tout caractère), mais la question initiale donne le *la*, et c'est en fait la voix

⁸⁶³ CRN.Ms.31.6.

suicidaire qui parle, avec son langage haut en couleurs, qui ne redoute pas les métaphores concrètes ni les exclamations : la voix suicidaire dit, dans ses mots à elle, la situation absurde, laide et dérisoire, de l'être décomposé, elle le caricature, elle le critique en en dévoyant le « je » même. – Ce faisant, elle dépasse sa propre condition, son dilemme sans fin (« *Vais-je me tuer ?* »), elle pourfend la décomposition, et atteint, dans cette « *farce* » de « *charogne trémoussante* », la corruption, troisième composante du dialogisme du *Précis de Décomposition*. Outre certaines occurrences plus allusives⁸⁶⁴, le suicide reviendra de manière explicite dans la troisième partie (état 1''), avec le texte « *Mes héros* »⁸⁶⁵, dans lequel les « héros » en question sont, on s'en souvient, les suicidés qui ont fasciné l'adolescence de Cioran (... jusqu'à l'âge adulte, finit-il par confesser) ; et, enfin, une dizaine de pages plus loin, avec le chapitre « *La mort vivifiante* »⁸⁶⁶, où l'on retrouve le cercle de Blanchot, écrire pour mourir, mourir pour écrire : « *Sans l'idée du suicide, je me serais tué depuis longtemps* », l'idée de pouvoir en finir à chaque instant permet de diminuer l'intensité des tourments, « *je n'ai pu me défendre contre la mort qu'en m'y réfugiant* »... La décomposition aurait-elle le dernier mot ? Pour un instant seulement, car le combat des sentiments et des arguments ne cessera jamais.

Une fois mort l'auteur et dissolu dans une polyphonie reposant sur des jeux pronominaux et énonciatifs, s'épanouit dans l'œuvre naissante un dialogisme qu'il faut qualifier de sauvage, associant l'ampleur de l'universel à l'intensité de l'intime dans le chaos d'une genèse libre, sans fil rouge, multicolore, couvant sous des regroupements thématiques certaines dissonances qui, à mesure qu'elles sont censurées, n'explorent que plus violemment, à l'instar des pulsions suicidaires qui, de loin en loin, reconduisent régulièrement l'œuvre à son conflit originel. Autour du suicide se met en place une bipolarité dialogique, suicidaire et décomposée, deux voix qui se critiquent et se répondent, et dont la confrontation semble de surcroît pouvoir être dépassée par une troisième voix, corrompue, qui se dessine par endroits. Ici encore, les suicides et les non-suicides perpétrés à longueur de pages, comme en creux dans le détail de ce grand dialogue qui se construit encore inconsciemment, ne risquent-ils pas d'emporter l'écriture dans leur tourbillon contradictoire, et ce faisant de l'y perdre, en lui imposant un tel écartèlement, vigoureux, essentiel et insoluble ?

⁸⁶⁴ « Abdication », CRN.Ms.31.13 ; « L'heure de l'idiot », 31.16 ; « Réponse », 31.18.

⁸⁶⁵ CRN.Ms.36.8-9.

⁸⁶⁶ CRN.Ms.36.22.

C – Le suicide génétique

*L'encre est mon élément naturel. Beau liquide,
du reste, que ce liquide sombre ! et dangereux !*

Comme on s'y noie ! comme il attire !

Flaubert⁸⁶⁷

Une écriture tellement imprégnée par la pensée de l'autodestruction, et soumise aux tourments pluriels de l'inconstance énonciative, ne saurait échapper à sa propre négation. Parler de suicide génétique, ou d'écriture suicidaire, c'est éclairer un suicide qui n'est plus le thème, la matière, la source de l'écriture (se tuer dans le texte), mais son mode d'être, sa qualité, la finalité qu'elle incarne de manière absolue (se tuer par le texte, il n'y a plus de hors-du-texte) : le dialogisme devient sanglant, l'encre sanguinolante ; à l'échelle du livre, macrogénétique, les chapitres se heurtent maintenant frontalement, à l'échelle microgénétique une surenchère funeste embrase la plume, et, tandis que nous touchons au cœur de cette phase suicidaire initiale, là où se côtoient au plus près l'intensité et la vanité de l'écriture, les textes ressemblent *in fine* à des suicides ratés, à des destins interrompus dont on envisage aussi mal l'avenir qu'un suicidé se réveillant à l'hôpital envisage le sien.

1 – D'un chapitre l'autre

Le texte cioranien contient sa propre annulation, il semble même l'appeler, la provoquer, y trouver, sinon une justification, du moins une excuse *a posteriori*, un rachat paradoxal mais nécessaire, un point d'orgueil, une question d'honneur littéraire, un devoir envers le lecteur : « Un livre qui, après avoir tout démoli, ne se démolit pas lui-même, nous aura exaspérés en vain »⁸⁶⁸, écrira Cioran dans les *Syllogismes de l'amertume*, soit immédiatement après avoir composé et publié son *Précis de Décomposition*. Le premier symptôme de cette tendance à l'autodestruction textuelle se manifeste dans le dialogisme explicite qui se crée entre tel chapitre⁸⁶⁹ et tel autre, déplacé ou rajouté, placé directement à sa suite, entre parenthèses.

⁸⁶⁷ Gustave FLAUBERT, *Correspondance*, édition de Jean Bruneau, t. II, *op. cit.*, p. 395.

⁸⁶⁸ E.M. CIORAN, *Syllogismes de l'amertume*, in *Œuvres*, *op. cit.*, p. 748.

⁸⁶⁹ Nous continuons à employer le terme « chapitre » faute de mieux : les textes entre parenthèses, sans titre, dont nous allons parler, se situent dans une double relation de dépendance au texte qui les précède, et d'indépendance, de différenciation forte. – Mais nous touchons ici à un vaste problème, celui du genre littéraire auquel rattacher l'ensemble des textes du *Précis de Décomposition* : si « chapitre » a des connotations romanesques, « poème en prose » semble également réducteur, puisque c'est une des grandes qualités du texte cioranien que de permettre une pluralité de lectures, poétique, philosophique, etc.

Ces chapitres déplacés, dont nous allons observer quelques exemples choisis, tous tirés de la première partie du livre en cours (état 1), se distinguent dans la numérotation par leur statut dépendant : ils sont numérairement rattachés au manuscrit dont ils viennent troubler les conclusions (ils sont ainsi numérotés, par exemple, 46a, 57a, 138a, etc.) ; en outre, ces textes kamikazes ont pour la plupart été composés sur du papier de type 10 (papier assez lisse, peu épais, facile, agréable à manipuler⁸⁷⁰), papier qui servit à la rédaction du dernier gros tiers de cet ensemble (état 1), ce qui nous permet de dire, d'une part, que cette campagne suicidaire, cette tendance macrogénétique à rédiger des textes contradictoires, ne date pas du tout début de la genèse, mais qu'elle s'est tout de même rapidement manifestée, avant de s'éteindre d'elle-même (aucun chapitre entre parenthèses dans les états 1' et 1'' ; leur suicide génétique prendra d'autres formes) ; et, d'autre part, que dans plusieurs cas Cioran a provoqué ce conflit lui-même, artificiellement, comme le révèle l'étude codicologique : plusieurs de ces chapitres, relevant du papier 10, sont situés de par leur numérotation au sein de séries de folios relevant d'autres types de papier (le type 9 domine de C23 à C85), ce qui nous conforte dans l'idée qu'il y a eu déplacement macrogénétique.

Les contraires s'attirent, les contradictions s'affirment, les débats s'enveniment, l'œuvre se fissure et perd de sa stabilité. Il peut ne s'agir que d'un décalage de point de vue, d'un subtil glissement thématique : c'est le cas du chapitre C57a (CRN.Ms.28.44), chapitre placé entre parenthèses (comme tous ceux que nous allons lire maintenant), qui suit « *Les dimanches de la vie* » (28.42-43, C56-57), et qui présente, à la suite des considérations sur l'ennui des dimanches après-midi, un développement allant tout d'abord dans le sens de la confirmation : « *L'unique fonction <précise> de l'amour c'est de vous <nous> aider à tr tuer endurer ces/les après-midi dominicales, cruelles et incommensurables, qui vous <nous> blessent pour le reste de la semaine – et pour l'éternité* », tel en est l'incipit, pourtant l'ennui reste invincible, « *Celui qui en est frappé ne s'en guérira jamais* », nous est-il dit ensuite, avec un pessimisme plus vaste encore que celui du chapitre de base, « *Les dimanches de la vie* », où persiste, non sans humour, la menace du travail, de l'occupation...

Mais il suffit parfois d'un léger ajout, d'une simple répétition, d'une gouttelette, pour faire déborder le vase : ainsi le chapitre C20a (28.11) ne fait-il que reprendre la thèse du chapitre qu'il suit, « *De l'absolu et ses caricatures* » (C19-20, 28.7-10), et réaffirmer le caractère malsain de toute conviction, comme le caractère salutaire du doute : « *Toute conviction procède procède d'un dérangement mental* », etc. Mais cette réaffirmation va plus loin que le chapitre qui la

⁸⁷⁰ Voir, en annexe II, notre description détaillée des types de papier. Le type 10 est celui dont Cioran s'est le plus servi, sur l'ensemble de la genèse.

précède, et blâme l'âme, toujours elle, qui « *du fait qu'elle existe, est un être <nécessairement> malade* » : le fatalisme s'accroît, et l'on comprend pourquoi ce texte n'est pas placé directement à la suite de celui qu'il complète (et dépasse, annule ?), mais *entre parenthèses* : il s'agit bien d'un commentaire marginal, d'une critique décalée, dont le propos consolide celui du premier texte, tout en le minant : c'est fort de l'écriture du premier chapitre que naît le second, dont l'ampleur critique ne saurait épargner sa source, d'où elle tire et sa thèse et un exemple pour l'illustrer (« *toute conviction* » est pathologique – celle-ci également ? ou le vieux problème du scepticisme qui ne doute pas du scepticisme).

On le remarque, cette surenchère de la noirceur est aussi la surenchère de la voix décomposée par rapport à la voix suicidaire : ces parenthèses ouvrent un espace à la critique rationnelle, marginale, distante, des élans enthousiasmés de la plume. Ainsi, après les trois folios de l' « *Itinéraire de la haine* »⁸⁷¹, après ces trois pages virulentes qui s'achèvent sur un comble autodestructeur (« *C'est ainsi que dans un monde où tout est haïssable, la haine devient plus vaste que le monde, et elle s'annule pour avoir dépassé son objet* »), le folio C155a donne, entre parenthèses, ses propres conclusions, dignes d'un médecin, décomposant la haine en termes physiologiques :

[...] C'est un signe <d'une> d'immense faiblesse physique dans <que> <qu'émane> <de> cette solidarité négative qui ~~don't fait montre~~ qui dans la haine ou la pitié, nous lie aux choses. Ces deux accès simultanés ou consécutifs, mais qui arrivent toujours dans l'espace d'une même crise, – qui peut durer des jours et des semaines, ne sont pas tant de symptômes; <incertains,> que des signes nets d'une vitalité en baisse [...] Il ne faut ~~pourtant pas~~ pourtant que nous ~~exagérons~~ <nous abusions> : ces accès sont les plus clairs, les plus révélateurs et les plus graves; <immodérés,> mais nullement les seuls. À de degrés différents <dans la vie de l'âme> tout est pathologique <e> dans la vie de sauf l'indifférence).⁸⁷²

C'est bien la voix décomposée qui s'impose ici pour renvoyer tous les embrasements de l'âme, qui sont ceux de la voix suicidaire, au rang de « *fièvres* » organiques ; et, une fois prononcé le nom d'indifférence, l'analyse est contrainte, de son propre fait, à cesser (même si, comme nous l'avons vu avec les éternels retours du suicide, l'écriture effectue des cycles et peut revenir à des thèmes déjà traités et annihilés plus tôt dans l'œuvre en cours comme dans l'écriture).

⁸⁷¹ CRN.Ms.28.87-89, C153-155. L'écriture de ce chapitre s'est répandue, après le premier folio, sur un second, à la suite d'un début de texte supprimé (« *L'enthousiasme, ce fléau* »), et encore sur un troisième folio, à la suite d'un autre début de texte biffé (« *Rage* ») : ce parcours est peut-être à l'origine du changement de titre de l'ensemble, Cioran préférant à « *Contradictions* » « *Itinéraire de la haine* ».

⁸⁷² CRN.Ms.28.90, C155a.

Prenons maintenant un exemple plus complexe de cette soif d'autodestruction itinérante. Le texte du folio 28.53 porte pour première numérotation C59a ; ainsi, après le chapitre « *L'animal indirect* » (28.46, C59), où Cioran distingue l'homme du reste du monde animal par sa maladie, par sa conscience et par son échec, vient ceci :

(Définitions possibles de l'homme :

~~– Gorilles dont les cheveux ont été remplacés par des idéaux, –~~

~~– (L'exploitation intellectuelle. Une intelligence inclinée systématiquement, aimant l'ajustement des bréviaires, devrait écrire un Précis de Décomposition intérieure.~~

(Il est curieux qu'aucun auteur de manuels n'ait eu la pensée d'écrire un Précis de décomposition intérieure, où il eût ins tracer les grandes lignes de nos nos fluctuations et nos dégringolades alors que nous <ne nous> n'imposons pas de <ni> contraintes et de <ni> gênes, alors que nous nous livrons à nous-mêmes. Ce Un tel Précis devrait naturellement comporter une morale : la morale de la formule :/. Tant le salut Les dégoûts énoncés – c'est un pas vers la purification./ ; Nous remontons le courant et c'est « remonter le courant » que de soumettre notre propre pourriture à un schème la rigueur d'un schème. Sans l'exploitation intégrale radicale intellectuelle de nos actes intérieurs, sans la mise en valeur imprécisions <dangers> intérieurs, nos sensations font <feraient> de nous des hyènes pathétiques ; sans l'intervention formelle dans l'imprécision de nos faits d'âme, nous finirions par dans un tel état arbitraire/arbitraire que nos caprices <eux-mêmes> nous sembleraient trop géométriques. Le « destin » de ce qu'on appelle âme est de c'est de ne de n'avoir pas un <ni> équilibre et un <ni> point d'appui en elle-même. <intérieur.> Ainsi elle se perd, elle se nie elle-même on la voit disparaître : ou en entrailles ou en logique. Elle grouille ou se dessèche, suivant qu'elle est sauvée par la physiologie ou par l'esprit.)

Texte fondamental s'il en est, véritable manifeste de la Décomposition qui mène l'écriture et qui vaudra au livre son titre, ce chapitre démarre bien sur la reprise du thème du chapitre précédent (en quoi l'homme se différencie des autres animaux, et notamment de son cousin le gorille), mais Cioran prend soin d'appréhender ce thème avec un sérieux scientifique – « *Définitions possibles de l'homme* », les tirets, la syntaxe nominale – sans doute pour échapper aux idéaux qui caractérisent l'homme (comme les poils le gorille, sans hiérarchie), donc pour radicaliser la forme de ses propos contre l'homme, cet « *animal indirect* » : « <Alors que> toutes les toutes ce qui vit – plante ou bête les bêtes vont directement à leur but, <il> lui se noie/noie <se perd> dans les détours »⁸⁷³. Le choix de la forme définitionnelle permet ainsi à Cioran de corriger le tir, de tirer la leçon immédiate de ce qu'il vient d'écrire, et de souligner le paradoxe qu'il y a à enchaîner les phrases au lieu de dire une fois pour toutes ce qu'on a à dire, lorsqu'on a justement à dire la critique du perpétuel louvoisement humain.

⁸⁷³ « *L'animal indirect* », CRN.Ms.28.46.

Mais cette tentation définitionnelle est aussitôt brimée, et la plume s'aventure ensuite dans l'expression de ce projet, comme par une rechute dans la distanciation et dans les détours propres à l'être humain, attitude où, au lieu de faire, on dit ce qu'il faudrait faire (« *une intelligence [...] devrait écrire* ») ; nous y voyons une fine contre-attaque de la voix suicidaire, qui empêche la voix décomposée de s'épanouir pleinement dans son style à elle : les termes par lesquels l'auteur du fameux « *Précis de décomposition intérieure* » est décrit, termes qui renvoient, de fait, dans l'espace génétique, à la tentation définitionnelle réprimandée trois lignes plus haut, ces termes sont suffisamment extrêmes pour paraître excessifs, voire péjoratifs, même aux yeux de l'être décomposé : « *intelligence inclinée* », ou, pire, « *systématique* », « *aimant l'ajustement des bréviaires* », non, tout de même, tout cela ne peut dépasser le stade de la posture, ou du fantasme, l'énonciation ne saurait s'y soumettre, et même si Cioran s'est déjà acoquiné avec l'écriture aphoristique, même s'il y retournera longuement, plus tard, le premier jet du *Précis de Décomposition* n'est pas le lieu approprié, tant cette genèse, on l'a dit, est explosive, lyrique, naturellement expansive.

Cette seconde tentation est également biffée, pour être reprise (« *Il est curieux* », etc.) et développée, cette fois-ci dans les proportions d'un chapitre (une page). Par une nouvelle mise en abyme génétique (partiellement restituée par le dialogisme du texte), l'écriture décrit ce qu'elle fait, à savoir « *remonter le courant* », avancer en corrigeant, en niant son passé, et même si elle n'a pas la « *rigueur d'un schème* », elle se soumet tout à fait à « *la morale de la formule* ». On retrouve enfin, dans le dernier paragraphe, la « *mort de l'âme* », élément essentiel de la décomposition, décomposition dont nous sont également données les deux formes principales, s'opposant chacune au lyrisme imaginaire du moi, à sa poésie incantatoire, à ses sentiments précisément issus de l'âme : les « *entrailles* » et la « *logique* », la « *physiologie* » et « *l'esprit* » – dualisme qu'exprime parfaitement l'expression « *Précis de décomposition* ».

Mais, on le voit, d'une nouvelle broderie sur la nature humaine, la plume est arrivée, par retours sur soi, jusqu'à la théorisation de l'ensemble de l'entreprise du livre, jusqu'au rêve d'un « *manuel* » de l'introspection stricte et corrosive. Que fait Cioran à partir de là ? Il place à la suite de ce texte marginal un second texte marginal, également placé entre parenthèses, et qui renoue avec le discours du texte « *support* » (« *L'animal indirect* », C59) : il s'agit du folio 28.47, anciennement numéroté C183, désormais C59b, dont voici l'incipit : « *Et dire que depuis Adam tout l'effort de l'homme des hommes a été de modifier l'homme !* » Face au projet d'un « *Précis de décomposition intérieure* », Cioran place un chapitre qui, avant de revenir à des considérations sur l'exception humaine (« *Alors que tous les êtres ont leur place dans la nature,*

personne ne pourra jamais lui fixer la sienne »), dénonce « le mouvement de la pensée même, qui ne se déploie <ses intentions> qu'en faussant les données <irréductibles>, < de réformes et de pédagogie> en y inoculant <par> une intention de réforme et de pédagogie. <que/qu' [ill.] <en> faussant inévitablement> <les données irréductibles » : sus au Précis de décomposition, donc !

Et pourtant, le destin de ce folio 28.53 (C59a) ne s'arrête pas ici : Cioran renonce ensuite à l'accumulation des textes marginaux (C59-59a-59b), laisse C59b en place, et déplace C59a, le manifeste de la Décomposition, en C23a, où il suit maintenant le chapitre « *L'improbable comme salut* »⁸⁷⁴. Ce chapitre-ci oppose l'exactitude, l'évidence, la « *limpidité* » de la mort, au mystère de la vie : « *On persévère dans l'être parce que le désir de mourrir/mourir est trop logique et donc trop peu efficace* » ; et il se termine sur une clause qui sauve le projet du « *Précis de décomposition intérieure* » que Cioran place à sa suite :

Donnez un but précis à la vie, et elle cesserait <perdrait> instantanément son terrible charme. La suprême inexactitude de ses fins la rend supérieure à la mort. Un grain de précision la ravale à la trivialité des tombeaux. Car une science positive du sens de la vie dépeuplerait la terre en un jour et [...]⁸⁷⁵

Le lien est explicite, on pourrait dire « *consensuel* », et Cioran ne vise pas le consensus : le lien créé entre ces deux textes est donc détruit, et Cioran de déplacer de nouveau le manifeste de la Décomposition (C23a), en C64a...

À cette troisième place, il suit le chapitre « *Le venin abstrait* » (CRN.Ms.28.54 ; C64), qui s'inscrit dans la même perspective (« *Contre les défaillances de la chair et de l'âme il n'y a qu'un seul refuge : la théorie* »), mais dont la fin exprime une position plus complexe, en l'occurrence une vision du dialogisme que nous étudions :

Ainsi notre mélancolie émane de nos viscères et rejoint le vide cosmique ; mais l'esprit ne l'adopte qu'épurée de ses <ce qui la> <=>attaches à la fragilité de nos sens ; il l'interprète : et elle devient c'est Affinée, elle devient point de vue : Méla mélancolie catégorielle. Ainsi, tous les/Les venins que l'âme secrète produit et secrète [sic], la théorie les guette et les capte. Et les rend moins [ill.] <nocifs>. C'est une dégradation par en haut, l'esprit – étant l'~~ennemi des intensités~~ et amateurs seulement des vertiges purs. – <étant ennemi des intensités.>

Tout ne serait donc question que de « *point de vue* » ; une grande ambiguïté imprègne ce texte : faut-il vraiment encourager l'affadissement théorique des « *intensités* » de l'âme ? Il est intéressant que le terme de « *venin* » soit ici employé au sujet de l'âme, tandis que, dans le titre, il qualifie l'œuvre théorique : tout est venin, selon le « *point de vue* », sachant, en outre,

⁸⁷⁴ CRN.Ms.28.12.

⁸⁷⁵ L'angle bas et gauche du manuscrit est déchiré ; nous ne donnons pas les lambeaux de phrases conservés, mais le texte comprend trois lignes de plus que notre transcription n'en indique.

qu'il n'est pas toujours évident de savoir si ce terme de « *venin* » est péjoratif ou laudatif... En dernier lieu, face à l'ambiguïté de l'âme (« *profonde et vulgaire* ») et des « *hébétudes philosophiques* » de l'esprit, le déplacement du manifeste de la Décomposition résonne comme un curieux retour en arrière (d'ailleurs, ce texte-ci a été écrit avant celui qui le précède), une manière de trancher, sournoisement, par derrière, pour l'esprit contre l'âme, contre la subtile irrésolution qui s'était épanouie.

Il y a des cas où l'opposition entre un chapitre et son contre-chapitre entre parenthèses est plus flagrante encore. Elle peut même passer par la reprise d'un terme clef, comme dans l'*incipit* du folio 28.32 (C46a), qui suit le texte « *Suprêmatie de l'adjectif* » (28.29-31, C45-46), dont voici la clause :

[...] Car <Ainsi> l'homme, à travers son histoire ne se justifie devant l'esprit que par cette quête passionnée d'un adjectif nouveau, pour <en> qualifier/qualifiant toujours autrement <différemment> la monotonie de son malheur, ne se justifie devant l'esprit que par la quête passionnée d'un adjectif nouveau.

Voici maintenant l'*incipit* en C46a : « (*Et pourtant cette quête a quelque chose de lamentable : <est pitoyable.>* » Le choc est explicite, le changement de point de vue radical et mis en avant. Nous pouvons citer également cet *incipit* : « (*Il ne faut <serait totalement <absolument> faux de> croire que la 'révélation' 'démoniaque' est une présence aussi persistente que je viens de le dire.* »⁸⁷⁶ Cioran peut biffer « *que je viens de le dire* », tant est manifeste la contradiction entre le premier chapitre, « *Le démon* », description suicidaire de la présence d'un démon intérieure, et son contre-chapitre, forte relativisation, décomposition, de cette expérience à la lisière de la mystique et du fantastique.

L'accumulation de ces contradictions internes confère au livre en cours l'apparence d'une jungle hostile et chaotique, dans laquelle l'écriture ne trouve nulle part le repos d'une position stable. Toutefois, en minant l'unité de l'œuvre, en donnant aux raffinements microdialogiques le cadre d'un conflit permanent de la pensée avec elle-même, Cioran donne une éthique à son écriture, une distance qui lui permet ici et là, avec bien des restrictions, d'atteindre à une vision tierce, englobant les deux polarités contradictoires : ainsi voit-on poindre dans l'espace marginal de ces contre-chapitres entre parenthèses, où la décomposition s'empare des élans suicidaires de la plume pour en annihiler la puissance irrationnelle, une troisième orientation, que nous qualifierons, le lecteur le sait, de *corruption*, comble de la surenchère dont on peut voir l'image dans cette formule placée entre parenthèses au sein d'un texte entre parenthèses, celui sur la « *misère de l'esprit* » et de sa

⁸⁷⁶ CRN.Ms.28.72, C138a.

« quête » langagière : « (Étape dernière d'une littérature et d'une civilisation <, sommet d'une> : figurons-nous un Valéry avec l'âme d'un Néron.) »⁸⁷⁷ Cette formule est moins innocente qu'elle en a l'air ; elle concentre un phénomène que l'on rencontre ailleurs dans l'œuvre en cours, et surtout dans ces chapitres entre parenthèses que nous terminons maintenant d'étudier, par exemple avec la justification décomposée des pulsions démoniaques de la voix suicidaire (« la mythologique a imprégné notre sang et la littérature a entretenu ce goût d'effets dans cet <le> scénario sanglant qu'est l'âme. vaste et sanglant scénario : notre âme qu'est notre âme »⁸⁷⁸ ; récupération décomposée, hostile à l'âme et aux métaphores trop crues – « sanglant » est biffé à deux reprises –, d'une obsession suicidaire), ou bien, en marge du chapitre « *Histrionisme* », la vision d'un Diable sceptique : « Tout homme arrivé à un certain degré de détachement est nécessairement farceur dans et d'ironie est nécessairement farceur », « Il est faux par profondeur, par la profondeur d'une amertume clairvoyante », « Il s'imagine comme un Diable qui eût <eût> appris <approfondi> le mépris des hommes à l'école de Pyrrhon et de Diogène, d comme on <mais on> Diable poli, qui sans la rudesse qui eût profité de leur enseignement et dédaigné leur reu rudesse »⁸⁷⁹ – cette vision scelle d'ailleurs la première partie des *Exercices négatifs*, puisqu'il s'agit du dernier texte de l'état 1, comme si le passage à la corruption marquait la fin du combat entre suicide et décomposition, combat qui a porté l'écriture de chapitre en chapitre durant toute cette première partie.

2 – Ajax ou l'écriture suicidaire

Dans sa première phase, phase de rédaction, de textualisation, l'écriture cioranienne reproduit le drame d'Ajax. Nous avons déjà observé certains des phénomènes cruciaux de cette écriture suicidaire, et sommes désormais en mesure d'en reconstituer les étapes, qui sont au nombre de trois – l'affront, le carnage, et la honte. Chapeauter une écriture aussi violemment dialogique du seul nom d'Ajax peut nous servir à retrouver la figure de l'auteur, mais cela ne signifie bien sûr pas que l'écriture retombe *in fine* dans une perspective monologique : le drame d'Ajax est un drame solitaire où l'individu est contraint, dans la douleur, d'assumer différents points de vue sur lui-même, sur son état comme sur son action. L'ensemble de cette tragédie peut être qualifiée d'*écriture suicidaire*, tandis que

⁸⁷⁷ CRN.Ms.28.32, C46a.

⁸⁷⁸ CRN.Ms.28.72, C138a.

⁸⁷⁹ CRN.Ms.28.128, C185. Remarquons le passage subtil d'une auto-représentation à une représentation distanciée : « Il s'imagine comme un Diable » devient « Il imagine un Diable » ; dans la citation, donnée plus haut, d'une corruption réciproque de Valéry le décomposé et de « l'âme » de Néron le suicidaire, la tournure verbale, dynamique, théâtrale, en un mot *corrompue*, joue sur la même ambiguïté : « figurons-nous » (CRN.Ms.28.32).

l'expression de *suicide génétique* servira à en désigner l'acte final ; c'est que, dès les premiers mots tracés sur la page blanche, le drame est en place, il a pour ainsi dire déjà eu lieu, l'échec mine l'entreprise d'emblée, l'écriture est une activité désespérée, grisante d'absurdité, où règne la fatalité – vaine et intense comme le dit la formule « *pour la beauté du geste* ».

a – L'affront

Les armes d'Achille ont été accordées à Ulysse ; la rancœur d'Ajax est sans borne. L'affront subi, teinté d'injustice et d'ingratitude, ne peut laisser Ajax maître de lui ; il répondra, il se vengera – tout du moins essaiera-t-il. Dans l'écriture cioranienne, cet affront liminaire prend différentes formes, mais il s'agit toujours d'une rupture : l'*incipit* de l'écriture, qui peut devenir l'*incipit* du texte, est une cassure, un grave affront aux dimensions existentielles, qui embrase la plume en lui donnant un motif de déverser son encre vengeresse, amère et destructrice. Cet affront initial, qui peut n'être qu'un thème vague, quelque idée non explicite, jouant parfois le rôle de titre ou d'*incipit*, verse plus dans l'état d'âme⁸⁸⁰ que dans tel événement précis, comme dans le soulignement répété de « *cela* », dans l'*incipit* du chapitre « *Divagation clinique* » : « *Maintenant je sais que cela < l'Ennui > < cela > commence < débute > toujours ainsi : [...]* »⁸⁸¹. Il entraîne toujours un besoin de se démarquer, de manifester sa liberté, sa marginalité, son opposition à l'état de fait qui veut s'imposer ; qu'il soit absent du texte, présenté comme une excuse (une simple goutte d'eau pour que le vase puisse enfin déborder, par exemple une citation avec laquelle l'énonciateur semble d'accord) ou comme un ultimatum guerrier (avec franche opposition, voire dialogue), ce seuil marque une rupture, l'ouverture d'un processus qui le dépasse largement, cela avec une forte dimension injonctive, que l'énonciateur assume, comme l'écrivain, faute d'interlocuteur.

L'affront initial peut être une citation, comme on l'a vu lors de notre incursion dans l'intertexte, et dans les cas de contretextes et d'antitextes, qui soulignent tous la négation à l'origine de l'écriture. À différents niveaux, notamment linguistiques, c'est la même cassure originelle qui engendre le flot de l'écriture.

Ajax étant toujours *déjà* engagé sur la voie du dédoublement identitaire malsain, comme l'écrivain sur la voie éprouvante du dialogisme, l'affront peut aussi se présenter comme une

⁸⁸⁰ « Il est clair qu'à tout ce que j'ai écrit se mêle plus ou moins, mais toujours, ce sentiment de haine. Je ne sais pas d'où il vient, ce sentiment de haine. Il peut y avoir beaucoup de motifs, y compris le fait que je n'en aie pas tiré les dernières conséquences, c'est bien possible. » CIORAN, *Entretiens, op. cit.*, p. 175.

⁸⁸¹ « *Divagation clinique* », NAF.18721.322.

question, vicieuse question, anonyme et sournoise, qui donne la parole pour mieux perdre le sujet : « *Jusqu'ouï, me disiez-vous, faut-il endurer les adversités du sort ?* »⁸⁸², demande-t-on dans le chapitre « *Réponse* », et cette courte question sera suivie d'une longue réponse sur la nécessité du « *dérèglement mental* » (la déraison, la folie, la fureur d'Ajax). Autre exemple, « *Utopie du sceptique* » :

Qu'as-tu fait de tes ans heures et où se sont écoulés tes jours ? ~~Tu ne laisses après toi aucun~~ ni <le/Le> souvenir d'un geste, ~~ni la/ta~~ <la> marque d'une passion, l'éclat d'une aventure, une belle démente d'un instant – ~~tu ne laisses rien de tout cela~~ rien de tout cela ne <te> survivra de toi ; tu n'as ~~ni nom~~ donné ton nom à aucun délire, tu ne t'es confondu avec aucun vice et tu n'as compromis aucune vertu. Tu disparaîtras sans traces ; mais quel fut donc ton rêve ?⁸⁸³

Là encore, question inquisitionnelle dont la réponse constitue l'enjeu du texte ; mais le premier titre envisagé par Cioran pour ce chapitre, « *Sur une forme de gloire* » (auquel il préférera « *Utopie du sceptique* ») indique un premier seuil, un affront antérieur à « *l'accident* » de la question, à savoir le thème de la gloire, et, disons même, l'existence de la gloire – la gloire d'Ulysse récupérant les armes d'Achille, grâce aux suffrages des chefs de l'armée grecque, conduit Ajax à vouloir se distinguer par un *autre* haut fait, de viser une *autre* « *forme de gloire* », sanglante et et furieuse, celle-là.

b – Le carnage

Enragé, Ajax entreprend de massacrer le camp des Argiens, ses compatriotes ; mais Athéna trouble sa vue, et sa folie meurtrière s'abat non sur les soldats, mais sur un troupeau de bêtes, le butin de l'armée grecque. Ajax devient un autre ; en tournant son arme impétueuse contre les siens, il acquiert lui-même un statut d'étranger pour lui-même, il s'enfonce dans une déliquescence identitaire que nous plaçons tout naturellement en parallèle avec les jeux énonciatifs de Cioran : dans tous les cas, alors même qu'il vise à une action pleine qui exprimerait la totalité de son être et dont le domaine d'intervention serait le monde tout entier, l'individu est voué – du fait d'Athéna, du fait du langage – à jouer un rôle. Cela dit, le crime, le massacre du troupeau, l'écriture suicidaire, n'en est pas perpétré avec moins de fureur, ni avec moins d'inspiration. Que ce soit dans la voix du suicide ou de la décomposition, d'ailleurs, ce second temps de l'écriture cioranienne conserve le même besoin de tout détruire, de tout réduire à néant, la même furie dévastatrice, qui, on l'a vu, progresse

⁸⁸² « Réponse », CRN.Ms.31.18.

⁸⁸³ « Utopie du sceptique », CRN.Ms.49.1.

selon un principe permanent de surenchère et de négation de soi immédiate. Là encore, l'énonciateur, comme Cioran à un autre degré, assume seul la forte dimension négative de l'écriture, en tant que premier responsable de tout le reste (si j'étais mort, tout le reste n'aurait plus à être détruit) ; de même Ajax est-il éclaboussé du sang des bêtes qu'il pourfend.

Nous pourrions multiplier les exemples de carnage ; de fait, la plupart des chapitres du *Précis de Décomposition* en relèvent. Tous les textes cités plus haut, lorsque nous commentons le lyrisme primitif de la genèse, peuvent être lus ici, mais pour bien montrer que cette surenchère dévastatrice n'est pas le seul fait des élans enthousiastes du suicidaire, qu'elle peut s'accomoder du discours rationnel, distant voire indifférent, du décomposé, nous donnerons pour premier exemple un texte décomposé, « *Eschatologie* », long chapitre marqué par la coprésence de l'encre verte (ici en italiques) et de l'encre noire, comme par le mélange entre un pessimisme froid et une vibrante tonalité prophétique, croissante :

[...] C'est ainsi que plus hœm l'homme s'avancera dans le temps moins il pourra fredonner naïvement un chant de vie. Il multipliera ses conquêtes, il asservira la Vie mais au prix de la sienne. ~~Qui~~ Lorsqu'il sera matériellement le vrai Seigneur <roi> de la terre, sa couronne rayonnera d'un éclat ~~mortel~~ de mort. Il comprendra trop tard qu'il fut victime ~~du vouloir-vivre, et non du savoir~~ <de la *volonté* et de la *conscience* de> vivre, qu'il devint plus grand que sa substance <ne> lui permettait, qu'il a perdu ses propres limites en abandonnant la passivité extatique des créatures nonchalantes ~~et rêveuses~~. ~~Toute~~ <L'immensité inutile de> l'histoire – ~~qui est son/sa œuvre~~ <création> – se tournera contre lui. Et, il <avant de> s'éteindra/s'éteindre d'orgueil et ~~de désespoir~~ d'ennui./, ~~Car~~ ou de s'anéantir violemment, le Vide lui-même lui paraîtra un message. ~~et son seul problème sa seule hantise~~ : Et pour le remplir, il ne sera plus capable que de réfléchir à une seule ~~chose~~ <question>, que de subir une seule hantise : de toutes les modalités, ~~laquelle chois de me détruire, la~~ <la>quelle est la meilleure ? Et ce sera sa dernière subtilité.⁸⁸⁴

La surenchère de la pensée dans le désespoir est manifeste, et doublée d'une surenchère syntaxique dont l'outil principal, le plus immédiat, le plus efficace, est la conjonction de coordination « *et* », qui plus est lorsqu'elle est placée en début de phrases. Cioran s'attelle déjà un peu à condenser cette juxtaposition de phrases (subordination : « *Et il s'éteindra* » devient « *Et avant de s'éteindre* »), mais il connaît la même « *difficulté philosophique* » décrite chez Flaubert par Raymonde Debray-Genette à partir du même symptôme :

La quantité de « -et » dans les brouillons est absolument considérable ; il n'en reste pas le quart dans le texte final. Thibaudet a interprété tous leurs effets stylistiques possibles, mais, au niveau génétique, cette coordination n'a pas le même sens. On peut suggérer qu'elle répond à des besoins différents, quoique

⁸⁸⁴ « *Eschatologie* », CRN.Ms.30.20.

voisins. D'abord, ce sont des sortes de béquilles qui permettent à l'écriture de faire un nouveau pas : il faut absolument que la phrase se finisse. C'est, pour ainsi dire, un phénomène d'efficacité matérielle. À un second niveau d'analyse, on peut y lire cette difficulté flaubertienne face à la syntaxe, la répugnance spontanée à subordonner. Mais tout est imbriqué, pratique et philosophie de l'écriture ; car cette relance en « -et » tend à remédier à cette « maladie de l'intervalle » dont parle Richard. Maladie qui, elle-même, n'est que le symptôme d'une difficulté philosophique à concevoir le lien de la cause et de l'effet, mais sans assumer totalement le hasard et son désordre. Le « -et » forme un pont entre le hasard et la nécessité.⁸⁸⁵

Ce « *et* » vient mettre un peu d'ordre, faire croire à une linéarité, dans le chaos inspiré du premier jet, mais l'accumulation de cette même conjonction finit par avoir l'effet inverse : accentuer le chaos, mettre en relief la vagabonde frénésie de l'écriture. Aussi le carnage peut-il se passer de cette béquille, et se reposer, dans son mécanisme de la tuerie, sur d'autres outils linguistiques ou poétiques. Cioran écrit ainsi par auto-engendrement, par reproduction de schèmes syntaxiques, comme on le voit dans le second paragraphe du texte « *Utopie du sceptique* », réponse à une question liminaire déjà citée :

_ « J'aurais <ai> voulu semer ~~les des doutes~~ <le Doute> jusqu'aux entrailles du globe, en imprégner <imbiber> la matière même, le faire régner bien là où l'esprit ne pénétra jamais, et avant même d'atteindre la moëlle ~~des choses~~ du monde (animé), troubler l'idiotie primordiale des pierres, y introduire l'insécurité, et les ~~attributs de l'âme~~ <défauts du cœur>. Architecte, j'eusse construit un élevé un temple à l'incertitude:/; souverain, j'eusse <?> ~~inscris~~ <gravé> sur mon sceptre les symboles de la démolition ; missionnaire, j'aurais <?> ~~pérégriné pour~~ ravagé les illusions des fidèles./ et <J'ai divinisé l'Incertain, et> pillard/Pillard/pillard ~~de tous des/d'~~axiomes humains, je n'ai aspiré qu'à une seule forme de gloire : laisser les choses moins sûres qu'elles ne l'étaient avant moi avant. J'ai ~~divinisé l'Incertain~~. Mais elles demeurent intactes inébranlées, et sans même un regard sur la ruine de mon âme ~~et de mon~~ entreprise » et de mon âme »⁸⁸⁶

Ce paragraphe repose presque entièrement sur la structure de l'irréel du passé : « *j'aurais voulu* », « *si j'avais été ceci, j'aurais fait cela* », *ad libitum* ; sécurisée par ce schème, la plume court plus aisément, et se concentre sur ce qui l'excite le plus : la quête du vocable, de la formule, toujours plus précise. (On remarque par ailleurs le sort réservé à l'expression « *une seule forme de gloire* », reléguée en fin de texte, alors que cette même expression donnait au chapitre son titre, dans un premier temps – « *Sur une forme de gloire* » ; c'est là le même sort que celui, observé dans notre étude de l'intertexte, réservé aux citations qui, moteurs de l'écriture, sont cachées par Cioran en tant que telles, et fondues dans la masse.)

⁸⁸⁵ R. DEBRAY-GENETTE, « Génétique et poétique : le cas Flaubert », in *Essais de critique génétique*, op. cit., p. 45.

⁸⁸⁶ « Utopie du sceptique », CRN.Ms.49.1.

La mécanique du carnage, son goût instinctif pour la simplicité syntaxique, a ainsi tendancieusement recours au modèle formel de la liste⁸⁸⁷, comme dans ce dernier exemple, « *Divagation clinique* »⁸⁸⁸ :

Maintenant je sais que ~~cela~~ <l'Ennui> <cela> commence <début> toujours ainsi :
les idées et les plaisirs m'ennuient commencent par m'exaspérer m'exaspèrent ; la sincérité d'un réflexe
~~me~~ m'écoeure ; la parole m'ennuie et puis me rend m'irrite et me rend furibond ; un <l'>amollissement
des jointures se communique ensuite au cerveau, aux muscles ; une tiédeur s'empare du cerveau ;
oppression et dégoût de respirer <sous le poids de mille océans> – puis des heures et des heures allongé
où je soupire après un poison idéalement maléfique. J'en appelle aux venins de la terre, je conjure les
<des> <aux> plantes m inconnues <meurtrières>, et tant <j'imagine> des flacons que que tant de mains
tremblantes durent enfouir dans de da enfouis que des mains tremblantes durent eacheer enfouir dans des
 tiroires fétides en de prévision de moments pareils. Et je suis seul et sans poison dans l'éternité de tant
d'après-midi. Ai-je désappris les éléments que je me démène <m'entortille> dans essoufflé dans l'air
ennemi ? Les pensées consolatrices me font vomir [...]

La surenchère fait son chemin, on le voit, mais il importe de voir que cet effort est « *suicidaire* », cette volonté d'aller au bout de l'écriture rejoint celle d'aller au bout de soi, de penser contre soi, de *s'épuiser* soi-même en saturant de ses propres contradictions le texte en cours. L'analyse que propose Pierre Brunel au sujet des « *Fêtes de la faim* » de Rimbaud dit le même lien entre l'expansion, l'appétit, « *l'inspiration lyrique* », d'essence vitaliste, et le désir de mort impliqué par toute la démarche d'écriture :

Les nourritures sont illusoire comme celles du caméléon, les boissons sont dédaignées, *mourir* est préféré à *boire*. Les faims dévorantes, la « *soif si folle* » suscitent la chanson même, sans pouvoir la nourrir. Elle se dessèche, comme le poète qui aspire à se dissoudre dans un rayon. [...] Je vois moins dans ces textes les appétits de Rimbaud, ou ce que Maurice Blanchot a appelé son « *âpreté sans exemple* », que l'exigence de son délire poétique, et bientôt la menace de mort, d'une mort désirée, qu'il fait peser sur lui (« *J'étais mûr pour le trépas* »).⁸⁸⁹

On le voit, l'écriture est suicidaire par essence, avant même de perpétrer son véritable suicide : la conjonction de l'injonction (l'affront) et de la négation (le carnage) est constante, et ces deux points expriment dans le fond une seule et même réalité, un seul mouvement, une même tension, puisque l'injonction est déjà pleine de négation, et que la négation se présente comme perpétuelle injonction, toujours renouvelée ; ainsi, au risque d'un

⁸⁸⁷ La liste, proclamation, acte de naissance, semble avoir partie liée avec les origines, si l'on pense aux textes fondateurs qu'ont été la Bible, ou bien les romans de Rabelais.

⁸⁸⁸ NAF.18721.322.

⁸⁸⁹ P. BRUNEL, *Mythopoétique des genres*, op. cit., p. 57.

syllogisme facile, il nous semble que le terme de *suicidaire* permette de saisir ensemble ces deux caractéristiques de l'écriture – le suicide résultant bien de l'injonction faite à soi-même de se nier. L'écriture est suicidaire, disons-nous, et nous dépassons ici le cas du seul Cioran, comme nous dépassons le cadre du premier jet et de son lyrisme, pour atteindre à une vérité autrement vaste, légitimée à la fois par le dialogisme du texte, et par celui de la genèse, à travers les deux réflexions suivantes : 1) tout texte dialogique cache une « *polémique interne* », nous dit Bakhtine, ce que nous pouvons transposer ainsi sur le plan génétique : toute genèse entre en rapport intertextuel avec elle-même, et, plus précisément, toute écriture avance par sa propre *négation*. Toute correction, tout ajout, toute biffure, tout déplacement de texte, est une *réponse négative* à la proposition faite, incarnée, par l'état antérieur de l'œuvre. « *Dans la polémique interne, écrit Bakhtine, le mot d'autrui est repoussé et c'est son rejet, tout autant que l'objet dont il est question, qui détermine le mot de l'auteur* »⁸⁹⁰ ; de même que, sur le plan de l'histoire littéraire, les livres antérieurs déterminent les livres à venir, qui voudront s'en démarquer, de même, tout brouillon, toute version d'un texte reprenant une version précédente est un rejet de celle-ci. Une écriture qui ne se nie pas n'avance pas, soit qu'elle se désole dans l'abandon et dans l'aveu tacite de son échec, ou bien qu'elle se fige dans l'illusion flatteuse d'être arrivée à terme – illusion, puisqu'aucune œuvre ne saurait mettre un terme à la vie, et que, au contraire, la vie, en tant que transformation permanente, relance constamment l'écriture, de livre en livre... Malgré l'apparent achèvement des livres dans nos bibliothèques, les œuvres demeurent inachevées, lambeaux de présent que leur fin dans le temps humain ne délivre pas de leur temporalité ; 2) tout brouillon constitue, en tant qu' « *instrument en vue de la réalisation d'une œuvre* »⁸⁹¹, la programmation d'une énonciation ; plus encore, toute genèse assigne à l'auteur le devoir de l'expérimenter, de la nourrir ou de la tailler, ce afin que l'énonciation puisse en dernier lieu se passer de lui (elle le devra, mais là encore, du point de vue de l'auteur, et comme le dit un Blanchot, ce but est inaccessible) ; en un mot, l'écriture est une perpétuelle *auto-injonction*. Lorsque l'écrivain lit et relit son texte, sa lecture est pétrie de la nécessité de transformer ce texte, d'actualiser ce hiéroglyphe gravé par un autre moi ; la genèse se poursuit bien dans la lecture, comme elle y commence, d'ailleurs, puisque c'est de la lecture d'autres œuvres, d'autres lambeaux imparfaits, dont l'intensité dialogique seule est parfaitement opérante, c'est de la lecture des autres que naît l'écriture d'un nouvel auteur, interpellé, happé à son tour par le grand dialogue de la littérature. Ainsi, l'écriture est *négation*, l'écriture est *injonction* : l'écriture est *suicidaire*.

⁸⁹⁰ M. BAKHTINE, *La Poétique de Dostoïevski*, op. cit., p. 270.

⁸⁹¹ Cf. Daniel FERRER, « Quelques remarques sur le couple énonciation-genèse », *L'énonciation/la pensée dans le texte*, Texte 27/28, 2000, p. 17. C'est D. Ferrer qui souligne.

c - La honte

Distinguons clairement maintenant cette idée de *l'écriture suicidaire*, de son corollaire cioranien, le *suicide génétique* (en espérant que notre lecteur comprendra toujours pourquoi nous faisons tant de flèches du bois du suicide, loin de toute obsession morbide comme de toute velléité provocatrice). Le suicide génétique suit l'instant où Ajax prend conscience de son erreur, de sa tragédie ridicule : il a été le jouet d'une puissance supérieure, et, dépossédé de lui-même, n'a pas réduit à néant l'armée grecque, mais seulement un troupeau de bêtes... La honte le submerge, mélange insupportable de colère et de douleur ; après ce retour sur soi, après cette ultime réflexion ironique et dramatique, plus rien n'est possible. La vie doit s'arrêter ; l'écriture se referme, le texte s'achève.

Ce retour sur soi ne se produit pas toujours dans le texte ; mais ce troisième temps sera le vecteur de la troisième polarité du dialogisme, la corruption, cette voix sulfureuse, distante et fourbe, qui humilie indifféremment le suicidaire comme le décomposé : à ceux-ci ne reste que la honte d'avoir écrit, d'avoir vécu. Chez Cioran comme pour Ajax, le ridicule, élevé à une ampleur existentielle, comme un comble de conscience de soi et du monde, le ridicule tue.

Ainsi du « *Corrupteur d'âmes* », qui, après deux pages de description de son rêve (« *démolir les certitudes autour de moi* »), est contraint par la loi du texte à un retour sur soi fatal :

[...] Et le Corrupteur, las des autres âmes, se tourne vers la sienne : [...] Tu es inaltérable par déchéance. Ton passé est mort, ton présent se meurt – et l'avenir t'excède. Fut-il aspect du monde dont tu n'ait n'eut/eusses embrassé le contraire ? Tu as vécu pour te connaître les faces diverses des choses sans qu'aucune ne t'arrêtât. Mais on ne s'arrogé <pas> impunément tant d' <tous les> attributs qu'on veut.
[...]⁸⁹²

Ce chapitre étant probablement le dernier du livre, c'est-à-dire des *Exercices négatifs*, la première version du *Précis de Décomposition* se termine ainsi par ce retour sur soi que nous qualifions de fatal, ou de suicide génétique, parce que ce discours que le Corrupteur s'adresse à lui-même peut être lu comme discours par lequel l'auteur met fin aux élucubrations contradictoires de son personnage. Cioran a pris ses distances, il semble donner les rênes du texte au Corrupteur – alors qu'il en contrôle tous les élans, même suicidaires : il le laisse aller jusqu'au bout de lui-même, jusqu'à un funeste trop-plein de liberté. Voilà le suicide génétique : *l'acte qui supprime le personnage se confond avec la voix qui l'énonce*. Il met fin au texte, et même, si l'on nous permet cette petite intrusion dans le futur, il

⁸⁹² « Le Corrupteur d'âmes », CRN.Ms36.41.

consacre la perte de ce texte quant au livre en procès : des deux pages de ce chapitre, Cioran ne conservera que six formules.

Autre exemple, le dernier paragraphe de la « *Divagation clinique* » dont nous avons déjà cité les premières lignes :

[...] ... Et quand je me raisonne, et que me demande après ce que fut tout ~~cela~~,
... Et quand je me raisonne, je me demande : était-ce là l'épilepsie ou un vestige quelconque d'une maladie sainte sacrée ? De quel démon étais-je <je fus> la demeure passagère ?/, et comment ré suis-je parvenu à m'en débarrasser sans l'usage d'aucun exorcisme ? Je fais le tour des étranges possessions étranges : aucune pourtant, je parcours le registre des spasmes et des métamorphoses. Était-ce la Lycanthropie ? L'âme de quelle bête ai-je empruntée ? Était-ce là une réédition de Lycanthropie – ou un mal plur confus et plus moderne ? Je cherche en vain des noms de pestes <flé> <pestes> <fléaux > ; c'é cela c'était la/le Peste <Fléau>, <cela> c'était l'Ennui.⁸⁹³

Ce chapitre a disparu du *Précis de Décomposition* ; sans doute son suicide génétique était-il trop puissant, son autocritique trop radicale ? Nous pourrions citer encore la fin prosaïque du chapitre « *Souvenirs* », dans lequel sont décrits à la première personne des visions macabres, et qui s'achève ainsi :

[...] Et c'est ainsi <que>, qu'au bout <sous le coup> d'une exaspération morbide, je m'adressa me précipitas/précipitai un jour vers l'agent du coin : « Monsieur l'agent, sauriez-vous me dire, si ce monde existe, si moi j'existe ? » Et j'ai tué Le rid Et je tua<i> momentanément mes/ma paniques par le ridicule en ; mais je ne sais par quelles miracles elles subsistent toujours... la fait subsister encore...⁸⁹⁴

Ajax s'humilie lui-même, et Ajax se tue. Chez une plume jusqu'aboutiste comme celle de Cioran, l'écriture, suicidaire par nature, mène au suicide génétique.

3 – Eurysacès ou la genèse coloniale

*Par quoi cet arbre était une sorte d'esprit.
Le plus haut de l'esprit ne vit que de croissance.
Paul Valéry⁸⁹⁵*

Toutefois, dire que l'écriture est suicidaire, c'est dire que l'intention suicidaire en question est féconde, aussi « *sexuée* » qu'une *petite mort* : l'œuvre est une réponse à la question de l'écriture, et cette réponse deviendra une question, comme un lambeau de *moi* qui deviendra

⁸⁹³ « *Divagation clinique* », NAF.18721.322-323.

⁸⁹⁴ « *Souvenirs*, CRN.Ms.31.20.

⁸⁹⁵ Paul VALÉRY, *Dialogue de l'arbre*, in *Ceuvres*, édition de Jean Hytier, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1960, p. 191.

autre – comme un enfant. Ajax lui-même prend soin, avant de réaliser son funeste projet, d’adresser un discours grave et décisif à son fils, Eurysacès.

La quête fanatique de la formule, de l’aphorisme, de la conclusion pleine et superbe, qui guide l’écriture cioranienne au sein de chaque chapitre, peut s’apparenter à une manière de « *fermer le tombeau* » sur le cadavre du suicidé. Pourtant, nous savons que même les *clausules* les plus retentissantes sont fragiles, et que, de fait, le suicide de ce premier temps de la genèse n’est, précisément, qu’un « *premier* » temps. Parvenus au terme de notre lecture des *Exercices négatifs*, première version du *Précis de Décomposition*, nous fermerions difficilement les yeux sur la science que nous possédons déjà de la postérité de cette œuvre : nous savons que ce livre que nous avons tâché de reconstruire, les *Exercices négatifs*, évoluera, jusqu’au *Précis de Décomposition*, que nous connaissons mieux, et dont nous ne pouvons oublier la lecture préalable. L’aventure continue donc, nous le savons ; et pourtant, comment déceler dans une œuvre ses potentialités futures ? Qui croirait, après toutes les métaphores d’autodestruction dont nous avons usé et abusé, qui croirait que ce texte ravagé par un lyrisme incandescent, pourfendu par les mille lances d’un dialogisme désiré, ne sombrera pas dans l’oubli, mais que son auteur considérera ce tissu de contradictions, d’inconstance et de vitupérations à l’énorme portée, comme un ensemble clos, achevé, tout d’abord, puis comme le lieu possible d’une renaissance, sinon d’une transfiguration ? Cioran s’apprête à mettre au net cette première version ; sait-il, lui, pressent-il qu’il n’a accompli qu’un tiers, à peine, du chemin qui l’attend ?

En bien des occasions, nous attardant sur la teneur dialogique de tel ou tel passage, nous avons vu que le lyrisme originel s’ouvre naturellement (et violemment, certes) vers les deux autres genres de la triade aristotélicienne, comme la voix suicidaire engendre, d’une certaine manière, la voix décomposée, épique, qui la nie, et même – nous la vîmes poindre par endroits – la voix corrompue, dramatique. Cela ne serait pas pour surprendre P. Brunel, qui termine également sa présentation du lyrisme en montrant comment celui-ci peut s’ouvrir à l’épopée, et à la tragédie, soit par un retour momentané du lyrisme (« *Lyrisme 1... Épopée... Lyrisme 2... Tragédie* »⁸⁹⁶) :

Le lyrisme du poète précoce sera relayé par celui du poète tardif, « *celui qui vient après le troupeau, tourné vers l’en-bas plutôt que vers l’azur ou l’ailleurs* ». Mallarmé, rappelle [Jean-Michel Maulpoix], le

⁸⁹⁶ Alfred et Maurice CROISSET, *Histoire de la littérature grecque*, t. II, *Lyrisme, premiers orateurs, Hérodote* (ouvrage dû à Alfred Croiset), éd. de Boccard, 1913, p. 4-5 ; cité par P. BRUNEL, *Mythopoétique des genres*, op. cit., p. 113.

définissait déjà comme « *une araignée sacrée* » au centre de sa toile, occupée à « *tiss[er] aux points de rencontre de merveilleuses dentelles* »⁸⁹⁷ ;

soit par une ouverture double du lyrisme vers l'épopée et vers le drame, comme c'est le cas chez Cioran, et comme on en voit une illustration dans les *Dionysos Dithyramben* (*Dithyrambes pour Dionysos*) de Nietzsche, au cours desquels on voit curieusement apparaître « *un Hamlet, plus qu'un Dionysos, un poète qui n'est pas sans faire penser à Jules Laforgue, 'Rien que bouffon', 'Rien que poète'. Il n'est point peut-être de poésie sans masque, mais précisément sans masque dionysiaque* »⁸⁹⁸ :

Ces *Dionysos Dithyramben* ne parviennent pas à former véritablement un ensemble. Chacun d'entre eux peut être un fragment d'un texte autre, un moment vécu sur le théâtre de l'esprit. Et nul ne sait mieux que l'ancien professeur de philologie à l'Université de Bâle que le dithyrambe a pu être considéré comme une manière de berceau de la tragédie. [...] Dans les fêtes grecques ne se déchaînait pas le dionysiaque à l'état pur, qui serait insoutenable. Il était filtré en quelque sorte par Apollon, et placé sous son contrôle.⁸⁹⁹

Ce « *filtrage* » d'Apollon crée une hétérogénéité, un conflit tendancieusement épique, un dialogue tendancieusement dramatique.

Il serait aisé de montrer que Nietzsche est fortement tributaire de la triade romantique forgée à partir de la donnée aristotélicienne. À partir d'un lyrisme titanesque, il fait assister à deux naissances successives, celle de l'épopée homérique, ou plutôt de ce qu'il appelle « le monde homérique », et celle du théâtre, dont le dithyrambe serait à la fois la source et l'une des formes.⁹⁰⁰

Ce qui se dit ici du dithyrambe s'applique impeccablement au chapitre cioranien ; lisons de nouveau :

Que le dithyrambe soit une illustration exemplaire du lyrisme ne fait aucun doute. Mais très vite on s'aperçoit qu'il ne reste pas enfermé dans ce grand genre. Il peut laisser filtrer la matière épique, ou même la susciter. Prenant à un certain moment de son évolution la forme d'un dialogue, il peut éclater en drame, ou du moins en esquisse de drame. [...] Dionysos pourra fort bien apparaître, non comme le dieu du vin et des fêtes bacchiques, mais comme un « *dieu tragique* ». ⁹⁰¹

Pour bien comprendre ce mouvement générique et génétique, il importe de renoncer à une vision tacitement anthropomorphique, ou animale, de l'œuvre, selon laquelle l'œuvre est un

⁸⁹⁷ P. BRUNEL, *Mythopoétique des genres*, op. cit., p. 95 ; la citation de Mallarmé provient de *Correspondance. – Lettres sur la poésie*, éd. de Bertrand Marchal, Poésie/Gallimard, 1992, p. 316.

⁸⁹⁸ *Ibid.*, p. 123.

⁸⁹⁹ *Ibid.*, p. 124.

⁹⁰⁰ *Ibid.*, p. 125.

⁹⁰¹ *Ibid.*, p. 126. La citation est de Jean-Pierre VERNANT, « Le Dionysos masqué des *Bacchantes* d'Euripide », *L'Homme*, 93, janvier-mars 1985, XXV (1), p. 31-58, repris dans Jean-Pierre Vernant et Pierre Vidal-Naquet, *Mythe et Tragédie II*, Éditions la Découverte, 1995, p. 269.

individu, un homme : si l'homme a le même génome de l'enfance à la maturité, ce n'est pas le cas de l'œuvre littéraire. L'enjeu est d'appréhender la possibilité du passage d'une version de l'œuvre à une autre, et la question de « *l'identité* » de l'œuvre, c'est-à-dire :

[...] la question plus générale de la relation de l'œuvre à ses différents états génétiques. Peut-on parler à ce propos d'une seule œuvre ou bien de textes divers qui forment autant de possibles ? Daniel Ferrer pose le problème : « *les projets antérieurs dont on rencontre la trace au cours de la genèse ne devraient-ils pas être analysés, en toute rigueur, comme les projets d'autres œuvres successives, jamais abouties, ressemblant plus ou moins à la dernière d'entre elles ?* »⁹⁰²

Notre modèle sur cette question sera celui de *l'arbre* ; nous nous appuyerons sur les travaux du botaniste Francis Hallé, tels qu'on peut les lire par exemple dans *Plaidoyer pour l'arbre*⁹⁰³. Sauf quelques rares exceptions (arbres unitaires), l'arbre n'est pas un individu, mais une *colonie*, qui peut être divisée sans mourir, et dont le phénomène-clef est la *réitération*, « *mécanisme par lequel, à partir d'une unité architecturale initiale issue d'une graine, se met en place un groupe d'unités équivalentes* »⁹⁰⁴ : à partir d'une architecture unitaire, l'arbre développe des unités réitérées ; le même programme dont l'arbre est issu se répète ; en simplifiant, et en passant sur le passionnant détail de ce phénomène, disons que le tronc se divise en branches dont l'architecture est identique à celle du tronc, et qui, semble-t-il, partagent les mêmes racines⁹⁰⁵. L'arbre devient un groupe de jeunes arbres de même espèce, et peut même présenter « *une suprenante ressemblance avec une forêt* »⁹⁰⁶. Qui plus est, un même arbre peut contenir des cellules, disons ainsi des branches, de génotypes différents⁹⁰⁷. Les unités réitérées d'un même arbre peuvent entrer en compétition (pour de la lumière, pour de l'eau), mais aussi en collaboration, par spécialisation (certains rameaux du marronnier prolongent la cime vers le bas du tronc, sans branches feuillées, pour y aller chercher de la lumière)⁹⁰⁸. Surtout, et la chose est fascinante chez l'arbre, « *le concept même de colonie implique l'idée de longévité accrue, par rapport aux éléments qui la constituent [...] l'unité réitérée peut n'avoir qu'une vie brève, tandis que la colonie-arbre peut être virtuellement immortelle* »⁹⁰⁹ : réitération

⁹⁰² A. HERSCHBERG-PIERROT, *Le style en mouvement, op. cit.*, p. 68. La citation de Daniel Ferrer provient de « La toque de Clementis. Réroaction et rémanence dans les processus génétiques », *Genesis*, 6, 1994, p. 98.

⁹⁰³ Francis HALLÉ, *Plaidoyer pour l'arbre*, Actes Sud, 2005 ; nous lirons principalement les pages 30 à 54. Voir aussi, Francis HALLÉ, *Éloge de la plante, Pour une nouvelle biologie*, Paris, Seuil, 1999, 352 p.

⁹⁰⁴ *Ibid.*, p. 32.

⁹⁰⁵ Cf. F. HALLÉ, *ibid.*, p. 34-38.

⁹⁰⁶ *Ibid.*, p. 41.

⁹⁰⁷ *Ibid.*, p. 51-53.

⁹⁰⁸ *Ibid.*, p. 41-42.

⁹⁰⁹ *Ibid.*, p. 42-43.

traumatique (par exemple, lorsqu'une pousse apparaît sur un tronc abattu, au sol), marcottage (« *mode de multiplication végétative par lequel un rameau recourbé au niveau du sol s'enracine et produit une nouvelle plante* »⁹¹⁰), émission de drageons (« *plantule d'arbre qui provient non pas d'une graine, mais du développement d'un bourgeon apparu sur une racine* »⁹¹¹), donnent aux arbres l'immortalité potentielle.

Nous voyons dans tout cela une formidable source lexicale et conceptuelle pour qualifier la genèse. L'homme a beau être un animal, et même un animal conscient, il s'inscrit de tout son être dans une vaste biologie dont il ne s'excepte qu'apparemment, même lorsqu'il compose un poème – voire : par l'écriture, l'homme essaie de s'extirper de l'animal, et se rapproche du végétal, puisque, comme le disait Francis Ponge, « *l'animal c'est l'oral, la plante c'est l'écrit* »⁹¹². Si hachée, si rationnelle qu'elle puisse être, la genèse d'une œuvre est un phénomène naturel, biologique ; tout autant que l'arbre, l'écrivain est manipulé par des fins qui le dépassent ; même un *suicide génétique* traduit une tentative de survie qui le transfigure.

Précisons notre esquisse de rapprochement métaphorique entre la vie d'un arbre et la vie d'une œuvre. F. Hallé distingue *colonie* (comme le corail) et *métapopulation*, et préfère le premier terme, pour les arbres, « *eu égard au fait que les individus d'une population sont séparés les uns des autres, tandis qu'une connexion physique, vivante et fonctionnelle, unit les éléments constitutifs d'une colonie* »⁹¹³ ; cette opposition pourrait recouper l'opposition entre genèse sur feuilles volantes (métapopulation) et celle sur cahier (colonie – les paperoles de Proust en sont l'image criante, ces paperoles attachées au support premier comme des branches au tronc, ou comme de petites branches à d'autres branches antérieures), mais, ce niveau concret n'est pas le niveau essentiel : lorsque nous parlons de genèse coloniale, nous nous plaçons sur un plan spirituel, disons abstrait, intellectuel, ce qui n'est en rien un obstacle à notre hypothèse, puisque la pensée de l'homme est un phénomène tout aussi « *naturel* », là encore, que la croissance d'une plante.

Ainsi, à différents niveaux, le passage d'une œuvre (même achevée) à une autre, ou d'une version d'une œuvre à une autre, ou d'un brouillon d'un texte à un autre, ou même d'un mot à un autre, et tout mouvement intertextuel, exprime la réalité coloniale de la littérature, envisagée sous l'angle de l'écriture (de même, Francis Hallé tache d'adopter le point de vue de l'arbre, et s'intéresse moins aux phénomènes extérieurs à l'arbre, dûs à une cause

⁹¹⁰ *Ibid.*, p. 204.

⁹¹¹ *Ibid.*, p. 202.

⁹¹² Cité par F. HALLÉ dans « Éloge de la plante », entretien filmographique, in *Arbres, un voyage immobile* (DVD), de Sophie BRUNEAU et Marc-Antoine ROUDIL, Paris, Éditions Montparnasse, 2001.

⁹¹³ F. HALLÉ, *Plaidoyer pour l'arbre*, op. cit., p. 39.

étrangère à l'arbre – comme l'édition ou la lecture sont étrangers à l'écriture, même si l'écriture envisage l'édition et la lecture, d'ailleurs un peu comme l'arbre envisage les arbres qui l'entourent⁹¹⁴). Notre « *contretexte* » pourrait ainsi être rapproché du marcottage⁹¹⁵ ; la fécondité de notre « *antitexte* », et le changement de langue, rappellent la réitération traumatique ; nombre de chapitres pourraient être qualifiés de drageons ; et les différentes versions d'un texte sont autant d'unités réitérées. Enfin, la genèse est virtuellement toujours inachevée ; l'écriture est une activité virtuellement dépourvue de fin.

La question de l'identité de l'œuvre, et de ses rapports avec ses états génétiques, est donc, pour ainsi dire, une fausse question, dont la seule réponse est l'explication, le déroulement, de toute l'origine de l'œuvre ; en toute rigueur, si le généticien accepte jusqu'au bout le défi qui est le sien – faire non pas l'herméneutique de livres qui ne sont que des constructions artificielles *a posteriori*, mais l'heuristique de l'écriture dans sa plus pure processualité –, il doit lire le « *Sainte-Beuve* » de Proust de concert avec toute la *Recherche*, comme lui étant *organiquement* lié : si l'on s'intéresse à l'arbre entier, à la genèse comme totalité, à toute la colonie, on ne peut en dissocier les différents projets. Tout cela peut sembler trop complexe (« *Individu ou colonie, la question n'est pas simple* », conclut F. Hallé⁹¹⁶), et prendre des proportions déstabilisantes, mais, à être envisagée comme unité, ou même comme succession de projets distincts, la genèse perd sa principale qualité, la pluralité dans l'unité, son caractère colonial.

Nous allons donc passer au second état du *Précis de Décomposition*, sans oublier quel lyrisme originel fut le sien, sans oublier la voix naturelle, la dimension autobiographique, la ferveur incantatoire qui en marquèrent la naissance, sans oublier quel dialogisme sauvage s'instaura en son sein, consacrant la mort de l'auteur et l'hétérogénéité du texte, sans oublier non plus les cycles, les voix, les contradictions et les suicides de cette écriture toujours soumise à sa propre négation, toujours occupée à son arborescence dialogique.

⁹¹⁴ Cf. les arbres « timides », selon F. HALLÉ, *ibid.*, p.40-41.

⁹¹⁵ Cf. Roland Barthes, qui parle, lui, du « 'marcottage' des figures » chez Proust ; in Roland BARTHES, « Ça prend », *Ceuvres complètes*, éditées par Éric Marty, Paris, Seuil, 2002, t. 5, p. 656 : « l'efficacité romanesque de ce qu'on pourrait appeler le « marcottage » des figures : plantée ici, souvent discrètement (disons, au hasard, par exemple : la dame en rose), une figure se retrouve bien plus tard, par enjambement au-dessus d'une infinité d'autres relations, fonder une nouvelle souche (Odette) ». (Cf. Guillaume BELLON, « L'écriture du moi, du journal au cours », in *Recto/Verso*, 2007, n° 1 – www.revuerectoverso.com.)

⁹¹⁶ *Ibid.*, p. 54.

III - Décomposition

Dire l'importance de la négation de soi dans l'écriture, c'est dire que Cioran croit et veut croire à l'effort dialogique du « *penser contre soi* », lequel permet d'atteindre une certaine profondeur et une certaine solidité : ce qui résiste à mes propres assauts critiques, répétés et radicaux, résistera à ceux de mon lecteur ; et la composition hétéroclite de l'œuvre fera dignement face à celle de l'existence, sans le confort d'aucun leurre, comme si le seul moyen de doubler la vie par l'écriture était de rendre cette écriture, et son résultat, saturés de souffrances, toujours écartelés par des contradictions passagères, précisément à l'instar de la vie. Il faut savoir se détacher de son œuvre, et la juger avec toute l'impitoyable autorité d'un esprit voulant retrouver dans le texte l'intense cauchemar de la vie ; l'heure vient, pour le bien de l'œuvre, où il faut relire, décomposer la composition, en scruter chaque recoin, et sabrer sans trembler dans la chair fraîche ; l'heure est venue pour nous d'observer cette campagne épique qui constitue le second temps de la genèse du *Précis de Décomposition*.

Nous sommes maintenant en 1947, Cioran recopie ses *Exercices négatifs* (état I), qui s'intitulent désormais *Le Penseur d'occasion*⁹¹⁷ (état II). Ce deuxième état, très complet, comptant plus de trois cent folios, marque donc la période *épique* de la création : travail prolongeant la honte d'Ajax tout en l'amenuisant, labeur objectif en réaction à la faillite de la subjectivité lyrique. Il s'agit avant tout de mettre au net un premier état manuscrit trop chaotique, de lisser la numérotation ; le modèle, on le devine, est le livre. Mais cette décomposition comme purification matérielle s'accompagne d'un travail stylistique, d'une part, visant également à la clarté, à la simplification, et, d'autre part, d'un travail structurel, la seconde partie du livre subissant de nombreuses transformations, tandis qu'apparaissent ou disparaissent des chapitres ici et là. Distance critique, objectivité face à sa propre poétique, Cioran fait montre d'une indifférence toute « *scientifique* », pour reprendre le terme employé par Flaubert décrivant la seconde ère de la création (cf. fig. 16) : l'auteur, l'écrivain inspiré, devient son propre lecteur, son propre correcteur, et se divise lui-même de manière suffisamment radicale pour qu'il ne soit plus question de sentiment face au texte, il est étranger au texte, le juge de l'extérieur, selon une posture dont on trouve dans les manuscrits de Stendhal une forme exacerbée, ainsi commentée par A. Herschberg-Pierrot :

Plusieurs figures interviennent : celle de l'écrivain qui se regarde écrire et se corrige, du lecteur qui juge l'écrivain correcteur... Dans cette autre marginale, le dialogisme se fait entendre pleinement et c'est la critique de l'auteur, l'objection prêtée à une figure tierce qui est mise en cause : « *Critique : Peut-être*

⁹¹⁷ NAF.18721.2.

*l'auteur a-t-il trop le ton d'un froid philosophe qui voit tout de haut, sans s'intéresser aux faiblesses, bonheurs, malheurs, etc., des personnages. Ce défaut, s'il existe, ce que je voudrais bien savoir, doit déplaire surtout aux femmes de chambre. 18 septembre 1834. »*⁹¹⁸

On sent tout ce qu'il y a de belliqueux dans les jugements de l'auteur-correcteur sur son texte et sur lui-même en tant qu'auteur ; ce franc-parler rigoureux, où la parole équivaut à un acte, et qui place l'exigence esthétique au-dessus de l'estime de soi, est *épique* par son objectivité, par son efficace, toute pétrie d'une confiance en soi inconsciente, aux antipodes des hésitations et des états d'âme subjectifs de la période lyrique. Une lettre de Flaubert à Edma Roger des Genettes (du 20 octobre 1864) éclaire, par contraste, cette écriture épique : après les intenses années de rédaction de *Salamambo*, le romancier travaille désormais à *L'éducation sentimentale*, projet qu'il vient d'initier, et qui s'annonce particulièrement délicat : « *Je suis écrasé par les difficultés de mon livre. [...] J'ai vécu plusieurs années dans un état que j'ose qualifier d'épique, sans ressentir le moindre doute, ni la plus légère fatigue. Mais à présent je suis rompu.* »⁹¹⁹

Nous entrons donc dans l'ère épique de la genèse du *Précis de Décomposition* ; notre lecture en sera soutenue par cette citation de Hölderlin, commentée à plusieurs reprises par P. Brunel, et qui souligne les deux caractéristiques fondamentales de l'épique : « *Le poème épique, naïf selon l'apparence, est héroïque par sa signification. C'est la métaphore des grandes volontés* »⁹²⁰. Naïveté, simplicité, objectivité, d'une part ; idéal, énergie, efficace, de l'autre ; c'est selon ces deux pôles que nous organiserons notre traversée de l'état II du *Précis*, état lui-même formé de deux parties (deux numérotations indépendantes, états 2 et 2', cf. fig. 10 et 11⁹²¹) relevant chacune de l'un de ses pôles. En jouant sur la polysémie du terme, on peut faire de la décomposition une explication, une manière de déplier, de délier, de déployer ; mais la décomposition exprime aussi l'altération, la dissolution, la diminution d'un cadavre en voie de putréfaction. Il s'agit donc d'*épurer*, de simplifier, de clarifier, d'une part (état 2) ; de *brouiller*, de déranger, de déstructurer, de l'autre (état 2'). Autant d'infinitifs, car la décomposition est avant tout action. Tandis que l'époque lyrique et suicidaire était centrée sur l'affirmation d'un *sujet*, si pluriel fût-il, l'ère épique de la décomposition manifeste la transivité d'un *verbe* (et nous verrons dans un troisième et dernier temps quel *complément* l'ère dramatique de la corruption apportera à la phrase de la genèse).

⁹¹⁸ A. HERSCHBERG-PIERROT, *Le style en mouvement, op. cit.*, p. 105.

⁹¹⁹ G. FLAUBERT, *Correspondance*, édition de B. Masson, Paris, Gallimard, « Folio classique », 1998, p. 460. C'est Flaubert qui souligne.

⁹²⁰ P. BRUNEL, *Mythopoétique des genres, op. cit.*, p. 137 et 220. (La citation de Hölderlin provient de Peter Szondi, *Poétique et poésie de l'idéalisme allemand*, Éditions de Minuit, p. 248.)

⁹²¹ Pour clarifier : état II = 2 + 2' (de même que nous avons, pour l'état I : état I = 1 + 1' + 1'').

A – Épurer : l'état 2

1 – L'ampleur communautaire

a – L'épopée du copiste

À en croire la numérotation C, et en comparant avec l'état I, il semble qu'il manque à cet état II moins d'une quinzaine de folios⁹²², dont un seul dans l'état 2 (numC 1). Par rapport à la noirceur du premier état du livre, saturé d'encre, celui-ci se présente, tout particulièrement dans ses premières pages, comme une mise au net sereine. Dans cet état 2, l'écriture est régulière, claire et très peu raturée ; associée au lissage de la numérotation (sans interruption de 2 à 200, avec un seul cas de numéro modifié⁹²³), cet effort de lisibilité visuelle désigne tacitement l'objectif de l'auteur-copiste : le livre. Cela signifie deux changements majeurs par rapport au premier jet de l'état I : d'une part, la prise en considération du lecteur, c'est-à-dire l'insertion dans une société, dans une civilisation, le document personnel (état I) passant au statut de discours communautaire ; d'autre part, l'appréhension du livre comme tout, clos, une *vue d'ensemble* épique⁹²⁴, une réduction de l'hétérogène en un seul même cadre, avec un aspect lié s'opposant à l'ouverture permanente du lyrisme originel et à ses mille incipits distincts (« *le poète épique procède par réduction à partir d'un ensemble si proliférant qu'il pourrait être infini* »⁹²⁵), les chapitres s'enchaînant maintenant, comme dans un livre, à la suite les uns des autres, sur des feuilles communes (il n'y a plus qu'accidentellement l'équivalence chapitre/page ; les chapitres sont séparés par des blancs, les feuilles s'enchaînent comme un immense rouleau virtuel). Le manuscrit perd sa chair noire, ses ratures et autres émois subjectifs, il se décompose, et devient livre, objet, objectivé, concrètement neutralisé. La dimension communautaire et l'ampleur de l'écriture, régulière et rapide, penchée comme

⁹²² État 2 : numC 1 ; état 2' : numC 1-3, 25, 30, et, vraisemblablement, l'équivalent de quatre chapitres à la fin (« Restauration d'un culte », « Nous, les troglodytes... », « Physionomie d'un échec », et « Procession des sous-hommes »).

⁹²³ NAF.18721.142, numC 152a/135. Les autres cas de numérotation multiple sur un même folio relèvent soit d'une erreur, soit de la récupération d'un ancien folio (NAF.18721.74-78) déjà utilisé pour l'état I.

⁹²⁴ Emil Staiger « a postulé le rapport : lyrique/présent, épique/passé, dramatique/futur. Ou bien encore, à partir de la question des points de vue : le même Staiger a cru devoir mettre à part le saisissement lyrique, la vue d'ensemble épique, la tension dramatique » ; P. BRUNEL, *Mythopoétique des genres*, op. cit., p. 134. C'est P. Brunel qui souligne.

⁹²⁵ *Ibid.*, p. 209. C'est P. Brunel qui souligne.

dans une chevauchée en plaine, nous introduisent d'emblée dans la phase de décomposition de la genèse comme dans sa phase *épique*.

b – E. M. CIORAN fecit

Bien que le premier folio de texte de cette épopée soit perdu, nous pouvons apprécier la couleur épique de l'ouverture du *Penseur d'occasion* (titre du second état du *Précis de Décomposition*, rappelons-le, après les *Exercices négatifs* du premier état). La première page⁹²⁶ donne déjà le ton. C'est une page de titre, comprenant : en haut, centré, le nom de l'auteur, « E. M. CIORAN », en-dessous, centré, le titre, « LE PENSEUR D'OCCASION », plus bas, contre le bord droit, l'épigraphe, « *Oui, en vérité, il me / semble que les démons jouent / à la balle avec mon âme... / Thérèse d'Avila* ». De fait, si cette page de titre a été associée au fonds BnF, et donc à ce second état du livre (même si le fonds n'est pas constitué uniquement de ce second état, pas plus que ce second état n'est constitué du seul fonds BnF), on est en droit de consulter ici les autres pages de titre conservées au fonds Doucet : puisqu'elles se ressemblent toutes, comment Cioran, trente ans après les faits, a-t-il pu choisir la page qui correspondait précisément à cet état (lui qui n'a d'ailleurs pas livré à la BnF cet état sous une forme complète) ? Regardons les autres pages de titre en présence : (état I) « [centré haut] E.E. CIORAN / [centré milieu] *Exercices négatifs* »⁹²⁷ ; (état II ?) « [centré haut] E.M. CIORAN / [Centré milieu] *Exercices négatifs* / [centré milieu-bas] <Précis / de / Décomposition> / [angle bas-gauche] E. Cioran / 20, rue Monsieur le Prince / hôtel Majory / Paris VIe »⁹²⁸.

Toute page de titre ressemble à une épigramme, conformément à la définition qu'en donne P. Brunel, citant Hegel :

Dans l'épigramme, Hegel voit « *le mode d'exposition épique le plus simple* » : une *inscription*, « une épigramme » au sens vrai du mot, c'est-à-dire au sens d'inscriptions sur des colonnes, des monuments, des dons votifs et autres objets. Elle est encore épique parce que c'est l'expression de l'objectivité en tant que telle, mais aussi parce que c'est l'expression spirituelle de cette objectivité, permettant la découverte de l'essence de la chose.⁹²⁹

⁹²⁶ NAF.18721.2. Cette page comprend, en bas, la mention manifestement postérieure du titre final, « Précis de Décomposition », souligné deux fois ; l'ancien titre n'ayant pas été biffé, cet ajout date probablement d'une quelconque phase de rangement des manuscrits par Cioran, sinon du temps de leur don à la BnF.

⁹²⁷ CRN.Ms.25.1. Faut-il rapprocher ce « E.E. » de E.E. Cummings, auquel Cioran préférera toutefois le « E.M. » de E.M. Forster ? Cf. N. CAVAILLÈS, *Le Corrupteur corrompu*, op. cit., p. 9-11.

⁹²⁸ CRN.Ms.25.2.

⁹²⁹ P. BRUNEL, *Mythopoétique des genres*, op. cit., p. 214. C'est P. Brunel qui souligne.

Les données objectives de la page de titre cioranienne sont elles aussi enrichies d'une dimension spirituelle, par le titre, par la citation, bien sûr, mais aussi, dans une certaine mesure, par le nom même de l'auteur (c'est la première fois que Cioran signera un ouvrage des initiales « E. M. » ; et l'on remarque qu'il distingue son nom d'auteur du nom simple de son adresse, « E. Cioran »), et, partant, par l'adresse (un hôtel, qui plus est) : toutes ces données racontent déjà une histoire, tout comme cette épigramme viking donnée en exemple par P. Brunel : « *Tuba a érigé cette pierre à la mémoire de son fils Harald, frère d'Ingoar. Ils partirent en hommes, s'en furent au loin et rassasièrent l'aigle en Orient. Ils sont morts dans le Sud, en Espagne* »⁹³⁰. Ces noms, ces lieux, dans leur pure objectivité, contiennent toute l'épopée dont l'épigramme est le monument.

Le livre prend d'emblée une dimension sociale, puisqu'il y a présentation de l'auteur, sous-entendant une adresse à un éditeur ; si légère soit-elle à nos yeux, cette dimension est fondamentale pour l'écrivain, dont la solitude a désormais un public, un auditoire. Or, ce passage d'une écriture solitaire et mouvante, aux lettres normalisées d'un manuscrit de forme pré-éditoriale destiné à être donné à lire, reflète parfaitement le passage du lyrisme à l'épique, si l'on songe à la régularité de l'alexandrin épique (bercement mémoriel et oral, musical comme la clarté de l'écriture du copiste est picturale), ou bien si l'on suit P. Brunel, qui, s'appuyant sur les travaux de Northrop Frye, rappelle l'importance de la forme de représentation littéraire en ces termes :

La parole peut être mimée devant des spectateurs (c'est le drame), déclamée devant des auditeurs (c'est l'épopée), confiée à un lecteur dans le secret de la lecture (c'est le lyrisme). Mais Frye reconnaît lui-même qu'à l'ère de l'imprimerie ces distinctions n'ont plus guère de sens.⁹³¹

Plus de sens ? Le livre dissout dans le papier ces formes de représentations, mais leur fantôme hante nos bibliothèques, et, même si nous sommes toujours assis dans notre fauteuil, penchés sur une liasse de feuilles reliées, nous ne lisons pas une pièce de théâtre comme un poème, ni comme un roman : dans la lecture, et contrairement à l'histoire (probable) de la naissance des genres, ce n'est pas la forme de représentation qui crée le genre, mais le genre qui crée la forme, ou mieux, l'image, de la représentation. P. Brunel dit aussi, toujours avec Northrop Frye et son *Anatomie de la critique* :

« L'auteur, ou le ménestrel, ou le récitant » s'adresse à un « auditoire », plutôt qu'à un simple auditeur, qui lui fait face. Cette « forme de représentation » explique « la structure organique du rythme de l'*epos* », qui est un rythme de récurrence, « ou des formes oratoires qui s'y rattachent ». Ce discours épique appelle

⁹³⁰ *Ibid.*, p. 215.

⁹³¹ *Ibid.*, p. 139.

d'ailleurs le discours, et le discours dans le discours, par exemple, le discours de Cicéron dans *La Pharsale* de Lucain.⁹³²

Sans rappeler ici les nombreux discours dans le discours que contient le *Précis de Décomposition*, il est manifeste que la voix du texte, quelle qu'elle soit, s'adresse non pas à un lecteur, mais à un auditoire, pour ne pas dire à l'humanité. Plus qu'un pré-imprimeur, le copiste donne au texte le cadre social pour sa profération ; copiant et signant son œuvre, Cioran se tient devant nous comme le ménestrel devant son auditoire.

c - Vers une épopée de l'humanité

Cette inscription dans la communauté humaine frappe, à la lecture des premières pages du second état du *Précis* - qui plus est pour le lecteur qui connaîtrait l'œuvre roumaine de ce *Privatdenker* qu'est Cioran. Il faut attendre la onzième page du livre pour rencontrer un « je » personnel (« ... *Et ce n'est pas moi qui serais allé à Eleusis. <Et je songe à une Eleusis des cœurs détrompés, à un> <à un Mystère net, sans dieux/dieux et sans véhémences d'illusion. »*⁹³³); dans les dix pages qui le précèdent, trois phrases seulement comportent un pronom de la première personne du singulier, et c'est à chaque fois un « je » philosophique (« *Dire : je suis, est un acte d'effronterie et d'imposture. Je puis être quelque chose, mais je ne suis réellement jamais »*⁹³⁴) qui se fond aussitôt dans le « nous » employé partout ailleurs - à l'instar du « je » lyrique et rare de l'*Anabase* de Saint-John Perse, qui s'élève au « nous » comme à l'épopée d'une humanité solitaire :

Pour mon âme mêlée aux affaires lointaines, cent feux de villes avivés par l'abolement des chiens... /
Solitude ! nos partisans extravagants nous vantaient nos façons, mais nos pensées déjà campaient sous d'autres murs : / « Je n'ai dit à personne d'attendre... Je vous hais tous avec douceur... Et qu'est-ce à dire de ce chant que vous tirez de nous ?... »⁹³⁵

« Nous » est probablement le tout premier mot du *Penseur d'occasion*, le premier du premier chapitre, « *Sentir et veiller* » : « *Nous avons une âme pour la perdre »*⁹³⁶ ; il est en tout cas présent dans l'incipit du second chapitre, « *Le désaccord originel* » : « *Il y a en nous des ressources qui nous permettent de nous abandonner aux charmes du concret »*⁹³⁷, et même le troisième chapitre,

⁹³² *Ibid.*, p. 132.

⁹³³ NAF.18721.18.

⁹³⁴ NAF.18721.11.

⁹³⁵ Saint-John PERSE, *Anabase*, in *Éloges*, Paris, Gallimard, « Poésie », 1960, p. 117.

⁹³⁶ CF. CRN.Ms.28.1 (état I) et CRN.Ms.58.1 (état III).

⁹³⁷ NAF.18721.10.

« *Amertume et rigueur* », traitant de ce poison ô combien intime qu'est l'amertume, relève de l'universalité humaine de la première personne du pluriel : « [*l'amertume*] est là, sourdine à nos excès »⁹³⁸. Cela ne suffira pas à faire du livre une épopée (à la gloire de quel héros, de quelle nation ?), mais il y a bien un puissant souffle épique dans ces premières pages, semblable au *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes* de Rousseau, notamment sensible dans l'emploi de l'imparfait et du passé-simple, qui embrassent des millénaires, des milliers de générations ; ainsi Cioran nous raconte-t-il l'histoire de l'humanité, restituant au présent de notre condition un passé décisif (comme ce « *désaccord originel* » qui donne son titre au second chapitre) :

[...] Le mythe a situé le premier d'entre nous dans un jardin ; ceux qui vinrent ensuite infirmèrent le mythe : l'espace clos où tout fleurit n'est plus l'ordre de nos rêves.⁹³⁹

[...] Ainsi, tant de moments et tant de lieux ont pu prendre figure de patrie : l'illusion pourtant, trop instruite de sa propre fragilité, nous empêchait de nous y installer et d'y chercher autre chose qu'un prétexte d'abandon fugitif.⁹⁴⁰

Dans ce cadre, ce ne serait pas aller trop loin que d'établir un parallèle entre les trois composantes du type de société auquel est liée l'épopée – « *trois fonctions sociales : ceux qui combattent, ceux qui prient et ceux qui cultivent la terre* »⁹⁴¹ – et les trois voix qui trament le dialogisme du *Précis* : la décomposition est (anti-)lutte, le suicide est (anti-)prière, et la corruption n'est pas, dans son ironie, étrangère au bon sens terrien, au pragmatisme bonhomme et clairvoyant de l'agriculteur. Nous avons vu que le premier état du livre avait pour troisième chapitre, supprimé depuis, « *De la seule manière de supporter les hommes* »⁹⁴², et que le chapitre « *Le désaccord originel* » a eu pour premier *incipit*, supprimé dès le premier état : « *J'ai vu tout ce qu'on peut voir* »⁹⁴³ : la leçon guerrière de la décomposition a porté ses fruits, et ce moi lyrique qui s'exceptait de l'ensemble « *les hommes* » dès le début du premier état, est exclu des onze premières pages du second état (... mais il reviendra, ce moi marginal, sous une forme hybride, dès le premier chapitre du livre final, « *Généalogie du fanatisme* »).

⁹³⁸ NAF.18721.13.

⁹³⁹ « Sentir et veiller », NAF.18721.9.

⁹⁴⁰ « Le désaccord originel », NAF.18721.11.

⁹⁴¹ Article « épopée », Michèle ACQUIEN et Georges MOLINIÉ, *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*, *op. cit.*, p. 535.

⁹⁴² CRN.Ms.28.129-131.

⁹⁴³ CRN.Ms.28.4.

Le temps de la décomposition voit l'avènement de l'œuvre au sein de la communauté humaine ; la décomposition d'un moi devient celle de l'absolu. Tandis que le « *je* » s'incline de plus en plus sous le « *nous* », l'œuvre bascule, sa finalité prenant une ampleur universelle, dépassant l'histoire d'un moi pour atteindre l'histoire du Moi humain, avec, sous une forme différente du suicide lyrique, une tendance sacrificielle certaine – celle-là même qui donne tant de mystère à la question blanchotienne de l'épopée de l'art : sacrifice au nom de quoi, de quel absolu ?

Pourquoi, au lieu de se dissiper en pure satisfaction jouissante ou dans la vanité frivole d'un moi en fuite, la passion de l'art, qu'elle soit dans Van Gogh ou dans Kafka, est-elle devenue l'absolument sérieux, la passion pour l'absolu ? Pourquoi Hölderlin, Mallarmé, Rilke, Breton, René Char sont-ils des noms qui signifient que, dans le poème, une possibilité dont ni la culture, ni l'efficacité historique, ni le plaisir du beau langage ne rendent compte, une possibilité qui ne peut rien, subsiste et demeure comme le signe, en l'homme, de son propre ascendant ?⁹⁴⁴

2 – *Cum grano salis*

La soumission du copiste de cet état 2 n'est pourtant pas totale, et de premières traces de modifications (un texte supprimé⁹⁴⁵, des corrections d'écriture, et de lecture) attestent un phénomène qui s'amplifie dans l'état 2' : la mise au net des élans suicidaires et bigarrés du premier jet débouche sur une réécriture de l'œuvre ; le copiste n'asphyxie pas complètement l'écrivain ; toute simplification reste une altération, toute décomposition est une recomposition. Le tableau suivant (fig. 17), confrontant la numérotation de l'état 1 à celle de l'état 2, indique le peu de transformations d'ordre macro-génétique lors du passage d'un état à l'autre ; nous ferons maintenant la part belle aux différences textuelles entre ces deux ensembles fort semblables.

Nous avons simplifié la numérotation C de l'état 1, en nous limitant à sa dernière version, soit celle qui précède l'état 2 ; concernant l'état 2, étant donné la rareté des modifications de numérotation dans cette première partie du livre, nous indiquons simultanément, le cas échéant, les différentes numérotations d'un folio.

Figure 17. Tableau du passage de l'état 1 à l'état 2

Cote	NumC	Titre dans l'état I	Titre dans l'état II	NumC	Cote	Titre PDD
------	------	---------------------	----------------------	------	------	-----------

⁹⁴⁴ M. BLANCHOT, *L'espace littéraire, op. cit.*, p. 286.

⁹⁴⁵ Pas de texte ajouté : si de nombreux textes de cet état 2 sont inconnus au lecteur de l'état 1, cela est dû à la perte de manuscrits, et non à l'apparition de nouveaux chapitres. Partout la régularité de l'écriture signifie explicitement que Cioran recopie, écrit du déjà-écrit.

28.1-3	1-2	Sentir et veiller		2	9	
28.129-131	3-4	De la seule manière de supporter les hommes				
28.4-5	5-6	Le désaccord originel	Le désaccord originel	3-5	10-12	L'homme verroulé
28.6	8	Les états négatifs + Amertume et rigueur	Amertume et rigueur	6	13	
			Les deux espèces d'homme	7-8	14-15	Variations sur la mort 2
			(Contre l'obsession...)	9-10	16-17	Variations sur la mort 3
			Encore un jour !	11	18	En marge des instants
			L'anti-prophète	12-15	19-22	L'anti-prophète
			Dans le cimetière des définitions	16	23	Dans le cimetière des définitions
			Civilisation et frivolité	17-18	24-25	Civilisation et frivolité
28.8-10	19-20	De l'absolu et ses caricatures	De l'absolu et ses caricatures	19	26	
28.11	20a	(Toute conviction...)	(Toute conviction...)	20-21	27-28	
			L'écoulement en Dieu	22-23	29-30	Disparaître en Dieu
28.12	23	L'improbable comme salut	Le salut par l'improbable	24	31	Variations sur la mort 1
28.13	25		Tentation et danger de l'insoluble	25-26	32-33	Variations sur la mort 1

			Désarticulation du temps	27-30	34-37	Désarticulation du temps
			(Celui qui souffre...)	31	38	(Celui qui souffre...)
			La superbe inutilité	32-33	39-40	La superbe inutilité
28.14-18	33-34		La syntaxe du pestiféré	34-35	41-42	
			(L'homme aurait dû...)	36	43	
28.19-22	36-39	La faculté d'espérer	La faculté d'espérer	37-39	44-46	
28.23-26	40-42	Exégèse de la déchéance	Exégèse de la déchéance	40	47	Exégèse de la déchéance
28.26	42	(Le pluriel implicite...)	(Le pluriel implicite...)	41	48	(Le pluriel implicite...)
28.27-28	43-44	L'autrui	L'autrui	42	49	Coalition contre la mort
28.29-31	45-46	Suprématie de l'adjectif	Suprématie de l'adjectif	44	51	Suprêmatie de l'adjectif
28.32	46a	(Et pourtant...)	(Et pourtant...)	45	52	(Et pourtant cette quête...)
28.33-36	47-50	La chute classique	La chute classique	46-48	53-55	
28.37-38	51-52	Le diable rassuré	Le diable rassuré	49-50	56-57	Le diable rassuré
28.39	53	Promenade sur la circonférence	Promenade sur la circonférence	51	58	Promenade sur la circonférence
28.40	54	Le suicide comme moyen de connaissance	Le suicide comme moyen de connaissance	52	59	
28.41	55	(Chaque être...)	(Chaque homme...)	53	60	
28.42-43	56-57	Les dimanches de	Les dimanches de	54	61	Les dimanches

		la vie	la vie			de la vie
28.44	57a	(L'unique fonction...)	(L'unique fonction...)	55	62	(La seule fonction...)
28.45	58	Le cœur expie les lumières de l'esprit	Le cœur expie les lumières de l'esprit	56	63	
28.46	59	L'animal indirect	L'animal indirect	57	64	L'animal indirect
28.47	59b	(Et dire que...)	(Et dire que...)	58	65	(Depuis Adam...)
28.48-49	60-61	La clef de notre endurance	La clef de notre endurance	59-60	66-67	La clef de notre endurance
28.50-51	62-63	Annulation par la délivrance	Annulation par la délivrance	61	68	Annulation par la délivrance
28.52	64	Le venin abstrait	Le venin abstrait	62	69	Le venin abstrait
28.53	64a	(Il est curieux...)	(Il est curieux...)	63	70	
28.54	65	La conscience du malheur	La conscience du malheur	64	71	La conscience du malheur
28.55-56	66-67	La pensée interjective	La pensée interjective	65-66	72-73	La pensée interjective
NAF.74-78	68-72	Apothéose du vague	Apothéose du vague	67-71	74-78	Apothéose du vague
28.57	73	Anch-heresy	Anch-heresy	72	79	La solitude - schisme du cœur
28.58	74	(« Lorsque l'âme...)	(« Lorsque l'âme...)	72	79	(« Lorsque l'âme...)
28.59-62	75-78	Penseurs crépusculaires	Penseurs crépusculaires	73-76	80-83	Penseurs crépusculaires
28.63-66	79-82	Les ressources du suicide	Les ressources du suicide	77-79	84-86	Ressources de l'auto-destruction
28.67-69	83-85	Les anges	Les anges	80-81	87-	Les anges

		réactionnaires	réactionnaires		88	réactionnaires
			(Dans ce monde...)	82-83	89-90	(Dans ce monde...)
			Le souci de décence	84	91	Le souci de décence
			(On n'est « civilisé »...)	85	92	(On n'est « civilisé »...)
			La gamme du vide	85-87	92-94	La gamme du vide
			Le véritable prochain	88-89	95-96	
			Certains matins	90	97	Certains matins
			(Écrire serait...)	91	98	(Écrire serait...)
			Le deuil affairé	92	99	Le deuil affairé
			(Les civilisations hâtives...)	93	100	(Les civilisations haletantes...)
			Immunité contre le renoncement	94	101	Immunité contre le renoncement
			Équilibre du monde	95-96	102-103	Équilibre du monde
			Médiocrité de la philosophie	97-98	104-105	Adieu à la philosophie
			(Les grands systèmes...)	99	106	(Les grands systèmes...)
			Limites de la comédie	100-101	107-108	Du saint au cynique
			Retour aux éléments	102	109	Retour aux éléments
			La désertion par l'expression	103-104	110-111	Faux-fuyants
			Proscription	105	112	
44.1-2	110-	Non-résistance à	Non-résistance à	106	113	Non-résistance

	111	la nuit	la nuit			à la nuit
			(Et pourtant cette chute...)	107	114	(Et pourtant cette chute...)
44.3-5	112-114	Réhabilitation de la périphérie	Réhabilitation de la périphérie	108	115	
			Tournant le dos au temps	109	116	Tournant le dos au temps
			Double visage de la liberté	110-112	117-119	Double visage de la liberté
			Surmenage par les rêves	113	120	Surmenage par les rêves
			Le traître modèle	114-116	121-123	Le traître modèle
			Dans une des mansardes de la terre	117	124	Dans une des mansardes de la terre
			L'horreur imprécise	118	125	L'horreur imprécise
			(La santé est une...)	119	126	(Cupidité de l'espace...)
			Les dogmes inconscients	120-121	127-128	Les dogmes inconscients
			Dualité	122	129	Dualité
			(On ne peut aimer...)	122-123	129-130	(On ne peut aimer...)
			Le renégat	124	131	Le renégat
			L'ombre future	125	132	L'ombre future
			La fleur des idées fixes	126	133	La fleur des idées fixes
			Diogène	127-130	134-137	Le « chien céleste »
			L'équivoque du génie	131	138	L'équivoque du génie
			L'agent et la	132	139	Idolâtrie du

			substance du devenir			malheur
			Défervescence	133-134	140- 141	
28.70-71	137- 138	Le démon	Le démon	152a/135	142	Le démon
28.72	138a	(Il serait totalement...)	(Il serait entièrement...)	136	143	(Il serait entièrement...)
28.73-74	139- 140	Philosophie du parti pris	Philosophie du parti pris	137-138	144- 145	
28.75-76	141- 142	La vanité des preuves	La vanité des preuves	139-141	146- 148	
28.77-78	143- 144	La dérision d'une « vie nouvelle »	La dérision d'une « vie nouvelle »	142	149	La dérision d'une « vie nouvelle »
28.79	145	Triple impasse	Triple impasse	143-144	150- 151	Triple impasse
28.80	146	Cosmogonie du désir	Cosmogonie du désir	145	152	Cosmogonie du désir
28.81	147	Interprétation des actes	Interprétation des actes	146	153	Interprétation des actes
28.82	148	La vie sans objet	La vie sans objet	147	154	La vie sans objet
28.83	149	La comédie des pressentiments	La comédie des pressentiments	148	155	
28.84	150	Acedia	Acedia	149	156	Acedia
28.85	151	Les méfaits du courage et de la peur	Les méfaits du courage et de la peur	150-151	157- 158	Les méfaits du courage et de la peur
28.86	152	Despondency	Despondency	152	159	Désenivrement
28.87-89	153- 155	Itinéraire de la haine	Itinéraire de la haine	153-154	160- 161	Itinéraire de la haine
28.90	155a	(Ce ne sont pas les fatigues...)	(Ce ne sont pas les fatigues...)	155	162	(Ce ne sont pas les fatigues...)

28.91	156	Mythologie quotidienne	Mythologie quotidienne	156	163	
28.92	156a	(Adorer et abhorrer...)	(Adorer et abhorrer...)	157	164	
28.93	158	Les apories de l'âme	Les apories de l'âme	158	165	
28.94	158a	(La somme d'insoluble...)	(La somme d'insoluble...)	159	166	
28.95	158b	La cité du Diable	La cité du Diable	160-161	167- 168	La « perdua gente »
28.96-97	159- 160	Histoire et verbe	Histoire et verbe	162-163	169- 170	Histoire et verbe
28.98	161	Philosophie et prostitution	Philosophie et prostitution	164	171	Philosophie et prostitution
28.99-100	162- 163	Le poète	Le poète	165	171	Le parasite des poètes 1
28.101-103	164- 166	La maladie de l'essentiel	Hantise de l'essentiel	166-169	173- 176	Hantise de l'essentiel
28.104	167	Bonheur des épigones	Bonheur des épigones	170	177	Bonheur des épigones
28.105	169	Ultime hardiesse	Ultime hardiesse	171	178	Ultime hardiesse
28.106	170	Effigie du Raté	Effigie du Raté	172	179	Effigie du Raté
28.107	170a	(L' « à quoi bon »...)	(Le « à quoi bon »...)	173	180	(« À quoi bon ? »...)
28.108	171	Conditions de la tragédie	Conditions de la tragédie	174-175	181- 182	Conditions de la tragédie
28.109	172	(Ce qui est déroutant...)	(Ce qui est rebutant...)	176	183	
28.110	173	Variabilités	Variabilités	176-177	183- 184	
28.111	173a	(Ceux qui croient...)	(Ceux qui croient...)	178	185	
28.112	174	Le mensonge	Le mensonge	179	186	Le mensonge

		immanent	immanent			immanent
28.113	174a	(Si dans la hiérarchie...)	(Si dans la hiérarchie...)	180	187	(Si dans la hiérarchie...)
28.114	175	L'avènement de la conscience	L'avènement de la conscience	181-182	188-189	L'avènement de la conscience
28.115-116	176-177	L'arrogance de la prière	L'arrogance de la prière	183-184	190-191	L'arrogance de la prière
28.117	177a	(Seigneur, donnez-moi...)	(Seigneur, donnez-moi...)	185	192	(Seigneur, donnez-moi...)
28.118	178	Le miracle vertical	Le miracle vertical	186	193	
28.119	179	Lypémanie	Lypémanie	187	194	Lypémanie
28.120-121	179a-179b	(La véritable grandeur...)	(La véritable grandeur...)	188	195	(La véritable grandeur...)
28.122	180	Malédiction diurne	Malédiction diurne	189	196	Malédiction diurne
28.123	181	Embrassement	Embrassement	190	197	
28.124	181a	(L'épuisement...)	(L'épuisement...)		198	
			Nostalgie d'un déchu	192-193	199-200	Défense de la corruption
28.125	[182]	L'univers démodé	L'univers démodé	194-195	201-202	L'univers démodé
28.126	183a	(Nous sommes...)	(Il n'est que trop légitime...)	196-197	203-204	(Il n'est que trop légitime...)
28.127	184	Histrionisme	Histrionisme	198	205	
28.128	185	(Tout homme...)	(Tout homme...)	199	206	
NAF.163v	186	Quousque eadem ?	Quousque eadem ?	200	207	Quousque eadem ?

a - Silence dialogique

Notre tableau fait apparaître la suppression d'un seul chapitre, lors du passage de l'état 1 à l'état 2 : « *De la seule manière de supporter les hommes* » (28.129-131, C3-4). Né d'une coulée glossolalique suicidaire, ce texte donne par sa disparition exemple de la cruauté de la

décomposition, le travail dialogique et littéraire ne masquant pas ici sa paradoxale potentialité, sinon sa finalité profonde : la suppression totale, le choix du silence. Voici le texte des folios 28.129-130 (état 1) :

De la seule façon <manière> de supporter les hommes. Qui, durant les années <jours-et> que le Rien lui a dévolues, les heures et les jours que le Rien lui a dévolues/dévolus, durant les années qu'il a souhaitées malgré lui, , pendant les <qui> dans son passage à côté des humains, n'a pas rêvé de la <aux> les perfections du désert, le des <à des> promenades à travers l'absence pour échapper à l'haleine des <ses> semblables, à cette terreur de l'être absurdemement multiplié et à cette chair si inutilement verticale ? Le spectacle de tant de cœurs qui s'acharnent à battre, qui poursuivent un rythme suggérant seulement l'immine<n>ce de sa cessation n'est pas de nature à encourager un espoir qui a perdu ses folies <las de ses impertinences effronteries> <excédé et replié sur lui-même.> La vie des autres, et à plus forte raison la <notre propre> vie à soi, n'ont pas n'a pas d'excuse devant le regard <au> <à la vision> sans plus aucune ressource de la curiosité. purifié <exempte de sortilèges et> des/de ressources de la curiosité. Ce n'est pas la fascination du futur, qui est l'comme la loi secrète de tout <être> vivant qui puisse/peut nous lier <attacher> à nos semblables <celui-ci> ; ce n'est pas <ni son avidité> en tant qu'il tende vers les moments qui nient ceux <ce n'est pas non plus> son <l'>avidité pour des moments <du possible> qui nient ceux qui paraissent être : ; <pourraient être ;> <la séduction de l'immédiat ;> C/c'est plutôt le manque d'avenir qu'on lit dans le regard <fill.> présent de tous les regards, yeux, comme s'ils illuminaient un visage tourné vers la vie par un accident infiniment répété et, vaguement conscient des bienfaits de cette erreur, – qui nous fait marcher au pas de <de concert avec> nos semblables, et nous associe à une solidarité rendant/rend complices d'un de la même caducité. Il y a une irradiation mortelle <funèbre> dans chaque être, il ya une <une> sorte de mort généreuse en lui, qu'il en cachée soigneusement, et qui respire <émane/émanant> pourtant de toutes ses fibres. Quand il a l'air le plus rassuré, quand chaque instant lui paraît une suprême tentation, quand il est subjugué par la fausse éternité de ses désirs, il semble nous dire d'une voix qu'aucune oreille n'entende : « Et pourtant je suis celui qui n'est pas. » Et c'est à ce moment-là que la créature nous attendrit et que nous participons à son ine de son inexiste inexistence < ? > nous faisons notre amour <apparaît chérissable>. Car l'homme n'est pas notre frère <Pour autant que l'homme> Car l'homme n'est notre frère que pour autant qu' <dans la mesure où> il est le vaincu de sa propre vie. <est le vaincu de sa propre vie, il est notre frère.> Il peut réussir extérieurement tant qu'il veut. Mais dans la mesure où il n'adhère pas à ses succès, dans la mesure où il ne règne intérieurement sur <le> rien, lucide de/dans son échec – en plein soleil et où le soleil n'est pas son <alors qu'il ne consent à cet> astre, il est le compagnon vrai compagnon de notre sort. C'est la mort qu'il traîne après lui, et qui sa seule vraie véritable possession, et non pas La possibilité de ne pas être, qui est la seule et la véritable possession de toute créature nous la rends supérieure au <excusable aux <devant les> exigences de notre> mépris. En tant qu'elle est, est et est fière <dans son orgueil> d'être, elle nous éloigne et nous éeœure. Son coefficient négatif est sa seule valeur ; et son seul éclat sa fragilité son seul éclat,/. Et la

mort son unique richesse. Un vivant qui ne se nourrit que de la vie est un être monstrueux, obtus et impénétrable. Bourré d'espoir, a victime dans la santé englouti dans le futur, il lui manque cette noble incertitude, ~~qui est~~ l'apanage des ceux qui se sont fait un mérite et un orgueil d'arpenter les chemins entre des/les zones irréductibles d'existence, ~~est~~ citoyens autant de la vie que de la mort, ~~errant aux frontières~~ chercheurs d'un seul équilibre ; entre la pitié et le mépris; ~~envers <de>~~ ~~<envers>~~ tout ce qui est – et ~~envers <envers>~~ d'eux-mêmes

Sont disséminés dans l'espace blanc en bas du manuscrit la mention « *refaire* » et deux points d'interrogation. Noyé dans les ratures, le texte prend difficilement corps, sa trame plus difficilement encore. La glossolalie s'élève assez laborieusement vers l'intelligible, que ce soit au niveau du groupe de mots (« *la vie à soi* » pour « *notre propre vie* » ; « *le regard sans plus aucune ressource de la curiosité* » devient « *la vision exempte de sortilèges et de ressources de la curiosité* ») ou de la phrase (« *de son inexistence nous faisons notre amour* » devient « *son inexistence nous apparaît chérissable* »), sans parler des incertitudes orthographiques et grammaticales (dans la clausule notamment). Comme on l'a déjà remarqué pour d'autres textes de la phase suicidaire, le recours aux présentatifs, stables et imposants, est tellement récurrent qu'il entraîne un résultat inverse à celui escompté, l'accumulation de ces tournures clarifiantes (« *c'est* », ici six fois présent, « *il y a* ») donnant au texte une certaine discontinuité et une certaine lourdeur (chaque phrase en grandes pompes), aggravée par l'abus du verbe être et par la tonalité définitoire, définitive, du texte. Dans ce flot de phrases longues, d'expressions floues et de compléments enchaînés, la thèse peine à surnager, mais la structure du texte est on ne peut plus simple, structure S-D-C classique : tout d'abord le rêve véhément de solitude suicidaire, puis un développement décomposé sur l'échec et sur la mort, qui nous rendent complices, semblables, voire fraternels, et enfin la description corrompue des êtres de la limite, de la marge et de l'impossible, « *entre la pitié et le mépris* » ; tout d'abord une situation psycho-physiologique intenable (S), puis le recours à la pensée critique et à la généralisation, le devoir et les effets de la lucidité (D), et enfin la nouvelle posture dessinée par la dualité traversée, nouvelle solitude, de dimension métaphysique (C). Passé le premier temps de l'écriture suicidaire, le texte entre dans la phase de travail, de décomposition : ainsi Cioran refait-il, comme il s'y oblige au bas du manuscrit (« *refaire* »), le passage le plus raturé du chapitre, correspondant à peu près à la première moitié du folio 28.130, sur une nouvelle feuille (28.131) :

Et ~~est~~ ~~<c'est>~~ à ce moment qu'il nous attendrit et que de son inexistence nous faisons notre foi. ~~Nous ne l'aiderons à être~~ ~~<Nos pensées ne s'ouvrent fraternellement>~~ que dans la mesure où il est le vaincu de sa propre vie, où il règne intérieurement sur le rien, lucide dans son échec en plein soleil et pur de tout

consentement à l'astre. Comme toute créature ne dispose effectivement que de sa possibilité de ne plus être, en tant qu'elle réellement est, nous ne saurions que l'abhorrer ou mépriser. Son coefficient négatif

Toutefois, la phase de décomposition s'arrête ici, le texte ne sera plus travaillé, le chapitre est supprimé du livre. Quoique ce passage « *refait* » conserve, comme le reste, quelques maladroites (« *elle réellement est* », la place de l'adverbe, associée au soulignement du verbe, ne facilite pas la lecture), il ne s'agit pas pour nous d'expliquer l'abandon de ce texte en termes de jugement stylistique pur, mais en termes de nécessité poétique. Le rejet total d'un texte tient sans doute, mais pas seulement, à la supériorité du travail encore exigé aux yeux de l'écrivain : s'il « *croit* » toujours en son texte comme potentialité, cette potentialité s'inscrit dans un horizon trop lointain, trop incertain, trop éprouvant. Dans le cas présent, l'éclairage par le dialogisme apporte des éléments de réponse plus profonds, relevant du rapport du texte avec son possible, avec ses fantômes et avec ses voix, plutôt que du rapport de l'auteur avec son texte. La voix de la décomposition est prise au piège du dialogisme : venant contredire la voix suicidaire, et pointant ses armes favorites – l'échec, la mort, l'absurdité générale – elle s'enferme dans une logique qu'elle voudrait mieux répudier. Face à l'espoir « *replié sur lui-même* », face au « *regard* », à la « *vision* » suicidaire, l'esprit de contradiction, pour ainsi dire, conduit la décomposition vers des sentiments non seulement anti-cioraniens (« *solidarité* », « *amour* », autrui nous « *attendrit* », deviendrait « *chérissable* », un « *vrai compagnon* », un « *frère* ») mais qui ne permettent pas vraiment le dépassement dialogique de l'opposition logique. Dans la dernière phrase du texte, l'« *incertitude* » – apanage de la corruption – surgit avec gratuité : la débauche de tours présentatifs et autres assertions définitoires empêchent de percevoir la nature même de cette incertitude, qui ne semble pas dialogique, ou « *bi-vocale* », mais plutôt vide de contenu. Face au « *regard* » suicidaire, sont apparus « *tous les regards* » du commun des mortels, et c'est finalement dans les mêmes yeux que l'on a lu tout au long du texte. Rappelons avec Bakhtine la distinction entre rapport de contradiction, logique, et rapport de dialogisme :

Les rapports dialogiques ne se laissent réduire ni aux rapports logiques ni aux rapports de signification objective qui sont *en eux-mêmes* dépourvus de moment dialogique. Les seconds doivent se couler dans le mot, devenir des énoncés, exprimer par les mots les positions de différents sujets, pour que des rapports dialogiques puissent naître entre eux.

« La vie est belle. » « La vie n'est pas belle. » Nous avons là deux opinions possédant une forme logique et un contenu interprétatif bien déterminé (un jugement philosophique sur la valeur de la vie). Entre ces deux appréciations existe un certain rapport logique ; l'une est la négation de l'autre. Mais il n'existe et ne peut exister entre elles aucun rapport dialogique ; elles ne discutent nullement l'une avec l'autre (bien

qu'elles puissent fournir la matière et le fondement logique d'une discussion). Ces jugements doivent s'incarner pour qu'un rapport dialogique s'établisse entre eux deux, ou bien entre eux et un troisième.⁹⁴⁶

Ici, l'incarnation n'a pas lieu ; seulement une juxtaposition d'énoncés : les hommes sont insupportables parce qu'ils participent à la vie, les hommes sont supportables parce qu'ils vont mourir, les hommes sont supportables s'ils savent qu'ils vont mourir, les hommes sont insupportables parce qu'ils ignorent leur mort, les hommes vouent l'esprit lucide à l'incertitude. Les idées ne dialoguent pas, Cioran doit le sentir, le texte ne prend pas vie. Au lieu d'atteindre au dialogisme réel, l'esprit de contradiction de la décomposition sombre dans une vaine émission de vérités distinctes, que leur rapport logique d'opposition rendent plus vaines encore.

Cioran supprime donc son texte ; comme on l'a dit plus haut, en déroulant l'*incipit* du livre comme « *épopée de l'humanité* », Cioran donne la préférence à la décomposition sur la voix suicidaire. Dans l'état 2, le chapitre « *Sentir et veiller* » n'est plus séparé du chapitre « *Le désaccord originel* » (qui enrichit la même trame de décomposition, on l'a vu), que par un *silence* (aux antipodes du bruit confus, brut, du texte, que nous venons de parcourir).

Lissage, homogénéisation, simplification épique – faut-il voir alors dans la suppression de ce chapitre un pas vers une monologisation du livre ? Nous parlerons au contraire de *silence dialogique*. Dans l'état 1, tel était l'enchaînement *clausules/incipits* pour ces trois premiers chapitres :

[l'homme] Ainsi assiste-t-il à son annulation volontaire ; il se subit. Et surveille impuissamment son histoire.

De la seule manière de supporter les hommes. Qui, durant les heures et les jours que le Rien lui dévolus, durant les années qu'il a souhaitées malgré lui, qui dans son passage à côté des humains n'a pas rêvé aux perfections du désert, à des promenades à travers l'absence [...] ? / [...] Bourré d'espoir, victime dans la santé, englouti dans le futur, il lui manque cette incertitude, apanage de ceux qui se sont fait un mérite d'arpenter les chemins entre les zones irréductibles d'existence, citoyens autant de la vie que de la mort, chercheurs d'un seul équilibre ; entre la pitié et le mépris, envers tout ce qui est – et envers eux-mêmes. Le désaccord originel. Il y a en nous des ressources qui nous permettent de nous abandonner aux charmes du concret, de nous vautrer dans les ondulations du multiple ou de nous prélasser en extase devant elles. [...] ⁹⁴⁷

Et maintenant, après la suppression du second chapitre :

⁹⁴⁶ M. BAKHTINE, *La poétique de Dostoïevski*, op. cit., p. 254-255. C'est Bakhtine qui souligne.

⁹⁴⁷ CRN.Ms.1-5 et 129-130.

[l'homme] Ainsi assiste-t-il à son annulation volontaire ; il se subit. Et surveille impuissamment son histoire.

Le désaccord originel. Il y a en nous des ressources qui nous permettent de nous abandonner aux charmes du concret, de nous vautrer dans les ondulations du multiple ou de nous prélasser en extase devant elles. [...]

Le passage de l'*explicit* du premier chapitre au « *Désaccord originel* » s'effectue avec plus de continuité, sans la longue digression désorientée du texte finalement supprimé, sans l'insertion de cette subjectivité qui s'exclut de l'humanité (« *Qui n'a pas rêvé...* »). Mais cette continuité de ton et de thématique s'avère plus dialogique que la discontinuité auparavant entraînée par le texte supprimé. S'il n'y a plus opposition, il y a dialogue, et, grâce à la fois à la parenté de thématique et à la séparation en chapitres, le silence central est dialogique, comme le rapport d'identité qui s'instaure entre ses deux phrases, si elles sont prononcées par deux sujets distincts (le second acquiesçant) : « *La vie n'est pas belle. _La vie n'est pas belle.* »⁹⁴⁸

C'est finalement la question des opérateurs dialogiques tacites, énonciatifs, qui se pose ici, et au niveau du livre comme tout ; en affirmant que le lissage du texte, propre à la phase de décomposition, reste vecteur de dialogisme, nous réinsérons l'œuvre en cours sur une scène unique à plusieurs acteurs. Le rapport d'identité peut être dialogique, le rapport d'opposition peut ne pas l'être (comme une bigarrure hétérogène jusqu'à l'absurde⁹⁴⁹). L'épopée de la décomposition purifie le silence qui l'environne pour que n'y résonnent que ses propres problèmes. Lors de la phase suicidaire, le dialogisme surgissait par l'écriture, par les énoncés⁹⁵⁰ ; avec la phase de décomposition, le dialogisme de l'œuvre se répand jusque dans ses silences.

b – Le copiste tendancieux

Les corrections en présence dans cet état 2 révèlent que Cioran le copiste n'élude pas Cioran l'écrivain⁹⁵¹, mais que l'un et l'autre se retrouvent et s'influencent : le lissage visuel (mise au

⁹⁴⁸ Cf. M. BAKHTINE, *La poétique de Dostoïevski*, op. cit., p. 255.

⁹⁴⁹ Le théâtre de l'absurde d'un Ionesco en donne moult exemples.

⁹⁵⁰ Un phénomène comme celui que nous avons qualifié de « coagulation » annonçait toutefois déjà ce « silence dialogique ».

⁹⁵¹ À l'instar du copiste professionnel qu'était Rousseau : « quand il dresse les copies magnifiquement calligraphiées de son œuvre, Rousseau ne demeure jamais un véritable copiste. Il change, adapte son texte, ne peut s'empêcher de le refondre ici et là, par de subtiles modifications stylistiques. Il dit même qu'une copie autographe ne vaut que si elle est personnalisée et il adresse à la maréchale de

net) du texte occasionne un lissage stylistique et dialogique allant contre les efforts de lisibilité sur la page (ratures et ajouts ne sont pas les bienvenus dans cette copie destinée à être dactylographiée par autrui), mais bien dans le sens de la décomposition qui domine l'ensemble de cette période de la genèse : homogénéisation, simplification, visant au silence (si lourd de dialogisme soit-il) du moi derrière l'objectivité immaculée de la page copiée comme du texte ciselé.

De fait, qu'il s'agisse de corrections d'écriture (au fil de la plume : « *tout acte état non-horizontale* »⁹⁵²) ou de lecture (postérieures au recopiage : « *ton sang, décoloré par les nuits blanches, s'est arrêté dans <a suspendu> son parcours* »⁹⁵³ – le copiste vérifie son texte, comme l'écrivain son œuvre), disséminées ici et là, souvent absentes de chapitres entiers, portant la plupart du temps sur un seul mot (synonymes et paronymes occupent beaucoup Cioran), les corrections sont de plus en plus nombreuses à mesure que le copiste avance dans son travail, comme dans un emballage de la décomposition. Nous passerons sur les altérations d'ordre orthographique, grammatical ou syntaxique de peu de poids, pour mieux observer quelques-unes de ces corrections qui, sous couvert d'amélioration stylistique, véhiculent un nouvel idéal du livre, ou ses nouvelles *tendances*.

Il s'agit de rendre le texte plus mesuré (« *une horreur testicu presque testiculaire* »⁹⁵⁴), plus austère (« *sans les consolations <l'orgueil nébuleux> <ténébreux> <nébuleux> du vice solitaire* »⁹⁵⁵), plus précieux (l'histoire « *serait assurément plus claire ou alors plus agréablement absurde délicieusement insensée* »⁹⁵⁶), plus spirituel (l'homme : « *l'absurdité la plus ailée et la banalité la plus pitoyable <pesante> lui conviennent pareillement* »⁹⁵⁷ – la qualification en terme de poids relègue la banalité dans le physique, tandis que la voix, par contraste, s'isole dans un dédain purement intellectuel), en un mot plus livresque (« *écrire un Précis de Décomposition intérieure, où il eût tracé nos fluctuations et nos dégringolades <affaisements>* »⁹⁵⁸). Sur le plan syntaxique, de même, les efforts manifestent une volonté double de complexité et de clarté, soit de

Luxembourg un autre morceau de son roman. Le copiste immobilise l'acte d'écrire pour donner un chef d'œuvre graphique ; Rousseau écrivain est incapable de résister à la dynamique de l'œuvre et de ne pas se laisser entraîner par les mots. » Nathalie FERRAND, « J.-J. Rousseau, du copiste à l'écrivain. Les manuscrits de *La Nouvelle Héloïse* conservés à la Bibliothèque de l'Assemblée nationale », in *Écrire aux XVII^e et XVIII^e siècles, op. cit.*, p. 210-211.

⁹⁵² « Le miracle vertical », NAF.18721.193.

⁹⁵³ « Lypémanie », NAF.18721.194.

⁹⁵⁴ « Diogène », NAF.18721.136.

⁹⁵⁵ « Acedia », NAF.18721.156.

⁹⁵⁶ « La chute classique », NAF.18721.55.

⁹⁵⁷ « L'animal indirect », NAF.18721.64.

⁹⁵⁸ « (Il est curieux...), NAF.18721.70.

précision : « *Et dans les ces convulsions de haine et de pitié, <celui qui les subit et> l'univers et soi-même <auxquelles [sic] elles s'adressent> sont voués à la même fureur destructrice et attendrie* »⁹⁵⁹ (clarification du sujet que Cioran a travaillée au verso du f° 165 : « *celui qui en les endure <subit> comme <et> l'univers auxquelles [sic] elles s'adressent* »⁹⁶⁰) ; un affaiblissement de l'oralité de certaines phrases, comme dans ces deux cas de refus de la dislocation thématique emphatique : « *L'ennui, Si on relevait l'Ennui [...] à la dignité d'une élégie déductive [...] ?* »⁹⁶¹, « *La horde paisible des anges, <Où puiserions-nous assez> comment la mépriser <décrier> sans une arrière-pensée de jalousie ? Comment la flétrir alors qu'ici bas suivre leur collègue rebelle assez de verve hautaine et d'outrecuidance juvénile pour flétrir le troupeau paisible des autres anges, alors qu'ici bas suivre leur collègue insurgé c'est se précipiter plus bas encore [...] ?* »⁹⁶². Voyons encore cet incipit, subtile broderie de trois phrases en une :

[état 1] Dieu est un prétexte de dialogue aux confins de la solitude. Quand on ne sait plus à qui s'adresser, à la limite extrême de l'isolement, il faut parler à quelqu'un. Les faibles l'implorent ; les autres l'inventent comme personnage pour fuir leur monologue.⁹⁶³

[état 2] ~~Dieu est un prétexte de dialogue~~ Quand <Lorsqu'>on est parvenu aux confins de la solitude, ~~Dieu est un prétexte de dialogue~~ et à l'extrême limite du monologue, on invente – faute d'autre interlocuteur – Dieu, prétexte suprême de dialogues pour les âmes dépareillées.⁹⁶⁴

La phrase se densifie, embellit ; la pièce rapportée (« *Dieu est un prétexte de dialogue* ») est décalée du début jusqu'à la fin de phrase, et apposée comme une couronne, tandis que, à la place succession de phrases simples de l'état 1, succède une structure unifiante, avec ses temps et ses contretemps (« – *faute d'autre interlocuteur* – »), comme si la phrase dialoguait avec elle-même, acquiesçant elle-même à son propre propos (l'ajout de « *et à l'extrême limite du monologue* » après « *aux confins de la solitude* »), dans un monologue dialogique distancié qui approfondit l'idée exprimée. Cette complexification syntaxique va dans le même sens que les petites attentions lexicales : vers le plus livresque – ce que l'on voit encore dans cette condensation de trois phrases en deux, qui amenuise la véhémence suicidaire de la critique de l'âme : « [...] *Non ! jamais personne n'y <ne> mettra un <de l'>ordre. Car qui dit âme dit confusion. <dans cette confusion. L'âme> Ses <Elle> oscillations/oscille entre deux pôles [...]* »⁹⁶⁵.

⁹⁵⁹ « (Ce ne sont pas les fatigues...), NAF.18721.162.

⁹⁶⁰ NAF.18721.165v. L'ensemble est biffé.

⁹⁶¹ « Le venin abstrait », NAF.18721.69.

⁹⁶² « Les anges réactionnaires », NAF.18721.88-89.

⁹⁶³ « L'arrogance de la Prière », CRN.Ms.28.115. (Nous transcrivons ici la dernière version de ce texte sur ce manuscrit.)

⁹⁶⁴ « L'arrogance de la Prière », NAF.18721.190.

⁹⁶⁵ « Les apories de l'âme », NAF.18721.165.

Le glissement du niveau formel au niveau des idées est permanent : aux exigences du bien-dit s'ajoutent, toutes aussi subtiles, celles du vrai, même si Cioran manie moins des concepts que des mots : le vide « devient le contenu <principe> de la connaissance »⁹⁶⁶ ; « l'originalité consiste se réduit à la torture de l'adjectif et à l'impropriété de la métaphore une impropriété suggestive de la métaphore »⁹⁶⁷ (le passage du défini à l'indéfini – « l'impropriété », « une impropriété » – est lui-même très « suggestif »). Une mince correction peut apporter une touche décisive, une couleur nouvelle, un trait neuf – comme dans cette phrase sur Judas, qui dans un premier temps « n'a trahi qu'un dieu », puis, « que Dieu », et enfin : « qu'un Fils de Dieu »⁹⁶⁸ ; ou bien, dans le même chapitre, cette surenchère qui fait basculer la fin de phrase du sordide au cruel : [première version] « la volonté de miner le fondement de tout ce qui existe produit dans l'âme que cette volonté anime un désir d'efficacité négative, puissant et indomptable comme un arôme de remords qui traînerait sur la surface de la matière » ; [deuxième version] « [...] comme un relent de remords corrompant la jeune vitalité d'un espoir »⁹⁶⁹.

Enfin, ces nuances intègrent pleinement le contexte belliqueux des trois voix, et nous jugeons très significative la correction suivante : « Les explications auxquelles s'amuse l'intellect changent, mais le cœur stupéfait qui lui en fournit la matière <dont elles font leur pâture et leur prétexte> demeure intact intact, la quantité de ses chagrins étant invariable » : nous sommes ici en plein affrontement entre la voix de la décomposition et celle du suicide pour l'autorité sur le texte (d'un côté le cœur, un peu bêtement « stupéfait », mais constant dans ses « chagrins » ; de l'autre l'intellect, qui « s'amuse » à des « explications » changeantes), et cet affrontement même est évoqué par la « pâture », et plus encore par le « prétexte » (pré-texte, que l'on trouve également au sujet de Dieu, « prétexte suprême de dialogue », dans le chapitre cité plus haut, « L'arrogance de la prière »), avec une distanciation ironique digne de la voix corrompue.

Chaque phrase, chaque mot, est l'objet d'une lutte génétique dont le texte garde les séquelles :

[...] Quand cet équilibre se rompt, quand la disproportion entre les anxiétés et les amnésies s'accroît à l'avantage des premières, nous marchons à tâtons sur une terre qui ~~imite~~ notre âme <reflète les mouvements de nos pensées>, – et la/les contredit pourtant. C'est la 'réalité' qui finit par avoir raison. Car heureusement pour nous, ce monde n'est pas plus effrayant que notre âme.⁹⁷⁰

⁹⁶⁶ « Réhabilitation de la périphérie », NAF.18721.116.

⁹⁶⁷ « L'univers démodé », NAF.18721.201.

⁹⁶⁸ « Car il/Il n'a trahi qu'un <que/qu'un Fils de> dieu/Dieu » ; « Le traître modèle », NAF.18721.121.

⁹⁶⁹ *Ibid.*, NAF.18721.122.

⁹⁷⁰ « La comédie des pressentiments », NAF.18721.156.

S'il évite la répétition du mot « âme », Cioran fait de celle-ci le lieu des « *mouvements de nos pensées* », si bien que, de nouveau, la décomposition est prise à son propre piège : voulant conclure en moquant l'âme et ses angoisses face à l'amnésie métaphysique du réel, face au vide de la réalité, elle inscrit les « *pensées* » dans sa cible, et, corrigeant le tir, elle s'atteint elle-même, cette fois-ci. – Mais, de fait, dès qu'il est question de l'âme, la plume affute ses traits : de « *simple et stupide* », elle devient « *inepte et riche* », dans le chapitre entre qui suit « *Suprématie de l'adjectif* »⁹⁷¹, la voix de la décomposition cherchant elle-même un vocabulaire moins « *simple* » et partant moins « *stupide* », le rare « *inepte* » venant *enrichir* le lexique dont elle fait montre, cela avec une certaine ironie, non seulement vis-à-vis de l'âme critiquée, mais aussi dans le cadre d'un chapitre qui s'achève ainsi : « *Le pouvoir de l'intelligence s'exerce à projeter sur [les mots] un lustre, à les polir et à les rendre éclatants. Ce pouvoir érigé en système s'appelle culture, – feu d'artifices sur un arrière-plan de néant* ».

Le travail de décomposition/recomposition peut même tourner à la censure, ou en tout cas entraîner un véritable débat tacite sur la place de l'auteur dans l'histoire, dans le cas du dernier paragraphe du chapitre « *Les ressources du suicide* » :

Les sages antiques, qui se donnaient la mort comme preuve de leur maturité, avaient créé une discipline du suicide que les modernes – ~~à l'exception des romantiques~~ ont désapprise.⁹⁷²

Comment interpréter une telle suppression ? Cioran renie-t-il le suicide des romantiques en tant que tel ? Ou bien, les romantiques ne seraient-ils plus « *modernes* » ? Interdisant la référence, la voix de la décomposition prive la voix du suicide de ses assises culturelles, et même... du suicide lui-même, celui-ci ayant de la valeur lorsqu'il émane d'une grande sagesse, et non d'une âme en flammes. Supprimer les romantiques du texte, c'est les insérer dans l'aura dialogique du mot « *modernes* », et non seulement ignorer leur suicide, mais aussi laisser entendre que le suicide romantique n'est guère moins méprisable que la mort passive du commun des mortels. *In fine*, l'attaque décomposée est récupérée par la voix de la corruption : nous autres modernes, « *nous sommes trop tièdes* », lit-on ensuite, suicidaires ou décomposés nous n'avons pas l'excellence antique, distancée, corrompue, qui se tue par sagesse, qui a le sang chaud et pleine maîtrise de soi.

Ainsi, chaque correction relève du grand dialogue génétique dont le texte est le fruit. Que la correction aille dans le sens du texte antérieur, ou contre lui, la nouvelle version est hantée par l'ancienne, celle-ci participant à la densité dialogique de celle-là, quand bien même le lecteur n'aurait aucun indice de ce passé décisif. Prenons encore *l'explicit* du chapitre entre

⁹⁷¹ « [...] l'âme simple et stupide <inepte et riche> », « (Et pourtant cette quête...) », NAF.18721.53.

⁹⁷² « Les ressources du suicide », NAF.18721.86.

parenthèses « (Contre l'obsession de la mort...) » : (première version) « ... Et ce n'est pas moi qui serais allé à Eleusis. » ; (seconde version) « ... Et je songe à un Eleusis des cœurs détrompés, à un Mystère net, sans dieux/dieux et sans véhémences d'illusion. »⁹⁷³ Le « moi » fortement mis en valeur dans la première version (« Et ce n'est pas moi qui ») imprègne tout autant, sinon plus, la seconde, le pronom « je » prolongeant les sous-entendus des points de suspension préliminaires, jusqu'à l'évasion intime du verbe « songe », tandis que la colère revancharde de la première version pointe dans l'adjectif « détrompés », et dans le doublage du complément d'objet indirect (« un Eleusis... un Mystère », les deux termes servant de métaphores ironiques), et dans le doublage de leur ultime complément (« sans dieux et sans véhémences ») ; la relecture correctrice transforme le texte, sur le plan formel, et l'enrichit indirectement, sur un plan presque moral, la virulence sans appel de la première version se retrouvant, déjà niée formellement, dans les mots mêmes de la seconde version – « sans véhémences ».

c – Décomposition de la philosophie

Se moquer de la philosophie, c'est vraiment philosopher.

*Pascal*⁹⁷⁴

Le processus de décomposition, par lequel nous désignons la simplification épique du texte suicidaire, le travail de mise au net, l'effort de précision et de densification par lesquels il passe – n'y trouvera-t-on pas un argument pour aller classer Cioran parmi les philosophes, à défaut des poètes ? Cet éclaircissement du texte, qui refuse le lyrisme originel et flirte au moins en pensée avec une neutralité, avec une objectivité toute rationnelle, ne serait-ce pas le signe que Cioran travaille comme un philosophe ? La question de la nature du chapitre cioranien – poème philosophique ou essai lyrique, littérature philosophique ou philosophie stylisée – pourrait trouver dans les corrections de ce genre hybride des éléments de réponse. S'il y a une profonde « communauté de destin » entre la littérature et la philosophie, « une tâche identique [...] une résistance à tout ce qui enferme et emprisonne la vie »⁹⁷⁵, si, « qu'il s'agisse de la quête de la vérité ou de l'élaboration de fictions (et on ne saurait exclure l'autobiographie de cette démarche) », Cioran, comme Rousseau, comme tout écrivain philosophe, « met en œuvre une

⁹⁷³ « (Contre l'obsession de la mort...) », NAF.18721.18.

⁹⁷⁴ PASCAL, *Pensées*, op. cit., p. 5.

⁹⁷⁵ Alain SAUDAN, Claire VILLANUEVA, *Littérature et philosophie, Écrire, penser, vivre*, Paris, Bréal, 2004, p. 174.

*même sensibilité, enracine son œuvre dans les profondeurs d'une conscience déchirée, dans la part la plus obscure et la plus secrète de l'être, celle sans doute d'où jaillit toute œuvre d'art, mais dans laquelle s'articule aussi une vision philosophique du monde »⁹⁷⁶, qu'est-ce qui distingue alors l'écrivain du philosophe, sinon la mise en œuvre même de cette sensibilité, sinon le travail par lequel cette part secrète de l'être réalise son ancrage dans le monde, sinon les corrections grâce auxquelles cette réalisation devient plus satisfaisante, plus fidèle et plus vaste ? C'est à cette interrogation que nous allons nous confronter maintenant, en commençant par aller voir comment les philosophes écrivent, avant de chercher les différences qui séparent théoriquement cette écriture de l'écriture littéraire, pour finalement lire le manuscrit « Médiocrité de la philosophie » (« Adieu à la philosophie » dans le *Précis de Décomposition*).*

Les écritures philosophiques

Gageons que Cioran soit un philosophe : quel type de philosophe serait-il ? C'est en nous appuyant sur le numéro 22 de la revue de critique génétique *Genesis*⁹⁷⁷, intitulé « Philosophie », et sur les différentes études qu'il contient (notamment sur Fichte, Nietzsche, Wittgenstein, et Merleau-Ponty), que nous parlons de types philosophiques, d'écritures philosophiques, au pluriel. Dans la perspective synthétique qui incombe au directeur du numéro, Paolo d'Iorio écrit que ces études « font déjà apparaître une première distinction fondamentale entre les philosophes qui écrivent pour penser et ceux qui pensent pour écrire » : « Alors que chez Nietzsche les pensées papillons sont en apesanteur et la tâche du philosophe est de les fixer sur la page, pour Fichte, les pensées naissent par l'action de la plume sur la page et ont tendance à s'envoler » ; chez ceux qui « écrivent pour penser », dont la réflexion progresse avec la plume, dont l'écriture est une heuristique philosophique, on retrouve « le rythme de la conversation orale », tandis que, chez ceux qui « pensent pour écrire », dont l'écriture est soumise, et donc postérieure, au temps de la réflexion et à ses aboutissements, on perçoit dès les manuscrits « une tension vers la mise en livre, vers la communication publique par l'imprimé »⁹⁷⁸.

Quid de Cioran ? La génétique comparée, si plaisante, voire ludique, soit-elle, montre vite ses limites : l'écriture cioranienne a des points communs avec ces deux types d'écritures philosophiques. On l'a vu (par l'entremise du mythe d'Ajax), l'écriture cioranienne naît d'une formule initiale, d'une provocation extérieure au contexte bureau-papier-stylo, la

⁹⁷⁶ *Ibid.*, p. 137-138.

⁹⁷⁷ *Genesis*, n° 22, « Philosophie », textes réunis et présentés par Paolo d'Iorio et Olivier Ponton, Paris, Éditions Jean-Michel Place, 2003, 190 p.

⁹⁷⁸ Paolo D'IORIO, « Présentation », *Genesis*, n° 22, *op. cit.*, p. 10.

pensée précède ainsi l'écriture, et va à elle pour s'y établir, pour s'y conforter, pour s'y épanouir dans le cadre stable d'un livre en puissance (ce qu'attestent la topographie récurrente du manuscrit cioranien – titre en haut à gauche, souligné – et sa numérotation pointilleuse, dès le premier état) ; Cioran pourrait ainsi ressembler à ceux qui « *pensent pour écrire* ». Mais le second temps de l'écriture cioranienne voit la plume s'embraser, le carnage s'emballer, l'épanouissement de l'idée initiale tourner à sa distanciation, à sa critique, sinon à sa contestation explicite ; l'oralité en est souvent une caractéristique, de même qu'il arrive que Cioran renonce à son *incipit*, lui préférant toujours sa clausule, l'objet de ses soins les plus attentionnés, d'autant plus attentionnés que l'écrivain semble recevoir cette clausule comme une matière brute tombée du ciel, et en être surpris, saisi ; d'où la tentation maintenant de rapprocher Cioran de ceux qui « *écrivent pour penser* ». Aventurons-nous donc plus dans le détail de ces études, pour voir en quoi Cioran peut effectivement être positivement comparé à Fichte, à Nietzsche, ou à Wittgenstein (avant de voir en quoi il se distingue de tous).

Avec Fichte, Cioran partage le caractère de *réflexivité* de l'écriture. Chez Fichte, écrivent Matteo d'Alfonso et Marco Rampazzo Bazzan, « *ce n'est pas la plume qui naît de la déduction, mais plutôt la déduction qui naît de la plume* »⁹⁷⁹, sans qu'il s'agisse de laisser la plume courir librement : si la déduction naît de la plume, c'est du fait de l'effort de méthode transcendantale, du fait de la visée de la philosophie même de l'auteur :

Le philosophe transcendantal est en fait condamné à manifester à chaque étape de son parcours les conditions auxquelles sa pensée est pensable, comme si à chaque étape un questionnement externe le forçait à reparcourir et à analyser chacun de ses résultats, l'invitant à en éclaircir les présupposés non exprimés qui les ont portés à la lumière. L'exercice critique, acte autoréflexif mené par la raison, ne doit pas se présenter dans les termes d'une simple description du fonctionnement prétendu de la conscience, jaillie de l'auto-observation naïve de ses propres modes de fonctionnement, mais doit au contraire procéder en interrogeant les conditions de possibilités d'auto-observation de la raison, dans un interrogation circulaire incessante qui ne prendra fin que lorsque le cercle de la conscience se sera entièrement déroulé et sera donc en mesure de se justifier.⁹⁸⁰

On retrouve chez Cioran cet imbroglio critique entre « *la pensée [...], la réflexion immédiate sur ses résultats et les conclusions théoriques à valeur universelle qu'elle produit* »⁹⁸¹ ; mais, sans parler de l'horizon systématique de la pensée de Fichte, la philosophie de Cioran, si philosophie il y

⁹⁷⁹ Matteo D'ALFONSO, Marco RAMPAZZO BAZZAN, « 'Was von Genesis ist da !', Les rebondissements de la plume de Fichte », *Genesis*, n°22, *op. cit.*, p. 37.

⁹⁸⁰ *Ibid.*, p. 41-42.

⁹⁸¹ *Ibid.*, p. 40.

a, n'est assurément pas transcendantale, elle ne vise pas à la connaissance de son propre mode de fonctionnement, et ne semble se retourner sur elle-même que pour se nier, précisément, comme pour nier jusqu'à la possibilité d'une philosophie transcendantale, même réduite à un seul sujet, à une seule conscience. Il semble que Cioran ait conservé la méthode réflexive qui préoccupait déjà Descartes, et à partir de laquelle Kant, père de la philosophie transcendantale, construisit son édifice ; rappelons que le jeune Emil a fait ses études de philosophie, qu'il était germaniste avant d'être francophone, et qu'il a longuement dû se pencher sur l'œuvre de Kant, et sur la question, centrale, de la connaissance⁹⁸². S'il n'a pas hérité grand'chose de Kant, Cioran peut, à travers son « *penser contre soi* » (S. Sontag), s'inscrire, non sans ironie, dans la lointaine lignée de la philosophie transcendantale kantienne.

Avec Nietzsche, Cioran partage trop de caractéristiques d'ordre générique (écriture aphoristique, courts essais, et, pour le dire trop vite, tendance stylistique au littéraire) pour qu'ils n'aient pas de points communs sur le plan génétique. L'étude d'Olivier Ponton « *L'allègement de la vie', Genèse d'un titre chez Nietzsche* »⁹⁸³ révèle quatre opérations fondamentales dans l'écriture de celui-ci, soit tout un travail du texte dont on peut retrouver des étapes similaires chez Cioran. « 1. Réinterpréter », tout d'abord : « *Nietzsche pense souvent en s'appropriant la pensée des autres (et en se réappropriant parfois sa propre pensée) puis en réinterprétant le matériau ainsi accumulé* »⁹⁸⁴ – phénomène auquel, de fait, on trouverait difficilement un auteur qui fasse exception, en philosophie comme en littérature, tant l'écriture est intrinsèquement conditionnée par les lectures qui l'ont précédées, mais phénomène patent chez Cioran, qui multiplie d'ailleurs les citations. « 2. Complexifier » : « *un véritable foisonnement conceptuel* », « *Nietzsche accumule les ébauches, les variantes, les transcriptions* » – et le généticien de repérer « *des bifurcations, des carrefours et des embranchements* », dans le « *chemin génétique d'un texte* », d'y examiner « *des chemins parallèles, qui entrent plus ou moins explicitement en concurrence les uns avec les autres* » ; Cioran semble en

⁹⁸² Cf. Eugène VAN ITTERBEEK, « Cioran lecteur de Kant », *Cahiers Emil Cioran, Approches critiques VI*, Sibiu, Editura Universitatii « Lucian Blaga », & Louvain, Les Sept Dormants, 2005, p. 183-207 ; E. van Itterbeek y traduit la dissertation de Cioran, étudiant, alors âgé de 19 ans, « Considérations sur le problème de la connaissance chez Kant », texte qui s'achève par la condamnation sans appel de la pensée kantienne (« il lui a manqué le sentiment immédiat de l'existence »), et par une ouverture vers « Fichte, Schelling, Hegel, Schopenhauer » (p. 207). – Cf., également, les multiples ouvrages de ou sur Kant, parmi les livres de la bibliothèque roumaine de Cioran (d'avant son départ pour Paris), conservés dans une filiale de la Bibliothèque Astra de Sibiu.

⁹⁸³ Olivier PONTON, « *L'allègement de la vie', Genèse d'un titre chez Nietzsche* », *Genesis*, n° 22, *op. cit.*, p. 69-87.

⁹⁸⁴ *Ibid.*, p. 86.

reste sur ce point, même si la genèse de ses chapitres distincts est loin d'être toujours linéaire ; quoi qu'il en soit, sans entrer dans des considérations quantitatives, une telle étape existe bel et bien chez le penseur roumain. « 3. Choisir. La matière ainsi transformée et complexifiée est aussi triée, passée au crible d'un jugement qui choisit, qui élague. Nietzsche choisit aussi minutieusement ses titres d'œuvres, de chapitres, d'aphorismes »⁹⁸⁵ : c'est, chez Cioran, précisément, la phase de décomposition, qui nous occupe en ce moment même, et qui occasionne ces développements vers la philosophie – phase de travail, dans laquelle nous trouvons aussi la quatrième opération génétique nietzschéenne : « 4. Organiser [...] travail d'association, de combinaison et de construction, de regroupement, de classement »⁹⁸⁶ (travail dont on verra bientôt l'ampleur dans l'état 2'). Faut-il voir dans l'écriture fragmentaire, propres à nos deux auteurs, une conséquence de la seconde opération, c'est-à-dire de la complexification, de la démultiplication de l'écriture ? Certes, mais on peut mieux encore voir dans les troisième et quatrième opérations des conséquences du choix du fragmentaire, sachant que, du point de vue de l'auteur au moins, tout cela – opérations génétiques et caractéristiques génériques – ne forme qu'un seul tout rempli d'interdépendance.

Enfin, avec Wittgenstein, Cioran paraîtrait partager une dimension « thérapeutique » de l'écriture, selon le terme que Denis Perrin⁹⁸⁷ emploie dans son étude de l'œuvre posthume du *Nachlaß* : concevant l'analyse logique du langage comme un « antidote »⁹⁸⁸ contre l'emprise que le langage a sur notre pensée (« la philosophie est un combat contre l'ensorcellement de notre entendement par l'intermédiaire de notre langage »⁹⁸⁹), Wittgenstein s'adonne moins à l'écriture qu'à la réécriture, et s'attelle à un « ressassement critique » primordial, de telle sorte que « sa pensée se découvre autant dans la succession de ses différentes formulations que dans telle formulation ultime, même dans le cas où celle-ci est plus aboutie que les précédentes ; ce qui compte, c'est la raison pour laquelle, et le cheminement au terme duquel, on l'atteint »⁹⁹⁰. Même s'il reconnaît la valeur de la réécriture, Cioran, qui consacre plusieurs pages à une remise en question du langage, dans le *Précis de Décomposition*, ne se retrouve guère dans cette valorisation du cheminement et des variations⁹⁹¹ : sans doute n'y a-t-il pour lui qu'un seul texte, dont les manuscrits s'excluent les uns les autres à mesure qu'il avance dans sa propre thérapeutique. Toutefois, cette réécriture

⁹⁸⁵ *Ibid.*, p. 87.

⁹⁸⁶ *Ibid.*

⁹⁸⁷ Denis PERRIN, « Le destin d'une remarque dans la genèse du *Nachlaß* de Wittgenstein, Écriture et réécriture du dictum héraclitéen *Alles fließt* », *Genesis*, n° 22, *op. cit.*, p. 92-106.

⁹⁸⁸ Ludwig WITTGENSTEIN, *Wittgenstein's Lectures, Cambridge 1932-1935*, Oxford, Blackwell, 1979, p. 21 ; cité par D. Perrin, « Le destin d'une remarque... », *op. cit.*, p. 95.

⁹⁸⁹ L. WITTGENSTEIN, cité par D. Perrin, *ibid.*, p. 96.

⁹⁹⁰ D. PERRIN, *ibid.*, p. 96.

thérapeutique conduit Wittgenstein au couronnement du mot juste : « *'Le philosophe s'efforce de trouver le mot salvateur (das erlösende Wort), c'est-à-dire le mot qui nous permet enfin de saisir ce qui jusque-là avait toujours pesé de manière insaisissable sur notre conscience.'* La clé d'un problème philosophique peut ainsi résider dans l'ambiguïté d'un mot qui nous suggère de fausses représentations. »⁹⁹²

Le travail du philosophe culmine ainsi dans la quête du mot, et dans sa perpétuelle remise en question, au terme de la spirale d'autoréflexivité, de complexification scripturale, et d'organisation textuelle, décrite à travers les études sur Fichte et sur Nietzsche. Parvenu au niveau du mot, l'on croirait maintenant la porte ouverte à la littérature, et possible le passage de l'écriture philosophique à l'écriture littéraire ; mais Cioran nous arrête : si les précédentes remarques de génétique philosophique ont pu avoir leur pertinence également dans son cas, la confrontation avec le mot fait chavirer l'hypothèse d'un Cioran philosophe. L'écriture cioranienne puise bien dans cette thérapeutique du ressassement, de la réécriture, et de l'autoréflexivité, mais son texte ne s'arrête pas là, il ne se contente pas d'être la trace de cette épreuve d'auto-critique ; Cioran joue de « l'ambiguïté » problématique des mots⁹⁹³, contre laquelle combat Wittgenstein ; sa décomposition – *discipline* philosophique – nourrit une composition.

Parole et écriture

Fichte « *se pense penser, mais il ne se regarde jamais écrire* »⁹⁹⁴ ; voilà tout l'écart entre le philosophe et l'écrivain, entre *l'écrivant* et *l'écrivain*, pour utiliser la distinction de Roland Barthes, ou, plus largement, entre parole et écriture. Vieille distinction, qui en recoupe bien d'autres, depuis Mallarmé :

Narrer, enseigner, même décrire, cela va et encore qu'à chacun suffirait peut-être pour échanger la pensée humaine, de prendre ou de mettre dans la main d'autrui en silence une pièce de monnaie, l'emploi

⁹⁹¹ Cioran écrira plus tard : « Mes aphorismes ne sont pas vraiment des aphorismes, chacun est la conclusion de toute une page, le point final d'une petite crise d'épilepsie. [...] Je laisse tout tomber et je ne donne que la conclusion, comme au tribunal, où il n'y a que le verdict : condamné à mort. Sans le déroulement de ma pensée, simplement le résultat. » CIORAN, *Entretiens, op. cit.*, p. 185.

⁹⁹² D. PERRIN, « Le destin d'une remarque », *op. cit.*, p. 97.

⁹⁹³ « C'est un véritable malheur pour un auteur que d'être compris », écrit Cioran en ouverture de son texte « Valéry face à ses idoles » (*Exercices d'admiration, in Œuvres, op. cit.*, p. 1560). – Sur « l'ambiguïté » comme caractéristique majeure de l'écriture cioranienne, voir Irina Mavrodin, *Uimire si Poiesis*, Craiova, Scrisul Românesc, 1999, p. 13-49 ; et, du même auteur, « Nouvelles réflexions sur l'écriture de Cioran », *Cahiers Emil Cioran, Approches critiques IV*, Sibiu, Editura Universitatii 'Lucian Blaga', & Louvain, Les Sept Dormants, 2003, p. 141-145.

⁹⁹⁴ Matteo D'ALFONSO, Marco RAMPAZZO BAZZAN, « 'Was von Genesis ist da !', Les rebondissements de la plume de Fichte », *Genesis*, n°22, *op. cit.*, p. 48.

élémentaire du discours dessert l'universel *reportage* dont, la littérature exceptée, participe tout entre les genres d'écrits contemporains.⁹⁹⁵

... jusqu'à Bakhtine :

La conscience de soi, en tant que dominante artistique dans l'élaboration du portrait du personnage, suffit à rompre l'unité monologique du monde artistique, à condition toutefois que le héros, en tant que conscience de soi, ne soit pas exprimé mais effectivement représenté, autrement dit : qu'il ne se fonde pas avec l'auteur, ne lui serve pas de porte-voix, à condition donc que les accents de la conscience de soi du personnage soient objectivés, qu'il y ait dans l'œuvre elle-même une certaine distance entre le personnage et l'auteur. Si, inversement, le cordon ombilical qui relie le personnage à l'auteur n'est pas coupé, nous avons affaire, non pas à une œuvre d'art, mais à un document personnel.⁹⁹⁶

La philosophie relève de « *l'universel reportage* », du « *document personnel* » ; le philosophe est un « *écrivain* ». Qu'est-ce qui distingue l'écrivain de l'écrivain, chez Roland Barthes ? L'écrivain a pour seul domaine d'action le langage, la littérature trouve sa fin en elle-même : « *l'écrivain est un homme qui absorbe radicalement le pourquoi du monde dans un comment écrire* »⁹⁹⁷. Au contraire, les écrivains sont « *des hommes 'transitifs' ; ils posent une fin (témoigner, expliquer, enseigner) dont la parole n'est qu'un moyen ; pour eux, la parole supporte un faire, elle ne le constitue pas* » ; « *même si l'écrivain apporte quelque soin à son écriture, ce soin n'est jamais ontologique* »⁹⁹⁸. L'écrivain écrit, l'écrivain communique ; l'écrivain écrit par refus de la parole, tandis que l'écrivain écrit au service de la parole ; l'écrivain peut penser sa pensée, comme on l'a dit plus haut de Fichte, mais il ne se regarde pas écrire. À la dimension thérapeutique, au travail sur soi, de l'écriture philosophique, rencontrés chez Wittgenstein, et que l'on pourrait traquer chez tout philosophe, s'oppose la dimension aliénante, artistique, de l'écriture littéraire, comme travail sur son langage ; la première affiche sa réflexivité, s'en targue, s'en protège, alors que la seconde la cache, et n'y puise que du mystère ; la première serait horizontale, et du côté de la vie, la seconde horizontale, et du côté de la mort.

La distinction est ainsi très claire. Pourtant, Barthes termine son article sur « *Écrivains et écrivains* » en décrivant ce « *type bâtard* » qui règnerait sur l'époque contemporaine, l'écrivain-écrivain : « *des écrivains ont brusquement des comportements, des impatiences d'écrivains ; des écrivains se haussent parfois jusqu'au théâtre du langage* »⁹⁹⁹. La maladive quête de

⁹⁹⁵ Stéphane MALLARMÉ, *Divagations*, préface d'Yves Bonnefoy, Paris, Gallimard, « Poésie », 1976, p. 251. C'est Mallarmé qui souligne.

⁹⁹⁶ M. BAKHTINE, *La Poétique de Dostoïevski*, op. cit., p. 93.

⁹⁹⁷ Roland BARTHES, « *Écrivains et écrivains* », *Essais critiques*, Paris, Seuil, « Points », 1964, p. 148.

⁹⁹⁸ *Ibid.*, p. 151.

⁹⁹⁹ *Ibid.*, p. 153.

reconnaissance des philosophes et autres écrivains, parlant pour être écoutés, aurait gagné les Lettres, l'écrivain ne pourrait plus s'isoler dans sa tour langagière, un certain bon sens social l'obligerait à descendre dans l'arène, si douloureuse, si délicate, soit cette chute : « *l'écrivain conçoit la littérature comme fin, le monde la lui renvoie comme moyen ; et c'est dans cette déception infinie, que l'écrivain retrouve le monde* »¹⁰⁰⁰. Que le monde l'y oblige, ou que l'écrivain s'y résolve, son authenticité d'écrivain devrait en tout cas inexorablement être corrompue, souillée par l'ambition d'être compris, profanée par l'espoir d'être lu, par la compromission d'un destinataire. Nous préparions déjà nos arguments pour montrer que Cioran est écrivain et non écrivain, mais Barthes l'interdit, alléguant l'histoire, qui a fait naître notre auteur « *trop tard pour être [un écrivain superbe] (de bonne conscience) et trop tôt (?) pour être [un écrivain écouté]* »¹⁰⁰¹. Fils de son époque, Cioran serait donc, fatalement, un autre de ces bâtards, écrivains qui se piquent de style, ou bien quelque écrivain trop profondément infecté par le poison philosophique de ses années de formation pour ne pas marteler ses pensées jusqu'à les asseoir dans la société.

En outre, seconde objection à la distinction écrivain/écrivain, travailler sur soi et travailler sur son langage, n'est-ce pas tout un ?

Tâchons de prendre le problème *différamment* – avec Jacques Derrida, dont la pensée a poussé la réflexivité jusqu'à s'inscrire dans la conséquence de son pressentiment (le « *coup de donc* »¹⁰⁰²), et qui a atteint par là une sincérité, une authenticité lui permettant d'échapper au cercle traditionnel de la philosophie, sans pourtant gagner l'espace in-conscient de la littérature (malgré toute la créativité que Derrida confère aux mots qu'il compose). Les deux objections soulevées à l'instant contre l'opposition littérature/philosophie laissent entendre, en fait, que tout écrivain est un philosophe (Barthes dirait : l'écrivain (n')est (qu')un écrivain qui trouve son plaisir dans la solitude dont il se leurre) : pour toute la philosophie occidentale, « *écrite* », travailler sur soi, c'est travailler sur son langage (comme on l'a vu avec Wittgenstein), donc, en bonne logique, travailler sur son langage, c'est travailler sur soi ; toute littérature est donc philosophique, de par son déploiement dans le langage ; *in fine*, malgré toutes les arabesques de l'histoire de la littérature, toute écriture reste une parole, est d'abord une parole. Or, on le sait, Derrida a comme qui dirait renversé cette idée, avec sa

¹⁰⁰⁰ *Ibid.*, p. 151. C'est Barthes qui souligne.

¹⁰⁰¹ *Ibid.*, p. 153.

¹⁰⁰² « Cette répercussion vannée d'un type qui n'a pas encore sonné, ce temps timbré entre l'écriture et la parole (s') appellent un coup de donc. Dès qu'il perfore, on meurt d'envie d'y substituer quelque cadavre glorieux. Il suffit en somme, à peine, d'attendre. » Jacques DERRIDA, « Tympan », *Marges de la philosophie*, Paris, Éditions de Minuit, 1972, p. XXV.

« *différance originaire* »¹⁰⁰³, son *archi-écriture*, qui veut dire que la première parole était déjà « *une sorte d'écriture avant la lettre* »¹⁰⁰⁴, tout aussi marquée par l'absence (de destinataire) qu'on le dit de l'écriture. Ainsi, l'obsession de l'écrivain envers son lecteur l'inscrit plus que jamais dans le conscient, dans le philosophique, dans le métaphysique, c'est-à-dire dans l'erreur, si l'on fait de la différence originaire ce que Derrida ne veut pas qu'elle soit, à savoir, à son tour, une nouvelle origine, une nouvelle archie, une nouvelle valeur, un nouveau concept – une nouvelle erreur... Ainsi, deuxièmement, dans la mesure où l'écriture, quelle qu'elle soit, véhicule la valeur d'authenticité, c'est-à-dire une certaine conformité à un idéal véritable certes postérieur à l'affirmation de la conscience, mais qui se présente comme sa *source*, dans la mesure où l'écriture est quête de la source véritable, source de vérité et vérité de la source (et de tout ce qui en découle), il ne s'agit pas, dit-on en retombant lourdement dans notre dialectique non-derridienne, il ne s'agit pas pour l'écrivain d'atteindre la philosophie par l'écriture : c'est au contraire le philosophe qui, par l'écriture, veut se rapprocher de la littérature et du langage *authentique*. Dans son article « *Qual quelle, Les sources de Valéry* »¹⁰⁰⁵, Derrida adopte un point de vue interne à cette dialectique philosophie/littérature, en l'occurrence celui de Valéry, qui occasionne une description du « *traquenard* » tendu par Valéry à la philosophie, à savoir, en termes derridiens : « *peut-on dissocier l' 'événement initial' de la présence ?* », peut-on penser (avec notre langage de la présence ou de l'absence, avec nos catégories de l'étant¹⁰⁰⁶) la différence originaire (« *archi-écriture sans origine présente* ») ? On ne le peut pas, mais le philosophe, avec toutes ces « *vaines questions d'origine* »¹⁰⁰⁷, s'y essaye ; la critique de Valéry tient donc, chez Derrida, en un paragraphe de deux phrases : « *Valéry rappelle au philosophe que la philosophie s'écrit. Et que le philosophe est philosophe en tant qu'il l'oublie.* »¹⁰⁰⁸ Paragraphe tout de même développé sur huit pages, au fil de trois conséquences :

- 1) 1/Tout d'abord une rupture avec le régime circulaire du s'entendre-parler, avec cette présence à soi du sens dans une source dont la vérité se ressourc elle-même continûment. Irréversiblement quelque chose se perd, dans l'écriture, de cette présence du

¹⁰⁰³ « Mais on ne pourrait plus la dire originaire ou finale, dans la mesure où les valeurs d'origine, d'archie, de telos, d'eskhaton, etc. ont toujours dénoté la présence – ousia, parousia, etc. » ; J. DERRIDA, « La différence », *Marges de la philosophie, op. cit.*, p. 10.

¹⁰⁰⁴ « La pratique de la langue ou du code supposant un jeu de formes, sans substance déterminée et invariable, supposant aussi dans la pratique de ce jeu une rétention et une protention des différences, un espacement et une temporisation, un jeu de traces, il faut bien que ce soit une sorte d'écriture à la lettre, une archi-écriture sans origine présente, sans archie » ; *ibid.*, p. 16.

¹⁰⁰⁵ J. DERRIDA, « Qual quelle, Les sources de Valéry », *Marges de la philosophie, op. cit.*, p. 325-364.

¹⁰⁰⁶ Cf. J. DERRIDA, « La différence », *op. cit.*, p. 10.

¹⁰⁰⁷ « Qual quelle », *op. cit.*, p. 346.

¹⁰⁰⁸ *Ibid.*

sens, de cette vérité qui est pourtant le grand, le seul thème du philosophe. Or le philosophe écrit contre l'écriture, il écrit pour réparer la perte de l'écriture, oubliant et déniait par là même, ce faisant, ce qui se fait de sa main. [...] il écrit – sur la page – pour effacer, pour oublier que, quand il parle, le mal du chiffre est déjà là dans le germe. 2/ [...] La philosophie s'écrit, deuxième conséquence, elle doit donc compter avec l'instance formelle, compter sur la forme et ne pouvoir s'y soustraire. [...] Bref, considérer aussi la philosophie comme « *un genre littéraire particulier* », puisant à la réserve d'une langue, aménageant, forçant ou détournant un ensemble de ressources tropiques plus vieilles que la philosophie. 3/ La philosophie s'écrit – troisième conséquence – dès lors que ses opérations et ses formes ne sont plus seulement orientées et surveillées par la loi du sens, de la pensée et de l'être, dans la vérité qui parle pour dire Moi au plus près de la source du puits. [...] si le « *Je pense donc je suis* » « *n'a aucun sens* », donc a fortiori aucune vérité, il a une « *très grande valeur* », et comme le style « *toute caractéristique de l'homme même* ». Cette valeur est d'un coup de force, d'une affirmation quasi arbitraire de maîtrise à travers l'exercice du style, l'impression quasi égotiste d'une forme, le stratagème d'une mise en scène assez puissante pour se passer de vérité, tenant moins à la vérité qu'elle ne la tend comme un piège où des générations de fétichistes serviles viendront se laisser prendre à reconnaître du même coup la loi du maître, du moi René Descartes. [...] Et il y va dès lors du style de son écriture et du timbre de sa voix. [...] Mais, s'il y a un timbre et un style, en conclura-t-on pour autant que la source ici se présente ? Point. Et c'est pourquoi Je s'y perd, ou en tout cas s'expose dans l'opération de maîtrise. Le timbre de ma voix, le style de mon écriture, c'est ce qui pour (un) moi n'aura jamais été présent. Je n'entends ni reconnais le timbre de ma voix. Si mon style se marque, c'est seulement sur une face qui me reste invisible, illisible. Point de *speculum* : j'y suis aveugle à mon style, sourd au plus spontané de ma voix.¹⁰⁰⁹

1) Alors qu'elle se croyait et se voulait parole, communication, action, la philosophie n'est qu'écriture, c'est-à-dire vain regret, ou au mieux « *affirmation* », d'un « *nom unique* »¹⁰¹⁰, d'une vérité formulée dans notre langage et qui le comprendrait. 2) Au sein même de notre langage, la philosophie est plus limitée encore que la littérature, dont elle n'est qu'un appendice (sa naïveté). 3) La réflexivité philosophique n'est qu'une illusion ; « *style* », « *timbre* », relèvent de l'innommable, de l'inconscient ; et la littérature, qui s'est retournée vers Eurydice, qui n'a plus la candeur d'espérer la sauver, qui s'est vouée d'elle-même au sombre destin de l'inconscience¹⁰¹¹ (sachant, disons pressentant, que la conscience est un outil ontologiquement inapproprié), et qui se plonge d'elle-même dans l'écriture, contre la parole,

¹⁰⁰⁹ *Ibid.*, p. 346-353. C'est Derrida qui souligne.

¹⁰¹⁰ « Il n'y aura pas de nom unique, fût-il le nom de l'être. Et il faut le penser sans nostalgie, c'est-à-dire sans nostalgie, c'est-à-dire hors du mythe de la langue purement maternelle ou purement paternelle, de la patrie perdue de la pensée. Il faut au contraire l'affirmer, au sens où Nietzsche met l'affirmation en jeu, dans un certain rire et dans un certain pas de danse » ; J. DERRIDA, « La différance », *op. cit.*, p. 28. (C'est Derrida qui souligne.)

¹⁰¹¹ Cf., dans l'article de Derrida sur Valéry, la question de la psychanalyse : « la méditation de Valéry sur le rêve fut incessante » (p.356), mais Valéry rejette la psychanalyse, et ce qu'il lui reproche, « ce n'est pas d'interpréter de telle ou telle manière, c'est out simplement d'être une interprétation, de s'intéresser avant tout à la signification, au sens, et à quelque unité principielle – ici, sexuelle – du sens » ; J. DERRIDA, « Qual quelle », *op. cit.*, p. 362.

comme dans la mort, dans l'absence, contre la vie, contre la présence, ainsi, la littérature, qui ne veut rien dire, parvient à dire plus que la philosophie.

Authenticité, neutralité, ambiguïté

C'est dans ce cadre, dans cette « *obséquence* » (obsèques et séquence¹⁰¹²) de la philosophie, que nous plaçons Cioran, Cioran et ses lectures de Valéry, Cioran et son *Précis de Décomposition*, où « *l'avènement de la conscience* » est qualifié de « *scandale dans la biologie* », dans un chapitre qui se termine ainsi :

Et l'homme ne se débarrassera de ses ancêtres – et de la nature – que lorsqu'il aura liquidé en lui tous les vestiges de l'Inconditionné, lorsque sa vie et celle des autres ne lui paraîtront plus qu'un jeu de ficelles qu'il tirera pour rire, dans un amusement de fin des temps. Il sera alors *l'être pur*. La conscience aura rempli son rôle...¹⁰¹³

Pas plus que Derrida Cioran ne croyait à la possibilité de cet « *être pur* » ni à un salut par la conscience ; pourtant, lorsqu'il décrit cet idéal, comme lorsque Derrida prend soin de ne pas rentrer dans telle ou telle dialectique, le texte manifeste une tentative d'écriture, d'affirmation, la plus pure, la plus vraie possible – comme dans la citation de Pascal placée en épigraphe un peu plus haut : « *Se moquer de la philosophie, c'est vraiment philosopher* ».

Revenons à la genèse qui nous préoccupe ; la question est maintenant : y a-t-il dans le manuscrit des traces de cette (philosophie de la) décomposition (de la philosophie) ? Le manuscrit, le voici :

Médiocrité de la philosophie. Je me suis détourné de la philosophie au moment où je n'ai <il me fut impossible de> découvert/découvrir chez Kant aucune faiblesse humaine, aucun instant de tristesse. ~~∞~~ authentique.¹⁰¹⁴ Chez Kant et chez tous les philosophes. Comparée à <En regard de> la musique, à/de la mystique et à/de la poésie, l'activité philosophique relève d'une fadeur, d'une sève diminuante et d'une profondeur suspecte, qui <n'>ont des prestiges uniquement devant les ignorants <que pour les timides> et les tièdes. D'ailleurs la philosophie n'a jamais été qu'une <'>inquiétude impersonnelle de <s> certains êtres <qui se sont> réfugiés dans <auprès> des <'>idées incolores par inaptitude à se débattre dans <contre> les/des irréductibles concrets, par incapacité d' <à> affronter l'effroit ou l'exubérance corruptrice de la vie. A peu près tous les philosophes ont fini bien : c'est l'argument suprême contre la philosophie. La fin de Socrate lui-même n'a rien de tragique : c'est un

¹⁰¹² « 'Obséquence' est formé de 'obsèques' et de 'séquence' [...] Les deux idées mêlées sont celles du deuil et de suivre. En général, lors des obsèques, on suit le cadavre » ; Charles Ramond, *Le vocabulaire de Derrida*, Paris, Ellipses, 2001, p. 52.

¹⁰¹³ CIORAN, « L'avènement de la conscience », *Précis de Décomposition*, op. cit., p. 125.

¹⁰¹⁴ « ∞ » signifie que Cioran a voulu intervertir les mots, et qualifier d' « authentique » « instant », plutôt que « tristesse » – mais il a ensuite biffé cette interversion.

malentendu, c'est la fin d'un pédagogue, – et si Nietzsche <a> sombre/sombré dans les affres de l'isolement mental, c'est en tant que poète et visionnaire : il a expié ses extases et non ses raisonnements.

On ne peut pas éluder l'existence par des explications, on ne peut que la souffrir, l'aimer ou la haïr, l'adorer ou la craindre, dans cette alternance de félicité et d'horreur qui exprime l'oscillation essentielle, le rythme même de l'être, de cet être dont aucune idée ne saurait assagir les ~~dissonances cruelles~~ intempérances inspirées, les dissonances cruelles, les véhémences amères ou allègres. ~~Les idées, n'extrayant des choses que l'essence décantée, sont imperméables aux~~

Qui n'est exposé, par surprise ou par nécessité, à une déroute irréfutable, quel est l'être qui n'élève alors les mains en prière théorique pour les laisser ensuite tomber plus vides encore que les réponses de la philosophie ? On dirait que la mission de celle-ci est de nous protéger tant que ~~nous cheminons en deçà du désarroi~~ l'inadvertance du sort nous permet de <laisse> cheminer en deçà du désarroi et de nous abandonner aussitôt que nous sommes contraints à <nous> y plonger. Et comment en serait-il autrement quand, d'après la remarque de Georg Simmel, il est effrayant de penser combien peu des souffrances de l'humanité ont passé dans sa philosophie ?/. L'exercice philosophique n'est pas fécond ; il n'est qu'honorable. On est toujours impunément philosophe : un métier sans destin qui remplit de pensées volumineuses les heures neutres et vacantes, les heures réfractaires et à l'Ancien Testament, et à Bach, et à Shakespeare. Et ces pensées se sont-elles matérialisées dans une seule page équivalente à une exclamation de Job, à une terreur de Macbeth ou à l'altitude d'une cantate ? On ne discute pas l'univers ; on l'exprime. Et la philosophie ne l'exprime pas. Les ~~vrais~~ véritables problèmes ne commencent qu'après l'avoir parcourue ou épuisée, après le dernier chapitre d'un immense tome qui met le point final en signe d'abdication devant l'inconnu, devant cet inconnu où ~~pourtant nous vivons~~ <s'enracinent> tous nos instants, et avec lequel il nous faut lutter puisqu'il est naturellement plus immédiat<, > et plus important que le pain quotidien. ~~Mais~~ Ici le philosophe nous quitte : il est ennemi du désastre, il est sensé comme la raison et aussi prudent qu'elle. Et nous restons ~~dans la~~ <en> compagnie d'un pestiféré ancien, d'un poète instruit de tous les délires et d'un musicien dont le sublime transcende la sphère du cœur. La terrible nullité de la philosophie nous oblige à renverser le sens du proverbe antique : c'est le ~~deinde <primum>~~ vivere qui devient l'acte superbe deinde vivere qui devient l'acte superbe, car ~~on~~ <nous> ne commence/commençons à vivre réellement qu'au bout de la philosophie et sur sa ruine, quand ~~on a~~ ~~compris~~ nous avons compris qu'il a été inutile de recourir à elle, qu'elle n'est d'aucun secours.

(Les grands systèmes ne sont au fond que des brillantes tautologies. Qui est plus avancé dans la connaissance en apprenant que la nature de l'être consiste dans la « volonté de vivre », dans « l'idée », ou dans la fantaisie de Dieu ou de la chimie ? Simple prolifération de mots, subtils déplacements de sens. Ce qui est répugne à l'étreinte verbale, et l'expérience intime ne nous en ~~dit rien de valable~~ dévoile rien au delà de l'instant privilégié et inexprimable. <D'ailleurs,> ~~Ce/ce qui est n'est pas~~ : <l'être lui me –même n'est qu'une prétention du Rien : ce qui est n'est pas.

On ne définit que par désespoir. Il faut une formule ; il en faut même beaucoup, ne fût-ce que pour donner

une façade au néant justification à l'esprit et une façade au néant. <(à la ligne)> Ni le concept ni l'extase ne sont opérants. Quand la musique nous plonge jusqu'aux prétendues intimités de l'être, nous remontons rapidement à la surface des apparences habituelles : les illusions effets de l'illusion se dissipent et la/le ~~con~~ savoir s'avère nul.

Les choses que nous touchons et celles que nous concevons/concevons sont aussi improbables que nos sens et notre raison. Nous ne sommes sûrs que dans notre univers verbal, maniable à plaisir – et inefficace. L'être est muet et l'esprit est bavard. Cela s'appelle connaître.

L'originalité des philosophes se réduit à l'invention de termes. Comme il n'y a que trois ou quatre attitudes devant le monde – et à peu près autant de façons de mourir –, les nuances qui les diversifient et les multiplient ne tiennent qu'au choix des vocables, dépourvus de toute portée métaphysique.

Nous sommes engouffrés dans un univers ~~ph~~ pléonasmique/pléonastique, où les interrogations et les répliques s'équivalent.

« Papa, pourquoi il pleut <pleut-il> ? » – demande l'enfant. –P

« Parce qu'il tombe de l'eau. »

Les réponses des philosophes sont de la même essence-).¹⁰¹⁵

On retrouve bien dans ce texte notre chère triade dialogique, qui nous fait esquisser le scénario suivant : partant du fonds philosophique et subjectif (suicidaire) qu'il a acquis durant ses années roumaines et de formation, Cioran travaille vers la neutralité (décomposée), et tendancieusement vers une corruption du tout, toujours plus distanciée. Ce plaidoyer contre la philosophie (dont Kant¹⁰¹⁶ semble d'ailleurs être l'incarnation, avant Socrate, Schopenhauer ou Platon), à laquelle on préfère la poésie, l'art, ou la mystique, au nom d'une expérience « authentique » du monde, c'est-à-dire « tragique » et « sublime », ce réquisitoire voit ensuite, dans le texte entre parenthèses qui le suit, sa critique être étendue aux mots (« *Ce qui est répugne à l'étreinte verbale* »), puis à l'art même, ainsi qu'à « l'extase », le processus de décomposition ayant entraîné la plume plus loin dans le scepticisme, jusqu'à une position tout bonnement intenable : condamner les mots par les mots, comme les définitions par des définitions (« *ce qui est n'est pas. / On ne définit que par désespoir* »). Même si le premier jet nous fait défaut (manuscrit perdu), on peut imaginer quel dialogue y eut lieu, la voix suicidaire ouvrant le texte pour critiquer la philosophie – qu'elle porte en elle-même, dont elle transpire, comme une fatalité – avant d'être elle-même tout logiquement, tout suicidairement rattrapée par sa critique, et par la voix décomposée, et par sa décomposition toujours plus vaste (chapitre entre parenthèses), le tout culminant dans le *dialogue* final entre

¹⁰¹⁵ NAF.18721.104-107. Voir reproduction en annexe III.D.

¹⁰¹⁶ Gabriel Popescu donne pour intertexte de ce passage la « Note introductive à la Critique de la Raison Pratique » de Nae Ionescu, datant de 1934 (parue dans le volume *În nelinistea metafizica*).

un enfant et son père, le Père la Philosophie, dialogue d'une ironie corrompue somme toute faible, d'une étonnante clarté, d'une surprenante naïveté de ton, tout de même assez significative quant au rapport psychologique de Cioran à la philosophie, voire à la vie (Cioran comme esprit dialogique, pluriel, dynamique comme la vie, insoluble comme l'existence ; et Cioran comme enfant vindicatif reprochant à son père existentiel les mille maux que les extases artistiques maternelles ne compensent que mal, et les mille dogmes inculqués, et les mille douloureuses vérités découvertes *tout seul*).

Ces trois temps d'un dépassement de la philosophie (limitée comme rapport à la vie, limitée comme toute manifestation langagière, limitée comme toute manifestation humaine) manifestent une distance croissante vis-à-vis de celle-ci, et vis-à-vis du texte en cours ; qu'en est-il lors de la reprise du tout, quand il s'agit de revenir sur l'ensemble du parcours ? On le voit, Cioran respecte le scénario génético-philosophique dans sa structure ; mais les quelques corrections effectuées ici et là attestent que le dialogue continue, non sans un certain caractère paradoxal, puisque les conclusions auxquelles on a abouti lors du premier jet ne sont pas appliquées aux considérations qui les ont précédées : les contradictions, les paradoxes ne sont pas écartés du texte *a posteriori*, ce qui montre encore, sur le plan purement génétique, que Cioran vise moins l'expression d'une vérité philosophique, rationnelle, que celle d'une vérité littéraire, intellectuellement confuse, pour le moins problématique, et, surtout, formelle, la vérité étant dans le dialogue, dans l'affrontement, plutôt que dans son issue. Un philosophe ne respecte pas ses erreurs ; un écrivain n'en commet jamais. La philosophie est perfectible, elle progresse en elle-même ; la littérature est vivante, elle progresse avec l'existence.

Ainsi, ce que la voix de la décomposition va reprocher, dans ce second temps, dans ce deuxième état du texte, ce n'est plus l'hostilité aux « *heures neutres et vacantes* », c'est, d'une manière plus subtile, ce goût de l'« *authentique* » qui n'est que leurre, surchauffe spirituelle, caricature ambitieuse du réel – comme l'a décrit Pierre Jourde dans *Littérature et authenticité* :

L'authentique, tel qu'on en parle ici, est cette fiction particulière qui nous fait perdre de vue le réel en nous laissant croire que, dans quelque réserve profonde, nous pouvons le puiser. Alors, nous nous égarons dans notre propre fiction. / Quelle que soit la forme prise par cette authenticité [...], le réel y est confondu avec le désir de réel. L'expérience tourne toujours, chez le sujet qui l'éprouve, à la revendication pour soi de son contenu. Authentique et identitaire sont frères, et présentent les mêmes dangers. / Ainsi l'authentique n'est-il jamais que l'affirmation d'authenticité. Laquelle affirme le sujet qui la profère. [...] En fait, je joue la comédie du réel. J'aime ce que je pense et ce que je dis, je m'y accroche. De cette substance fantomatique je nourris ce je sans contenu qui s'avance sur le théâtre du monde. Quant à la

négation, elle n'est que l'autre face de l'affirmation de soi : elle revendique l'absence du monde au lieu de se donner l'illusion de sa présence. Dans cette autre version de la fiction, le sujet s'agrandit jusqu'à l'illimité du vide qu'il creuse autour de lui. Authentique et inauthentique, négation et affirmation nous installent dans une dualité sans issue, que le langage conforte, en figeant des instances logiques et métaphysiques. Notre seule patrie est le neutre.¹⁰¹⁷

La voix de la décomposition, voix de la vérité littéraire, s'inscrit tout à fait dans cette perspective. Pour lutter contre cette fiction de l'authentique, Cioran amenuise autant que possible la présence du « je », d'un sujet actif : « *je n'ai découvert* » devient « *il me fut impossible de découvrir* » (le « je » vaut moins par son histoire subjective que par son itinéraire philosophique, itinéraire dans le neutre, incarnation partielle de la grande histoire objective, neutre¹⁰¹⁸), « *nous cheminons en deçà du désarroi* » devient « *l'inadvertance du sort nous permet de <laisse> cheminer en deçà du désarroi* » (la description simple, le récit épique, culmine dans l'affirmation de la fatalité, du « sort », malgré son « *inadvertance* »), « *cet inconnu où pourtant nous vivons tous nos instants* » devient « *cet inconnu où s'enracinent tous nos instants* » (la métaphore prend le pas sur le sujet cartésien). La neutralité aime la généralisation : « *la philosophie n'a jamais été qu'/que une <l>inquiétude impersonnelle de<s> certains êtres [...]* », et l'objectivité d'une citation (« *la 'volonté de vivre'* », « *'l'idée'* »), quand bien même c'est pour la détourner de son sens premier (l'inquiétude ès lettres latines, le doute décomposé, face au « *deinde vivere* », renversement suicidaire de l'adage « *primum vivere, deinde philosophari* »). Surtout, la suppression de l'argument : « *Les idées, n'extrayant des choses que l'essence décantée, sont imperméables aux* », est symptomatique de ce refus de l'authentique philosophico-suicidaire ; elle préfigure d'ailleurs, si l'on nous permet cette petite intrusion dans le futur du texte, l'abandon de la formule abstraite « *ce qui est n'est pas* » dans le texte final, elle aussi formellement trop connotée pour ne pas nuire à la vérité qu'elle soutient. Cioran veut toujours critiquer la philosophie, mais il ne veut pas que son texte soit *la critique de la philosophie par un nouveau philosophe* ; aussi supprimera-t-il encore, dans le texte final, le nom de Georg Simmel (l'idée demeure, avec corruption de son auteur dans le flou de la culture générale), et le petit dialogue père-fils. Enfin, si la philosophie n'a de prestige que pour « *les timides* », plutôt que pour « *les ignorants* » (biffé), c'est dans un effet de corruption du texte

¹⁰¹⁷ Pierre JOURDE, *Littérature et authenticité, Le réel, le neutre, la fiction*, Paris, L'Esprit des Péninsules, 2005, p. 11-12.

¹⁰¹⁸ Cf. P. Jourde, en introduction à sa quête du neutre : « Nous savons que ce repos est là, en nous, ou peut-être faudrait-il dire avant ce que nous appelons nous. [...] Voilà pourquoi ce livre ne pouvait commencer par la pure théorie. Il devait, comme notre expérience même, dire d'abord je (et aussi nous, et vous) avant de s'avancer dans la troisième personne. [...] L'essai, par nature, joue au neutre. C'est précisément ce que ce livre devait en un premier temps se refuser » ; P. JOURDE, *Littérature et authenticité, op. cit.*, p. 12-13. (C'est P. Jourde qui souligne.)

(on sait quelle part d'autobiographie recèle cet adjectif – *timide*) qui participe de la quête fondamentale d'*ambiguïté* partout à l'œuvre dans les corrections : Cioran conserve l'origine suicidaire du texte, il la fissure seulement, il la trouble, et ne la détruit pas, il la décompose sans la recomposer différemment. « *On ne discute pas l'univers ; on l'exprime* » ; on ne l'éclaircit pas, on en reproduit le chaos ; et si « *ce qui est répugne à l'étreinte verbale* », il faut chercher des mots ambigus, écrire des textes dialogiques, qui autant que possible répugnent à l'étreinte rationnelle : des textes littéraires, et non philosophiques.

B – Brouiller : l'état 2'

Phase épique de l'écriture, la décomposition est à la fois purification et brouillage ; nous avons vu comment celle-là pouvait dévier vers celui-ci, nous allons maintenant voir comment la déstructuration de l'œuvre s'appuie notamment sur une véritable *saignée* du texte, nombre de chapitres de la seconde moitié du *Précis* ne survivant pas au passage au nouvel état. Étant donné la richesse des mouvements macro-génétiques de cet état 2' (fig. 11, plus haut, et, plus loin, fig. 18 et 19), nous prendrons soin d'observer quelle structure Cioran donne à son livre, comment il exécute ses effets de *décor*, avant de nous plonger, en dernier lieu, dans la genèse dialogique d'un chapitre particulier, « *Genèse de la tristesse* », qui, comptant pas moins de six états différents, nous offre une entrée de choix dans les tensions macro- et micro-génétiques du *Précis de Décomposition*.

Au préalable, voici, en complément à notre tableau de l'état 2' (fig. 11), deux autres tableaux présentant, pour le premier, le passage des états 1' et 1'' à 2' (fig. 18), et, pour le second, la numérotation « *déroulée* » de l'état 2' (fig. 19), tous deux faisant apparaître les suppressions et les déplacements qui feront le miel de notre analyse.

Dans le premier tableau (fig. 18), nous avons confronté la dernière numérotation des états 1' et 1'' à celles de l'état 2' (de la plus ancienne, « *NumC -3* », à la numérotation finale de cet état, « *NumC* ») ; l'ordre de classement des chapitres suit l'ordre de l'état I : il s'agit, répétons-le, du tableau de la transition vers l'état 2', et non du tableau de l'état 2' (fig. 11), celui-ci devant être lu, en bonne logique, après celui que nous proposons maintenant.

Figure 18. Tableau du passage des états 1' et 1'' à l'état 2'

État 1'	NumC	Titre	NumC	NumC	NumC	NumC	État 2'
			-3	-2	-1		

29.1-3	1-3	Le penseur d'occasion		1-2		4-5	208-209
29.4	4	Építaphe		3/6b		80	266
29.5	5	Poésie et physiologie			5a	8a	214
29.6-7	6-7	Merveilles du vice		5-6	72-73	88-89	274-275
29.8-10	8-10	Les avantages de la débilité				6-8	210-213
29.11-12	11-12	Le parasite des poètes				9-10	215-216
29.13-15	13-14a	Tribulations d'un métèque				10-11	216-217
29.16-18	15-17	L'ennui des conquérants				11-14	217-220
29.19	18	Musique et scepticisme				14	220
29.19-23	19-20b	L'automate				15-17	221-223
29.24-25	21-22	L'ennui interrogé					
37.6-7	22a-b	L'heure des aveux					
29.26	23	Sur la mélancolie				17	223
29.27-28	24-25	L'appétit de primer				18-19	224-225
29.29	26	Entre Dieu et le ver			56-57	59-60	243-244
29.30	27	Position du pauvre				20	226
29.31	28	Genèse de la tristesse		99	86	63	48.1-3 + 247
NAF.321	29	Le désir de mourir		101	88	100	285

37.2-3	31-32	Tiraillement					
37.1	33	Incohérences sur le mariage					
30.1	33	Titre « Visages de la décadence »					227
30.1-2	33-34	Visages de la décadence 1				21-22	228-229
30.2-3	34-35	Visages de la décadence 2				22-24	229-231
30.4	36	Visages de la décadence 3				24	231
30.5	36a	Visages de la décadence 4					
30.6	37	Visages de la décadence 5				26-27	232-233
30.7	38	Visages de la décadence 6				27	233
30.8	38x1	Visages de la décadence 8				29	235
30.9	38x2	Visages de la décadence 7				28	234
30.10	38a	Visages de la décadence 9				29	235
30.11	38b	Visages de la décadence 10				31	34.1
30.12	38c	Visages de la décadence 12				32	34.2
30.13	38d	Visages de la décadence 11				32	34.2
30.14	38e	Visages de la décadence 13				33	34.3
30.15	38f	Visages de la décadence 14				34	34.4

30.16	38g	Visages de la décadence 15				35	34.5
30.17-20	41-44	Visages de la décadence 16				36-37	34.6-7
30.21-22	45-46	Visages de la décadence 17				38-39	34.8-9
30.23	46a	Vision d'indolence				40	34.10
30.24	47	Visages de la décadence 20			41	43/41	34.13-14
32.1-5	49-50c	Le refus de procréer			42-45	44-47	35.1-4
32.6	51	L'esthète hagiographe			45-46	47-48	35.4-5
32.7-9	52-54	Le disciple des saintes			46-48	48-50	35.5-7
32.10	55	Sagesse et sainteté			48-49	50-51	35.7-8
32.11	55a	La femme et l'absolu			49-50	51-52	35.8 + 236
32.12	55b	Espagne			50	52	236
32.13-14	56-57	Hystérie de l'éternité			51-52	53-54	237-238
32.15	58	Étapes de l'orgueil			52-53	54-55	238-239
32.16	58a	Ciel et hygiène			53	55	239
32.17	59	Oscillation			54	57	241
32.18	59a	Menace de sainteté			54-55	57-58	241-242
32.19	59b	Entre le doute et l'extase					
32.20	59c	La croix inclinée			55-56	58-59	242-243
32.21	60	La corde	61	60	61	78	264

37.4	61	Morale du devoir					
37.5	61a	Prédestination					
NAF.322-323	62-63	Divagation clinique					
32.22	64	Théologie			57-58	60-61	244-245
		Titre « Le décor du savoir »					254
33.1-2	.-66	Le décor du savoir 1	99-.	102- 103	89-90	70-71	255-256
33.3	67	Le décor du savoir 2		103- 104	90-91	71-72	256-257
33.4-5	68-69	Le décor du savoir 3		104- 106	91-93	72-74	257-258
33.6	70	Le décor du savoir 4		106	93	74	259
33.7-8	71-72	Le décor du savoir 5		107- 108	94-95	75-76	260-261
33.9	72	Le décor du savoir 6		108- 109	95-96	76-77	261-262
		Titre « Abdications »					263
31.1	73	Sécularisation des larmes		63	65	81	267
31.2	74	Les dessous d'une obsession		63	62	79	265
47	75	Sur certaines solitudes		64	63	56	240
31.4	76	Délices de l'apathie			66	82	268
31.5-6	77-77a	Visages de la décadence 18		62	40a	41	34.11
31.7-8	78-79	Fluctuations de la volonté			66-67	82-83	268-269

31.9	80	Rêve du fainéant			67-68	83-84	269-270
31.10	81	Théorie de la bonté			68-69	84-85	270-271
		Hébétude			69-70	85-86	271-272
37.3	82	Le fervent provisoire			60	64	248
31.11-12	82-83	L'animal métaphysique			58-59	61-62	245-246
31.13	84	Abdication					
31.14-15	85-86	La part des choses			70-71	86-87	272-273
49.1	87	Utopie du sceptique			72/74	90	49.2 + 276
NAF.324	88	L'intrus					
31.16	89	L'heure de l'idiot					
31.17	90	L'irréfutable déception			97	101	286
31.18	91	Réponse					
31.20	92	Souvenirs		88	75	91	31.19
31.21-22	93-93a	Discipline de l'atonie		90-91	77-78	93-94	278-279
31.23	94	Tribu philosophique					
31.24	95	Genèse de la tristesse		99	86	63	48.1-3 + 247
31.25	96	La pensée macabre		92	79	95	280
31.26-27	97-98	Exercices d'insoumission	75-.	93-94	80-81	68-69	252-253
31.28-29	99-99a	L'architecte des cavernes		89-90	76-77	92-93	277-278
31.30-31	100-101	L'usure		95-96	82-83	96-97	281-282

		suprême					
31.32	102	Philosophie du papillon		97	84	98	283
		Aux funérailles du désir		100	87	99	284
31.33	103	Visages de la décadence 19	92	98	85	42	34.12
[État 1'']							
36.1	1	L'irréfutable déception			97	101	286
36.2-	2-5	Dans le secret des moralistes			98-101	102-105	287-290
36.6	6	Fantaisie monacale			101-102	105-106	290-291
36.7	7	En l'honneur de la folie			102-103	106-107	291-292
36.8-9	8-9	Mes héros			103-105	107-109	292-294
36.10	10	Les simples d'esprit			105-106	109-110	294-295
36.11-12	11-12	La misère : excitant de l'esprit			106-108	110-112	295-297
36.13-15	13-15	Invocation à l'insomnie			109-111	113-115	298-300
36.16	16	Terme de gloire					
36.17	17	État de dépendance					
36.18	18	Parmi les galeux			120	124	309
36.19	19	Philosophie vestimentaire			119	123	308
36.20-21	20-20a	Exclamations d'un réprouvé			112	116	301

36.22	21	La mort vivifiante			113	117	302
36.23	22	L'homme d'un seul chagrin					
36.24	23	Profil du méchant			114	118	303
36.25-26	24-25	Vues sur la tolérance			115- 116	119-120	304-305
36.27	26	Le mépris					
36.28	27	Dénominateur			117	121	306
36.29	28	En guise de prière			118	122	307
36.30	29	La dernière nourriture					
		Un beau jour			127	67	251
36.31	30	L'écorché			128	129	50.1-2 + 315
36.32-35	31-34	Divagations dans un couvent			125- 126	65-66	249-250
36.36-37	35-36	Vérités de tempérament			123- 124	127-128	312-313
36.38	37	Sur un entrepreneur d'idées			121- 122	125-26	310-311
36.39	38	Délices de l'apathie			66	82	268
36.40-41	39-40	Le corrupteur			72/74	90	49.2 + 276
		Reconnaissance au vide			129	130	314 + 316
		À l'encontre de soi			130	131	317

Quant au tableau suivant (fig. 19), nous y avons déroulé la numérotation dans ses différentes versions, selon l'ordre chronologique, de gauche à droite ; les numéros en gras indiquent une rupture (déplacement, suppression), entraînant un décalage des numéros suivants. La

dernière colonne reprend la numérotation définitive de cet état. Les quelques numéros entre parenthèses sont ceux que nous n'expliquons pas (simples erreurs ?).

Figure 19. Tableau clarifié de la numérotation de l'état 2'

Cote	Titre en présence	NumC	NumC	NumC	NumC	NumC	NumC	NumC
		A	B	C	D	E	F	G
208	Le penseur d'occasion	1	1	4	4	4	4	4
209	Le penseur d'occasion	2	2	5	5	5	5	5
266	Épitaphe	3						
274	Merveilles du vice	5	5					
275	Merveilles du vice	6	6					
266	Épitaphe		6b					
214	Poésie et physiologie			5a				
210 + 211	Les avantages de la débilité				6	6	6	6
212	Les avantages de la débilité				7	7	7	7
213	Les avantages de la débilité				8	8	8	8
214	Poésie et physiologie				8a	8a	8a	8a
215	Le parasite des poètes				9	9	9	9
216	Le pèlerin du vague				10	10	10	10
217	L'ennui des conquérants				11	11	11	11
218	L'ennui des conquérants				12	12	12	12
219	L'ennui des conquérants				13	13	13	13
220	Musique et scepticisme				14	14	14	14
221	L'automate				15	15	15	15
222	L'automate				16	16	16	16
223	Sur la mélancolie				17	17	17	17
224	L'appétit de primer				18	18	18	18
225	L'appétit de primer				19	19	19	19
226	Position du pauvre				20	20	20	20
228	Visages de la décadence 1				21	21	21	21

229	Visages de la décadence 2				22	22	22	22
230	Visages de la décadence 2				23	23	23	23
231	Visages de la décadence 3				24	24	24	24
232	Visages de la décadence 5				26	26	26	26
233	Visages de la décadence 6				27	27	27	27
234	Visages de la décadence 7				28	28	28	28
235	Visages de la décadence 8				29	29	29	29
34.1	Visages de la décadence 10				31	31	31	31
34.2	Visages de la décadence 11 + 12				32	32	32	32
34.3	Visages de la décadence 13				33	33	33	33
34.4	Visages de la décadence 14				34	34	34	34
34.5	Visages de la décadence 15				35	35	35	35
34.6	L'échéance				36	36	36	36
34.7	L'échéance				37	37	37	37
34.8	La fin du verbe				38	38	38	38
34.9	La fin du verbe				39	39	39	39
34.10	Vision d'indolence				40	40	40	40
34.11	Le Dernier						40a	41
34.12	Les deux formes de chaos							42
34.14 + 13	Remède radical				41	41	41	43

35.1	Le refus de procréer				42	42	42	44
35.2	Le refus de procréer				43	43	43	45
35.3	Le refus de procréer				44	44	44	46
35.4	L'esthète hagiographe				45	45	45	47
35.5	Le disciple des saintes				46	46	46	48
35.6	Le disciple des saintes				47	47	47	49
35.7	Sagesse et sainteté				48	48	48	50
35.8	La femme et l'absolu				49	49	49	51
236	Espagne				50	50	50	52
237	Hystérie de l'éternité				51	51	51	53
238	Étapes de l'orgueil				52	52	52	54
239	Ciel et hygiène				53	53	53	55
240	Sur certaines solitudes							56
241	Oscillation + Menace de sainteté				54	54	54	57
242	La croix inclinée				55	55	55	58
243	Entre Dieu et le ver				56	56	56	59
244	Théologie				57	57	57	60
245	L'animal métaphysique				58	58	58	61
246	L'animal métaphysique				59	59	59	62
247	Généalogie de la tristesse							63
248	Le fervent provisoire				60	60	60	64
249	Divagations dans un couvent							65
250	Divagations dans un couvent							66
251	Un beau jour							67
252	L'insoumis							68
253	L'insoumis							69
255	Le décor du savoir 1							70
256	Le décor du savoir 2							71
257	Le décor du savoir 3							72
258	Le décor du savoir 3							73

259	Le décor du savoir 4							74
260	Le décor du savoir 5							75
261	Le décor du savoir 6							76
262	Le décor du savoir 6							77
264	La corde				61	(60)/61	61	78
34.11	Le dernier				62	62		
267	Sécularisation des larmes				63			
265	Les dessous de l'obsession de la mort					63	62	79
240	Sur certaines solitudes					64	63	
266	Épitaphe							80
267	Sécularisation des larmes					65	65	81
268	Entre la taupe et le soleil + Fluctuations de la volonté					66	66	82
269	Rêve du fainéant					67	67	83
270	Théorie de la bonté					68	68	84
271	Hébétude					69	69	85
272	La part des choses					70	70	86
273	La part des choses					71	71	87
49.2	Le corrupteur d'âmes					72		
274	Merveilles du vice						72	88
275	Merveilles du vice						73	89
49.2 + 276	Le corrupteur						74	90
31.19	Souvenirs					88	75	91
277	L'architecte des cavernes					89	76	92
278	Discipline de l'atonie					90	77	93
279	Discipline de l'atonie					91	78	94
280	La pensée macabre					92	79	95
252	L'insoumis				(75)	93	80	

253	L'insoumis					94	81	
281	L'usure suprême					95	82	96
282	L'usure suprême					96	83	97
283	Papillonnage					97	84	98
34.12	Les deux formes de chaos				(92)	98	85	
48.1-3	Généalogie de la tristesse					99	86	
284	Martyre sans palme					100	87	99
285	Le désir de mourir					101	88	100
255	Le décor du savoir 1				(99)	102	89	
256	Le décor du savoir 2					103	90	
257	Le décor du savoir 3					104	91	
258	Le décor du savoir 3					105	92	
259	Le décor du savoir 4					106	93	
260	Le décor du savoir 5					107	94	
261	Le décor du savoir 6					108	95	
262	Le décor du savoir 6					109	96	
286	L'irréfutable déception						97	101
287	Dans le secret des moralistes						98	102
288	Dans le secret des moralistes						99	103
289	Dans le secret des moralistes						100	104
290	Projet monacal						101	105
291	En l'honneur de la folie						102	106
292	Mes héros						103	107
293	Mes héros						104	108
294	Les simples d'esprit						105	109
295	La misère - excitant de l'esprit						106	110
296	La misère - excitant de l'esprit						107	111

297	La misère - excitant de l'esprit						108	112
298	Invocation à l'insomnie						109	113
299	Invocation à l'insomnie						110	114
300	Invocation à l'insomnie						111	115
301	Le réprouvé s'explique						112	116
302	La mort vivifiante						113	117
303	Profil du méchant						114	118
304	Vues sur la tolérance						115	119
305	Vues sur la tolérance						116	120
306	Uniquité						117	121
307	En guise de prière...						118	122
308	Philosophie vestimentaire						119	123
309	Parmi les galeux						120	124
310	Sur un entrepreneur d'idées						121	125
311	Sur un entrepreneur d'idées						122	126
312	Vérités de tempérament						123	127
313	Vérités de tempérament						124	128
249	Divagations dans un couvent						125	
250	Divagations dans un couvent						126	
251	Un beau jour						127	
50.1-2 + 315	L'écorché vif						128	129
314 + 316	Reconnaissance au vide						129	130
317	À l'encontre de soi						130	131

1 – La saignée

Le tableau du passage des états 1' et 1'' à l'état 2' (fig. 18) fait apparaître la suppression, au moment du recopiage, de pas moins de dix-sept chapitres, soit près d'un sixième de cette

seconde moitié du livre, par ailleurs sensiblement plus courte que la première. Ces dix-huit chapitres sont : « *L'ennui interrogé* (29.24-25), « *L'heure des aveux* » (37.6-7), « *Tiraillement* » (37.2-3), « *Incohérences du mariage* » (37.1), « *Entre le doute et l'extase* » (32.19), « *Morale du devoir* » (37.4), « *Prédestination* » (37.5), « *Divagation clinique* » (NAF.322-323), « *Abdication* » (31.13), « *L'heure de l'idiot* » (31.16), « *Réponse* » (31.18), « *Tribu philosophique* » (31.23), « *Terme de gloire* » (36.16), « *État de dépendance* » (36.17), « *L'homme d'un seul chagrin* » (36.23), « *Le mépris* » (36.27), et « *La dernière nourriture* » (36.30).

Les conséquences de cette saignée sont claires : elle conforte la décomposition dans son autorité sur le livre, la quête de neutralité (l'horizon qu'a dessiné P. Jourde dans *Littérature et authenticité*) prend le pas sur l'affirmation authentique, débridée, de la voix suicidaire ; le dialogisme du texte cause la diminution du texte même, et si la suppression de ces textes ne suffit pas à enterrer le tout dans un monologisme poétique, le dialogisme génétique révèle durant la phase de décomposition sa propension au bâillonnement. Cioran a choisi sa tonalité : elle ne sera plus lyrique.

On se souvient en effet que plusieurs des textes mentionnés nous ont permis de cerner, voire de définir l'ère suicidaire de la genèse : nous avons ainsi parlé de « *L'heure de l'idiot* » et de la tendance au trivial, comble de cette écriture qui s'autorise tout ; « *L'heure des aveux* », « *Terme de gloire* », ou « *Abdication* », nous ont également éclairé sur le « *lyrisme primitif* » du texte, et « *L'homme d'un seul chagrin* », ou bien le « *Pèlerin du vague* » de « *Prédestination* », faisaient partie du cortège des avatars du moi cioranien que nous avons vu défiler dans le premier état du livre.

Le lyrisme, soit cette dépense expansive et véhémence du moi, est sans doute la principale donnée commune aux textes supprimés. Près de la moitié de ces dix-sept chapitres repose sur l'affirmation d'un *je*, celui-ci s'adonnant aux thèmes les moins abstraits, dans les termes les moins éthérés : la vie, le bonheur (« *les pensées consolatrices me font vomir* »¹⁰¹⁹), et surtout autrui, et les affres de la vie en commun au sein de cette humanité de « *ouistitis vêtus, chanceux, infatués* »¹⁰²⁰, dans des textes comme « *Incohérences sur le mariage* », « *La dernière nourriture* », « *Morale du devoir* », ou encore « *Le Mépris* » (« *cette femme, une lèpre grimée comme les autres [...] ces passants, des ennemis inconnus* »), où, comme dans « *L'homme d'un seul chagrin* », c'est l'individu lambda, l'homme dans toute sa petite misère quotidienne, qui subit les assauts écœurés d'une critique sans frein – Cioran se taille une solitude de meilleur ton.

¹⁰¹⁹ « *Divagation clinique* », NAF.18721.322.

¹⁰²⁰ « *États de dépendance* », CRN.Ms.36.17.

Les envolées ardentes de la voix naturelle ne connaissent pourtant pas toutes un sort aussi radical. À la charge des textes supprimés, on y perçoit parfois, toutes précautions prises contre la téléologie, une certaine confusion formelle, qui peut s'avérer fatale quand le chapitre en question entre en concurrence avec un autre, autour d'un même thème, comme c'est le cas pour « *Tiraillement* » et « *Entre le doute et l'extase* », tous deux tués par « *Le Corrupteur* », pour ainsi dire : une note de régie au bas d'un chapitre¹⁰²¹ nous confie le souhait qu'eut Cioran de rapprocher ces trois textes brochant sur la même trame – un moi pris dans les rets d'un dualisme fervent, tirillé dans des sens contradictoires, une vie placée sous le signe de l'oxymore – mais un seul des trois survivra à la phase de décomposition, « *Le Corrupteur* », petit dialogue préféré à la débauche de « *je* » des deux autres textes (et je, et je, et je... : « *quand je pense prier, je ris, et quand je ris, j'escalade le ciel ; je grimpe les étoiles en sceptique, et me morfonds sur la terre en mystique < ?>. Je ne puis pas choisir entre Sainte Thérèse et Voltaire – et je me perds dans crisper dans le dogmatisme de l'hésitation [...] »¹⁰²² ; « *J'ouvre n'importe quel auteur galant du XVIIIème <du XVIIIème> : il me convainc ; je m'assombris en lisant <à la lecture d'>une 'ars moriendi' quelconque de la fin du moyen âge : et j'y consens de toute mon âme. [...] Je renonce à la vie – avec ses moyens : je passe c'est le libertinage ; je la fuis – par une méthode qui l'annule : c'est l'ascétisme [...] »¹⁰²³, etc.).**

Ces derniers exemples sont significatifs, et nous pourrions évoquer sur ce terrain les cas de condensation de deux chapitres en un¹⁰²⁴, ou aux cas de récupérations d'une formule, d'un groupe de mots (par exemple le « *Pèlerin du vague* » est né dans le chapitre « *Prédestination* », mais à la mort de celui-ci, il va continuer son pèlerinage comme titre d'un autre chapitre¹⁰²⁵). La décomposition est quête d'unicité, elle n'aime pas les redites ; la démultiplication suicidaire (l'écriture par auto-engendrement à partir de structures grammaticales et logiques fixes) cède la place à une quête de la formule unique, à une économie du chapitre unique. C'est toute une orientation ontologique qui se manifeste ici : revenu de tous les commencements lyriques, « *le poète épique procède par réduction à partir d'un ensemble si*

¹⁰²¹ À la fin du chapitre « *Entre le doute et l'extase* » : « voir le corrupteur d'âmes – et *Tiraillement* » ; CRN.Ms.32.19.

¹⁰²² *Ibid.*

¹⁰²³ « *Tiraillement* », CRN.Ms.37.2. Remarquons au passage comment Cioran renie la composante historique de ses lectures (il biffe « du XVIIIème » et « de la fin du moyen âge »), avant de choisir de rétablir le siècle des Lumières, en laissant le Moyen-Âge dans l'oubli ; si tirillé soit-il, Cioran n'en affiche pas moins des préférences esthétiques.

¹⁰²⁴ « *Utopie du sceptique* » (CRN.Ms.49.1) et « *Le Corrupteur d'âmes* » (CRN.Ms.36.40-41) se condensent en 49.2 ; le chapitre « *Délices de l'apathie* » (NAF.18721.268) provient de deux sources (CRN.Ms.36.39 et 31.4), comme « *L'irréfutable déception* » (31.17 + 36.1 < NAF.286).

¹⁰²⁵ « *Le Pèlerin du vague* », NAF.18721.216-217.

proliférant qu'il pourrait être infini »¹⁰²⁶, nous a dit P. Brunel, et son terme « réduction » trouve ô combien sa place dans le nouveau contexte de désillusion et de concision de l'œuvre ; dans la jungle des mille premiers jets suicidaires, la décomposition avance à la machette ; l'intense ouverture existentielle prodiguée par la voix du suicide est censurée par le processus de fermeture de la décomposition – fermeture dans le neutre, fermeture dans le livre.

2 – Le décor en mouvement

Lorsqu'elle n'est pas suppressive, la décomposition brouille les cartes génétiques. Nous avons déjà vu comment, dès le premier état du livre, des rapprochements de textes avaient abouti à la fomentation de la voix de la décomposition, qui domine l'œuvre : ce phénomène se poursuit tout naturellement dans l'état 2', mais, de surcroît, à l'occasion de la reprise de son livre, Cioran se lance dans des mouvements de chapitres qui l'obligent à raturer et à décaler en tous sens sa numérotation (fig. 19), il repense toute la structure de la seconde moitié du livre. L'ensemble de six chapitres « *Le décor du savoir* » est au cœur de cette évolution : les déplacements de textes isolés peuvent ainsi tous être interprétés par rapport aux déplacements de cet ensemble précis, dont la position s'avère décisive tant pour le livre dans sa totalité, que pour les différentes parties qui se découpent en fonction de lui.

a – Sciences et suffisance : « *Le décor du savoir* »

Pour mieux apprécier ces modifications macro-génétiques, pour mieux saisir l'enjeu de la partie dans le tout, et l'enjeu du tout, une lecture des six pages en question s'impose. « *Le décor du savoir* »¹⁰²⁷, c'est donc un ensemble de six courts chapitres consacrés au thème de la connaissance et du progrès scientifique. Cioran y place les sciences dans une perspective diachronique qui, à ses yeux du moins, infirme tout optimisme, toute idée d'un progrès du savoir : les sciences modernes disent d'une autre manière ce que disaient les sciences antiques, sans apport qualitatif décisif : « *on a toujours tout su* »¹⁰²⁸ ; mais il semble être moins l'ennemi des sciences, que celui de la suffisance qui les peut accompagner ; notre réflexion visera dès lors la place apparemment laissée à un savoir poétique, au sein des sciences.

Un plaidoyer sceptique : de l'histoire à l'éthique

¹⁰²⁶ P. BRUNEL, *Mythopoétique des genres*, op. cit., p. 209. C'est P. Brunel qui souligne.

¹⁰²⁷ E.M. Cioran, *Précis de Décomposition*, op. cit., pp. 203-209. Manuscrits CRN.Ms.33.1-9, et NAF.18721.255-262.

¹⁰²⁸ La formule apparaît dès le premier état du texte (CRN.Ms.33.2), et dans les états suivants.

La principale cible de Cioran est moins la science et son cortège d'illusions, que les esprits suffisants qui adhèrent à leur époque au point de croire à un progrès des sciences dont ils seraient les agents. « *On a toujours tout su* », affirme Cioran, le savoir ne peut pas progresser, ce n'est que son « *décor* » qui change. L'écrivain ébauche des comparaisons entre les visions du monde chrétienne, gréco-romaine, hindoue, bouddhiste, et moderne, pour les noyer toutes dans la même histoire vaine, notre histoire à tous, l'histoire de l'humanité : « *un attirail de formules remplace seulement la pompe des anciennes légendes, sans que les constantes de la vie humaine s'en trouvent modifiées, la science ne les appréhendant guère plus intimement que les récits poétiques* »¹⁰²⁹. La laborieuse érudition actuelle ne vaut pas mieux que la méditation ancienne ; la science moderne ne résout pas mieux le problème du néant que ne le faisaient Bouddha ou un sophiste grec. Si les choses changent, ce n'est qu'en surface, formellement, et non en profondeur : or, l'Essentiel (existentiel, méta-physique : ce qui vient après la physique), voilà tout ce qui intéresse Cioran, voilà tout ce qui compte vraiment. Dans ce cadre, « *quelle suite d'absurdités [...], quelle dépense inutile* »¹⁰³⁰, que les grandes querelles qui jonchèrent le parcours de la raison humaine ! L'histoire doit être une leçon de modestie, pour le moins, menant au silence du sage, à la suspension de son jugement.

L'expérience de l'exil joue sans doute un rôle dans l'émission de cette thèse : l'exil sensibilise Cioran à la diversité des idées, à leur caractère relatif, d'une civilisation à une autre, d'un peuple à un autre. Installé en France, ayant définitivement choisi la langue française comme langue d'écriture, Cioran fait ses premiers pas sur la voie d'un scepticisme (décomposé) dont il ne se défera plus, scepticisme aux antipodes de son assurance roumaine (suicidaire). Lorsqu'il décrit la « *suffisance moderne* » (« *nous nous croyons plus éclairés et plus profonds que tous les siècles passés* »¹⁰³¹), c'est aussi une remise en question de lui-même que Cioran s'impose. En outre, pour aller plus loin dans une géographie de l'évolution de sa pensée, nous remarquons qu'à la fin des années 1940, revenu de l'impasse allemande à laquelle l'avaient conduit ses errances de jeune roumain haïssant son propre pays, Cioran incrimine l'Allemand Hegel comme « *grand responsable de l'optimisme moderne* »¹⁰³² (comme il a pourfendu la philosophie par l'intermédiaire d'un autre Allemand, Kant), et passe sous silence le positivisme du Français Auguste Comte, dont il connaissait pourtant l'œuvre, et qui aurait admirablement servi son propos.

¹⁰²⁹ *Précis de Décomposition, op. cit.*, p. 203.

¹⁰³⁰ CRN.Ms.33.7, et dans les états suivants.

¹⁰³¹ CRN.Ms.33.1, et dans les états suivants.

¹⁰³² CRN.Ms.33.3, et dans les états suivants.

Les deux savoirs

Au cœur du « *décor du savoir* », les chapitres 3 et 4 marquent la confrontation entre les sciences modernes (sciences de la nature et sciences de l'homme) et ce que nous appellerons ici le *savoir poétique*. Cioran multiplie les couples antithétiques, moins pour décrire ces deux modes de connaissance, que pour en souligner l'égale invalidité, dans un premier temps, puis, dans un second temps, pour affirmer la supériorité du « *savoir nocturne* »¹⁰³³ (qui se distingue sensiblement du savoir poétique). D'un côté, le raisonnement, les concepts, les arguments, la rigueur et l'enthousiasme, au service de ce que le scientifique appelle le « *bonheur de comprendre* »¹⁰³⁴. De l'autre, la poésie, le cœur, l'intuition, les sentiments, les larmes, les soupirs, le dégoût, le gémissement, la déception, la mélancolie, jusqu'à l'état suicidaire (songeons au chapitre « *Le suicide comme moyen de connaissance* »¹⁰³⁵, dans lequel il décrit la tentation du suicide comme le meilleur moyen de dépasser les « *énigmes stupides et monstrueuses* » qui tissent ce monde d'apparences). Pourquoi la science et le savoir poétique sont-ils également légitimes et absurdes ? « *L'absolu et la caducité* »¹⁰³⁶ les caractérisent tous deux, parce que ni l'un ni l'autre ne sont plus que des manières de remplir le néant : et ce remplissage factice (la connaissance, le sens) ne dure que tant que ses auteurs y peuvent croire – à la suite de quoi le néant reprend ses droits sur la science, comme la mort sur l'homme.

Mais il importe surtout pour Cioran d'affirmer la profonde égalité entre les sciences rationnelles et le savoir poétique : « *une vision du monde étayée de concepts n'est pas plus solide légitime qu'une autre surgie des larmes* »¹⁰³⁷. Le motif suicidaire des larmes, cioranien s'il en est, donne à sentir l'influence romantique qu'a subie le jeune Cioran (il cite d'ailleurs Shelley), mais aussi sa fréquentation des philosophes vitalistes – la reconnaissance d'un savoir basé sur l'intuition étant sans doute un héritage de Bergson (philosophe sur lequel Cioran a effectué son mémoire de fin d'études). Puisque la curiosité, l'enthousiasme, jouent un rôle primordial dans la connaissance scientifique (la science est fille de l'étonnement, disait Aristote), pourquoi ne pas prendre également au sérieux le dégoût, les soupirs ? Ceux-ci ne

¹⁰³³ CRN.Ms.33.6, et dans les états suivants.

¹⁰³⁴ Albert JACQUARD, *La science à l'usage des non-scientifiques*, Paris, Calmann-Lévy, 2001, p. 17.

¹⁰³⁵ CRN.Ms.28.40-41 ; et NAF.18721.59-60.

¹⁰³⁶ CRN.Ms.33.4, et dans les états suivants.

¹⁰³⁷ NAF.18721.257. – Cf. « Les mathématiques, les statistiques, la logique sont aussi déplacées pour comprendre et pour organiser la vie humaine que pour écouter la musique de Beethoven ou de Mozart » ; C. Virgil Gheorghiu, *Ora 25 (La vingt-cinquième heure)*, Bucarest, Gramar, 2004, p. 223 ; nous traduisons.

conduisent pas au même savoir (bien que, à partir de cette expérience première de la surprise, du face à face avec l'apparement extraordinaire, les sciences s'attellent à établir des règles universelles, dont la vérité peut se répéter à l'infini : or, la répétition n'est-elle pas par essence pessimiste, désespérante, funèbre ?), et Cioran en vient à distinguer le savoir nocturne de ce savoir poétique aussi (peu) valable que toute science positive. Conclusions rassurantes, vérités joyeuses, « bonheur de comprendre », qui sont l'apanage des sciences, ne sont pour Cioran que des symptômes d'imbécillité, ou de « fausse charité »¹⁰³⁸. Le « véritable savoir » a sa source dans l'insomnie, dans les veilles, dans les nuits - son principal enseignement étant précisément l'impossibilité d'une connaissance heureuse, d'une science qui rende l'homme plus heureux : savoir, c'est savoir notre misère, c'est s'enfoncer dans les ténèbres de notre condition de mortels en un monde insensé. L'Ecclésiaste ne disait-il pas déjà que « celui qui augmente sa science augmente sa douleur » ?

Voilà donc ce que Cioran appelle le « savoir triste »¹⁰³⁹ ; voilà la science dont il donne une illustration au terme des six chapitres, en expliquant la naissance de l'univers sans tambours ni trompettes, sans big bang ni théories mathématiques : « Par quel artifice ce qui semble être se déroba au contrôle de ce qui n'est pas ? Un moment d'inattention, d'infirmité au sein du Rien : les larves en profitèrent ; une lacune dans sa vigilance : et nous voilà »¹⁰⁴⁰.

Genèse d'une anti-science

Sous couvert d'un scepticisme encore douloureux (parce qu'il passe par la reconnaissance de ses propres erreurs), Cioran met à distance le savoir poétique, en même temps que la science rationnelle, il montre l'absurdité de toute science, qu'elle s'exprime par des formules mathématiques ou par des larmes, et il dénonce *de loin* la suffisance de tous ceux qui croient comprendre et établir une science. Examinons maintenant la conformité formelle de son texte avec les idées qu'il véhicule, sur le plan de l'écriture.

L'écrivain nous y invite déjà lorsqu'il dit : « L'absolu et la caducité caractérisent l'œuvre mûrie pendant des années comme le poème éclos à la faveur de l'instant. Y a-t-il plus de vérité dans la Phénoménologie de l'Esprit que dans l'Epipsychidion ? L'inspiration fulgurante, de même que l'approfondissement laborieux nous présentent des résultats définitifs – et dérisoires »¹⁰⁴¹. Mais Cioran refuse soigneusement de prendre parti, et de dévoiler au lecteur les secrets de sa poétique. Son « savoir nocturne » s'exprime-t-il spontanément, librement, ou avec conscience

¹⁰³⁸ CRN.Ms.33.6, et dans les états suivants.

¹⁰³⁹ *Ibid.* C'est Cioran qui souligne.

¹⁰⁴⁰ NAF.18721.262.

¹⁰⁴¹ NAF.18721.257.

et rigueur ? Le premier état du texte se compose de 9 folios¹⁰⁴², numérotés par l'auteur de 66 à 72 – avec une exception concernant le dernier folio, d'abord numéroté 95 : l'analyse codicologique révèle que ce dernier texte a été composé au sein d'une autre partie du livre (la dernière, « *Abdications* »), avant d'être déplacé par l'auteur à sa place actuelle, définitive.¹⁰⁴³ L'autre état conservé se compose de 7 folios¹⁰⁴⁴, formant un tout homogène, clairement moins raturé.

Le déplacement de ce sixième texte, qui clot le « *Décor du savoir* », nous semble symptomatique de la genèse d'une anti-science à laquelle s'attelle ici Cioran. L'*incipit* de ce dernier chapitre (« *Que l'Histoire n'ait aucun sens, voilà de quoi nous réjouir* »¹⁰⁴⁵) entre en contradiction flagrante avec ce qu'il a écrit plus haut quant au « *savoir nocturne* » : « *qui trouva jamais une seule vérité joyeuse qui fût valable ?* »¹⁰⁴⁶ Cioran construit méthodiquement, systématiquement, un texte irréductible à tout système.

Une analyse microgénétique fait également apparaître cette double tendance qu'a Cioran, d'une part à travailler dans le sens du français, à travailler la précision lexicale, la concision (on le voit beaucoup supprimer, ou resserrer plusieurs phrases en une), la clarté, la rationalisation ; d'autre part à introduire dans ce cadre rigoureux des éléments discordants, que l'on interpréterait volontiers comme des marques d'humour si le discours général ne nous en dissuadait – et c'est plutôt du côté de l'ironie, acerbe, qu'il faut alors aller chercher Cioran.

La rationalisation s'illustre de manière spectaculaire dans le renoncement au « *je* » autobiographique, intime et poétique, pour le « *on* » de l'objectivité souhaitée :

J'ai épousé tous les aspects de la vie, je les ai chéris – puis je les ai fuis : chacun d'eux m'a rendu joyeux et – et triste. Dans la philosophie je n'ai pas trouvé plus de rigueur que dans la poésie, ni dans l'esprit plus que dans le cœur. Car la rigueur n'existe que tant que l'on s'identifie au principe de la chose qu'/que <l>on discute aborde ou subit. De l'extérieur, tout est arbitraire : ~~sentim~~ raisons et sentiments. ~~Je me sens exilé/Exilé parmi les vérités, je ne n'ai pas de patrie dans l'existence.~~¹⁰⁴⁷

Tout ce passage devient :

¹⁰⁴² CRN.Ms.33.1-9.

¹⁰⁴³ Ce folio, CRN.Ms.33.9, est du même type de papier (22) que les folios 49.1 et 31.16-23, numérotés par Cioran de 87 à 94 – tandis que les folios CRN.Ms.33.1 à 8 sont tous de types 6 ou 15.

¹⁰⁴⁴ NAF.18721.255-262.

¹⁰⁴⁵ CRN.Ms.33.9, et dans les états suivants.

¹⁰⁴⁶ CRN.Ms.33.6, et dans les états suivants.

¹⁰⁴⁷ CRN.Ms.33.5.

Je n'ai <On ne trouve> pas plus trouvé de rigueur dans la philosophie que dans la poésie, ni dans l'esprit que dans le cœur ; car la rigueur n'existe que pour autant que l'on s'identifie avec le principe ou la chose que l'on aborde ou subit : de l'extérieur, tout est arbitraire : raisons et sentiments.¹⁰⁴⁸

Cioran supprime la conjonction « car », et lui préfère la juxtaposition des propositions, comme pour masquer ou affaiblir la structure logique du texte. Ailleurs, il s'interdit le verbe « définir », pour mieux laisser dans un vague parfaitement non-scientifique le concept des « états négatifs » (ères de lucidité de l'humanité) dont il parle : « ces états négatifs qui définissent essentiellement et désastreusement le phénomène humain » (33.3). Et l'explicit du premier chapitre va plus loin dans l'ironie, qui n'est alors plus de l'ordre du silence qui souligne, mais bien de la dérision explicite, finement jubilatoire : « nous sommes sans exception les épigones du premier homme singe qui daigna réfléchir » (CRN.Ms.33.2) ; puis : « nous sommes les épigones du premier singe <ouistiti> <pithécanthrope> qui [illisible] <se mêla de> réfléchir » (NAF.18721.256). La savoureuse gradation de l'homme au singe, puis au burlesque « ouistiti », conduit Cioran au « pithécanthrope », savant emprunt aux sciences naturelles qui renforce l'ironie de sa conclusion.

Cioran consent à subir le carcan rationnel du français, même lorsqu'il travaille à réduire à néant les espoirs nés de la science ; mais il se préserve une marge de liberté volontiers ironique, notamment en se retirant lui-même du centre du texte : le « je » disparaît, au profit d'une mise en scène du texte qui, forte de son cadre méthodique, est une mise à distance sceptique et ironique d'autant plus efficace. Ainsi de la conclusion du quatrième chapitre (celui sur le « savoir nocturne ») : après avoir essayé sa formule du « triste savoir » en *incipit*, puis en fin de premier paragraphe, Cioran la mène jusqu'à la fin de son texte, tout d'abord sous la forme d'une conclusion détachée : après passage à la ligne et alinéa de début de paragraphe : « ... J'ai le savoir triste. » (33.6) ; mais cette solution romantique est écartée au profit d'une tournure impersonnelle, les dramatiques points de suspension étant remplacés par le tour plaisamment oxymorique « Heureux qui » : « Heureux qui peut dire : 'J'ai le savoir triste.' » (33.6), ainsi peaufiné : « Heureux celui qui peut se dire : 'J'ai le savoir triste.' » (NAF.259).

Si l'humanité n'a nullement progressé en science depuis les pithécanthropes, pourquoi Cioran s'exprime-t-il dans la langue décomposée de Descartes, au lieu de pousser de sombres hurlements plus dignes de nos modèles, les hommes des cavernes ? Outre la puissante

¹⁰⁴⁸ NAF.18721.258. Et on lira dans le *Précis* (op. cit., p. 206) : « On ne trouve pas plus de rigueur dans la philosophie que dans la poésie, ni dans l'esprit que dans le cœur ; la rigueur n'existe que pour autant que l'on s'identifie avec le principe ou la chose que l'on aborde ou subit ; de l'extérieur, tout est arbitraire : raisons et sentiments. »

limpidité et la précise complexité qu'elle confère au texte, la langue française, entendue comme vecteur d'une clarté toute rationnelle, offre également à l'écrivain roumain un détachement qui n'exclut pas le divertissement : « *la seule chose contagieuse en France, Cioran l'a senti très tôt, est la lucidité, l'horreur d'être dupe, d'être victime de quoi que ce soit. C'est pour cela qu'un Français n'accepte l'aventure qu'en pleine conscience ; il veut être dupe ; il se bande les yeux ; l'héroïsme inconscient lui semble à juste titre un manque de goût, un sacrifice inélégant* »¹⁰⁴⁹. Conscient du travail rationnel qu'il impose à son écriture, Cioran accepte ce fardeau, ces illusions ; sans y adhérer intellectuellement, il s'y soumet esthétiquement. Comme le décor du savoir interdit toute science, le décor de l'écriture interdit toute littérature ; miné par un paradoxe ostentatoire, le texte, décomposé, flirte avec sa propre annulation, et jette le livre dans l'absurdité qui tisse toute l'histoire de la pensée humaine.

b – Les places du décor

Le livre qui affiche sa structure met en scène son propre décor : le défilé de chapitres du *Précis de Décomposition*, leur écoulement héraclitéen, avec ses titres d'ensemble et particuliers, invite en soi à une distanciation par ailleurs nullement déplacée dans le contexte de relativisation de l'œuvre, épreuve perpétuelle de marginalisation par rapport à tout point de vue un instant adopté. Caractéristique épique que ce morcellement de l'œuvre, dont parle P. Brunel lorsqu'il s'enquiert de l'épique hors de l'épopée :

[...] le roman épique « *se laisse découper, comme avec des ciseaux, en parties capables de continuer à vivre leur vie propre* ». De la même manière, une pièce de théâtre épique se divisera en tableaux, elle sera « *un montage de scènes détachables qui, à chaque fois, mettent en relief un 'geste fondamental'* ». Brecht lui-même présente *Grand-peur et misère du III^{ème} Reich* comme « *un montage de 27 scènes, un simple répertoire de gestes, se taire, inspecter autour de soi, sursauter d'effroi, etc. la gestique sous la dictature* ». [...] L'effet d'éloignement (*Entfremdung* ou *Verfremdung*), le fameux « effet V » permet au spectateur d'avoir, sans y participer, un point de vue critique sur le spectacle et, à la faveur de ce point de vue critique, d'une prise de conscience de la tension entre le matériau brut ([dans *Mère Courage et ses enfants*] la guerre, haïssable en soi) et la fresque formelle (qui tend à lui conférer une certaine beauté) d'évoluer, de se transformer, de résister aux fléaux de la société et de l'époque.¹⁰⁵⁰

Cette distanciation marie la réflexion à l'esthétique ; pour compléter le célèbre exemple de Brecht (la structure du *Précis* invite aussi à la critique), nous songeons au récent spectacle du

¹⁰⁴⁹ E.M. Cioran, « Apothéose du vague », *Précis de Décomposition, op. cit.*, p. 50.

¹⁰⁵⁰ P. BRUNEL, *Mythopoétique des genres, op. cit.*, p. 217 ; la première et la troisième citation sont de Brecht, la seconde de Philippe Ivernel.

Théâtre du Soleil d'Ariane Mnouchkine, *Les Éphémères*, qui déploie un ensemble de saynètes distinctes avec cette principale particularité : les décors, sur roulettes, vont et viennent sur la scène (allongée entre les deux pans de public, ouverte à ses deux extrémités) ; le temps devient passage de l'espace ; chaque saynète apparaît et disparaît comme une monade aux parois transparentes, isolée, souvenir solitaire errant, glissant dans un défilé vide (le joint entre deux chapitres, disions-nous¹⁰⁵¹, est un espace neutre, vide) ; la distanciation y invite moins à critiquer, encore moins à agir, qu'à contempler, qu'à pleurer, qu'à regretter, qu'à vivre dans un présent éclairé à la triste lumière du passé¹⁰⁵². Derrière son homogénéité toute réfléchie, derrière sa sagacité bonhomme et guerrière, l'épique cache un fond mélancolique et fragmentaire ; de même, le présent éternel du livre repose sur une genèse hétérogène baignée dans le temps comme dans le fleuve d'Héraclite.

La décomposition, c'est ainsi le lissage de cet hétérogène en un flot plus cohérent, plus égal, plus fluide ; lissage qui passe par une phase de découpage et de collage macrogénétiques, avec, ballotté au cœur de la tension entre morcellement et fluidité, entre hétérogène et homogène, entre pluralité et unité, les six chapitres du « *Décor du savoir* », qui multiplient les chocs et les interférences avec leur propre décor. Pour suivre ce travail structurel, nous diviserons l'état 2' en trois parties, la première, où *le décor défile*, étant composée des ensembles « *Le Penseur d'occasion* » et « *Visages de la décadence* » (C4 à 43), la seconde concernant le *partage du décor* dans la zone numérotée C44 à C100 (« *La sainteté et les grimaces de l'absolu* », « *Le décor du savoir* » et la première moitié des « *Abdications* »), la troisième concernant le *dernier décor*, soit la seconde moitié des « *Abdications* » (C101 à C131, ancien état 1'').

Le décor défile

Des vingt chapitres du premier ensemble de cet état 2', « *Le Penseur d'occasion* », quatre (« *L'ennui interrogé* », « *L'heure des aveux* », « *Tiraillement* », et « *Incohérences sur le mariage* ») sont supprimés lors du passage de l'état 1' à 2', tandis qu'un autre émigre seul (« *Entre Dieu et le ver* ») et que deux font le voyage ensemble, de cet ensemble vers un ailleurs que nous présenterons plus loin : « *Généalogie de la tristesse* » (C28 dans l'état 1', C99 en première numérotation de l'état 2'), et « *Le désir de mourir* » (C29, puis C101).

¹⁰⁵¹ Voir plus haut, première partie (« Dialogisme du *Précis de Décomposition* »), III.A.1.a, « Le joint ou le saut dans l'ailleurs ».

¹⁰⁵² Cf. N. CAVAILLÈS, « Passage de l'espace », *Sitartmag*, janvier 2007, www.sitartmag.com/ephemeres.htm.

Cet ensemble placé sous l'égide du « *Penseur d'occasion* » (comme tout le livre, rappelons-le), trouve un semblant d'unité dans la réflexion sur les rapports, conflictuels et d'interdépendance, entre l'état physiologique de l'homme et son activité mentale – qu'il s'agisse d'un poète (« *Poésie et physiologie* »), d'un pervers (« *Merveilles du vice* »), d'un idiot (« *Avantages de la débilité* »), ou encore d'un homme de pouvoir (« *L'ennui des conquérants* », « *L'appétit de primer* »), le tout dérivant ici et là dans diverses directions (machinale : « *L'automate* », sociale : « *Position du pauvre* »), et culminant dans le texte « *Sur la mélancolie* », où le psychique et le physiologique s'entremêlent sans que l'on sache plus lequel est cause des souffrances de l'autre. Dans ce contexte, le déplacement des trois chapitres cités s'explique bien, du point de vue de cet ensemble-ci, par leur légère inadéquation avec cette trame physio-intellectuelle : « *Entre Dieu et le ver* » exprime l'oscillation de l'esprit face à la « *fiction de l'absolu* »¹⁰⁵³, « *Généalogie de la tristesse* » invoque, pour expliquer la tristesse, le Pêché originel et le paradis perdu (« *point d'insatisfaction profonde qui ne soit de nature religieuse* »¹⁰⁵⁴) ; quant au « *Désir de mourir* », il relève d'un au-delà de l'âme, sans plus aucune attache corporelle (« *Tout sentiment qui, <s'élevant au-dessus de notre moi,> <en> franchit les frontières de l'âme <du moi>, et qui s'élève au-dessus de nous nous invite <prépare> aux délices de l'anéantissement* »¹⁰⁵⁵) ; sans doute seront-ils plus à leur place dans l'ensemble « *La Sainteté ou les grimaces de l'absolu* » (nous y reviendrons dans le point suivant).

Une fois ces modifications faites (soit, au premier moment de la numérotation de l'état 2' – cf. fig. 19, NumD), l'ensemble ne bouge plus guère. Le chapitre « *Épitaphe* » est tout de même déplacé, d'une case dans un premier temps (C3 devient C6b), avant d'être envoyé dans les « *Abdications* » (C6b devient C80), non loin de la destination finale du chapitre voisin, « *Merveilles du vice* (C5-6 devient C72-73). Voilà donc l'ensemble du « *Penseur d'occasion* » réduit à onze chapitres par la rigueur thématique de la phase de la décomposition.

Les « *Visages de la décadence* » qui suivent « *Le Penseur d'occasion* » ne subissent pas cette décomposition réductrice. De fait, rien à noter lors du passage de l'état 1' à 2' ; on remarque par contre l'insertion de deux chapitres lors de la dernière numérotation (fig. 19, NumG) : « *Le dernier* » (CRN.Ms.34.11), tiré du milieu des « *Abdications* » (C77-77a dans l'état 1') vers leur début (C62 dans l'état 2' – fig. 19, NumD), puis déplacé à la fin des « *Visages...* » (C40a/41) ; et « *Les deux formes de chaos* » (CRN.Ms.34.12), également tiré des « *Abdications* » ((C92/98/85, vers C42). Ces deux chapitres viennent appuyer la thématique de la décadence

¹⁰⁵³ « *Entre Dieu et le ver* », NAF.18721.244.

¹⁰⁵⁴ « *Généalogie de la tristesse* », CRN.Ms.48.1.

¹⁰⁵⁵ « *Le désir de mourir* », NAF.18721.285.

de l'humanité, « *sa vieillesse, son/sa infinie décrépitude* »¹⁰⁵⁶, tout en ouvrant l'ensemble, de tonalité impersonnelle¹⁰⁵⁷, vers l'affirmation d'un « *je* », sensible dans leur *incipit* respectif : « *Je ressens l'âge de la Vie, sa vieillesse* »¹⁰⁵⁸, et « *Je n'aime que l'irruption et l'effondrement des choses* »¹⁰⁵⁹. La puissance dialogique de ce « *je* » est d'autant plus forte que, on l'a dit, il surgit après plus de quinze chapitres à sujet impersonnel, et, surtout, qu'il répond directement à l'explicit du chapitre « *Vision d'indolence* », à la suite duquel est placé « *Le Dernier* » ;

Viendra-t-il jamais le vrai véritable Sauveur, pour délivrer les vivants de la hantise du but, pour leur apprendre à se réjouir de leur non-sens, /? à s'abandonner sans peine à leur inanité? /viendra-t-il un jour les affranchir de la terreur de l'acte? Et quand commencera l'ère de la passivité, de la douceur et de l'épuisement? de la décomposition dans un marasme béni ?¹⁰⁶⁰

La dernière formule, la « *décomposition dans un marasme béni* », est un ajout datant de cet état (absent de l'état précédent, CRN.Ms.30.23), ajout fort significatif. Le « *je* » qui suit (« *Je ressens l'âge de la Vie* ») apparaît ainsi comme le chantre de la « *décomposition* » (le mot s'affirme de plus en plus, au sein du livre qui sera le « *précis* »), voire comme le « *véritable Sauveur* » : la voix de la décomposition s'autorise une mise en scène de son « *je* », avec pour décor fantasmagorique la décadence de l'humanité et pour décor littéraire la voix impersonnelle qui en dresse le coup d'arrêt. Ce « *je* » est à bien distinguer du « *je* » suicidaire, dont il est comme l'écho : « *je* » de l'anti-je, ce « *je* » de la décomposition est assurément bivocal, qui fait entendre le « *je* » lyrique dont il est le froid pourfendeur zélé.

Avec ces deux ensembles, « *Le Penseur d'occasion* » et « *Visages de la décadence* », ensembles qui se suivent et qui s'opposent l'un à l'autre comme l'individu s'oppose à l'humanité, nous restons en marge des principaux mouvements macrogénétiques de l'état 2', mais, outre les quelques interférences avec les autres ensembles de cet état, nous y rencontrons le problème du décor conçu comme dynamique, mouvant, comme défilé – contexte toujours connoté et connotant, enchaînement de décors distincts qui projettent leur ombre ou leur lumière sur le décor suivant. Si discursif, si spéculatif soit l'enjeu du livre, si morcellé, si pluriel son propos,

¹⁰⁵⁶ « *Le Dernier* », CRN.Ms.34.11.

¹⁰⁵⁷ À deux notables exceptions près : le septième chapitre (NAF.18721.234) : « Combien m'est cher ce philosophe d'Alexandrie du nom d'Olimpius, qui, entendant une voix chanter l'Alleluia dans le Serapaeum, s'exila pour pour toujours ! [...] Et si je cherche la date la plus mortifiante pour l'orgueil de l'esprit, et <et> si je parcours l'inventaire des intolérances, humaines, je ne trouve rien de comparable à cette année 529 [...] » ; et le quinzième (CRN.Ms.34.5), décrivant le « cimetière de l'Esprit » : « Je m'y promène ».

¹⁰⁵⁸ « *Le Dernier* », CRN.Ms.34.11.

¹⁰⁵⁹ « *Les deux formes de chaos* », CRN.Ms.34.12.

¹⁰⁶⁰ « *Vision d'indolence* », CRN.Ms.34.12.

il trouve dans l'agencement de ses composants la mise en scène d'une trame de pensée, quand bien même il faudrait parler d'anti-trame pour une pensée principalement occupée à débattre avec elle-même, à orchestrer l'affrontement des voix qui l'animent.

Le dernier décor

Passons à l'autre extrémité de cet état 2', c'est-à-dire à la toute fin du livre. Tandis que l'état 1'' relevait d'une numérotation spéciale, les chapitres correspondants sont maintenant insérés dans la numérotation de la seconde moitié du livre (état 2'). Lors du passage de l'état 1'' à 2' (fig. 18), cinq des 27 chapitres en présence sont supprimés (« *Terme de gloire* », « *État de dépendance* », « *L'homme d'un seul chagrin* », « *Le mépris* » et « *La dernière nourriture* »), et deux sont fondus avec un autre texte (« *Délices de l'apathie* » et « *Le corrupteur* ») et déplacés en tant que tels.

Quant aux modifications internes, peu nombreuses, on remarque l'inversion des chapitres « *Parmi les galeux* » et « *Philosophie vestimentaire* » (C18 devient C120, C19 C119) par souci manifeste de donner sens à une lecture narrative : Cioran place en premier la résolution du « *je* » qui s'érige contre les fausses apparences que donnent nos habits vaniteux à notre corps de misérable mourant - « *je déchirerai <j'abandonnerai> mes hardes <ces frusques>* » - pour imiter les solitaires qui, autrefois, « *se dépouillaient de tout, pour s'identifier à eux-mêmes* » et qui « *égalaient les morts* »¹⁰⁶¹ ; comme pour composer une petite histoire, un petit récit initiatique, contraire à l'ordre génétique, il place cela avant le récit de son cheminement « *Parmi les galeux* », après lequel il s'attaque à « *l'Entrepreneur d'idées* », texte écrit contre le philosophe qui se pique de tout, qui « *exploite sa pensée* »¹⁰⁶² (en l'occurrence, le modèle visé est Sartre). Le renversement des chapitres est fort astucieux ; comparons ainsi les deux trames possibles. 1) Selon l'ordre final, le sujet rejette les illusions bourgeoises (« *comment peut-on mourir quand on porte une cravate ?* »¹⁰⁶³), il renonce à sa soi-disant dignité humaine, symbolisée par son habit, et, chapitre suivant, il s'aventure dans « *le chemin des bas-fonds* », parmi « *poètes sans talents, filles sans clients, hommes d'affaires sans le sou, amoureux sans glandes, enfer des femmes dont personne ne veut...* », d'où il retire, sommet de l'initiation funèbre, « *un frisson pareil à celui qu'éprouverait un vivant qui, pour se réjouir de n'être pas mort, ferait de l'esbrouffe dans un cercueil* » ; et avec le chapitre suivant, le récit est rompu par le portrait de cet « *entrepreneur d'idées* », qui donne son avis sur tout, qui veut convaincre, qui veut être reconnu, alors qu'il

¹⁰⁶¹ « *Philosophie vestimentaire* », NAF.18721.308.

¹⁰⁶² « *Sur un entrepreneur d'idées* », NAF.18721. 310.

¹⁰⁶³ « *Philosophie vestimentaire* », NAF.18721.308.

n'est qu'un « *penseur sans destin* »¹⁰⁶⁴ – un penseur qui n'a pas connu les méandres de l'échec, ni de la lucidité la plus macabre, qui n'a pas renoncé à son orgueil humain, qui n'a pas tiré ni même soupçonné les leçons d'un séjour « *parmi les galeux* » : sourdement soutenue par le récit en deux temps qui la précède, la critique fait mouche. 2) À l'inverse, à mi-chemin entre l'ordre originel (« *Parmi les galeux* » avant « *Philosophie vestimentaire* ») et l'ordre final (les deux chapitres précédés étaient séparés de « *l'entrepreneur d'idées* » par plusieurs autres textes), l'ordre pré-définitif est moins flatteur pour le « *je* », qui risquerait même d'être confondu avec « *l'entrepreneur d'idées* » qu'il critique : si ce n'est qu'après son séjour « *parmi les galeux* » que le sujet décide de renoncer à ses habits, non seulement rien n'indique qu'il mette sa résolution en pratique, mais cette résolution peut passer pour la lubie enthousiaste d'un esprit qui n'a pas réellement participer au « *sourd désespoir* » des galeux ; plus encore, pour un lecteur habitué à l'auto-critique du sujet d'un chapitre à l'autre, cette résolution somme toute fantasque (comme Simone Weil partant pour l'usine), sinon naïve, ou superficielle, peut relever du caractère d'un penseur qui veut tout expérimenter, dont tout élan reste trop réfléchi, trop conscient, trop stratégique – donc, précisément, d'un penseur comme « *l'entrepreneur d'idées* » (« *Foncièrement anti-poète, s'il parle du néant, il n'en a pas le frisson ; ses dégoûts sont réfléchis ; ses exaspérations, dominées et comme inventées après coup* »¹⁰⁶⁵). Ces deux trames racontent tout simplement deux histoires, ces mouvements macrogénétiques transcrivent les deux scénarios qui se succèdent dialogiquement dans l'œuvre, 1) le *scénario génétique* : un être *suicidaire* s'aventure dans les bas-fonds de l'existence – « *parmi les galeux* » – désireux de subir les réalités les plus sordides, les plus insupportables ; cet être en vient à se remettre en question, à *décomposer* son orgueil humain, et, maintenant, conscient de sa médiocrité, il s'attelle à réduire à néant ses illusions, il élabore sa « *philosophie vestimentaire* » (nous soulignons) ; mais une voix vient montrer le factice dans cette « *entreprise* », et *corrompre* la démarche, non sans ironie, sans désigner explicitement sa cible ; tout ceci cédant la place au *scénario livresque* (œuvre de la phase de décomposition) : 2) un esprit occupé à *décomposer* toutes les illusions du monde sombre dans les bas-fonds aux teintes *suicidaires*, où il acquiert la voix *corrompue* qui lui permettra de critiquer le reste de l'humanité qui s'active partout, en tout.

Cette petite inversion, très symptomatique, n'est pas la seule, lors du passage de l'état 1'' à 2' : à la suite des deux chapitres cités, les quatre chapitres « *L'écorché vif* », « *Divagations dans un couvent* », « *Vérités de tempérament* » et « *Sur un entrepreneur d'idées* » voient également leur

¹⁰⁶⁴ « Sur un entrepreneur d'idées », NAF.18721.310.

¹⁰⁶⁵ *Ibid.*

ordre inversé (le premier devient le dernier, le second l'avant-dernier, le troisième le second, et le dernier le premier de ce petit ensemble), et leur groupe augmenté d'un autre texte, « *Un beau jour* ». Là encore, la décomposition débouche sur une subtile corruption structurelle : les textes plus suicidaires (« *Vérités de tempérament* », « *L'écorché* ») sont placés après les textes décomposés, comme si l'éclairage froid apporté par ceux-ci atténuait l'excès de ceux-là ; les « *fulgurances tragiques et solitaires, toutes proches de l'apocalypse et de la psychiatrie* » des penseurs à « *tempérament* »¹⁰⁶⁶, comme les « *nerfs en feu* »¹⁰⁶⁷ de « *L'écorché vif* », sont purifiés dans leur intensité par le cadre, par le décor décomposé qui s'est mis en place tout au long du livre, et jusque dans ses ultimes « *Abdications* ». Précisons que les deux chapitres « *Divagations dans un couvent* » et « *Un beau jour* » (NAF.18721.249-250), à l'instant cités, sont ensuite déplacés hors des « *Abdications* », vers l'ensemble de « *La Sainteté...* », manifestant de nouveau un effort de cohérence thématique (rapprocher ce qui tourne autour du religieux), avec l'horizon d'un final de plus en plus corrompu : aux « *Vérités de tempérament* » fait directement suite « *L'écorché vif* », comme leur illustration extrême, comme leur incarnation absolue. La décomposition, à l'œuvre dans tout le livre, fonctionne *in fine* comme dernier décor pour ses « *Abdications* » ; les portraits les plus radicaux, les coups de plume les plus violents, fondus dans l'idéal froid et stylisé de la décomposition, ne brillent plus comme des flammèches perdues dans le grand feu suicidaire du premier jet, mais comme des flammes s'élevant du sombre néant de la décomposition.

Vain le décor vainc

Ces effets de décor, découpages, collages, et autres encadrements dynamiques, ne sont pas innocents : nous l'avons dit en conclusion de notre lecture du « *Décor du savoir* », le décor de l'écriture interdit la littérature. Chaque déplacement, chaque rapprochement, chaque confrontation, chaque concoction de trame invisible, chaque mise en scène du décor (le livresque l'emportant sur le génétique), appartient à une lutte pour la survie du tout ; et cette lutte recoupe la tension permanente entre un discours au désespoir absolu et une écriture qui s'épuise tout de même à sa tâche. Les hésitations de Cioran quant à la place du « *Décor du savoir* », qui l'obligent à laborieusement réaménager sa numérotation à plusieurs reprises (fig. 19), sont écrasées par cette responsabilité. Trois parties jouent ici leur être : « *La Sainteté et les grimaces de l'absolu* », « *Le décor du savoir* », et « *Abdications* », soit plus d'un tiers du livre,

¹⁰⁶⁶ « *Vérités de tempérament* », NAF.18721.312.

¹⁰⁶⁷ « *L'écorché vif* », NAF.18721.315.

et, plus précisément, le dernier tiers, celui qui dira si l'épopée de la décomposition se termine bien ou mal, ou plutôt : mal ou très mal...

Les données du problème sont les suivantes : dans l'état 1', « *La Sainteté...* » (qui suit les « *Visages de la décadence* ») était composée de 18 chapitres, et suivie du « *Décor du savoir* », puis des « *Abdications* » première mouture (« *Abdications* » 1, C73-128, distincte par la numérotation des « *Abdications* » deuxième mouture, l'état 1'', numC1-40). Outre les textes supprimés, condensés, ou déplacés, déjà cités, le principal changement dans le passage des états 1' et 1'' à l'état 2' est le déplacement du « *Décor du savoir* » (C65-72, vers C102-109 – cf. fig. 19, NumC E), qui ne sépare alors plus « *La Sainteté...* » des « *Abdications* » 1, mais un ensemble nouveau – « *La Sainteté...* » + « *Abdications* » 1 – de l'ensemble des « *Abdications* » 2 (ancien état 1''). Le livre semble alors conserver la structure à 7 parties qui dut être la sienne dans l'état 1 (le doute demeure). Dans le même temps, Cioran rapproche les chapitres « *L'animal métaphysique* » (à thématique religieuse : « *Dieu : fruit de l'inquiétude de nos entrailles et du gargouillement de nos idées* »¹⁰⁶⁸) et « *La corde* » (texte suicidaire : la corde adresse au personnage une invitation à l'autodestruction : « *tu es né pour te pendre* », etc.¹⁰⁶⁹) ; faut-il y voir une volonté d'ouvrir l'ensemble de « *La Sainteté...* » à des chapitres tirant les conséquences de cette haine pieuse du monde, du Créateur et de ses créatures ? D'autres chapitres à thématique religieuse se retrouvent dans « *Abdications* » 1, et permettent de l'envisager : « *Généalogie de la tristesse* », « *L'insoumis* », « *Sur certaines solitudes* »... tous textes qui, de fait, finiront leur parcours dans l'ensemble « *La Sainteté...* ».

« *Le décor du savoir* » reste en place tandis que Cioran affûte une première fois sa numérotation (fig. 19, NumC F), puis il est déplacé (fig. 19, NumC G), il semble retourner à sa place originelle, laquelle s'avère tout de même différente, puisqu'entre-temps « *La Sainteté...* » a vu son nombre de textes s'accroître sensiblement (« *Sur certaines solitudes* », « *Généalogie de la tristesse* », « *Divagations dans un couvent* », « *Un beau jour* », « *L'insoumis* »). Les « *Abdications* » s'ouvrent désormais par « *La corde* », et l'enchaînement se fait sans rupture entre la première mouture de ces « *Abdications* » et la seconde.

Est-ce donc là finir mal, ou très mal ?... La portée du « *décor du savoir* » est telle, on l'a vu, que ce qui suit cet ensemble a d'emblée un parfum d'impossible, de saturé, d'implacable abdication. Comment écrire encore, comment dire encore, quand on a dénoncé le décor derrière toute parole, et donc son absurdité ? En renonçant à une place avancée du « *décor du savoir* » (entre « *Abdications* » 1 et 2, NumC E-F), en restreignant l'ensemble central, « *La*

¹⁰⁶⁸ « *L'animal métaphysique* », NAF.18721.245.

¹⁰⁶⁹ « *La corde* », NAF.18721.264.

Sainteté... », au profit de l'ensemble final, « *Abdications* », Cioran ne sacrifie pas seulement à l'exigence de cohérence, de clarification thématique, il valorise le livre, l'écriture-littérature et son décor, contre l'écriture-pensée, contre l'existence ; par le feu d'artifices des « *Abdications* » – ses textes les plus sombres, les plus vastes, ne visant pas seulement la foi ou le savoir, mais la vie en tant que telle, dans sa totalité – il montre que l'on peut encore écrire après avoir décomposé l'écriture, celle-ci quittant définitivement sa sphère « *philosophique* », existentielle, suicidaire (où elle croyait pouvoir régler son compte à l'existence), pour sa sphère « *littéraire* », décomposée (où elle s'épanouit dans l'expression de son échec, de son amertume, et de son abdication) – sphère largement ouverte, on le sent, vers la corruption, où le décor tour à tour pointé du doigt, et reculé, ne sera pas détruit (le livre disparaîtrait avec), mais au contraire consolidé, mis en scène en tant que décor (comme un comédien s'adressant à son masque).

Lorsque la philosophie se donne comme « *savoir nocturne* » interdisant la moindre consolation, finir sur une victoire (si relative soit-elle) de la littérature sur la philosophie, c'est ne pas finir si mal. Voilà sans doute une des raisons pour lesquelles aucun dépressif ne se suicide après avoir lu Cioran¹⁰⁷⁰ ; Cioran lui-même ne fait pas que se suicider, lorsqu'il écrit : s'ensuit la décomposition, qui se décompose d'elle-même en se donnant pour décor à une recomposition, laquelle, toute abdication qu'elle soit, garde la vigueur de la création – le panache d'une résistance qui ne cache pas sa vanité.

3 – Genèse de la tristesse

Le brouillage des pistes génétiques apporte un nouvel éclairage au livre, sur le plan macro-génétique ; en va-t-il de même sur le plan micro-génétique ? Les six versions manuscrites du chapitre « *Genèse de la tristesse* »¹⁰⁷¹ ponctuent au sein de la genèse et de la structure du *Précis de Décomposition* une épopée macro-génétique riche en modifications micro-génétiques simultanées : le voyage dans l'œuvre est un voyage dans l'écriture. Pour ne rien perdre de ce voyage, nous allons maintenant lire à la suite les sept versions de ce texte (y compris celles relevant de l'état I et du texte final), qui se classent chronologiquement ainsi : CRN.Ms.29.31 (A) + 31.24 (B) < 48.1 (C) < 48.2 (D) < 48.3 (E) < NAF.18721.247 (F) < texte final (G). – Par souci de lisibilité, nous symboliserons par les sept premières lettres de l'alphabet ces sept

¹⁰⁷⁰ « [...] j'ai reçu beaucoup de lettres au cours de ma vie. Les gens ont éprouvé une libération. J'avais peur en publiant ces livres, parce que je pensais que j'allais nuire. C'est tout le contraire qui s'est produit » ; CIORAN, *Entretiens*, op. cit., p. 173 (et aussi, p. 94-97, 213).

¹⁰⁷¹ « *Genèse de la tristesse* », *Précis de Décomposition*, op. cit., p. 195-196.

textes. Les deux premiers (A et B) proviennent de l'état I, et se présentent comme indépendants l'un de l'autre ; c'est de leur refonte que naît C.

a - Le don, l'énigme

On a vu comment l'écriture cioranienne est, dans sa première phase, dite « *suicidaire* », toute inspiration, épanchement débridé, méditation lyrique et vagabonde : les deux premières versions de « *Genèse de la tristesse* », dans lesquelles, par un troublant parallélisme entre la tristesse et l'écriture, la tristesse est un « *don* », ou une « *énigme* », apportent de l'eau à ce moulin.

Inspiration (A)

Voici le premier texte¹⁰⁷² :

~~Jalousie~~. <Le don de la tristesse>. ~~Que les fous sont heureux ! Ils ne se rencontrent presque jamais avec leur tristesse ; leur mal est indépendant d'eux. ; Car la folie est un enfer naïf ; les instants lucidités y sont instantanées et sans conséquences ; les larmes y sont amères, mais sans la conscience de l'amertume. – Il fut n'en est pas de même pour <avec> nous autres à qui le sort anéantit la faculté qui fu- vîmes le jour sans la faculté d'oublier de nous oublier autres : le sort nous a départi la faculté d'être tristes toujours et partout, et jusqu'à la la débauche, jusqu'à l'orgie des larmes. En deçà du Paradis il n'y a pour l'homme que le besoin de s'anéantir dans des pleurs, et dans toutes les contorsions d'une démence- eonsciente. de s'y rouler en proie à une démence consciente et destructrice. Aussi est-il, dans la perspective des solutions à la condition humaine, est-il imm La morale y réagit : elle propose de solutions et de préceptes ; elle <et> veut nous détourner de la vision l'impasse où nous conduit la vision de notre état. Y arrive-t-elle ? Il est certain que/qu'aucune résolution ne nous donne une satisfaction morale plus complète que celle dans laquelle de n'être plus tristes : Toute l'éthique, en tant que négation de l'enfer terrestre, <y> repose <en procède> . sur cette résolution contre nature. Mais cette résolution est contre nature./, Elle <et> est fragile comme tout le système des valeurs morales et comme tout "idéal". Il faut avoir connu jusqu'où la tristesse peut aller - cette terrible poésie du péché originel - peut aller pour comprendre dans quel abîme on peut descendre quand <lorsqu'>on se répète à soi-même : je cesserais [sic] d'être si je n'étais plus triste. Que m'importe la morale ! "Je cesserais d'être si je n'étais plus triste. Que m'importe la morale si ce vice me fait vivre et m'instruit de ma chute !"~~

Exclamations (« *Que les fous sont heureux !* », « *Que m'importe la morale !* »), interrogation oratoire (« *Y arrive-t-elle ?* »), dépassement rapide du titre original (la « *jalousie* » initiale, visant les fous, ne rend bientôt plus compte du texte qu'elle a occasionné), clause

¹⁰⁷² « Le don de la tristesse », CRN.Ms.29.31 (C28).

romantique à la première personne du singulier (« *je cesserais d'être si je n'étais plus triste* »), multiplication des béquilles intensives (« *toutes les contorsions* », « *toute l'éthique* », « *cette terrible poésie* »), absolutisation du propos (« *tristes toujours et partout* », « *fragile comme tout système de valeurs* »), vocabulaire métaphorique corsé (« *jusqu'à la débauche, jusqu'à l'orgie des larmes* », « *dans quel abîme on descend* »), critique de la philosophie (l'éthique étant « *négarion de l'enfer terrestre* », c'est plutôt le « *vice* » de la tristesse qui « *instruit* ») – autant de signes d'un emballement de l'écriture et de la pensée, emballement déjà censuré (nombre des fragments à l'instant cités sont biffés), suicide ouvert à la décomposition.

Né ou placé dans l'ensemble « *Le Penseur d'occasion* », ce texte s'inscrit ainsi dans la thématique de cet ensemble – soit, on l'a dit, les rapports d'interdépendance entre l'état physiologique de l'homme et son activité mentale : ce chapitre est donc né sous le signe de la réflexivité, de la pensée qui décrit son mal (pour mieux le revendiquer). Il n'est guère surprenant, dans ce cadre, qu'un parallélisme se manifeste entre la naissance de la tristesse – un « *don* » – et celle de l'écriture – inspirée, donnée, elle aussi ; mais, loin d'ici, cette origine réflexive ne sera pas sans jouer dans l'ambiguïté du texte final.

Heuristique (B)

Voici le second texte¹⁰⁷³ :

Enigme <Généalogie> de la tristesse. C'est de l'impuissance à aspirer au Paradis que dérive notre <la> tristesse. Et elle s'aggrave concevoir le Paradis que dérive notre déchéance, comme notre tristesse <(dérive)> de l'impuissance à y aspirer. Point donc d'insatisfaction profonde qui ne soit de nature religieuse ; nos malaises de quelque ordre qu'il soit il soient-ils révèlent nous signifient <trahissent> notre limitation en la la fragilité de nos relations à/avec l'absolu. "Je suis un animal religieux incomplet, <ainsi> je souffrirai <donc> doublement tous les maux de la condition générale", telle est la réflexion que devrait se faire tout être sujet à l'inquiétude toute victime d'une inquiétude perpétuelle. / Et elle devrait ajouter pour elle-même : "Faute d'imagination, je ne puis imaginer le règne me figurer J'aime la douleur parce qu'il ne faut point l'inventer : elle est. Tout ce qui la dépasse relève d'une activité de l'esprit dont je me sens incapable. Je constate mille enfers J'éprouve et constate mille enfers ; l'imagination qui crée la perfection et le bonheur me fait défaut. La vie a étouffé <miné> en moi le désir du paradis : et je ne sais où chercher les éléments pour en remplir <étouffer> le concept. M'anéantir par la grâce ? Mais il n'y a plus d'espace en moi pour qu'elle s'y loge. Je vivrai éternellement hors du surnaturel, puisqu'il/puisque me fut départi que <seule> l'intelligence du malheur me fut départie et que l'approche que je tremble à l'approche du moindre souffle suspect d'éternité. Si au moins je pouvais vouloir ce que je ne puis comprendre ! Mais l'intellect infesta la <ma> volonté : et je ne veux que mes limites et que ma dissipation vérifiable, et toute

¹⁰⁷³ « Généalogie de la tristesse », CRN.Ms.31.24 (C95).

tristesse vient du refus d'une crainte <de la crainte et du regret de l'Invisible,> d'une/de l'incapacité de l'y sauter. dans l'Invisible, de la crainte et du regret de l'Invisible. Je ne puis vouloir aspirer <tendre> au paradis, je ne puis être <qu'>êtreindre que le vide qui m'en sépare."

Quoiqu'il repose sur un « je » ô combien subjectif (« *j'aime la douleur* »), ce chapitre s'avère plus sérieusement philosophique, moins troublé par son lyrisme que le précédent. Du « don » nous passons à l' « énigme », à sa fouille ; de l'inspiration, à l'heuristique, subtil glissement sur l'échelle qui relie l'écriture « passive », « automatique », à l'écriture « active », réfléchie, travaillée. Nous retrouvons l'exclamation (« *Si au moins je pouvais vouloir ce que je ne puis comprendre !* »), l'interrogation oratoire (« *M'anéantir par la grâce ?* »), et l'oralité (plus de la moitié du texte est au discours direct), ainsi que les formules excessives (« *J'éprouve et constate mille enfers* »), paradoxe (« *M'anéantir par la grâce ?* »), contradiction (« *Je vivrai éternellement hors du surnaturel [...puisque] je tremble à l'approche du moindre souffle suspect d'éternité* » - nous soulignons) et autres métaphores psycho-physiologiques que Cioran semble tant apprécier (« *l'intellect infesta ma volonté* »), mais le tout montre une plus grande cohérence : le thème proposé, la tristesse, domine le chapitre entier. L'« énigme » devient nietzschéenne « *généalogie* » (comme le suicide devient décomposition), en tant que réflexion sur les sources productives, permissives ou absentes, de la tristesse (comparaissent ainsi l'intellect, l'imagination, et la volonté : « *l'impuissance à concevoir le Paradis* » et « *à y aspirer* » est à la charge des facultés du sujet) : la tristesse n'est plus un « don » que par la fatalité de « *l'intelligence du malheur* » ; si elle participe encore d'une fatalité romantique (« *inquiétude perpétuelle* », « *éternellement* », et le jeu des temps : « *je vivrai* », « *dissipa* », futur et passé-simple sans appel, baignant dans le présent gnomique, « *je suis un animal religieux incomplet* »), si elle n'est pas encore une création (« *il ne faut point l'inventer : elle est* »), la volonté, inexorablement muselée, trouve sa part de responsabilité dans l'affaire (« *je ne puis vouloir aspirer tendre au paradis, je ne puis être <qu'>êtreindre que le vide qui m'en sépare* »). Dans cette légère promotion du vouloir (qui n'est certes qu'impuissance, que renoncement), nous lisons l'évolution du « *Penseur d'occasion* » arrivé au constat réflexif des « *Abdications* » dont fait partie ce second chapitre.

b - Décomposition, recomposition

C'est au cours de la copie de l'état II, lorsque la décomposition prend le pas sur le suicide originel de l'écriture, qu'a lieu la refonte des deux textes précédents en un seul, prenant le titre du second. Le bateau-livre entre en mouvement, et notre chapitre vacille en son sein.

Antithèse, synthèse (C)

Voici le troisième texte¹⁰⁷⁴ :

Généalogie de la tristesse. C'est de Notre déchéance dérive de l'impuissance à concevoir le paradis, comme notre tristesse <et> de l'impuissance à y aspirer. Point d'insatisfaction profonde qui ne soit de nature religieuse ; nos malaises – de quelque ordre soient-ils – trahissent <la fragilité de> nos relations avec l'absolu. "Je suis un animal religieux incomplet, je souffrirai donc doublement les maux de la condition générale", telle est la réflexion que devrait se faire toute victime d'une/de l'inquiétude/Inquiétude. ~~perpétuelle.~~ En deçà du paradis, il n'y a pour l'homme que le besoin de se/s'anéantir dans les pleurs, de s'y rouler en proie à une démence consciente et destructrice. La morale y réagit ; elle veut nous détourner de l'impasse où nous conduit la vision de notre état. Il est certain qu'aucune résolution ne nous donne une satisfaction morale plus complète que celle de n'être plus tristes ; mais cette résolution est contre nature : la tristesse remonte jusqu'au Pêché originel ; elle en est la poésie...

Décomposition et recomposition de deux textes de vingt-cinq lignes aboutissent à celui-ci, qui n'en fait pas quinze. Mais ce qui semblerait être une purification (rejet des formules trop sauvages, épanouissement sous serre des formules plus sages) s'avère aussi tenir du brouillage des pistes : sans parler de la double origine du texte, imperceptible, le rapprochement des pans de chacun crée un ensemble d'une densité telle que le lecteur, s'accrochant à l'idée-incipit tout au long, en appréhende plus difficilement la tension : pourquoi convoquer la morale (surtout quand on ne peut pas « concevoir le paradis ») ? « notre déchéance », quelle est-elle ? ce « nous », ce « je », « l'homme », est-ce là tout un ? Le dialogisme génétique étouffe celui du texte. Distinguons l'origine de chaque segment (selon qu'il est originaire de l'état A ou de l'état B) :

Généalogie de la tristesse. C'est de Notre déchéance dérive de l'impuissance à concevoir le paradis, comme notre tristesse <et> de l'impuissance à y aspirer. Point d'insatisfaction profonde qui ne soit de nature religieuse ; nos malaises – de quelque ordre soient-ils – trahissent <la fragilité de> nos relations avec l'absolu. "Je suis un animal religieux incomplet, je souffrirai donc doublement les maux de la condition générale", telle est la réflexion que devrait se faire toute victime d'une/de l'inquiétude/Inquiétude. ~~perpétuelle.~~ **En deçà du paradis, il n'y a pour l'homme que le besoin de se/s'anéantir dans les pleurs, de s'y rouler en proie à une démence consciente et destructrice. La morale y réagit ; elle veut nous détourner de l'impasse où nous conduit la vision de notre état. Il est certain qu'aucune résolution ne nous donne une satisfaction morale plus complète que celle de n'être plus tristes ; mais cette résolution est contre nature : la tristesse remonte jusqu'au Pêché originel ; elle en est la poésie...**

¹⁰⁷⁴ « Généalogie de la tristesse », CRN.Ms.48.1 (C99/86).

La synthèse parvient souvent à faire oublier qu'elle conjugue thèse et antithèse ; c'est qu'antithèse et synthèse ne sont que des avatars de la thèse. Cioran a certes supprimé ce qui renvoyait aux fous (*incipit* de A), et à l' « *abîme* » du « *je* » exclamatif qui voulait persister dans sa tristesse (*explicit* de A), comme il a renoncé au développement sur l'absence d'une certaine « *activité de l'esprit* », soit « *l'imagination qui crée la perfection et le bonheur* », et autres redondances du discours direct de la seconde moitié de B : au profit de quoi ? Intellect, imagination, volonté, tout cela se dissout dans la reliogisité ; la morale (héritage chrétien) pourrait encore avoir son mot à dire, mais elle se heurte à une clausule qui devient plus énigmatique : la résolution éthique est « *contre nature* », donc ce qui est naturel, c'est la tristesse, cet héritage poétique du... Péché originel. « *Animal religieux* », l'homme n'est pas « *animal moral* » pour autant ; ainsi faut-il entendre l'aphorisme au discours direct niché dans le texte : « *Je suis un animal religieux incomplet, je souffrirai donc doublement les maux de la condition générale* » – doublement signifiant une première fois, comme tout le monde (regretter le paradis), et une seconde, par incapacité à résister à la première (incapacité à concevoir un paradis, dissolution dans un regret sans objet : la tristesse pure).

Cioran laisse cette refonte à la place de B, soit dans l'ensemble « *Abdication* » (état 2, C99 puis 86), mais il place la partie issue de A, donc du « *Penseur d'occasion* », après la partie issue de B et des « *Abdications* » de l'état I ; surtout, aux thèmes de l'interférence psychique/physiologique (A) et de l'abdication (B), il préfère le thème (a)moral et religieux, plus facilement extensible à l'humanité. En un mot, ce qui disparaît dans cette décomposition, de concert avec le discours direct (la seule phrase restant entre guillemets pourrait très bien ne pas l'être, et rappelle plus le *cogito* cartésien qu'une confession rousseauiste), c'est l'Individu, en tant que sujet de la création ; ce sont les niveaux de lecture méta-textuel et méta-scriptural. La généalogie de la tristesse n'explique plus la déchéance du sujet dans l'écriture de sa tristesse, mais la commune déchéance de l'homme sans dieu. Toutefois, à mesure que l'hétérogène se résorbe dans un unisson de surface, à mesure que le dialogue disparaît des lignes du texte, son dialogisme croissant s'affirme en filigrane.

Dialogue (D)

Voici le quatrième texte¹⁰⁷⁵ :

Généalogie de la tristesse. ~~C'est de/De l'impuissance à concevoir le paradis, et à y aspirer, que dérive toute notre déchéance.~~ Toute notre déchéance provient de l'impuissance <incapacité> à/de concevoir le paradis, et à/d'y aspirer. Point d'insatisfaction profonde qui ne soit de nature religieuse : [!!!.] de <nos>

¹⁰⁷⁵ « Généalogie de la tristesse », CRN.Ms.48.2 (C86).

<les> malaises qui ne trahissent la fragilité de nos relations avec l'absolu. "Je suis un animal religieux incomplet, je souffrirai/souffre doublement tous les maux", - tel est l'adage de l'homme en deçà du paradis, et que l'homme se répète en proie à une démence consciente et destructrice. et que l'homme se répète à soi-même pour se consoler des larmes de la Chute. # N'y parvenant point, il en appelle à la morale : que peut-elle lui offrir ? quel est son enseignement ? sa réponse ? que lui répond-elle ? Ne sois plus triste Résous-toi à n'être plus triste. Et en effet Il n'y a pour l'homme <ne connaît> contentement plus complet <grand> que lorsqu'il se résoud à faire ce pas, suprême triomphe de la morale. Mais cette résolution est inefficace et contre nature : la tristesse remonte jusqu'à nos origines et <et les> enveloppe comme un halo notre d'un halo notre chute la racine de notre perte ; elle est la la tristesse est la poésie du Pêché originel... la tristesse -poésie du Pêché originel- remonte jusqu'à la racine de notre perte..., et la tristesse est la poésie du Pêché originel...

La juxtaposition des deux pans de textes hétérogènes s'assouplit ici ; c'est l'heure des expérimentations, toutes transformations faites sous le signe du dialogue. Expérimentations stylistiques, avant tout : en quête d'un *incipit* plus complexe, Cioran envisage un tour présentatif, renonce à cette pompe sans tension (« *C'est* », en début de chapitre, ne contredit rien), mais en conserve l'adjectif « *toute* », qui ajoute en vigueur au commencement ; même phénomène concernant la clause : Cioran isole sa conclusion (« *Mais cette résolution...* »), et torture sa plume jusqu'à obtenir une formule point trop évasive (« *comme un halo* ») ni trop dense (« *la tristesse - poésie du Pêché originel* »). Entre ces deux extrémités, le cœur du chapitre est embrasé par un dialogue neuf, expérimentation dynamique qui manque renverser le texte.

D'une part, le lien se fait maintenant entre les deux pans hétérogènes : les deux phrases de contact n'en forment plus qu'une (« *'Je suis [...] de la Chute.* »), le discours direct sombre, comme c'était prévisible, dans l'« *adage* », la suicidaire « *démence consciente et destructrice* » de l'homme disparaît, et celui-ci n'est plus individu, mais bien humanité, chacun cherchant à « *se consoler de la Chute* » ; les deux individus des textes originaux se fondent dans l'humanité. D'autre part, à la faveur de cette monologisation de l'hétérogène, et pour la compenser, un nouveau dialogue se crée, dialogue de l'homme avec la morale, dialogue né, remarquons-le dans le texte, de l'échec (« *n'y parvenant point* ») de l'« *adage* » face à la souffrance (l'échec de l'universel face aux tourments individuels, l'échec du monologique) : « *il en appelle à la morale : que peut-elle lui offrir ? quel est son enseignement ? sa réponse ? que lui répond-elle ? Ne sois plus triste Résous-toi à n'être plus triste.* » Non seulement ce détour dialogique relance l'écriture, mais il entraîne le texte vers une issue heureuse : « *Et en effet Il n'y a pour l'homme <ne connaît> contentement plus complet <grand> [...]* » ; la morale porte ses fruits... même si

son « *suprême triomphe* » ne dure que le temps d'une phrase (que la clausule viendra brutalement, paradoxalement infirmée).

Signe fort d'un esprit dialogique, ce recours poïétique au dialogue est symptomatique du dialogisme qui a d'ores et déjà infesté le chapitre en profondeur : c'est au sein de la partie originellement suicidaire du texte (héritée de A), que la morale, dopée par la décomposition, connaît un certain essor ; si la clausule du texte, la belle « *poésie du Pêché originel* », demeure, l'évolution de l'ensemble fait le jeu de la décomposition. L'échec central (« *n'y parvenant point, il en appelle à* ») est polyphonique : échec de l'individu face au destin de l'homme, échec du soliloque (« *se répète à soi-même* ») face à la vérité monologique d'un « *adage* », et enfin, échec de l'écriture lyrique (interrogative) face aux assertions de la décomposition ; ainsi, les questions qui suivent cet échec sonnent comme la caricature décomposée du désespoir interrogatif de la voix suicidaire, en quête d'un « *enseignement* », d'une « *réponse* » – comme s'il ne s'agissait pas simplement de volonté, de « *résolution* » (la réponse, l'enseignement n'en sont pas : ce ne sont qu'un ordre, « *résous-toi* »).

c - Éclairer, brouiller

Dans l'entrelacs hétérogène complexe des formules et des phrases, le dialogisme s'affirme, conséquence de l'enchaînement génétique et de l'affrontement textuel entre phases et voix suicidaire et décomposée. S'ensuivent des corrections de détail, pour ainsi dire, des luttes pour un mot, un savant dosage de force et de fissures.

Dialogisme (E)

Voici le cinquième texte¹⁰⁷⁶ :

Généalogie de la tristesse. Point d'insatisfaction profonde qui ne soit de nature religieuse : nos ~~de~~ déchéances ~~qui une~~ proviennent de notre incapacité de concevoir le paradis, et d'y aspirer, comme nos malaises de la fragilité de nos relations avec l'absolu. "Je suis un animal religieux incomplet, je souffre doublement tous les maux", - adage en deçà du paradis, et que l'homme se répète ~~à soi-même~~ pour se consoler de la Chute. N'y parvenant point, il en appelle à la morale. Résous-toi à/à n'être plus triste/n'être plus triste, lui répond-elle. Il ~~s'~~ <s'y> résout : il va entrer enfin dans l'univers du bien et de l'espoir... Mais cette résolution est inefficace et contre nature : la tristesse remonte jusqu'à la racine de notre perte..., la tristesse est la poésie du Pêché originel...

¹⁰⁷⁶ « Généalogie de la tristesse », CRN.Ms.48.3 (C86).

L'insertion de l'ancienne première phrase (« *nos déchéances [...] aspirer* ») dans l'ancienne seconde, achève de consacrer la thématique religieuse, et résoud le problème délicat de l'incipit (« *Point d'insatisfaction* » : l'aplomb et la sécheresse d'une syntaxe sans verbe, précieusement teintés de négation, double qui plus est), en accroissant toujours plus la part de la décomposition dans le texte : les phrases se condensent encore, même s'il n'y a plus grand-chose à supprimer (dans une dizaine de lignes), Cioran supprime toujours, il allège notamment le dialogue : *sus* aux interrogations ironiques, « *il en appelle [...] lui répond-elle* » tient lieu de mise en scène, et le dialogue passe dans la bivocalité des mots : « *Résous-toi [...] il s'y résoud [...] Mais cette résolution* ». Quelle vie dialogique en trois phrases : la première occurrence (« *Résous-toi* ») répond amèrement, cruellement, aux espoirs de consolation de l'homme, et souligne l'autorité de la décomposition ; la troisième (« *cette résolution* ») est une reprise suicidaire du terme décomposé, qui amène la chute, l'impossibilité de l'abdication face à la tristesse religieuse ; et entre les deux, apparaît, unique ajout, une nouvelle voix, la voix corrompue, qui vient moquer l'ensemble du dialogue : dans sa simplicité logique (après « *Résous-toi* »), syntaxique et narrative, « *il s'y résout* » dit à la fois la soumission ridicule de l'homme suicidaire, qui espère en finir avec la tristesse, et l'illusion non moins ridicule du commandement décomposé donné, développée dans la phrase : « *il va entrer enfin dans l'univers du bien et de l'espoir...* », où l'emploi du futur proche, des points de suspension, et l'expression naïve d'un « *univers du bien et de l'espoir* » (par contraste avec le monde cioranien tel que le lecteur le connaît) disent déjà, avec ironie, l'échec que confirmera la dernière phrase du texte, avec plus de fatalisme, plus de « *poésie* ».

Ironie (F)

Voici enfin le sixième texte¹⁰⁷⁷, dernier état manuscrit du chapitre, relevant toujours de l'état 2', mais, désormais, de l'ensemble « *La Sainteté et les grimaces de l'absolu* » :

Généalogie de la tristesse. Point d'insatisfaction profonde qui ne soit de nature religieuse : nos déchéances proviennent de notre incapacité de concevoir le paradis et d'y aspirer, comme nos malaises de la fragilité de nos relations avec l'absolu. « Je suis un animal religieux incomplet, je souffre doublement tous les maux », – adage de la Chute et que l'homme se répète pour s'en consoler. N'y parvenant point, il en appelle à la morale, décidé d'en suivre, au risque du ridicule, le conseil édifiant. « Résous-toi à n'être plus triste », lui répond-elle. Réjoui, /Et il se prépare <s'efforce> d'entrer dans l'univers du Bien et de l'Espoir... Mais ses efforts sont inefficaces et contre nature : la tristesse remonte jusqu'à la racine de notre perte..., la tristesse est la poésie du Pêché...

¹⁰⁷⁷ « Généalogie de la tristesse », NAF.18721.247 (C63).

Hormis l'omission (oubli ?) du dernier adjectif du texte (« *originel* »), toutes les corrections concernent l'apparition de la troisième voix du texte, et s'inscrivent ainsi dans sa phase de corruption : Cioran en rajoute dans l'ironie, il accentue la soumission suicidaire (« *décidé d'en suivre* ») et son ridicule (« *au risque du ridicule, le conseil édifiant* » – nous soulignons) ; il envisage même, comble de la moquerie, l'adjectif « *réjoui* » en apposition ; il donne de ronflantes majuscules au « *Bien* » et à « *l'Espoir* », et il augmente le faux suspense narratif avec les verbes « *se prépare* » (plus dure sera la chute...) et « *s'efforce* » (laborieux petit homme...).

C'est avec de très fines touches que la corruption accomplit son travail de dérision – dernier stade d'une réflexivité dont nous avons annoncé la présence souterraine dès le premier état du chapitre. De même que le suicide liminaire pouvait aboutir au suicide génétique, de même, la corruption joue avec le feu littéraire : l'auto-dérision du livre pourrait lui être fatale, si elle devenait trop explicite, si elle quittait les sphères subtiles du dialogisme pour se perdre dans des excès plus évidents, moins ambigus (comme cet étonnant « *réjoui* »).

Le mot (G)

Nous ne reproduirons pas ici le texte final : c'est presque le même que celui de l'état précédent, corrections respectées (sans « *réjoui* », avec « *s'efforce* »). Seules différences : l'adjectif « *originel* » est rajouté au « *péché* » final, qui perd sa majuscule ; les points de suspension supplémentaires, avant la dernière phrase (« [...] *l'Espoir*... ... *Mais* ») ; et, surtout, la principale différence réside dans le titre, qui n'est plus « *Généalogie de la tristesse* », mais « *Genèse de la tristesse* ».

Si l'on peut alléguer, pour expliquer ce soudain changement d'un mot, qui plus est dans le titre, la présence en concurrence, au début du livre entier, du chapitre « *Généalogie du fanatisme* », il n'en demeure pas moins que le choix du terme « *genèse* » est des plus goûteux : « *genèse* » est certes pris au sens élargi de naissance, d'origine, mais le terme est trop bibliquement connoté pour ne pas s'épanouir dans l'ironie – où *genèse* et *péché originel* ne font qu'un – et dans une méta-scripturalité qui met en parallèle *genèse* de la tristesse et *genèse* du texte, toutes deux se retrouvant à la fin du chapitre dans le terme « *poésie* », pris ici par métaphore et dans son sens premier : la tristesse est le sentiment (*poésie* dans une acception métaphorique) et l'action (*poiesis*) du *Péché originel* en nous ; l'écriture échappe à l'« *adage* » comme au « *conseil édifiant* » pour retourner à sa poésie profonde, irréductibilité métaphysique, inachèvement dialogique, les nombreux points de suspension finaux reflétant la profondeur génético-dialogique acquise par le texte au fil des versions : « [...] *du Bien et de*

*l'Espoir... Mais ses efforts sont inefficaces et contre nature : la tristesse remonte jusqu'à la racine de notre perte..., la tristesse est la poésie du péché originel... »*¹⁰⁷⁸ – les premiers points de suspension (après « *l'Espoir* ») portent l'ironie de la corruption ; les seconds (avant « *Mais* ») marquent un saut dialogique (à la manière d'un tiret), et la censure de la décomposition ; tandis que les troisièmes (après « *perte* ») et quatrièmes (après « *originel* ») véhiculent à la fois l'indicible de la fatalité suicidaire, sa victoire tacite sur la morale décomposée, et, *in fine*, l'absurdité du tout, l'affrontement, la polémique, n'ayant ainsi débouché que sur un constat d'inefficacité.

Au gré de ces sept états de « *Genèse de la tristesse* », nous avons tour à tour renoué avec le suicide lyrique de la première phase, exploré la décomposition de la seconde, et déjà abordé la corruption de la troisième ; c'est que, le jeu dialogique aidant, ces trois phases s'imbriquent les unes dans les autres de manière très souple et variable. Cependant, les *Exercices négatifs*, devenus *Le Penseur d'occasion*, ont effectué, lors de cette phase de décomposition qui vient de nous occuper, un grand pas vers ce que nous savons être le livre final : l'ouverture épique vers le lecteur et vers la communauté est devenue réalité, illustrée par la mise au net, matérielle et stylistique, du livre. Cette purification épique est tendancieuse, on l'a vu : suppressions, « *saignée* », dépersonnalisation (le *je* s'ouvre au *nous*), travail formel visant à la clarté, à la densité, et à la *neutralité* (voire, déjà, à l'*ambiguïté*)... Le froid silence de la décomposition permet aux voix et aux tensions de résonner avec plus de précision, plus de subtilité. On assiste ainsi à un dépassement de la philosophie au profit de la littérature, du génétique (scriptural, intuitif) au profit de l'artificiel (décomposé, composé) : le manuscrit imite le livre, le texte se fait plus livresque, l'écriture *mobilise* et met en scène son *décor*, le dialogue vivace s'estompe, se brouille, au profit du dialogisme latent, et partout c'est la réflexivité (littéraire, et non philosophique) qui s'accroît, réflexivité jamais aussi patente qu'avec l'ironie de la corruption, parachèvement et dépassement dans l'absurdité théâtrale de la lutte entre les voix suicidaire et décomposée.

IV – Corruption

Antithèse et synthèse ne sont que des avatars de la thèse, avons-nous eu l'occasion de dire plus haut. La décomposition découlait de la phase suicidaire, qui demandait elle-même à être niée ; de même, à son tour, par le processus d'autocritique dans lequel elle s'inscrit, la décomposition appelle à un dépassement d'elle-même, comme à une forme de méta-

¹⁰⁷⁸ « *Genèse de la tristesse* », *Précis de Décomposition*, *op. cit.*, p. 196.

réflexivité du texte : sa corruption. *Ironiquement, à distance*, voilà le complément que la corruption apporte à la phrase de la genèse, à son sujet suicidaire et à son verbe décomposé ; mais ce complément n'est pas une pirouette artificielle de dernière instance, il dépend pleinement du parcours génétique effectué par le texte jusqu'à lui. La « saignée » macro-génétique de la décomposition, son effort de précision, de clarté syntaxique, son horizon livresque, et son dialogisme toujours plus ambigu – ces quatre phénomènes se prolongent jusqu'à leur comble, dans la phase de corruption finale ; alors que *Le Penseur d'occasion* devient *Précis de Décomposition*, la clarification épique devient, d'elle-même, par la répétition de ses manœuvres, brouillage dramatique, où l'on dit plus en moins de mots, dans une parodie de concision qui joue de sa mise en scène pour atteindre, non seulement les sarcasmes corrompus de surface, que l'on a déjà pu lire dans les états antérieurs du livre, mais, surtout, une corruption plus sourde, latence dialogique, irrésolution qui touche et qui renforce l'angoisse essentielle de l'ensemble de la composition du livre.

A – Derniers coups de théâtre

Vingt-cinq folios pour l'état III, neuf pour l'état IV : il nous manque une immense part des deux derniers états du livre ; nous devons ainsi les appréhender ensemble, avec comme borne avouée, désormais, l'état final du *Précis de Décomposition*. Nous sommes vraisemblablement encore en 1948, lorsque Cioran fait dactylographier *Le Penseur d'occasion* ; ce tapuscrit (état III) est remis à Gallimard, qui l'accepte, mais, tandis que la publication en est retardée par la pénurie générale qui frappe la France au sortir de la guerre, un ami de Cioran le convainc de réécrire son livre (état IV). Faut-il s'étonner de la misère de ces derniers états ? Sans doute les fautes de frappes dues à la dactylographe jouent-elles dans le mépris de Cioran pour les vingt-cinq folios de l'état III, de même que son caractère dactylographié : un manuscrit sera toujours plus attachant qu'un tapuscrit (comme une lettre qu'un courriel) ; quant à l'état IV, état que Cioran dut proposer à Gallimard, sa perte est probablement due à l'éditeur : les quelques pages qu'il nous en reste seraient ainsi des versions antérieures de chapitres de l'état IV remis à l'éditeur. Quoi qu'il en soit, les modifications sont de plus en plus rares, au fil des états du livre : sur le plan macro-génétique, surtout, la structure du livre ne connaît que suppressions et déplacements particuliers, et pas de transformation majeure, après l'état II.

Les tableaux suivants (fig. 20 et 21) présentent les chapitres du *Précis de Décomposition* selon leur ordre dans l'état II (deux premières colonnes), jusqu'à l'état final (dernière colonne, dans

laquelle les chapitres du livre sont numérotés, et, pour la seconde moitié du livre, précédés des initiales de l'ensemble auxquels ils appartiennent : PO, « *Le Penseur d'occasion* », VD « *Visages de la décadence* », SGA « *La Sainteté et les grimaces de l'absolu* », DS « *Le décor du savoir* », A « *Abdications* ») ; les numéros en gras attirent l'attention sur les déplacements.

Figure 20. Tableau du passage de l'état 2 aux états 3, 4 et final

Cote état 2	NumC état 2	Titre en présence	Etat 3	Etat 4	Ordre final
9	2	Sentir et veiller	58.1-2 C1-2		
		Généalogie du fanatisme			1
10-12	3-5	Le désaccord originel	58.3-5 C3-5		80
13	6	Amertume et rigueur	58.5-6 C5-6		
14-16	7-9	Les deux espèces d'homme	58.6 C6		6.2
16-18	9-11	(Contre l'obsession...)			6.3
18-19	11-12	Encore un jour !	58.7 C10	42 C10	7
19-22	12-15	L'anti-prophète	58.7-9 C10-12	40.1-3 C11-.	2
23	16	Dans le cimetière des définitions			3
24-25	17-18	Civilisation et frivolité			4
26	19	De l'absolu et ses caricatures	58.10-11 C16/9-17/10		
27-28	20-21	(Toute conviction...)			
29-30	22-23	L'écoulement en Dieu			5
31-32	24-25	Le salut par l'improbable			6.1
32-33	25-26	Tentation et danger de l'insoluble	58.12 C22		
34-37	27-30	Désarticulation du temps	58.13-14		8

			C23-24		
38	31	(Celui qui souffre...)			8bis
39-40	32-33	La superbe inutilité			9
41-42	34-35	La syntaxe du pestiféré	58.15-17 C29-31		
43	36	(L'homme aurait dû...)	58.17-18 C31-32		
44-46	37-39	La faculté d'espérer	58.18-19 C32-33		
47	40	Exégèse de la déchéance			10
48	41	(Le pluriel implicite...)			10bis
49-51	42-44	L'autrui			11
51	44	Suprématie de l'adjectif			12
52	45	(Et pourtant...)			12bis
53-55	46-48	La chute classique			
56-57	49-50	Le diable rassuré			13
58	51	Promenade sur la circonférence			14
59	52	Le suicide comme moyen de connaissance	20 C47		
60	53	(Chaque homme...)	20 C47		
61	54	Les dimanches de la vie			15
62	55	(L'unique fonction...)			15bis
63	56	Le cœur expie les lumières de l'esprit			
		Démission			16
64	57	L'animal indirect			17
65	58	(Et dire que...)			17bis
66-67	59-60	La clef de notre endurance			18
68	61	Annulation par la délivrance			19
69	62	Le venin abstrait			20
70	63	(Il est curieux...)			
71	64	La conscience du malheur			21

72-73	65-66	La pensée interjective			22
74-78	67-71	Apothéose du vague			23
79	72	Anch-heresy			24
79	72	(« Lorsque l'âme...)			24bis
80-83	73-76	Penseurs crépusculaires			25
84-86	77-79	Les ressources du suicide			26
87-88	80-81	Les anges réactionnaires			27
89-90	82-83	(Dans ce monde...)			27bis
91	84	Le souci de décence			28
92	85	(On n'est « civilisé »...)			28bis
92-94	85-87	La gamme du vide			29
95-96	88-89	Le véritable prochain			
97	90	Certains matins			30
98	91	(Écrire serait...)			30bis
99	92	Le deuil affairé			31
100	93	(Les civilisations hâtives...)			31bis
101	94	Immunité contre le renoncement			32
102-103	95-96	Équilibre du monde			33
104-105	97-98	Médiocrité de la philosophie			34
106	99	(Les grands systèmes...)			34bis
107-108	100-101	Limites de la comédie			35
109	102	Retour aux éléments			36
110-111	103-104	La désertion par l'expression			37
112	105	Proscription			
113	106	Non-résistance à la nuit			38
114	107	(Et pourtant cette chute...)			38bis
115	108	Réhabilitation de la périphérie			
116	109	Tournant le dos au temps			39
117-119	110-112	Double visage de la liberté			40
120	113	Surmenage par les rêves			41
121-123	114-116	Le traître modèle			42
124	117	Dans une des mansardes de la terre			43

125	118	L'horreur imprécise			44
126	119	(La santé est une...)			
127-128	120-121	Les dogmes inconscients			45
129	122	Dualité			46
129-130	122-123	(On ne peut aimer...)			46bis
131	124	Le renégat			47
		(De reniement...)			47bis
132	125	L'ombre future			48
133	126	La fleur des idées fixes			49
134-137	127-130	Diogène			50
138	131	L'équivoque du génie			51
139-140	132-133	L'agent et la substance du devenir			52
140-141	133-134	Défervescence			
142	152a/135	Le démon			53
143	136	(Il serait entièrement...)			53bis
144-145	137-138	Philosophie du parti pris			
146-148	139-141	La vanité des preuves			54
149	142	La dérision d'une « vie nouvelle »			55
150-151	143-144	Triple impasse			56
152	145	Cosmogonie du désir			57
153	146	Interprétation des actes			58
154	147	La vie sans objet			59
155	148	La comédie des pressentiments			
156	149	Acedia			60
157-158	150-151	Les méfaits du courage et de la peur			61
159	152	Despondency			62
		(Quand on est banni...)			62bis
160-161	153-154	Itinéraire de la haine			63
162	155	(Ce ne sont pas les fatigues...)			64
163	156	Mythologie quotidienne			

164	157	(Adorer et abhorrer...)			
165	158	Les apories de l'âme			
166	159	(La somme d'insoluble...)			
167-168	160-161	La cité du Diable			65
169-170	162-163	Histoire et verbe			66
171	164	Philosophie et prostitution			67
172	165	Le poète			PO 3.1
173-176	166-169	Hantise de l'essentiel			68
177	170	Bonheur des épigones			69
178	171	Ultime hardiesse			70
179	172	Effigie du Raté			71
180	173	(Le « à quoi bon »...)			71bis
181-182	174-175	Conditions de la tragédie			72
183	176	(Ce qui est rebutant...)			
183-184	176-177	Variabilités			
185	178	(Ceux qui croient...)			
186	179	Le mensonge immanent			73
187	180	(Si dans la hiérarchie...)			73bis
188-189	181-182	L'avènement de la conscience			74
190-191	183-184	L'arrogance de la prière			75
192	185	(Seigneur, donnez-moi...)			75bis
193	186	Le miracle vertical			
194	187	Lypémanie			76
195	188	(La véritable grandeur...)			76bis
196	189	Malédiction diurne	58.23 C171/149		77
197	190	Embrassement	58.23 C171/149		
198		(L'épuisement...)	58.23 C171/149		
199-201	192-194	Nostalgie d'un déchu			78
201-202	194-195	L'univers démodé			79
203-204	196-197	(Il n'est que trop légitime...)			79bis
205	198	Histrionisme	24		

			C177		
206	199	(Tout homme...)	24 C177		
207	200	Quousque eadem ?			A 34

Figure 21. Tableau du passage de l'état 2' aux états 3', 4', et final

Cote	NumC État 2'	Titre en présence	État 3'	État 4'	Ordre final
208- 209	4-5	Le penseur d'occasion			PO 1
210- 213	6-8	Les avantages de la débilité			PO 2
214	8a	Poésie et physiologie			PO 3.2
215- 216	9-10	Le parasite des poètes			PO 3.3
216	10	Le pèlerin du vague			PO 4
217- 219	11-13	L'ennui des conquérants			PO 5
220	14	Musique et scepticisme			PO 6
221- 222	15-16	L'automate			PO 7
223	17	Sur la mélancolie			PO 8
224- 225	18-19	L'appétit de primer			PO 9
226	20	Position du pauvre			PO 10
228	21	Visages de la décadence 1			VD 1
229- 230	22-23	Visages de la décadence 2			VD 2
231	24	Visages de la décadence 3			VD 3
					VD 4
232	26	Visages de la décadence 5			VD 5
233	27	Visages de la décadence 6			VD 6
234	28	Visages de la décadence 7			VD 7
235	29	Visages de la décadence 8			VD 8

					VD 9
34.1	31	Visages de la décadence 10			VD 10
34.2	32	Visages de la décadence 11			VD 11
34.2	32	Visages de la décadence 12			VD 12
34.3	33	Visages de la décadence 13			VD 13
34.4	34	Visages de la décadence 14			VD 14
34.5	35	Visages de la décadence 15			VD 15
34.6-7	36-37	L'échéance			VD 16
34.8-9	38-39	La fin du verbe			VD 17
34.10	40	Vision d'indolence			
34.11	41	Le Dernier			VD 18
34.12	42	Les deux formes de chaos			VD 19
34.13	43	Remède radical			VD 20
35.1-3	44-46	Le refus de procréer			SGA 1
35.4	47	L'esthète hagiographe			SGA 2
35.5-6	48-49	Le disciple des saintes			SGA 3
35.7	50	Sagesse et sainteté			SGA 4
35.8	51	La femme et l'absolu			SGA 5
236	52	Espagne			SGA 6
237	53	Hystérie de l'éternité			SGA 7
238	54	Étapes de l'orgueil			SGA 8
239	55	Ciel et hygiène			SGA 9
240	56	Sur certaines solitudes			SGA 10
241	57	Oscillation			SGA 11
241- 242	57-58	Menace de sainteté			SGA 12
242	58	La croix inclinée			SGA 13
243	59	Entre Dieu et le ver			
244	60	Théologie			SGA 14
245- 246	61-62	L'animal métaphysique			SGA 15
247	63	Généalogie de la tristesse			SGA 16
248	64	Le fervent provisoire			
249-	65-66	Divagations dans un couvent			SGA 17

250					
251	67	Un beau jour			
252- 253	68-69	L'insoumis			SGA 18
255	70	Le décor du savoir 1			DS 1
256	71	Le décor du savoir 2			DS 2
257- 258	72-73	Le décor du savoir 3			DS 3
259	74	Le décor du savoir 4			DS 4
260	75	Le décor du savoir 5			DS 5
261- 262	76-77	Le décor du savoir 6			DS 6
264	78	La corde			A 1
265	79	Les dessous de l'obsession de la mort			A 2
266	80	Épitaphe			A 3
267	81	Sécularisation des larmes			A 4
268	82	Entre la taupe et le soleil			
268	82	Fluctuations de la volonté			A 5
269	83	Rêve du fainéant			
270	84	Théorie de la bonté			A 6
271	85	Hébétude			
272- 273	86-87	La part des choses			A 7
274- 275	88-89	Merveilles du vice			A 8
276	90	Le corrupteur			A 9
31.19	91	Souvenirs			
277	92	L'architecte des cavernes			A 10
278- 279	93-94	Discipline de l'atonie			A 11
280	95	La pensée macabre			
281- 282	96-97	L'usure suprême			A 12

283	98	Papillonnage			
284	99	Martyre sans palme			A 13
285	100	Le désir de mourir			
286	101	L'irréfutable déception			A 14
287- 289	102- 104	Dans le secret des moralistes			A 15
290	105	Projet monacal			A 16
291	106	En l'honneur de la folie			A 17
292- 293	107- 108	Mes héros			A 18
294	109	Les simples d'esprit			A 19
295- 297	110- 112	La misère - excitant de l'esprit			A 20
298- 300	113- 115	Invocation à l'insomnie			A 21
301	116	Le réprouvé s'explique			
302	117	La mort vivifiante	58.21 C105bis		
303	118	Profil du méchant			A 22
304- 305	119- 120	Vues sur la tolérance			A 23
306	121	Uniquité			
307	122	En guise de prière...	58.23 C109		
308	123	Philosophie vestimentaire			A 24
309	124	Parmi les galeux			A 25
310- 311	125- 126	Sur un entrepreneur d'idées			A 26
312- 313	127- 128	Vérités de tempérament			A 27
315	129	L'écorché vif			A 28
316	130	Reconnaissance au vide			
317	131	À l'encontre de soi			A 29
		Tragi-comédie d'un vaincu		52.3	

				C124	
		Restauration d'un culte		52.4 C125	A 30
		Nous, les troglodytes		52.5-6 C126-127	A 31
		Physionomie d'un échec		52.7 C128	A 32
		Procession des sous-hommes			A 33
		Quousque eadem ?			A 34

Si la grande majorité du livre se maintient telle quelle, si la structure globale ne change pas, ces tableaux font apparaître pas moins de 48 chapitres supprimés (en comptant les textes entre parenthèses) – saignée tout à fait dans le prolongement de celle de l'état II. Le premier ensemble, « *Précis de décomposition* », est le plus touché, avec 32 textes supprimés, contre 12 dans les « *Abdications* », 3 dans « *La Sainteté...* », un dans les « *Visages de la décadence* », et aucun dans « *Le Penseur d'occasion* » ni dans « *Le décor du savoir* ».

Ce sont encore les textes suicidaires qui en souffrent le plus, notamment ceux explicitement centrés sur le suicide (« *Le suicide comme moyen de connaissance* », « *(Chaque homme...)* », « *Le désir de mourir* », « *La mort vivifiante* »), ou bien ceux qui s'apparentent à des confessions, au discours direct (« *Rêve du fainéant* », « *Hébétude* », « *Le réprouvé s'explique* »), souvent marquées par un imaginaire funèbre lourd de visions noires (« *La pensée macabre* », « *Souvenirs* ») ; mais cette campagne destructrice n'épargne pas non plus la voix de la décomposition (« *Sentir et veiller* », « *La chute classique* », « *Vision d'indolence* »), ni même celle de la corruption, notamment déstituée de son emprise sur la fin de l'ensemble « *Précis de Décomposition* » par la suppression des textes « *Histrionisme* » et « *(Tout homme...)* ». On compte deux suppressions causées par des réutilisations : le texte dans lequel apparaît l'expression « *Précis de Décomposition* »¹⁰⁷⁹ disparaît au profit du livre, « *La faculté d'espérer* » disparaît pour laisser son expression-titre comme clause du nouveau chapitre « *Démission* ». Enfin, comme dans la seconde phase, de nombreux textes basés sur un dualisme explicite sont exclus : « *Entre Dieu et le ver* », « *Entre la taupe et le soleil* », « *Tragi-comédie d'un vaincu* », ou encore, « *Amertume et rigueur* », « *Le cœur expie les lumières de l'esprit* ». Cet allègement, de plus d'un sixième du livre, rééquilibre les deux parties du livre, comme il marque, dans sa non-préférence entre les trois voix, un dépassement de l'affrontement entre suicide et décomposition ; il exprime une saturation vis-à-vis de ce dualisme onto-génétique, et cherche, en son sein, à le dépasser, à

¹⁰⁷⁹ « (Il est curieux...) », NAF.18721.70.

confronter et à marier les contraires dans des sphères de subtilité toutes dialogiques : dire une chose (suicidaire), faire entendre son contraire (décomposé), et faire sentir que la contradiction est vaine (corrompue). Les textes seulement occupés à *affirmer*, ou à *nier*, n'intéressent plus Cioran – quand bien même ils affirmeraient une lutte, un écartèlement, un faisceau de négations.

En compensation, quatre « nouveaux » textes apparaissent, quatre textes absents des numérotations antérieures, mais dont on dispose tout de même de versions manuscrites¹⁰⁸⁰, soit dépourvues de numérotation, soit dotées d'une numérotation indépendante. Parmi ces textes, « (*De reniement en reniement...*) » vient compléter le chapitre « *Le renégat* » dans une surenchère du reniement qui n'est pas sans parenté avec la genèse du livre¹⁰⁸¹, le « renégat » connaissant, après avoir « *anéanti en lui [...] les enthousiasmes hérités* »¹⁰⁸², en dernier lieu, un *happy end* corrompu : « *émancipé de ce qu'il a vécu, incurieux de ce qu'il vivra [...] heureux de tourner sa dernière haine contre soi, plus heureux encore d'anéantir – dans son pardon – les êtres et les choses* »¹⁰⁸³, belle clause dialogique que l'on peut transcrire¹⁰⁸⁴ ainsi : « *émancipé de ce qu'il a vécu, incurieux de ce qu'il vivra [...] heureux de tourner sa dernière haine contre soi, plus heureux encore d'anéantir – dans son pardon – les êtres et les choses* ».

Quant aux déplacements, ils sont plus rares encore : il y a, d'une part, les deux petits regroupements thématiques de trois chapitres que constituent « *Le parasite des poètes* » et « *Variations sur la mort* », ce dernier occasionnant le déplacement du chapitre « *Encore un jour !* » (titre lyrique remplacé par « *En marge des instants* ») ; et, d'autre part, le cas des deux

¹⁰⁸⁰ L'exception : « (Quand on est banni...) », dont on ne dispose d'aucune version manuscrite. Quant aux autres, il s'agit de « Généalogie du fanatisme » (CRN.Ms.38.1-3, et NAF.18721.1-8), « (De reniement en reniement...) » (CRN.Ms.45.1-2), et « Démission » (CRN.Ms.43.1-6, 54.3, et NAF.18721.319). – Nous ne comptons pas les derniers chapitres du livre apparus, vraisemblablement, dans l'état IV (fig. 21, bas du tableau), qui sont, certes, absents des numérotations antérieures, et notamment de l'état II, mais dont l'absence est peut-être due à une perte : comme nous n'avons conservé aucun manuscrit attestant de la fin de la numérotation pour les états I ou II, il est impossible de savoir à quel numéro elle s'arrêtait, donc impossible de savoir si ces chapitres s'y trouvaient déjà ou non (c'est leur forte proximité avec leur état final qui nous les fait placer dans l'état IV).

¹⁰⁸¹ Cf. « [...] l'acte d'écrire est à chaque fois une petite comédie (une tragédie pour ceux qui aiment dramatiser la chose) reproduisant le mouvement de notre incarnation : nous ne cessons de nous éloigner du neutre en pensant le retrouver, de le trahir jusque dans notre désir de fidélité. La décision d'écrire équivaut donc, comme la parole en général, mais avec une intensité plus grande, à un reniement. On décide de dire quelque chose, d'exprimer une émotion. On s'engage dans une histoire, un ton, on construit des personnages : on se laisse aspirer par le monde de l'affirmation et des significations déterminées » ; Pierre JOURDE, *Littérature et authenticité, op. cit.*, p. 163.

¹⁰⁸² « Le renégat », *Précis de Décomposition, op. cit.*, p. 91.

¹⁰⁸³ « (De reniement en reniement...) », *Précis de Décomposition, op. cit.*, p. 92. C'est Cioran qui souligne.

¹⁰⁸⁴ Rappelons la légende de notre illustration typographique du dialogisme : **voix suicidaire**, *voix décomposée*, voix corrompue.

chapitres terminant les deux parties du livre : « *L'homme vermoulu* » (anciennement « *Le désaccord originel* ») quitte sa place au début du livre pour aller clore la première partie, « *Précis de Décomposition* », tandis que « *Quousque eadem ?* », qui terminait la première partie, est déplacée jusqu'à la toute fin des « *Abdications* » et du livre entier. Parallèlement au changement d'*incipit* du livre (« *Sentir et veiller* » disparaît, au profit de « *Généalogie du fanatisme* »), la (les) fin(s) du livre préoccupe(nt) Cioran dans cette dernière phase de corruption.

Pour l'ensemble « *Précis de Décomposition* », Cioran rejette, on l'a vu, le couple « *Histrionisme* » et « *(Tout homme...)* » : de fait, quelques pages auparavant, le chapitre « *Défense de la corruption* » disait déjà que « *tout n'est que farce ou amertume* », et menaçait : « *Aller trop loin, c'est donner infailliblement une preuve de mauvais goût* »¹⁰⁸⁵ ; « *Histrionisme* » allait, semble-t-il, trop loin dans la corruption : « *Nous sommes les cabotins d'une féerie macabre* »¹⁰⁸⁶, c'est une conclusion trop légère, qui fait tourner le tout à la farce, sans en nuancer la couleur : la vie est un jeu, une blague, mais nous ne nous prenons pas au jeu, nous ne rions que par grimace, nous ne sommes pas des clowns. Surtout, rien ne nuit tant à l'ironie que son affirmation explicite, dépourvue d'ironie... Cioran ferme son « *Précis de Décomposition* » avec « *L'homme vermoulu* », réécriture partielle du « *Désaccord originel* », qui en conserve la teneur décomposée : « *À ce dernier degré, nous savons que vivre ne signifie pas <rien d'>autre chose qu'une <qu'>oscillation<er> entre l'apparence/Apparence et le Rien, entre la forme trompeuse de l'être et son absence.. Il n'y a plus rien de solide : aucun point de repère, aucun invariant ; il n'y a plus que<'une> la vibration de l'être entre deux irréalités* »¹⁰⁸⁷ ; pas de cabotinage corrompu, pas de « *féerie macabre* » suicidaire, nous retournons au néant métaphysique de la décomposition... et pourtant, un soupçon d'amertume, sinon de farce, pointe dans la version finale de ce passage, condensée¹⁰⁸⁸ pour mieux mettre en valeur cette oscillation digne d'un clown métaphysique beckettien : « *Parvenu au plus intime de son automne, [l'homme] oscille entre l'Apparence et le Rien, entre la forme trompeuse de l'être et son absence : vibration entre deux irréalités...* »¹⁰⁸⁹. Venant après des chapitres corrompus comme « *Défense de la corruption* » et

¹⁰⁸⁵ « *Défense de la corruption* », *Précis de Décomposition*, op. cit., p. 130-131. C'est Cioran qui souligne.

¹⁰⁸⁶ « *Histrionisme* », NAF.18721.205.

¹⁰⁸⁷ « *Le désaccord originel* », CRN.Ms.58.4 (état III).

¹⁰⁸⁸ Étapes intermédiaires de cette condensation du paragraphe hérité de l'état III : « *Parvenu au plus intime de son automne, que « vivre » ne saurait signifier <se réduit> pour lui qu' «à» une oscillation entre l'Apparence et le Rien, entre la forme trompeuse de l'être et son absence : une vibration entre deux irréalités* » (« *Petit bilan crépusculaire* », CRN.Ms.46.1) ; c'est dans l'état manuscrit suivant (« *Bilan vespéral* », CRN.Ms.46.2, également non numéroté par Cioran) qu'apparaît la formule retenue dans le texte final.

¹⁰⁸⁹ « *L'homme vermoulu* », *Précis de Décomposition*, op. cit., p. 134.

« *L'univers démodé* », « *L'homme vermoulu* » voit sa décomposition dans le vide récupérée par le *décor* corrompu ; en choisissant un texte sur le vide et sur la déchéance de l'homme, Cioran corrompt mieux son œuvre que s'il avait conservé une affirmation explicite de son goût pour la farce et pour l'ironie.

Ce phénomène de corruption est plus subtil encore dans le cas du dernier chapitre du livre, qui, après la trentaine d' « *Abdications* », après l'immense parcours épique du suicide lyrique jusqu'à la décomposition, vient donner à cette épopée de l'indifférence une conclusion pour le moins *différente*. « *Quousque eadem ?* » est un cri lyrique, avant d'être la cime, le comble, le condensé de tout l'affrontement dialogique du livre – comme nous l'avons vu plus haut¹⁰⁹⁰. Entre sa forme décomposée de l'état II, et l'état final, ce texte connaît un remarquable travail de corruption, passant par un renforcement de son évidence lyrique (rajout d'un point d'exclamation¹⁰⁹¹), et par de subtiles modifications lexicales dans la fin du texte :

[...] Les démenes de notre cœur et la banalité de notre substance font de nous ~~autant~~ tous autant de dieux soumis à une fatalité mesquine et dégradante. Pourquoi nous insurger encore contre la symétrie insipide de ce monde quand le Chaos lui-même ne saurait être qu'un système monotone de désordres ? Notre destin étant de pourrir ensemble avec les continents et le firmament, nous promènerons, ainsi que de malades incurables, et jusqu'à la conclusion des temps, la curiosité digne et douloureuse d'un dénouement prévu, ef effroyable et vain.¹⁰⁹²

Comparons avec le texte final :

La nullité de nos délires fait de nous tous autant de dieux soumis à une insipide fatalité. Pourquoi nous insurger encore contre la symétrie de ce monde quand le Chaos lui-même ne saurait être qu'un système de désordres ? Notre destin étant de pourrir avec les continents et les étoiles, nous promènerons, ainsi que des malades résignés, et jusqu'à la conclusion des âges, la curiosité d'un dénouement prévu, effroyable et vain.¹⁰⁹³

Après avoir renoué, dans le début du chapitre (non cité) avec le lyrisme le plus incendiaire, Cioran multiplie les attaques de décomposition : « *Les démenes de notre cœur et la banalité de notre substance* » deviennent « *la nullité de nos délires* » ; le caractère « *insipide* » de la « *symétrie de ce monde* » passe à notre « *fatalité* » (qui perd ses attributs corrompus : « *mesquine et dégradante* ») ; le troublant « *firmament* » se décompose en simples « *étoiles* » ; les malades ne

¹⁰⁹⁰ Cf. la première partie de cette thèse, « Dialogisme du *Précis de Décomposition* », III.D, « Corps à corps ».

¹⁰⁹¹ « Et l'instant traître, qui me précipita parmi les créatures, qu'il soit pour toujours rayé des listes du temps. », lit-on dans l'état II (NAF.18721.207) ; dans le texte final, cette phrase est exclamative, comme l'*incipit* du chapitre.

¹⁰⁹² « *Quousque eadem ?* », NAF.18721.207 (état II).

¹⁰⁹³ « *Quousque eadem ?* », *Précis de Décomposition, op. cit.*, p. 252. C'est Cioran qui souligne.

sont plus « incurables », mais « résignés ». Mais Cioran souligne également le « système de désordres » qu'est devenu son Chaos, dont on regretterait l'anarchie (illusoire) d'antan ; et la « curiosité » de ce dénouement « prévu, effroyable et vain », n'est plus « digne », ni « douloureuse », elle est pure « curiosité ». À sa dernière extrémité, *Précis de Décomposition* est corrompu par des voix qui le transforment en précis ironique d'une décomposition véhémence... « *Quousque eadem ?* » en constitue le dernier coup de théâtre.

B – Point par point

Plutôt que la structure, la majorité des modifications apportées au texte de ces troisièmes états, par rapport au deuxième état, concerne la ponctuation. Les récurrentes hésitations de l'auteur entre point, virgule, point-virgule, deux points, soulignent un travail syntaxique précis, tout à fait dans le prolongement de la phase de décomposition, visant l'obtention d'un texte à la fois plus clair et plus complexe, plus varié et moins riche en fioritures, plus tendu et plus léger, plus élaboré et plus fluide – un texte qui combine les contraires sans heurts syntaxiques, énonçant clairement ce qui se conçoit confusément, resserrant l'écartèlement.

L'heure est, plus que jamais, à la condensation, au « mariage dramatique »¹⁰⁹⁴, y compris sur le plan syntaxique. Nombreux sont les exemples de couples de phrases transformés en une seule phrase, comme suit :

~~Les différences entre les époques sont uniquement de degré : <Sous des physionomies variables différentes :> plus cruelles ou plus clémentes, plus tumultueuses ou plus placides./, Mais elles <les époques> contiennent virtuellement toutes les possibilités, comme les nations, comme les individus. Un savant n'est pas plus libre devant la vie et la mort que ne l'est la créature la plus ignare <un rustre>./;~~
~~L/l'essentiel est aussi étranger à l'un qu'à l'autre. [...] Comment une idée s'insérerait-elle dans la substance irréductible de notre expérience de la vie et de la mort <,> ? <puisque tout> [départ de flèche]~~
~~Nous sommes victimes des forces avec lesquelles nous n'avons de commun que ce glissement vers quelque chose qui n'est plus nous-mêmes.~~ [arrivée de la flèche] Ce/ce que nous apprenons ne remédie aucunement à notre état.¹⁰⁹⁵

Par un jeu de champ lexical (le substantif « différences », biffé, réapparaît dans l'adjectif « différentes »), de ponctuation (point devenant virgule, point devenant point virgule, ou

¹⁰⁹⁴ « L'homme lyr[ique]. La femme épique. Le mariage dramatique », Novalis, *Le monde doit être romantisé*, trad. d'Olivier Schefer, Allia, 2002, p. 68 ; cité par P. BRUNEL, *Mythopoétique des genres*, op. cit., p. 229.

¹⁰⁹⁵ « La syntaxe du pestiféré », CRN.Ms.58.15-16. La dernière phrase (« Comment une idée... notre état. ») a été biffée dans sa totalité (en plus des biffures que nous transcrivons) ; par souci de lisibilité, nous n'avons pas indiqué cette ultime rature.

point d'interrogation devenant virgule), ou de connexion logique (« <puisque tout> »), les phrases se condensent, s'unissent et s'allongent, le texte s'allège, moins redondant, plus percutant, la « *syntaxe du pestiféré* » (titre du chapitre en question) se civilise, s'assainit, et, ce faisant, son rythme s'accélère ; plus denses, les formules s'enchaînent plus massivement. Lyrique ou décomposée, la phrase cioranienne est corrompue, à l'instar de la troisième phrase de notre citation : dans le mariage des propositions, l'interrogation suicidaire (« *Comment une idée [...]* ») glisse (de « *ce glissement vers quelque chose qui n'est plus nous-même* ») vers sa reformulation décomposée (« *ce que nous apprenons [...]* »), qui finit par l'intégrer, et par en miner de l'intérieur l'intensité, tandis que, dans le même temps, la tonalité interrogative trouble la froideur du constat terminal. Le dialogue génétique des phrases est condensé dans une seule phrase, le brouillage dialogique poursuit son œuvre. La phrase obtenue (« *Comment une idée s'insérerait-elle dans la substance irréductible de notre expérience de la vie et de la mort, puisque tout ce que nous apprenons ne remédie aucunement à notre état ?* »), symptomatique de la corruption du texte, conjugue le suicidaire et le décomposé en laissant l'ensemble dans l'inachèvement ambigu de l'interrogation ; l'opposition n'est plus, comme dans la question initiale, entre « *idée* » et « *expérience* », il s'agit maintenant de confronter l'imaginaire, l'irréel (« *comment s'insérerait* »), avec le réel, avec les faits (« *puisque* » introduit le présent de l'indicatif, sans laisser place au doute) ; dans le fond, les deux propositions disent la même chose (la même irréductibilité de notre expérience devant notre pensée – soit, « *comment serait-ce comme cela, puisque c'est comme ceci ?* ») : ce qui fait la valeur logique et argumentative de « *puisque* », et de toute la phrase, c'est, plus que le changement de mode, le changement de voix, la pluralité, le dialogisme du texte – précisément ce qui fissure également la phrase ; l'argumentatif se résorbe dans le poétique. La corruption marie les contraires, et les dépasse en montrant l'opposition ; elle non-clôt, in-achève le débat en le cristallisant, elle le voue à l'irrésolution en le mettant en scène.

Pour Cioran, le monde doit aboutir à une phrase¹⁰⁹⁶ – et non à un livre. C'est avant tout la phrase qui préoccupe Cioran, plutôt que le paragraphe, que la structure du chapitre, ou même que le mot (mais il y a bien sûr de nombreuses corrections d'ordre purement lexical, visant un terme précis). La phrase devient formule : un monde clos, un monde en soi, qui ne doit pas s'appuyer sur une autre phrase, ni avoir pour raison d'être l'éclaircissement d'une autre phrase (cas des phrases : « *L'essentiel n'est pas plus étranger à l'un qu'à l'autre* », ou « *Ce*

¹⁰⁹⁶ Cf. « Il ne faut pas s'astreindre à une œuvre, il faut seulement dire quelque chose qui puisse se murmurer à l'oreille d'un ivrogne ou d'un mourant », *De l'inconvénient d'être né*, in *Œuvres*, op. cit., p. 1272.

que nous apprenons ne remédie aucunement à notre état »). Nous lisons, toujours dans ce même chapitre de « *La syntaxe du pestiféré* » :

Si les hommes sont fiers de s'être embarqués dans le devenir, < dans le naufrage temporel, > c'est qu'ils méprisent ~~plus ou moins consciemment~~ tous ceux qui les < y > ont précédés < . > ~~dans le naufrage temporel.~~¹⁰⁹⁷

Le déplacement du complément « *dans le naufrage temporel* », de la fin de la phrase, vers sa proposition subordonnée initiale, permet, par la béquille pronominale, précise, sinon précieuse, du « y », de donner à la phrase une certaine rondeur : le renvoi permis par le pronom confère au tout une circularité reposante, la phrase se donne son propre contexte représentatif, et se referme tout naturellement sur elle-même, comme un aphorisme, comme une maxime classique. La corruption est ici dans le dialogue, tout d'ironie, de la phrase avec elle-même : en déplaçant ce complément, Cioran étend le « *naufrage temporel* » à l'ensemble de l'humanité, y compris aux générations présentes, il fustige le devenir en tant que tel, et souligne l'absurdité qu'il y a à mépriser ceux dont nous reproduisons le destin, dans la clause : « *qui les y ont précédés* », véritable pointe qui, forte de sa précision pronominale, moque son objet avec une efficace redoutable.

Englobant les élans naïfs du premier jet lyrique et les arrêts glacés par la décomposition, la phrase corrompue se met elle-même en valeur, elle se renforce, et accentue son effet sur le lecteur (comme un romancier qui placerait au début de son roman le dernier chapitre écrit, pour faire croire à sa maîtrise absolue, préalable, d'une nécessité en fait découlée de l'écriture du texte entier). C'est le cas de ce nouvel exemple, dont nous donnons, dans l'ordre chronologique, les différentes versions de l'état I (A et B), II (C) et III (D) :

A – Comment assister à ~~cette marche~~ la gloire si équivoque de cette marche, sans souhaiter sortir de/du l'intérieur < cercle > ~~de tous les/des actes humains ?~~, ~~de vi[fillis]ible~~] et vivre à côté ou/et comme nulle part de < loin de > ce cimetière ~~mouvant~~ < fébrile >, creusant son tombeau dans un instant ~~neutre~~ idéalement neutre, ~~sous lequel~~ < tandis que > les dégoûts silencieux et les fatigues muettes oublieraient leurs anciens accents ?¹⁰⁹⁸

B – Comment assister à la gloire si équivoque de cette marche, sans < le désir > ~~souhaiter~~ < de > sortir du cercle des actes humains, en < et de > creusant/creuser son ~~propre~~ tombeau dans un instant idéalement neutre, loin de ce cimetière fébrile./, – tandis que¹⁰⁹⁹

C – Comment assister à la gloire si équivoque de cette marche /, sans le désir de sortir du cercle des actes

¹⁰⁹⁷ CRN.Ms.58.16.

¹⁰⁹⁸ CRN.Ms.28.18, C34.

¹⁰⁹⁹ CRN.Ms.28.17, C34a. Ce manuscrit n'a servi qu'à la réécriture de ce segment de phrase, inachevé (laissant entendre que la fin de la phrase doit rester identique à ce qu'elle est en 28.18).

humains et de creuser son propre tombeau dans un instant idéalement neutre, loin de ce cimetière fébrile, – cependant que les dégoûts silencieux et les fatigues muettes oublierait leurs anciens accents ?¹¹⁰⁰

D – Comment assister à la gloire si équivoque de ~~cette marche~~ <ce cimetière fébrile> sans le désir de sortir du cercle des actes humains et de creuser son propre tombeau dans un instant idéalement neutre,/? loin de ce cimetière fébrile. — cependant que les dégoûts silencieux et les fatigues muettes oublierait leurs anciens accents ?¹¹⁰¹

Durant l'allègement progressif de cette phrase, le « *cimetière fébrile* » – désignant l'univers, l'existence – accomplit un parcours d'abord périphérique, au sein de la proposition subordonnée infinitive : A, « *sans souhaiter [...] vivre [...] loin de ce cimetière fébrile* », il complète un verbe lui-même dépendant de l'infinitif « *souhaiter* », et entraîne la proposition subordonnée participiale « *creusant son tombeau* », laquelle est à son tour doublée par une autre subordonnée (« *tandis que...* »), de telle sorte que le cimetière se place au cœur de la phrase, dans le troisième temps (sur cinq : proposition principale, subordonnée concessive se ramifiant en deux infinitives, subordonnée participiale, subordonnée circonstancielle) ; B, il est réduit à un complément de lieu, « *loin de ce cimetière fébrile* », dépendant de l'infinitif « *creuser* », Cioran ayant renoncé tour à tour à l'infinitive « *vivre...* » et à la participiale, pour mieux fondre les deux (à partir du nom « *désir* », maintenant), et le « *cimetière fébrile* » est isolé entre virgules, en quatrième place dans la phrase (proposition principale, subordonnée concessive se ramifiant en deux infinitives), repoussant loin de lui et de cette première partie la seconde, la subordonnée temporelle, éloignée d'un tiret ; en C, Cioran met à net, non sans ôter une virgule, ni transformer « *tandis que* » en « *cependant que* » ; et voilà (D) qu'il intègre le « *cimetière fébrile* », cet élément extrême de la subordonnée, dans la principale, pour restreindre sa phrase à un rythme ternaire (la principale, la subordonnée, se divisant en deux) plus pur, plus mesuré, partant, plus puissant, laissant croire à l'antériorité radicale de la métaphore du cimetière (le monde est un cimetière) sur celle du tombeau (vivre, c'est creuser son tombeau), les séparant pour affaiblir, en leur sein, l'image abstraite, moins suggestive, du « *cercle des actes* », ce « *cercle des actes* » étant ainsi lui-même encerclé par la mort. Ce dernier déplacement d'un groupe nominal signe la corruption de la phrase, entremêlant le suicidaire et le décomposé (« *Comment assister à la gloire équivoque de ce cimetière fébrile sans le désir de sortir du cercle des actes et de creuser son propre tombeau dans un instant idéalement neutre ?* »), cette fois-ci moins pour en montrer l'opposition, que pour en jouer, pour construire une phrase invincible, insaisissable, forte de son alliage de noir et de blanc.

¹¹⁰⁰ NAF.18721.43.

¹¹⁰¹ « La syntaxe du pestiféré », CRN.Ms.58.16-17.

On trouve un exemple du même type, avec des antécédents plus complexes, dans cette phrase, dont nous transcrivons successivement les versions de l'état I (A), II (B), et III (C) ; précisons auparavant que le texte en présence dès l'état II est un montage de deux chapitres de l'état I, « *Exclamations d'un réprouvé* » et « *Exaspération* » (CRN.Ms.36.20 et 21), le premier ayant donné ses quatre dernières phrases pour fin du second. La phrase en question provient du chapitre « *Exaspération* » ; une phrase la sépare du fragment hétérogène.

A – Tout me bannit du monde ; tout m'arrête dans la marche vers le ciel, et je n'ai qu'une âme triste sans direction, une âme sans caractère, et l'égoïsme un moi qui refuse tout, et ivre d'une liberté qui le perd.¹¹⁰²

B – Tristesse sans direction, âme sans caractère, un moi ivre d'une liberté qui le perd : tout me bannit du monde, tout m'arrête dans la marche vers le ciel.¹¹⁰³

C – Tristesse sans direction, âme sans caractère, /: un moi ivre d'une liberté qui le <me> perd <, > ≠; tout me bannit du monde, tout m'arrête dans la marche vers le ciel.¹¹⁰⁴

Outre l'éviction remarquable du « *je* » de la première version, et du « *moi* » de la seconde, Cioran brise les connexions trop rigides, trop manifestes (A : le point-virgule, « *et* » ; C : les deux points et le point-virgule avant la proposition principale), et renverse l'ordre des segments pour renforcer l'unité du tout, de telle sorte que ce qui pouvait passer pour la conséquence de ce bannissement du monde, cette « *tristesse sans direction* », cette « *âme sans caractère* », semblent dans le second temps pouvoir être la cause de ce bannissement, l'hésitation entre virgule et deux points soulignant cette ambiguïté soigneusement élaborée, tellement simplifiée, tellement épurée, que sa puissance d'évocation devient paradoxalement trouble. Ce qui commençait comme la confession d'un « *moi* » qui « *refuse* » le monde devient le récit métaphysique d'une âme victime du vide de l'univers. Ce qui semblait emphase lyrique (« *tout me bannit du monde, tout* ») est inséré dans une construction plus abstraite, plus économe et plus floue (à l'instar de cette « *liberté* » fatidique dont on trouve un effet jusque dans la syntaxe, Cioran s'autorisant l'apposition du segment « *ivre d'une liberté qui me perd* » alors que l'apposition renvoie, normalement, au sujet de la phrase, ici « *tout* », et non au C.O.D., ici « *me* »). Le rôle de la ponctuation n'est alors plus de restituer un rythme naturel, imprimant sa puissance dans l'esprit de l'interlocuteur, mais d'en créer un autre, artificiel, sobre et efficace comme un piège, souple et discret comme une toile d'araignée, jamais plus efficace que lorsqu'il est invisible ; à l'instar des deux points de notre exemple (« *Tristesse sans direction, âme sans caractère : ivre d'une liberté qui me perd, tout me bannit du monde, tout* »).

¹¹⁰² « *Exaspération* », CRN.Ms.36.21 (C24/20a).

¹¹⁰³ « *Le réprouvé s'explique* », NAF.18721.301 (C116).

¹¹⁰⁴ CRN.Ms.58.21 (C105bis).

m'arrête dans la marche vers le ciel »), la ponctuation corrompt, elle crée des liens diffus entre les voix, elle s'emplit de leur dialogisme et trouble la pureté de chacune avec les mots de l'autre.

C – Balafres dialogiques

Si l'on se souvient du manuscrit enflammé de la phase suicidaire, comme du manuscrit clarifié de la décomposition, à quoi ressemble un manuscrit corrompu ? Symptomatiquement, ce manuscrit n'existe guère : 25 folios pour l'état III, une poignée pour l'état IV, on l'a dit. Après l'émotion intime de la phase lyrique, après la superbe de la phase épique, le manuscrit corrompu peine à obtenir de son auteur sa propre conservation (même si, quant à l'état IV, sa perte est probablement due à l'éditeur) ; d'ailleurs, pourquoi conserver l'état III, pourquoi respecter un *tapuscrit* ? Le manuscrit est le dépositaire de mes passions, un souvenir gorgé de signifiante et d'intimité, une relique, mon immense autographe ; le tapuscrit, lui, n'est que l'ébauche d'un livre, un exemplaire de travail typographique, une corruption du manuscrit dans l'immobilisme de l'imprimé, qui n'a du manuscrit que le caractère brouillon, et du livre que le caractère normalisé, figé, sans la vivacité de l'un ni la prestance de l'autre. Aussi le tapuscrit se laisse-t-il volontiers découper, coller, et largement biffer ; son dialogisme perce jusque dans sa matérialité, qu'il transperce, qu'il balafre, qu'il rafistole, ou qu'il élimine – d'un trait noir, ou d'un lancer dans la corbeille à papier.

1 – Polyphonie matérielle

Le manuscrit du *Précis de Décomposition* a toujours été hanté par sa finalité livresque ; le livre reproduit ainsi la typographie du manuscrit : titre en haut à gauche, directement suivi du texte, les chapitres s'enchaînant comme sur un grand rouleau à la Kerouac, alors que leur caractère fragmentaire aurait permis d'autres dispositions, plus proches du recueil poétique (un poème par page, comme dans une partie de l'état I). Cet effort de lisibilité, de normalisation précoce du texte, que nous avons rattaché à la décomposition épique, se mue, corrompu, en travail de désintégration du support (découpage) et de recomposition ne masquant pas sa pluralité, son hétérogénéité textuelle et matérielle (collage).

Nous avons rencontré, dans l'état II, un folio découpé¹¹⁰⁵, ce découpage étant dû au déplacement de l'un des deux textes dont il était le support unique. Dans l'état III, un seul

¹¹⁰⁵ NAF.18721.210 et 275 ; les mesures de chaque fragment permettent de reconstituer virtuellement le folio complet.

cas de folio découpé se présente (CRN.Ms.58.6), qui, dans le contexte des larges ratures qui recouvrent la majorité de cet état, doit probablement son découpage à une volonté de suppression, d'élimination d'une page de texte. Ou plutôt, sachant que l'immense majorité des folios de cet état ont été jetés, on peut supposer ici un *découpage d'utilisation* – comme on parle de rature d'utilisation pour désigner une rature biffant un segment parce que l'écrivain l'a réutilisé, recopié, ailleurs : 17 des 24 chapitres partiellement conservés dans notre état III sont des chapitres absents du texte final.

À cette pratique de la rature et du découpage *d'utilisation* fait pendant le recours à ce qu'on pourrait appeler le *support d'inutilisation* : sur deux folios successifs (CRN.Ms.58.13-14), Cioran colle une bande de papier blanche, vierge, par-dessus une portion de texte biffée ; dans le premier cas, il dessine une flèche sur le morceau collé, invitant à passer par-dessus ; dans le second, il dessine deux flèches, et commence à réécrire en bas de la bande le fragment recouvert, retravaillé sur la suite du folio premier. Bien qu'il soit un correcteur fervent, Cioran aime la clarté ; ou bien, parce que son écriture est naturellement désordonnée, il apporte une attention particulière et soutenue à sa lisibilité.

Enfin, nous trouvons également dans l'état III un cas de collage avec réécriture du texte masqué sur le support masquant (CRN.Ms.58.7). Le tapuscrit s'ouvre au manuscrit, puis au palimpseste, avec pour ultime horizon le livre, mais au fil de ce parcours, il conserve les marques de ces altérations « *non seulement à sa surface, mais dans sa structure plastique* »¹¹⁰⁶. De même que l'on peut voir dans la pluralité codicologique du dossier génétique une métaphore concrète de sa pluralité énonciative, de même, la pratique du collage pour réécriture est symbolique, c'est un « *enrichissement sémiotique du manuscrit* »¹¹⁰⁷, dit Claire Bustarret, prenant pour exemple le cahier-palimpseste de Violette Leduc¹¹⁰⁸, illustration frappante de ces

¹¹⁰⁶ Claire BUSTARRET, « Découpage, collage, bricolage : la dynamique matérielle du brouillon moderne », in *L'Imaginaire de l'écran / Screen imaginary*, Nathalie Roelens, Yves Jeanneret (dir.), Amsterdam, Rodopi, 2004, p. 116.

¹¹⁰⁷ *Ibid.*

¹¹⁰⁸ Les cahiers de Violette Leduc « présentent un grand nombre de feuillets rapportés, soigneusement collés (à la colle blanche), sur la version originelle, au recto comme au verso. Ce procédé augmente considérablement leur épaisseur (l'ensemble comprend environ trois mille feuillets). L'écrivain reprend en effet, à plusieurs reprises, son texte à nouveaux frais sur un autre cahier, puis le démantèle en arrachant les feuilles une à une pour les coller sur le support originel de la rédaction. Ces cahiers-palimpsestes de *Ravages* se présentent donc un peu comme des « mille-feuilles », cumulant sur un seul support plusieurs versions superposées (jusqu'à cinq), la nouvelle occultant la précédente. [...] À la manière de Proust, elle réécrit sans relâche, souvent in extenso, sur ses cahiers d'écolier ; mais à la différence des paperolles proustiennes, les strates d'écriture s'additionnent en épaisseur, sous forme de palimpseste, et non en surface. » Catherine VIOLLET, « Violette Leduc, l'incipit de *Ravages* (1948) », in *Genesis*, n° 16, Paris, Jean-Michel Place Éditeur, 2001, p. 172-173. – Sur l'addition « en surface », sur les « colliers » des cahiers proustiens, voir Nathalie MAURIAC DYER, « Déchiffrer. Transcrire.

écrivains qui, pour citer maintenant Anne-Marie Christin, face à « *cette énonciation polyphonique – parole, écriture, lecture, et même graffiti ou dessin – [...] soucieux de faire disparaître jusque dans sa forme livresque l’écriture au profit du verbe, verront au contraire dans le désordre spatial du manuscrit une brimade contraignante et [qui] s’efforceront de réaliser dès que possible, c’est-à-dire en manipulant le manuscrit lui-même en ce sens, sa mutation en discours* »¹¹⁰⁹.

Il s’agit du dernier paragraphe « *En marge des instants* » ; voici ce que l’on peut deviner sous le papier collé :

[illisible] après chaque nuit, nous retrouvant en face d’un autre jour <nouveau>, la perspective irréalisable de le combler et le <ce> dépaysement [illisible] dans la <une> lumière étrangère <hostile>, comme si le monde venait à peine de se mettre en branle, ~~comme s’il venait tout juste d’inventer son astre~~, nous ~~saisissent~~ <sommes saisis> d’effroi jusqu’aux larmes, <-> dont une <seule> suffirait à nous laisser en marge de l’Instant.

Et voici le même passage recopié sur le papier collé :

Ainsi, après chaque nuit, nous retrouvant en face d’un jour nouveau, la perspective irréalisable de le combler nous saisit d’effroi ; et, dépayés dans une lumière hostile, comme si le monde venait à peine de se mettre en branle, d’inventer son astre, nous fuyons les larmes – dont une seule suffirait pour nous rejeter en marge de l’Instant. <de tous les instants.>¹¹¹⁰

La finalité du collage est celle d’une mise au net partielle, permettant de n’avoir à recopier que la portion de texte la plus endommagée ; toutefois, à la faveur de cette mise au net, diverses altérations d’ordre stylistique sont faites. La nouvelle version étouffe l’ancienne, mais le dialogisme génétique reste sensible, palpable, voire efficient : sachant que, dans l’état II, ce paragraphe commençait par la tournure roumaine (récurrente dans le *Bréviaire des vaincus*) : « *Et c’est ainsi que* », on peut supposer que c’est là le segment illisible qui ouvre la première version de l’état III (sous le collage) ; or, tandis que Cioran passe à « *Ainsi* » dans la version collée, il reviendra à la tournure « *Et c’est ainsi que* » dans le texte final¹¹¹¹. Comme un folio collé sous un autre, les versions, sinon les textes antérieurs de l’écrivain, font pression,

Cartographier. Lier. Proust ou le manuscrit apprivoisé », *Genesis*, n° 27, mars 2007, p. 19-34.

¹¹⁰⁹ A.-M. CHRISTIN, « Espaces de la page », in *De la lettre au livre, Sémiotique des manuscrits littéraires*, Paris, Éditions du C.N.R.S., « Textes et manuscrits », 1989, p. 167. C’est A.-M. Christin qui souligne.

¹¹¹⁰ CRN.Ms.58.7. La seconde version est entièrement biffée ; par souci de lisibilité, nous ne transcrivons pas cette biffure globale.

¹¹¹¹ « ... Et c’est ainsi qu’après chaque nuit, nous retrouvant en face d’un jour nouveau, l’irréalisable nécessité de le combler nous transporte d’effroi ; et, dépayés dans la lumière, comme si le monde venait de s’ébranler, d’inventer son Astre, nous fuyons les larmes – dont une seule suffirait à nous évincer du temps. » « *En marge des instants* », *Précis de Décomposition*, op. cit., p. 23-24.

par en-dessous, sur l'écriture en cours, dans laquelle ils peuvent glisser un mot, une phrase. Le dialogisme du texte a le poids de son passé.

2 – Auto-portraits à la rature

Après le refroidissement de la décomposition et son nivellement réfléchi, la corruption vient épancher une nouvelle soif de spontanéité, manifestée par la radicalité d'un coup de ciseau ou d'un point de colle, comme par l'essor spectaculaire de la rature. Quand l'écriture perd de sa *singularité* au profit de sa *légitimité*¹¹¹², quand elle est normalisée, neutralisée (c'est la mise au net de l'état II, puis la dactylographie de l'état III), la rature, elle, reste spontanée, singulière, d'autant plus que, derrière une apparente limitation de moyens graphiques (traits droits, vagues), elle dispose d'une spatialisation libre et variable, moins codée que l'écriture.

Quatorze des vingt-cinq folios du tapuscrit de l'état III sont raturés dans leur totalité, par de grandes biffures globales – phénomène que nous ne rencontrons dans aucun manuscrit (aucun manuscrit conservé n'est biffé dans sa totalité), ce qui nous conforte dans notre hypothèse d'une *singularisation*, d'une humanisation du tapuscrit par la rature, de son appropriation par la suppression. Lorsque tous les signes alphabétiques, tout mon langage, est pris dans l'étau de l'imprimé, restent les signes non-alphabétiques, tout mon art ; lorsque les « *trouvailles* » ont été récupérées par le machinal, restent les « *combats* », selon la distinction d'A.-M. Christin (« *Trouvailles : les mots et les phrases. Combats : tout le reste – ratures, reprises marginales, dessins* »¹¹¹³). La corruption est de ces combats, une rature sur les trouvailles suicidaires et décomposées, qui, sans empêcher leur lecture (c'est tout le paradoxe de la rature d'utilisation), leur *ajoute*¹¹¹⁴ une négation d'un ordre (non-alphabétique) qui les dépasse – une *balafre dialogique*, dépassement du conflit dialogique par sa réaffirmation globale dans la négation.

Est-ce là confondre deux plans distincts, que donner à la rature, outil génétique, *auctorial*, une valeur au sein de la guerre dialogique du *texte* ? Jamais sans doute le dialogisme du texte et celui de la genèse, auquel participe, *volens nolens*, l'écrivain, n'ont été si proches. Le drame de la corruption est un mariage des voix comme des niveaux dialogiques, qui stigmatise dans un même geste les conflits textuels et auctoriaux que notre zèle critique dissèque séparément.

¹¹¹² Cf. Alain REY, « Tracés », in *De la lettre au livre, op. cit.*, p. 37 : « une écriture en tant que trace manuelle relève à la fois d'une singularité (qui peut être psychique, ce qu'exploite la graphologie, mais aussi esthétique) et d'une légitimité liée au code ». (C'est A. Rey qui souligne.) Voir aussi p. 43, la « neutralisation propre à la tradition graphique socialisée ».

¹¹¹³ A.-M. CHRISTIN, « Espaces de la page », in *De la lettre au livre, op. cit.*, p. 168.

¹¹¹⁴ Cf. Alain REY, « Tracés », in *De la lettre au livre, op. cit.*, p. 52 : la rature est « un signe ajouté au texte, par un fonctionnement comparable à la négativité freudienne ». (C'est A. Rey qui souligne.)

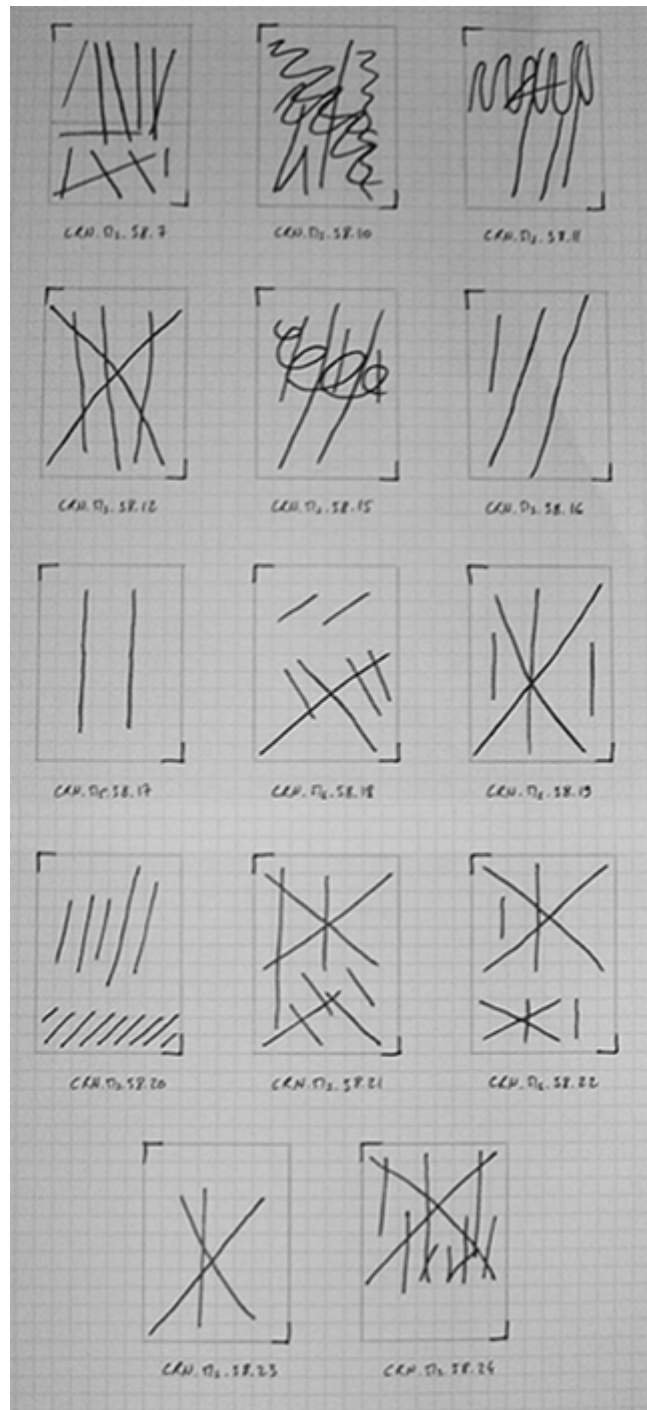
Aussi verrons-nous dans les *schémas des ratures globales* de l'état III (fig. 22) à la fois l'expression des problèmes scripturaux, disons poétiques, que l'auteur rencontre dans son travail de l'œuvre, et le dessin intuitif du dialogisme que la corruption couronne, et l'auto-portrait iconique (involontaire) de l'écrivain au sommet de son art (c'est-à-dire, lorsqu'il l'annule en totalité), dans une perspective sémiotique indiquée par Alain Rey¹¹¹⁵, proposant d'interpréter le décalque des lignes d'écriture de divers manuscrits (Stendhal, Proust, Valéry) : ces schémas, « *en tant que signes, sont de nature iconique [...] : leur rapport à ce à quoi ils renvoient est structural et intime, et ils fonctionnent comme un portrait par rapport à l'être humain portraituré* »¹¹¹⁶.

Voici les schémas en question (fig. 22) ; nous y avons reproduit, à échelle réduite, les ratures globales de l'état III, ratures s'appliquant à un paragraphe, à un chapitre, voire à une page entière, ratures brisant l'horizontalité de l'écriture (et des ratures de détail).

Figure 22. Schémas des ratures globales (état III, CRN.Ms.58.7, 10-12, 15-24)

¹¹¹⁵ Il faut « réinsérer le manuscrit de création littéraire dans la famille des tracés graphiques où le langage domine », écrivait A. Rey en 1989 ; *ibid.*, p. 52.

¹¹¹⁶ *Ibid.*, p. 49 ; pour ces schémas, voir p. 50-54.



L'écriture cioranienne remplit l'espace de la page ; les ratures s'étendent donc également sur toute la page, dépendantes comme elles le sont de l'écriture ou de son absence (en 58.20, la série de hachures sur la bande du bas, et, en 58.23 et 24, les bandes sans rature, correspondent à des zones sans texte ; en 58.21 et 22, la division des ratures de la page en deux ensembles distincts correspond à la présence de deux chapitres distincts). Tel est le défi de la rature globale : Cioran y a recours lorsque la multiplication des ratures de détail, horizontales ou enserrées dans l'espace de la ligne, est rendue excessive par le choix de ne

rien conserver à l'état non-biffé. En principe, la rature globale est économique ; d'où la supériorité des traits droits sur les vaguelettes (58.10, 11, 15), dont Cioran est par ailleurs assez friand, dans les ratures de détail, pour la biffure d'une phrase. Mais la rature est investie d'une puissance symbolique telle que ce principe d'économie s'évanouit derrière des nécessités d'un autre ordre – celui de la genèse, de l'écriture, du tracé, en tant qu'acte manuel, plus pulsionnel que méthodique. Dans ses ratures, Cioran est moins souvent symboliste (58.16, 17, 23) que furieux (58.7, 10, 20, 21, 24), il s'économise moins qu'il ne s'épuise, qu'il ne se défoule.

Pour un droitier¹¹¹⁷, il semble naturel que le tracé aille de gauche à droite ; nous lirons donc comme des *envolées* les traits obliques dont l'extrémité supérieure est plus à droite que l'inférieure (/) et comme des *chutes* les cas inverses (\) ; la même terminologie vaut pour les vaguelettes. Autres types de traits, les V, ou Λ (sans lever le crayon) ; les X (tracé double, mouvement unique) ; et les I (qui parfont souvent, certes, un X)¹¹¹⁸. On peut ainsi dresser le tableau suivant (fig. 23), faisant le compte des ratures globales cioraniennes sur notre (maigre) échantillon de 14 folios.

Figure 23. Tableau des figures de ratures

	Chutes \	Envolées /	V ou Λ	X	I
58.7	4	4			3
58.10	3	2	1		
58.11		4	1		
58.12	2			1	1
58.15	1	4			
58.16		3			
58.17					2
58.18	4	3			
58.19				1	3
58.20		13			
58.21	4	1		1	2

¹¹¹⁷ Cf. CIORAN, *Œuvres, op. cit.*, p. 972, photographie de Cioran recopiant un texte – ou p. 1262 : Cioran cherchant une dédicace, son stylo dans la main droite, dans la gauche ses lunettes (c'est d'ailleurs, à notre connaissance, la seule photographie de Cioran avec des lunettes, qu'il ne porte même pas).

¹¹¹⁸ Les traits horizontaux n'entrent pas dans notre classification, puisqu'ils relèvent des ratures de détail.

58.22				2	4
58.23				1	1
58.24		1	1	1	5
Total	18	35	3	7	21

Si l'on écarte les 9 pseudo-envolées du hachurage de 58.20, qui font exploser le score total de cette colonne, un certain équilibre apparaît entre chutes, envolées et I (env. 20 occurrences chacun) ; avec une moyenne de 6 ratures globales par folio, Cioran fait preuve d'une diversité équilibrée.

Qu'en conclure ? Cioran est un homme du plein, plus que du vide ; il s'acharne plus qu'il n'insinue. Quoi d'autre ? La tentation est grande, d'investir ces ratures d'une richesse de signification, par exemple d'ordre psychologique, mais nous ne nous risquerons pas dans ces sables mouvants, hantés par la graphologie, et préférons simplement trouver dans la figure de la croix biffée par, ou biffant, un trait vertical (58.12, 19, 21, 22, 23, 24) le signe, le parangon de la phase de corruption qui achève la genèse du *Précis de Décomposition* : rature globale, répétons-le, tissu de trois mouvements contraires, formant un seul tout, dont on peut imaginer la réalisation en trois coups de plume (I+/\) enchaînés avec adresse et impétuosité, dans la jubilation de la négation qui est moins annulation que dépassement – une transcendance dotée des charmes de la destruction.

D – L'écriture corrompue

*Nous étions acteurs et témoins de cette chronique du dérisoire
qu'il tenait par gourmandise ou par masochisme
sans qu'on sût jamais s'il y croyait vraiment. [...]
il ne parlait jamais de lui-même. Il n'y avait dans son langage
ni les plaintes du martyr ni les certitudes du héros.
Lyonel Trouillot¹¹¹⁹*

Dernière saison de l'écriture, la corruption fait entrer Cioran dans l'ère française de son œuvre : il n'aura plus jamais l'inconscience suicidaire devant la feuille blanche, il n'aura plus à refaire l'épopée de la décomposition, le voici propriétaire de sa langue, et, avec force guillemets, de son « *style* ». Les considérations qui vont suivre, portant sur l'écriture corrompue de Cioran, trouveront ainsi un plein écho dans ses livres ultérieurs ; mais jamais plus que dans *Précis de Décomposition* cette écriture ne sera riche de ce qu'elle nie. Cioran

¹¹¹⁹ Lyonel TROUILLOT, *Rue des pas-perdus*, Paris, Actes Sud, « Babel », 2002, p. 43.

poursuivra en français la décomposition initiée ici, avec une efficacité telle que, la voix suicidaire n'attendant bientôt plus qu'une froide nostalgie, la corruption, en tant que rencontre dramatique de ces deux contraires, ne sera plus par la suite qu'une goutte de piment subtilement versée ici ou là. Cioran ne s'enfermera jamais dans la décomposition, mais il ne renouera pas non plus avec l'enthousiasme de sa jeunesse, et, sans masquer ses fissures dialogiques ni son amertume lasse, sans se refuser à l'audace corrompue de telle ou telle pointe d'ironie, il travaillera encore et toujours dans le sens de la décomposition, de la sobriété, de la densité... C'est que la corruption, comme l'ironie, ne saurait devenir norme sans se perdre elle-même ; on ne saurait s'y installer ; tandis que suicide et décomposition visent l'existence, face à laquelle ils affirment une norme, certes tissée de négation, sinon d'insoluble, la corruption, elle, a besoin d'un terrain *discursif* à corrompre. La corruption reste *méta*.

Qu'on y vienne par son dialogisme, par sa genèse, ou par le croisement de ses deux perspectives, ou par l'échec de perspectives philosophiques ou littéraires trop fermées, le maître mot de l'écriture corrompue est l'*ambiguïté*. Insaisissable ambiguïté, qui nous conduira vers l'*horizon de la fiction*, du dialogue, du drame – comme vers l'appréhension du *dialogisme exponentiel* propre à la genèse du *Précis*.

(Nous avons effectué plus haut, avec le texte « *Genèse de la tristesse* »¹¹²⁰, le parcours qui aboutit à la corruption ; inutile de le reproduire ici. Inutile également de multiplier les exemples de discours corrompu : nous voici arrivés aux dernières heures de la genèse, à l'éternité du livre, où nos analyses sur celle-là rejoignent nos analyses sur celui-ci¹¹²¹.)

1 – L'ambiguïté

Apart from trailing my coat about minor controversies, I claimed at the start that I would use the term « ambiguity » to mean anything I liked, and repeatedly told the reader that the distinctions between the Seven Types which he was asked to study would not be worth the attention of a profounder thinker.

*William Empson*¹¹²²

Avatar de la polysémie, l'*ambiguïté* des linguistes¹¹²³ manipule des sens possibles, contemporains et incompatibles, entre lesquels on peut parfois trancher, et dont on peut

¹¹²⁰ Voir plus haut, dans cette même troisième partie, III.B.3.

¹¹²¹ Voir notre première partie, « Dialogisme du *Précis de Décomposition* », notamment III.C.4.c, « Dialogue et corruption », et III.D, « Duels ».

¹¹²² William EMPSON, *Seven types of ambiguity*, Londres, Chatto and Windos, 1956, p. VII-VIII (préface à la seconde édition).

dresser la *liste*¹¹²⁴. Nous sommes loin de l'ambiguïté dont Jakobson a fait l'une des caractéristiques de la fonction poétique¹¹²⁵. Nous nous inscrivons, pour notre part, dans la perspective ouverte par Irina Mavrodin, qui parle d'ambiguïté pour dire que, chez Cioran, « *metafora tinde sa devina concept, fara a deveni vreodata* »¹¹²⁶ : la métaphore reste toujours *in statu nascendi*, sans jamais s'enfermer dans l'univocité d'un concept. Ici, l'ambiguïté, proche de l'équivoque dont parle Simona Modreanu¹¹²⁷, est polysémie imparfaite, incomplète, où aucun sens ne peut s'affirmer, ni seul ni à plusieurs ; elle participe d'un *inachèvement* du sens. Elle avoisine le *vague*, le « *vague multi-dimensionnel* » des romantiques, ce vague que J. Dürrenmatt relie au *sublime*¹¹²⁸, et « *qui tient au grand nombre de critères à examiner pour déterminer si le terme, ou l'énoncé, s'applique ou non à cause de nos limites perceptives et intellectuelles* »¹¹²⁹ – ce vague dont Cioran, on le sait, a décrit dans le *Précis* une « *Apothéose* »¹¹³⁰. Et J. Dürrenmatt de conclure :

[...] quand l'allégorie, et plus largement le langage figuré, n'avait de valeur aux yeux de l'homme classique qu'à condition de livrer des clefs précises et utiles, les nouveaux dispositifs romantiques n'hésitent pas à revendiquer une forme de *dissolution* sublime, qui n'est pas sans rapport avec celle que Barthes associe à la modernité, et ce sans jamais cesser pour autant de poser le douloureux problème de savoir pourquoi « *les vérités les plus prégnantes sur nous-mêmes et le monde doivent être exprimées de façon si détournée, selon une référentialité si indirecte* ». ¹¹³¹

L'ambiguïté cioranienne s'inscrit pleinement dans une telle perspective, romantique et moderne. Le lecteur philosophe trouve une certaine nonchalance dans son maniement des

¹¹²³ Cf. Claire KERBRAT-ORECCHIONI, « L'ambiguïté : définition, typologie », in Louis Basset, Frédérique Biville (éds.), *Les jeux et les ruses de l'ambiguïté volontaire dans les textes grecs et latins*, Lyon, Maison de l'Orient et de la Méditerranée, 2005, p. 13-36 ; et Paul BOGAARDS, Johan ROORYCK, Paul J. SMITH (éds.), *Quitte ou double sens, Articles sur l'ambiguïté offerts à Ronald Landheer*, Amsterdam, Rodopi, 2001, 386 p.

¹¹²⁴ « J'ai rencontré le professeur de football américain » : professeur américain, ou football américain ; cf. Catherine FUCHS, *Les ambiguïtés du français*, Paris, Ophrys, 1996, p. 39.

¹¹²⁵ Le message poétique dépasse la fonction référentielle, il est auto-réflexif, ambigu tant vis-à-vis du destinataire que du destinataire ; cf. Roman JAKOBSON, *Essais de linguistique générale*, traduction et préface de Nicolas Ruwet, Paris, Éditions de Minuit, repris chez « Points », 1963, 258 p.

¹¹²⁶ « [...] la métaphore tend à devenir concept, sans jamais le devenir » ; Irina MAVRODIN, « Uimire si ambiguitate » (« Étonnement et ambiguïté »), in *Uimire si poiesis, op. cit.*, p. 23. (Nous traduisons.)

¹¹²⁷ Simona MODREANU, « Cioran et l'équivoque : une affaire d'intensité », *Cahiers Emil Cioran, Approches critiques VIII, op. cit.*, p. 135-145.

¹¹²⁸ Jacques DÜRRENMATT, *Le vertige du vague. Les romantiques face à l'ambiguïté*, Paris, Kimé, 2001, p. 159-187.

¹¹²⁹ J. DÜRRENMATT, *Le vertige du vague, op. cit.*, p. 168.

¹¹³⁰ CIORAN, « Apothéose du vague », *Précis de Décomposition, op. cit.*, p. 48-51.

¹¹³¹ J. DÜRRENMATT, *Le vertige du vague, op. cit.*, p. 190. C'est J. Dürrenmatt qui souligne ; la citation est de P. de Man.

concepts ; c'est que Cioran ne manie pas des concepts, il les dissout, il travaille dans l'élément mouvant du mot, dans sa fluctuation. Le mot cioranien, fondement de tout l'échafaudage textuel, est un mot divisé, pluriel, « *mot à échappatoire* »¹¹³², riche en connotations diverses, sinon en contradictions, dans lesquelles l'auteur s'aventure très volontiers, par des glissements sémantiques renouvelés, parallèles aux glissements dialogiques.

Prenons pour exemple le tout premier texte du *Précis*, « *Généalogie du fanatisme* », dont nous disposons de trois versions manuscrites¹¹³³ : numérotation indépendante, support particulier (feuilles de cahier d'écolier dépliées), signatures¹¹³⁴, nous incitent à en faire un texte tardif ; en tout cas, rien n'indique que ce texte soit apparu avant le dernier état du livre. Voici la première version¹¹³⁵ :

~~Ce qui dérouté l'esprit, lorsqu'il contemple l'histoire, c'est <d'>~~

~~Lorsqu'on contemple l'Histoire contemple cette épilepsie du devenir un <on est> qu'est l'Histoire, on est frappé~~

~~Toute idée en elle même est neutre, ou devrait l'être. Mais l'homme l'anime/anime, : l'esprit en souffre, et l'histoire s'ébranle... Regarder la démarche de n'importe quel principe qui s'empara à un moment donné — formel et sec au début C'est que toute idée devient croyance L'affrontement, [illisible] la Nous projetons nos passions, nos flammes et nos démences y projette ses passions, ses flammes et ses démences : l'esprit en souffre, et l'histoire s'ébranle... C'est le destin des idées de se transformer en croyances C'est ainsi que les idées, deviennent <devenues> impures, <les idées> se transforment en croyances, : passage de la logique à l'épilepsie... s'insérèrent dans les événements, et le passage de la logique à l'épilepsie est consommé... Im Devenue <Une fois> //impure, l'idée se transforme en croyance, s'insère dans le temps, et prend forme figure d'événement : le passage de la logique à l'épilepsie est consommé... Ainsi naissent les doctrines, les idéologies, les systèmes et les farces sanglantes.~~

~~L'obsession de l'absolu a infesté l'esprit pour jamais. Regardez dans le passé ou simplement autour de vous : partout des dieux et des simulacres des dieux, - comme si l'histoire n'était qu'une défaite perpétuelle du scepticisme, prolifération de temples et de symboles, et <qu'>une défaite perpétuelle du scepticisme. Je y cherche en vain une l'époque où l'intelligence se fût reposée en elle-même ; je n'y vois que l'"âme" ! ses délires et ses extravagances son besoin de croire cette faculté~~

¹¹³² Cf. M. BAKHTINE, *La Poétique de Dostoïevski*, op. cit., p. 319. Voir plus haut, dans la première partie de cette thèse, I.E, « *Les Carnets du sous-sol* ».

¹¹³³ « *Généalogie du fanatisme* », CRN.Ms.38.1-3, 39.1-10, et NAF.18721.3-8.

¹¹³⁴ La seconde version manuscrite est signée, entre le titre et le début du texte, « par E.M. Cioran » (CRN.Ms.39.1) ; la troisième version est signée en bas de la dernière page, « E.M. CIORAN » (NAF.18721.8), tout cela comme si Cioran avait conçu ce texte indépendamment du livre, voire, comme s'il avait voulu le proposer pour publication (en revue), seul.

¹¹³⁵ « *Généalogie du fanatisme* », CRN.Ms.38.1-3.

d'erreur, ce besoin <son appétit> de fiction ou de mythologie. Si le péché originel peut avoir un sens L'homme a perdu sa faculté d'indifférence : cette perte <attribuons-là> <- pour faire de la métaphysique facile -> remonte je fut l'œuvre du est imputable au péché l'œuvre du Péché attribuons-la à au l'œuvre du Péché originel ; toujours est-il que il son besoin d'adorer ne peut être qu'un chute, et la source de ses désastres. Son instinct sanguinaire est moins responsable de crimes qu'il a perpétrés que ne l'est son idolâtrie <penchant à idolâtrer :> celui qui aime indûment son dieu, force les autres à l'aimer, en attendant qu'il les extermine s'ils s'y re s'y refusent. Le même procédé s'applique aux idées Lorsque l'"idée" remplace un dieu C'est là la source du fanatisme : Remplacez maintenant ce dieu par une "idée" : les-mêmes <c'est là la source> conséquences s'ensuivent se manifestent <du fanatisme>. Tout Le mal dans l'histoire vient du fait que l'homme, <même sans religion,> est un animal religieux ; , alors même qu'il n'a pas de religion il convertit en absolu ou en succédané d'absolu dans un délire idolâtre qui triomphe en lui de son instinct de conservation. Que S'il se souv s'assure de la futilité universelle, il finit par en faire une foi ; que s'il doute de tout, il s'attache à <chérir> ses doutes en Je n'ai pas encore rencontré un seul homme à convictions dont je n'ai Il ne raisonne que pour aboutir à des convictions ; et toute conviction, même de piété, est meutrière. Tôt ou tard meutrières, à des points de vue qui n'attendent qu'à se matérialiser en actes. Je n'ai pas encore rencontré un seul homme à convictions <sentiments ou à passions> fermes et dont en qui je n'eusse peut comme d' <pas vu> un assassin futur. Lorsque quelqu'un aime <au-delà d'un certain degré> son pays, sa maître son parti, sa maîtresse ou son argent au [illisible] delà d'un certain degré, soyez sûrs <tôt ou tard> ses mains sont marquées de taches invisibles <seront marquées de sang.>

Dès cette première version, la thèse, véritable emblème de la décomposition qui préside au livre (dont ce chapitre constitue la vibrante ouverture), est limpide : c'est une attaque contre le fanatisme, étendue à tout enthousiasme, à toute certitude, à toute foi, à toute doctrine, à toute idéologie, à tout absolu... Elle a fait l'objet de bien des commentaires, notamment comme relatif *mea culpa* cioranien concernant ses années d'extrémisme politique. Pour notre part, nous nous intéresserons ici à ce que Cioran oppose au fanatisme, à cette « *indifférence* » dont l'homme a perdu la faculté... Même dans un texte aussi puissamment doté de sa thèse, une certaine ambiguïté flotte de part en part. Qu'est-ce, en effet, qu'une idée « *en elle-même* » ? Qu'est-ce que cette neutralité phénoménologique ? Dans cette première version, peu nombreux sont les termes qui précisent ce que l'on peut imaginer pour lutter contre le fanatisme : « *logique* » (opposée à « *épilepsie* »), « *scepticisme* » (opposé aux « *temples* » et aux « *symboles* »), « *intelligence* » (opposée, selon la dualité fondamentale du *Précis*, à « *l'âme* »), mais aussi « *futilité universelle* » (opposée à la « *foi* »), « *doute* » (opposé à « *l'attachement* »), et même « *raisonnement* » (opposé aux « *convictions* »). On le voit, les arguments de Cioran sont plutôt des métaphores, l'indifférence, la neutralité initiale dérivant en un vocabulaire

philosophique sensiblement flou, culminant dans l'emploi, si surprenant, du terme « *raisonnement* », valorisation décomposée de la raison. Toutefois, en exceptant encore les ajouts corrompus (« *<attribuons-la> <- pour faire de la métaphysique facile ->* ») l'ensemble se tient, l'indifférence présente même plus de cohérence que le domaine du fanatisme, qui touche tant au politique qu'au philosophique, ou qu'au religieux.

Voici maintenant la seconde version :

[39.1] ~~<En elle-même>~~ Toute idée est neutre ~~en elle-même~~, ou devrait l'être. Mais l'homme l'anime, y projette ses flammes et ses démences : l'esprit en souffre, et l'histoire se met en marche... Impure, transformée en croyance, l'idée s'insère dans le temps, prend figure d'événement : le passage de la logique à l'épilepsie est consommé... Ainsi naissent les doctrines, les idéologies, les farces sanglantes. ~~L'obsession~~ ~~Idolâtre par instinct, l'homme convertit en absolu~~ ~~Idolâtres par instinct, nous convertissons en~~ ~~inconditionné tous les tout, depuis les riens de tous les jours jus~~ ~~les objets de nos songes jusqu'aux <et~~ ~~les>~~ riens de tous les jours. L'Histoire n'est qu'un défilé de faux absolus, ~~il ne saurait y en avoir de vrais,~~ ~~du moment qu'ils ne surgissent des de prétextes levés au rang d'exception,~~ une succession de temples élevés à des prétextes, ~~une humiliation~~ ~~avilissement~~ de l'esprit devant l'Improbable. Lors Même sans ~~<qu'il ne propose aucune s'éloigne de la>~~ religion, l'homme est un ~~<y demeure>~~ animal religieux ~~<assujetti>~~ : il s'épuisant à forger des simulacres de dieux, il ~~<les adopte>~~ ~~<adopte ensuite>~~ ~~ne saurait avoir une~~ distance/~~distance de ses propres~~ ~~<s'y livre ensuite avec fiévreusement>~~ idées ni les évaluer à leur juste valeur : ~~puisqu'il est incapable de cette~~ faculté d'indifférence son besoin de fiction et de mythologie triomphe ~~de l'évidence~~ de son instinct de conservation, de l'évidence et de l'ironie.

[39.2] La figure de l'homme. Sa force d'adorer est responsable de tous ses crimes : celui qui aime indûment un dieu, ~~force~~ ~~<contraint>~~ les autres à l'aimer, en attendant qu'il les extermine s'ils s'y refusent. Remplacez ce dieu par une "idée" : le fanatisme n'es Qu'une "idée" se L'intolérance naît d'un sentiment pur, la cruauté de l'enthousiasme, le prosélytisme d'un excès de générosité. Le fanatique transforme son idée en dieu : les conséquences en sont incalculables. ~~Les les les époques les plus sanguinaires sont les~~ ~~époques de ferveur.~~ Que l'homme perde sa faculté d'indifférence : il devient un assassin en puissance virtuel. Les époques les plus sanguinaires sont celles où prédomine ~~<les époques de>~~ la ferveur. On ne tue qu'au nom d'un dieu ou de ses contrefaçons : l'Inquisition fut contemporaine d'un d'un mouvement mystique Luther les excès où conduisent où commis au nom de la ~~<suscités par>~~ la déesse Raison. de ~~<par>~~ l'idée de ~~<notion de>~~ race ou de classe sont parents de ceux de l'Inquisition ou de la Réforme. Sainte Thérèse Aussi absurde que cela puisse paraître, Sainte Thérèse dirait ~~<ne>~~ être ~~<pouvait qu'être>~~ contemporaine des autodafés, et Luther du massacre des paysans. ~~On dirait que la police~~ Les crises mystiques L'intensité des crises mystiques ou métaphysiques se reflète sur la police Il y a une

[39.3] ~~police sui generis~~ dans les époques de crise mystique ; ~~les tortures et les les tortures y deviennent~~ plus subtiles : dans e les gémissements des victimes sont parallèles aux gémissements de l'extase... Le bûcher, la échafaud, la prison le bague ne prospèrent qu'à l'ombre d'une foi, – ~~comme le sang ne coule~~

produit de ce besoin de croire, de transformer une vérité en superstition, qui a infecté l'esprit pour jamais. L'image du Le diable paraît bien pâle auprès de celui qui est sûr d'avoir trouvé la "vérité" ; dispose d'une vérité, de sa vérité. Nous sommes injustes vis-à-vis de Néron, de Tibère : ils n'inventèrent point le concept d'hérétique : ils ne furent que fous ou sanguinaires. La source de tous les crimes vient de ceux qui ét Les vrais criminels sont ceux qui se croient dans le vrai, qui établissent une orthodoxie sur le plan religieux ou politique, qui distinguent entre le croyant et le schismatique.

[39.4] Rien n'est à craindre d'un esprit hésitant, atteint d'hamlétisme ; mais une volonté forte, appuyée sur des convictions nettes est une source de ruines <Le principe du> Tout le mal dans le monde a son principe <réside> dans la volonté la tension de la volonté, dans le refus du quietisme, dans la mégalomanie prométhéenne, de de ces insectes <une race> qui crèvent d'"idéal", qui éclatent sous leurs <ses> convictions et qui, s'étant refusé à bafouer le doute et la paresse, – vices plus nobles que toutes les vertus, a définitivement perdu ses possibilités s'est irrévocablement engagée dans une voie de perdition, dans l'histoire...

[39.5] Toutes les fois qu'un homme s'attache mortellement à une vérité

Le sang coule toutes les fois que <on> l'homme se refuse à admettre que les idées sont interchangeables ; aussi les hommes se séparent-ils en deux catégories : les en assassins <et> en sceptiques. L'absolu place dresse une guillotine dans <toute> l'âme l'âme fervente ; et j'ai sous des convictions <résolutions> fermes se cache un poignard ; les yeux enflammés présagent le meurtre La chute de la créature coïncide avec <sa> la découverte d'une certitude Supprimez les certitudes qui ont abondé <abondèrent> dans l'histoire, supprimez surtout leurs conséquences : qui en résulteraient : vous il en résulterait une image elle ne ressemblera vous reconstituez le paradis ; - car la Chute implique la recherche d'une vérité et l'assurance de l'avoir trouvée ; la chute est l'établissement de l'homme dans un dogme, ainsi l'homme est un être fanatique le fanatisme la passion pour un dogme. Ainsi le fanatisme Le fanatisme en résulte, – tare la plus essentielle de l'homme. Et cette tare lui donne le goût de de la prophétie et de la tyrannie <l'activité> <l'efficacité>, de la persécution terreur ; Qu'il s'installe dans une idée : ceux qui y restent extérieurs sont en deviennent des ennemis. L'idéocratie <de> cette forme de terreur que [illisible] a appelée idéocratie dépasse est infiniment plus pernicieuse que la tyrannie pure et simple. N'y échappent que les sceptiques, <(ou les esthètes et les fainéants)>, parce qu'ils ne proposent rien, parce que – vrais bienfaiteurs de l'humanité – ils en détruisent les certitudes –

[39.6] et en analysent le délire. Je me sens plus en sûreté auprès d'un Pyrrhon que d'un Saint-Paul, pour la bonne raison qu'une sagesse par <à> boutades et qui n'engage en <à> rien est plus douce qu'une sainteté déchainée. dans des épîtres Dans un esprit plein <ardent> d'ardeur on retrouve toujours la bête de proie déguisée ; on ne saurait trop se défendre des griffes d'un prophète... Qu'un s'il élève la voix - fût-ce au nom du ciel, de l'état, de la patrie ou d'autres prétextes – il est à fuir <éloignez-vous en> : il veut votre solitude, c'est le <il est> satire de votre solitude, il veut vous perdre arrachez il ne vous pardonnera pas de vivre en-deça de ses vérités et de ses comportements ; son hystérie, son bien, il veut vous le faire partager, vous l'imposer, et vous défigurer. La terre n'est pas pauvre en miracles : Rencontrer un être le

<Un être> possédé d'une <par une> croyance et <qui> ne cherchant/était pas à point à la communiquer aux autres, – ~~est être là serait le le grand miracle de la terre~~ est un phénomène étranger à la terre. L'obsession du salut y rend la vie irrespirable. Regardez autour de vous : partout des larves qui prêchent ; ~~des larves sur une chaire~~ : sur chaque institution est <incarne> une idéologie <mission> ; les mairies ont leur absolu comme les temples ; l'administration, ~~est une forme de profé prophétie~~ ; ses codes, ses règlements, – métaphysique à l'usage des singes... Tous veulent remédier à la vie de tous. Les mendiants eux-mêmes conçoivent des projets ; et les hôpitaux débordent de réformateurs. Comme L'envie de devenir auteurs d'événements pèse sur tous <eux> <les hommes> comme une malédiction souhaitée la ~~fascination~~ – ~~désir d'exercer un pouvoir sur les âmes de pouvoir~~ – ~~primer sur~~ <comme> une forme de maladie mentale dont peu sont exempts. ~~La société se dessine~~ La société, – un enfer de sauveurs, est indiscernable de l'enfer parce qu'on y [illisible] les indifférents Dans une société Ce que <Ce que cherchait> Diogène s'est trompé : ce qu'il y cherchait avec sa lanterne, <ce n'était pas un homme> c'était un indifférent.

[39.7] Il me suffit d'entendre quelqu'un me parler <sincèrement> d'un d'"idéal", de de "vérité", d'organisation, d'avenir, de philosophie, de l'entendre dire "nous", avec une inflexion d'assurance, d'invoquer les "autres", s'en ~~considérer~~ <estimer> le l'expression, - pour que je le considère <comme> un simple d'esprit, un ou mon <un> ennemi. J'y vois un ~~petit tyran~~ un tyran masqué, mais un bourreau approximatif, aussi haïssable que les grands tyrans et que qui ont abouti ou que les bourreaux de <grande> classe. C'est que toute foi exerce une forme de terreur, et qu'elle se transmet comme une lèpre à la contagion de laquelle on ne résiste d'autant plus effroyable que les "purs" en sont les agents. On se méfie des gens malhonnêtes <corrompus>, des combinards, des opportunistes ; pourtant aucune des ~~grande~~ on ne saurait leur imputer aucune des grandes convulsions de l'histoire ; l'humanité leur doit le peu de moments de prospérité qu'elle connut ; ils ~~la sauvèrent~~ ce sont eux qui sauvèrent ce sont eux qui sauvèrent <sauvent> les peuples que les héros minent ; ce sont eux seuls qui font contrepoids ou que les purs torturent et les héros ruinent. ~~En politique, le~~ Le vice accommodant est moins fatal entraîne moins de ravages que la vertu intraitable. Je ne sais plus qui a dit que l'homme politique intact <accompli> devait étudier les sceptiques grecs et prendre des leçons de chant ; <et j'ajouterais des leçons de corruption...> De toute manière, l'Incorruptible est l'expression la plus monstrueuse Les incorruptibles, les purs, eux, ont le dogme dans le sang,

Les vrai <Le> fanatique <,lui,> est incorruptible ; il a <ayant> ~~trouvé son idée, il son dieu c'est s'il tue~~ <si> pour une idée <il tue>, il en meurt peut <tout> aussi <bien> en mourir. <se faire tuer pour elle> Dans les deux cas, il est un monstre. bourreau <tyran> ou monstre <martyr>, il est un <c'est un> monstre... Les comme D'ailleurs,

[39.8] Plus un quelqu'un souffre pour une foi croyance, plus il est dangereux ; Entre le martyr et le bourreau, il n'y a qu'une différence Les grands persécuteurs furent toujours se recrutent parmi les martyrs auxquels on n'a pas coupé la tête... La souffrance, au lieu de diminuer l'appétit de puissance, l'exaspère. Aussi, l'esprit se sent-il plus à l'aise dans la société d'un lâche que dans celle d'un martyr ; mourir pour

une <et ne peut-il voir> idée est une offense <infligée> à l'intelligence, voire un déshonneur ; et rien ne l'offense <lui répugne> tant que ce spectacle où on l'on meurt pour une idée... Dégoûté du sublime et du carnage, il imagine <rêve d'un autre cours ennui de province à l'échelle de l'univers <d'univers> <à l'échelle d'univers>, d'une histoire Histoire dont l'absence <la stagnation> serait la seule loi et le doute le seul événement... telle que le doute <lui-même> s'y dessinerait comme un événement et l'espoir comme une calamité...

[39.9, recto] Sans doctrine, ni "conception de la vie", ils n'ont que des caprices ou des instincts, des vices accommodants, mille fois plus supportables que la vertu <les ravages provoqués par> intraitable, le rigorisme ou le despotisme idéologique ; car tous les maux de la vie viennent d'une "conception de la vie"

[39.9, verso] Une utopie du bonheur

Toutes Les utopies furent construites sur des vertus intraitables ; elles eussent dû s'en référer aux vices accommodants ; car mais par qu <et c'est par> cette pervers stupidité toutes que les utopies furent construites avec les éléments du rigorisme ?...

[39.10, recto] que mes désirs fussent dissous dans les siens dissoudre mes désirs dans les siens c'est tout ce à quoi j'aspire. Lors même qu'il se détache <s'éloigne> de la religion l'homme y demeure sujet. l'œn l'homme y demeure sujet. Assujetti

[39.10, verso] [illisible] j'aurais péri si je n'avais péri

Dans cette seconde version, le texte s'est considérablement accru. Il se termine avec le folio 39.8, les deux suivants étant des lambeaux séparés, destinés à être insérés, pour le premier, dans l'avant-dernier paragraphe (39.7), et, pour le second, dans le second paragraphe (39.1). La thèse reste la même, le fanatisme ne change guère ; qu'en est-il de l'indifférence ? L'ambiguïté doucement décelée dans la première version se développe généreusement, maintenant. L'idée « *en elle-même* » s'ouvre à « *nos songes* » et à « *nos riens* » (qui deviendront « *nos intérêts* »¹¹³⁶), son « *évidence* » est coordonnée à « *l'ironie* » (dès la fin du premier paragraphe). Elle permet une réhabilitation de Néron, de Tibère, qui n'ont été « *que fous ou sanguinaires* ». L'indifférence devient « *esprit hésitant* », « *hamlétisme* », « *quiétisme* », « *doute* » et « *paresse* » – dans un passage (39.4) qui sera d'ailleurs supprimé de la version suivante. De fil en aiguille, Cioran rassemble « *les sceptiques* », « *les esthètes et les fainéants* », Pyrrhon, Diogène, les sages « *à boutades* ». Enfin (39.6), il oppose même le fanatisme à la « *solitude* » (le fanatique « *veut votre solitude* »), ce qui lui permet (39.7) d'affirmer un « *je* » singulier (« *il me suffit* »), opposé à ceux qui parlent au nom de « *nous* ». Une vague de corruption passe ainsi sur le texte, jusqu'aux derniers paragraphes, où sont excusés les « *malhonnêtes*, <*corrompus*> », les « *combinards* », les « *opportunistes* », contre le fanatique, qui, lui, a le vice d'être « *incorruptible* »... Nous voilà loin de l'indifférence initiale ; il nous faut maintenant prendre

¹¹³⁶ Troisième version : « *Généalogie du fanatisme* », NAF.18721.3. Voir reproduction en annexe III.B.

« des leçons de corruption » : préférer un « lâche » à un « martyr », remercier les « caprices », « instincts » et autres « vices accommodants »... Quelle ironie, subtilement déversée çà et là ! Toutefois, joliment indifférente à ces digressions insidieuses, qui prêteraient à rire, la clause du texte referme le tout sur la très sérieuse opposition initiale : le fanatisme face au doute. L'ambiguïté ne s'affiche pas, elle s'infiltré, elle s'engouffre dans une brèche et fissure le texte sans y paraître, comme pour tendre un piège. Cioran s'y promène sans avoir l'air d'y toucher.

Ouverte à sa propre temporalité, l'écriture cioranienne trouve ainsi dans son processus génétique la source de son ambiguïté, elle avance en donnant la parole à ce qui, en elle-même, la trouble, la corrompt, sinon la nie. Le manque de rigueur conceptuelle de Cioran (si dangereux pour l'herméneutique), reste un choix, une conséquence de sa poétique (une mine d'or pour l'heuristique) ; l'ambiguïté du texte signifie avant tout dialogue de l'écriture. « En elle-même toute idée est neutre, ou devrait l'être »... La phrase qui ouvre le *Précis* est aussi claire qu'elle est, dans le fond, incompréhensible : un départ de sens qui entraîne d'autres, mais qui n'arrive jamais. En fait, toute idée cioranienne est ambiguë... ou devrait l'être.

2 – L'horizon fictif

Intéressons-nous dans l'élan au second texte du *Précis de Décomposition*, « *L'anti-prophète* », fameux chapitre prolongeant la critique du fanatisme (incipit : « *Dans tout homme sommeille un prophète, et quand il s'éveille il y a un peu plus de mal dans le monde...* »¹¹³⁷). Nous disposons de trois versions manuscrites (états II, III et IV). Concentrons notre attention sur la fin de ce chapitre, dont voici la version la plus ancienne conservée (état II) ; l'homme en question est « *l'homme idéalement normal* »¹¹³⁸ :

Je l'imagine ainsi : il n'aurait aucun but, sans être désabusé ; il n'adhérerait qu'aux exercices de l'intelligence, en méprisant toute formule ; il n'envisagerait aucune conclusion, et encore moins une solution à aucun problème de la vie ou de l'esprit ; il éviterait la souffrance, parce qu'elle implique une attitude et mène donc au renoncement ou au combat, double issue d'une même déchéance ; il ne subirait des passions que pour le plaisir de regretter tout ce qui est pur et vide ; il ne ferait aucun mal à personne et encore moins du bien, parce/que¹¹³⁹ la haine est une activité trop absorbante, ~~qui demande de la suite dans les idées~~, et l'amour une dépense inutile de soi ; enfin il verrait un jeu dans tout, et n'étant pas

¹¹³⁷ « *L'anti-prophète* », *Précis de Décomposition*, op. cit., p. 13.

¹¹³⁸ « *L'anti-prophète* », NAF.18721.21.

¹¹³⁹ Cioran sépare d'une barre « parce » et « que », qu'il avait écrits attachés.

comédien, il le prendrait tragiquement à la légère.

Et cet homme, si même il a jamais existé, a tué le prophète en lui – et en est mort.¹¹⁴⁰

Nous reconnaissons dans cet être la figure idéale de la décomposition, à peine troublée par « le plaisir de regretter ce qui est pur et vide », et par un début de corruption dans la distance dramatique vis-à-vis de sa situation impossible, paradoxale, à vrai dire, jusqu'à une ambiguïté incompréhensible : « il verrait un jeu dans tout, et n'étant pas comédien, il le prendrait tragiquement à la légère » – d'où vient ce « tragiquement », sinon du besoin de contrebalancer « à la légère », de saturer le texte de contradiction ? La version suivante (état III, C12) reproduit ce passage sans grand changement, sinon de ponctuation (condensation décomposée) :

Je l'imagine ainsi : il n'aurait aucun but, sans être désabusé ;/; il n'adhérerait/adhérerait qu'aux exercices de l'intelligence, en méprisant toute formule ; il n'envisagerait aucune conclusion, et encore moins une ~~une~~ ~~de~~ solution à ~~aucun~~ ~~aux~~ problème<s> de la vie ou de l'esprit ; il éviterait<ant> la souffrance parce qu'elle implique une attitude et mène donc au renoncement ou au combat, double issue d'une même déchéance ;/, il ne subirait des passions que pour le plaisir de regretter tout ce qui est pur et vide ;/, il ne ferait aucun mal à personne et encore moins du/de bien, parce que la haine est une activité trop abondante/absorbante, et l'amour une dépense inutile de soi ; enfin, il verrait un jeu dans tout, et n'étant pas comédien, il le prendrait tragiquement à la légère.¹¹⁴¹

La fin du texte (sur un hypothétique folio C13) manque. Voici maintenant la version de l'état IV (où manque, cette fois-ci, le folio précédent) :

~~J'imagine son monologue : «~~

~~J'imagine<e me figure> l'entendre : « Je suis l Plus rien ne saurait m'atteindre. je suis sans But. J'en ai tr je me s arraché/Arraché aux buts, au But au but, à tous les buts, plus rien ne saurait m'atteindre. De mes désirs ou de mes amertumes, j'en<e ne> conserve que leurs formules. Ayant vaincu résisté à la tentation de conclure, j'ai vaincu l'esprit, comme l'horreur d'une solution à <j'ai vaincu> la vie m'en a <par l'horreur> séparé pour toujours. <d'y trouver une solution.> Invulnérable et pur La haine et l'amour, – nés dans l'imagination des monstres pour lesquels ces monstres produits de ces monstres assoiffés de se détruire par sang et de caresses... Je me dépense à m'abstenir de tout, et de moi-même. Et je ne suis plus que le jeu du/de moi <celui> que je fus. » de l'homme cesser mon passé m'[illisible]/abstraire [départ d'une flèche] de mon passé et de tous ceux qui le peuplèrent. »~~

~~Mais un tel homme, si jamais il existe, a tué <existerait il que supprimant> le prophète en lui – et <il> en est mort. mourrait.~~

Imaginons qu'un tel homme a existé : il aura supprimé le prophète en lui – et <il> en est <sera> mort.

¹¹⁴⁰ « L'anti-prophète », NAF.18721.22.

¹¹⁴¹ « L'anti-prophète », CRN.Ms.58.9 (C12).

[arrivée de la flèche] Drogué <Éperdu> de solitude, je m'abstrais de mon passé et de ~~tout~~ tous ceux qui le peuplèrent.

Cioran donne une voix à son personnage. En passant au discours direct, la phrase se complexifie, le propos se diversifie ; aucune expression n'est gardée telle qu'elle, seuls survivent quelques mots ici ou là, parfois dans un contexte contraire (« *méprisant toute formule* », état III ; « *je ne conserve que leurs formules* », état IV). Surtout, la dialogisation de la représentation du personnage permet la suppression du conditionnel, pour un présent de l'indicatif qui, associé à l'affirmation du « *je* » de l'homme idéalement normal, accroît l'ambiguïté de son niveau de représentation : elle reste subordonnée au « *narrateur* », au « *je* » du reste du texte, mais son indépendance s'accroît, dans un troublant effet de discours dans le discours, comme on parle de théâtre dans le théâtre. Et si cette mise en dialogue sert bien à pathétiser l'expression, c'est qu'elle fait pleinement le jeu de l'ambiguïté : comme le héros dostoïevskien, le personnage acquiert de l'indépendance, comme un sujet libre, avec lequel dialoguent les autres voix du texte ; mais, dans le même temps, le personnage passe pour un faux avatar du moi initial ; d'ailleurs, que veut dire l'expression « *je me figure l'entendre* », sinon que c'est bien le « *narrateur* » (le « *je* » du texte) qui *imagine*, qui crée, qui formule ce qu'est censé dire le personnage ? Le texte reproduit entre ses voix le décalage dialogique entre l'auteur et le texte – soit, le détour par la fiction, comble de l'ambiguïté, sommet de la corruption, méta-raffinement théâtral qui trouble le jeu en y multipliant les « *je* ».

Nous disposons d'une dernière version manuscrite, incomplète (le folio précédant celui-ci manque), distincte de la précédente, comme du texte publié :

vaincu la vie par l'horreur d'y chercher une solution. ~~Quel vomitif~~ Le spectacle de l'homme, – quel vomitif !
La haine et l'amour <L'amour et la haine>, – ~~produits de ces/ce bipèdes/bipède assoiffé~~ <double soif de sang et de salive> ~~de sang et de caresses...~~ Il n'est de nob noblesse que dans la négation de l'existence, dans un sourire qui surplombe des paysages anéantis. Je me gave de toutes les drogues de la solitude ; celles du monde furent trop faibles pour me le faire supporter. → <oublier. →>
Autrefois ~~je portais un nom~~ j'avais un « moi » ; à présent je maintenant je ne suis plus qu'un objet triste,/.
<qui s'est> exclu des êtres J'ai tué en moi le <Ayant tué le> prophète en moi, je me sens exclu des êtres.
Ayant tué le prophète en moi, j'ai perdu ma place parmi les hommes.¹¹⁴²

Comme le début du texte nous manque, nous en sommes réduits aux hypothèses, à une ambiguïté plus grande encore : qui s'exprime ici ? comment interpréter la biffure des guillemets à la fin de l'avant-dernier paragraphe ? La frontière entre le personnage

¹¹⁴² « L'anti-prophète », CRN.Ms.40.3

imaginant et le personnage imaginé est ici impalpable, et malicieusement corroborée par la phrase : « *Autrefois j'avais un 'moi' ; maintenant je ne suis plus qu'un objet* » : cet ancien moi de l'anti-prophète, s'agit-il du moi auctorial devenu texte, dissous dans l'objectivité d'un texte, ou bien du moi fictif décomposé dans un discours philosophique, anti-lyrique, ou bien du moi perdu dans un second degré de la représentation ? La corruption touche ici à l'énonciation, et aux niveaux de représentation : pour le dernier paragraphe, est-ce le discours de l'anti-prophète qui intègre la clause du « *je* » l'imaginant, du « *narrateur* », ou bien, à l'inverse, le « *narrateur* » a-t-il intégré auparavant le discours de l'anti-prophète ? Faute de manuscrits, nous ne pouvons le dire, mais on pencherait naturellement pour la première solution, qui s'inscrirait dans le prolongement de la mise en dialogue effectuée dans la version précédente. Voici enfin ce que nous lisons dans le texte publié :

L'homme idéalement lucide, donc idéalement *normal*, ne devrait avoir aucun recours en dehors du *rien* qui est en lui... Je me figure l'entendre : « Arraché au but, à tous les buts, je ne conserve de mes désirs et de mes amertumes que leurs formules. Ayant résisté à la tentation de conclure, j'ai vaincu l'esprit, comme j'ai vaincu la vie par l'horreur d'y chercher une solution. Le spectacle de l'homme, – quel vomitif ! L'amour, – une rencontre de deux salives... Tous les sentiments puisent leur absolu dans la misère des glandes. Il n'est de noblesse que dans la négation de l'existence, dans un sourire qui surplombe des paysages anéantis.

(Autrefois j'avais un « moi » ; je ne suis plus qu'un objet... Je me gave de toutes les drogues de la solitude ; celles du monde furent trop faibles pour me le faire oublier. Ayant tué le prophète en moi, comment aurais-je encore une place parmi les hommes ?)¹¹⁴³

Les guillemets ouverts après « *Je me figure l'entendre* » ne seront jamais fermés... Simple oubli, que l'éditeur n'a pas repéré non plus ? Certes, mais l'ambiguïté demeure ainsi totale. Quant au dernier paragraphe, son statut est hybride : placé entre parenthèses, il suit directement le paragraphe précédent, sans saut de ligne (comme c'est l'habitude pour ces chapitres entre parenthèses). Et si les guillemets ont été oubliés (oubli particulièrement troublant), les parenthèses ajoutés au dernier paragraphe finissent de semer le doute : quand bien même on continuerait à entendre dans cet *explicit* la voix de « *l'homme idéalement lucide* », il est curieux que celui-ci ait recours aux parenthèses de l'ultime remise en question distanciée, comme on en rencontre de nombreuses autres dans le *Précis* : celui qui imagine imagine à son image, l'imagination n'est qu'une forme de la solitude. Nous retrouvons ici le caractère colonial de la genèse, et son mécanisme biologique de « *réitération* » (« *mécanisme par lequel, à partir d'une*

¹¹⁴³ « L'anti-prophète », *Précis de Décomposition*, op. cit., p. 14-15.

unité architecturale initiale issue d'une graine, se met en place un groupe d'unités équivalentes »¹¹⁴⁴). Cette mise en abîme éclaire la problématique si complexe de l'énonciation dans le *Précis de Décomposition* : la branche reproduit l'arbre, est un arbre né de l'arbre ; le personnage reproduit l'auteur, et s'il n'est pas auteur à son tour (comme la branche reste distante de l'humus nourricier), il est, pour ainsi dire, *narrateur*.

Lorsque le linguiste¹¹⁴⁵ se préoccupe de réhabiliter l'auteur et ses « intentions », il le fait aux dépens du narrateur, relégué dans le domaine textuel, aux côtés des autres personnages – comme le narrateur de *La Peste* finit par avouer qu'il est le docteur Rieux, ou bien comme le narrateur des *Démons* est obligé, si discret soit-il, de participer aux débats intérieurs de ses contemporains. Le narrateur est un personnage parmi d'autres, un personnage dont on n'est jamais sûr de la nature ni de la fonction (les romans de Nathalie Sarraute le disent assez, avant *l'Ulysse* d'un Joyce) mais dont notre besoin d'une identité derrière l'énonciation exige impérativement l'existence. On peut alors vouloir relancer l'auteur dans le bain de l'œuvre, en s'appuyant sur tel cas d'ironie patente, voire tel autre cas d'ambiguïté particulièrement latente ; dans tous les cas, l'auteur est là, jusqu'au bout de l'horizon de la fiction, sans y être, il y est comme l'arbre est dans son branchage, qui se distingue de lui en son sein, qui s'en échappe en emportant l'identité. Il y a donc dans l'auteur le narrateur et les personnages, comme il y a dans chaque personnage l'auteur, comme il y a dans chaque personnage les autres personnages – ou, pour sortir de ce vocabulaire trop hiérarchisé : il y a dans chaque voix toutes les autres, qui la provoquent, qui la divisent et qui lui confient toute la responsabilité de leur propre existence. Chaos harmonieux et vivant, chaos de métareprésentation perpétuelle dont la fleur est une suprême ambiguïté, et dont l'architecture, arborescente, relève d'un *dialogisme exponentiel*.

3 – Le dialogisme exponentiel

Nœud gordien entre l'auteur et la littérature, l'écriture ouvre le dialogisme génétique sur le dialogisme textuel. En leur donnant une histoire, une profondeur, les rapports dialogiques des manuscrits entre eux démultiplient le dialogisme du texte ; chaque dialogue repose sur ses formes précédentes, il en est comme hanté. À chaque réécriture, même dans les cas d'abandon de pans de textes, ou de retours en arrière (récupération d'éléments anciens, aux

¹¹⁴⁴ Francis HALLÉ, *Plaidoyer pour l'arbre*, op. cit., p. 32. – Voir plus haut, dans cette même troisième partie, II.C.3, « Eurysacès ou la genèse coloniale ».

¹¹⁴⁵ Cf. Anne REBOUL, « Represented speech and thought and auctorial irony : ambiguity and metarepresentation in literature », in *Quête ou double sens, Articles sur l'ambiguïté offerts à Ronald Landheer*, textes réunis par Paul Bogaards, Johan Rooryck, et Paul J. Smith, Amsterdam, Rodopi, 2001, p. 253-277, et notamment p. 271-276.

dépens d'éléments plus récents), le patrimoine du texte s'épaissit de manière exponentielle, jusqu'à la fin de la genèse.

Sans qu'ils soient nécessairement détectables dans le texte, ces fantômes trouvent (souvent) dans la génétique le drap blanc qui les rend visibles, mais, de fait, on peut appréhender le dialogisme du texte comme l'indice, l'écho, ou le respect distant et complexe du dialogisme génétique. Si nous ne craignons de brouiller la lumière de la comparaison végétale que nous avons déjà filée ici et là, nous rappellerions encore que, souvent, le branchage d'un arbre, sa coiffe, correspond en volume à l'ensemble de ses racines.

Le dernier chapitre que nous lirons sera « *Physionomie d'un échec* », pénultième chapitre du livre, dont nous avons lu tantôt la clause dialogique¹¹⁴⁶. Issu de la combinaison de deux chapitres antérieurs distincts, « *Physionomie d'un échec* » présente au total huit versions manuscrites différentes – auxquelles on pourra ajouter la version finale. Belle ramification, qui confère à l'arbre un port riche de l'ensemble du drame dialogique de la genèse et du *Précis de Décomposition*. Nous donnerons successivement la dernière des cinq versions du premier chapitre utilisé, puis la seconde des deux versions du second chapitre, et enfin, la version manuscrite du tout (état IV), et le texte publié.

[NAF.18721.318]

Physionomie d'une déroute. <échec.> Des songes monstrueux peuplent les épiceries et les églises : je n'y ai rencontré <surpris> personne qui ne vécût dans le délire. Comme le moindre désir cèle une source d'insanité, il suffit de se conformer à l'instinct de conservation pour mériter l'asile. La vie, – accès de démence secouant la matière... Je respire : c'en est assez pour qu'on m'enferme. Incapable d'atteindre aux clartés de la mort, je rampe dans la nuit des jours, et ne suis encore que par la volonté de n'être plus. L'intervalle qui me sépare de mon cadavre m'est une blessure ; cependant en vain j'aspire aux séductions de la tombe : ne pouvant me dessaisir de rien, ni cesser de palpiter, tout en moi m'assure que les vers chômeraient sur mes instincts. Aussi incompetent dans la vie que dans la mort, je me hais, et dans cette haine je rêve d'une autre vie, d'une autre mort. J'ai voulu être un sage comme il n'en fut jamais, et ne suis qu'un fou parmi des fous...

[CRN.Ms.56.2]

Autrefois... J'imaginai autrefois qu'il viendra un jour où je pourrais broyer l'espace d'un coup de poing jouer avec les étoiles, arrêter la durée et réduire <manoeuvrer> la mort au gré de mes caprices. Les grands capitaines me paraissaient des grands timides, les poètes les plus déchainés, des pauvres balbutieurs, ne connaissant pas encore la résistance que nous opposent les choses, les hommes, et les mots, <et croyant sentir plus que l'univers ne le permettait> je ne me doutais <savais> <me doutais> pas encore que nous sommes <qu'il est aisé d'être un dieu> tous des dieux par le cœur, et seulement

¹¹⁴⁶ Voir plus haut, dans la première partie de cette thèse, III.B, « Suicides sur l'échiquier ».

quelques-uns seulement <très [illisible] sinon impossible> par l'esprit. L'orgueil de <Je croyais> sentir plus que l'univers ne le permettait! – infini d'un aloi suspect, cosmogonie d'une puberté inapte à se conclure... Avec quelle quantité d'illusions ai-je dû naître pour pouvoir en perdre une chaque jour ! La vie est un miracle que l'amertume détruit.

[CRN.Ms.52.7]

Physionomie d'un échec. Des songes monstrueux peuplent les épiceries et les églises : je n'y ai rencontré personne qui ne vécût dans le délire. Comme le moindre désir cèle une source d'insanité, il suffit de se conformer à l'instinct de conservation pour mériter l'asile. La vie, - accès de démence secouant la matière... Je respire : c'en est assez pour qu'on m'enferme. Incapable d'atteindre aux clartés de la mort, je rampe dans l'ombre des jours, et ne suis encore que par la volonté de n'être plus.

J'imaginai autrefois pouvoir broyer l'espace d'un coup de poing, jouer avec les étoiles, arrêter la durée et <ou la> manœuvrer la mort au gré de mes caprices. Les grands capitaines me paraissaient de grands timides, les poètes les plus déchainés, des pauvres balbutieurs ; ne connaissant point la résistance que nous opposent les choses, les hommes, et les mots, et croyant sentir plus que l'univers ne le permettait, je m'ordonnais à mon infini suspect, à cette cosmogonie issue d'une puberté inapte à se conclure... Qu'il est aisé de se croire un dieu par le cœur, et combien il est difficile de l'être par l'esprit ! Et avec quelle quantité di d'illusions ai-je dû naître pour pouvoir en perdre une chaque jour ! La vie est un miracle que l'amertume détruit.

L'intervalle qui me sépare de mon cadavre m'est une blessure ; cependant en vain j'aspire aux séductions de la tombe : ne pouvant me dessaisir de rien ni cesser de palpiter, tout en moi m'assure que les vers chômeraient sur mes instincts. Aussi incompetent dans la vie que dans la mort, je me hais, et dans cette haine je rêve d'une autre vie, d'une autre mort. J'ai <Et pour avoir> voulu être un sage comme il n'en fut jamais, et <je> ne suis qu'un fou parmi des fous...

[Texte final : « Physionomie d'un échec »¹¹⁴⁷]

Des songes monstrueux peuplent les épiceries et les églises : je n'y ai surpris personne qui ne vécût dans le délire. Comme le moindre désir cèle une source d'insanité, il suffit de se conformer à l'instinct de conservation pour mériter l'asile. La vie, – accès de démence secouant la matière... Je respire : c'en est assez pour qu'on m'enferme. Incapable d'atteindre aux clartés de la mort, je rampe dans l'ombre des jours, et ne suis encore que par la volonté de n'être plus.

J'imaginai autrefois pouvoir broyer l'espace d'un coup de poing, jouer avec les étoiles, arrêter la durée ou la manœuvrer au gré de mes caprices. Les grands capitaines me paraissaient de grands timides, les poètes, de pauvres balbutieurs ; ne connaissant point la résistance que nous opposent les choses, les hommes et les mots, et croyant sentir plus que l'univers ne le permettait, je m'adonnais à un infini suspect, à une cosmogonie issue d'une puberté inapte à se conclure... Qu'il est aisé de se croire un dieu par le cœur, et combien il est difficile de l'être par l'esprit ! Et avec quelle quantité d'illusions ai-je dû naître pour pouvoir en perdre une chaque jour ! La vie est un miracle que l'amertume détruit.

¹¹⁴⁷ « Physionomie d'un échec », *Précis de Décomposition, op. cit.*, p. 250-251.

L'intervalle qui me sépare de mon cadavre m'est une blessure ; cependant j'aspire en vain aux séductions de la tombe : ne pouvant me dessaisir de rien, ni cesser de palpiter, tout en moi m'assure que les vers chômeraient sur mes instincts. Aussi incompetent dans la vie que dans la mort, je me hais, et dans cette haine je rêve d'une autre vie, d'une autre mort. Et, pour avoir voulu être un sage comme il n'en fut jamais, je ne suis qu'un fou parmi les fous...

Le parallélisme est rapidement établi entre ces trois paragraphes finaux et les trois voix qui nous auront occupés : le premier est décomposé, le second suicidaire, le troisième corrompu. Mais chacun contient des éléments des deux autres : dans le premier, par exemple, les suicidaires « *clartés de la mort* », l'ironie corrompue du laconisme parodique : « *Je respire : c'en est assez* » ; dans le second, on envisage d'être un dieu « *par l'esprit* », rêve décomposé qu'arrête « *l'amertume* » corrompue ; et le troisième est tout entier mélange d'élan suicidaire et de neutralité décomposée, ramenés au drame ironique de la corruption. Et à leur tour ces éléments hybrides enferment d'autres dialogues...

L'insertion du paragraphe central complète ainsi le chapitre initial, il vient préciser le sens de l'explicit (« *un sage comme il n'en fut jamais* » : un dieu « *par l'esprit* »), comme celui-ci vient dédoubler la portée de l'échec consigné par la sentence : « *La vie est un miracle que l'amertume détruit* » ; car l'échec recouvre à la fois celui du jeune homme qui voulait soumettre l'univers, qui était « *dieu par le cœur* », et celui de l'homme mature qui s'essaya à la sagesse, et qui dut reconnaître que la vie, le fait de vivre, est déjà un acte de démente. Échec du suicide, échec de la décomposition : l'heure de la corruption est celle du drame complet : « *Le drame fait succéder à ce qui se fait ce qui se défait : double drama en quelque sorte, et complet quand il juxtapose les deux temps* »¹¹⁴⁸. Enfin, ne confondons pas complétude et achèvement : le mariage des contraires, si équilibré soit-il, ouvre le texte à une ambiguïté à laquelle rien ne viendra mettre un terme. Privilégier la désillusion du jeune homme déchu, le désespoir de l'homme vaincu, l'amertume du vieux cynique usé par l'auto-critique ? Le dialogisme prolonge dans l'esprit du lecteur son insaisissable mouvement infini.

À bien des égards, la corruption est réitération des suicide et décomposition antérieurs ; comme le parodique reprend le parodié *mot à mot*, la corruption donne au texte sa troisième dimension en confrontant toujours plus intimement les deux autres. Rééquilibrage du livre, dépassement du dualisme par son soulignement, ponctuation du rapprochement dialogique, la corruption est partout mariage : collage matériel et symbolique, mariage des voix, et des niveaux dialogiques (génétique et textuel, matériel et spirituel : la rature en croix biffée), la corruption consacre l'ambiguïté de la complétude, un inachèvement total, un départ de sens

¹¹⁴⁸ P. BRUNEL, *Mythopoétique des genres*, op. cit., p. 228.

ancré en tout pour n'arriver à rien de défini, dans une ultime volute métascripturale qui permet, *in fine*, toutes précautions de lucidité prises, de lire les imprécations, les plaintes et les sentences désespérées de Cioran en desserrant les dents.

Conclusion

Pour celui qui valorise la vie, les idées sont des ombres inertes qui jamais ne pourront nous offrir l'authenticité des choses, et la vie jamais ne pourra être connue dans sa totalité, parce qu'elle n'est la copie d'aucune structure intelligible ; dans ses racines, elle est unique, obscure et irrationnelle.

Maria Zambrano¹¹⁴⁹

L'écrivain peut-il tout se permettre, y compris la nonchalance, y compris la négligence vis-à-vis de son œuvre en propre ? L'œuvre peut-elle survivre si l'auteur n'a pas une pleine foi en elle, comme le voudrait un vieux credo tacite de la littérature ? À l'heure de la corruption, quand l'écriture corrompue atteint le dernier stade de *l'écrire contre soi* dont nous avons observé l'omniprésence pluriforme, de telles questions prennent sens. L'écriture suicidaire manifestait une esthétique, une posture du *contre soi*, dopée par le sentiment de la mort, par l'exaltation du sujet, et par le leurre fervent d'une expérience authentique (P. Jourde) ; la décomposition se faisait un devoir, une éthique du *contre soi*, attisée cette fois-ci par l'idéal d'une neutralité radicale, d'un détachement absolu ; enfin, la corruption excède le *contre soi* dans la parodie, dans l'auto-dérision : faut-il y voir une perte de respect pour soi, pour sa fiction et pour son œuvre, anti-littéraire ? On le peut, on le doit, mais nous ne croyons pas qu'il faille se limiter à cet aspect négatif ; tout au long de ce travail génétique nous avons eu à cœur de montrer la concomitance trouble entre négation et fécondité, et, ici encore, il faut répéter que ce qui s'affirme anti-littéraire est une puissante source de littérature.

Il n'y a pas de lien absolu entre telle voix et telle campagne. Dialogisme textuel et dialogisme génétique se développent dans un chaos très semblable, certes doté de caractéristiques lumineuses (preuves et épreuves du dialogue, conflits pronominaux et identitaires, essor de la fiction pour incarnation du dialogue existentiel), mais, qui pour chaque texte, pour chaque fragment, développe une logique génétique indépendante. Toutefois, il ne nous a jamais semblé illégitime, bien au contraire, de caractériser ensemble, de coupler les voix et les phases de la genèse ; la pluralité énonciative du texte recoupe celle de la création ; chaque voix possède, *in statu nascendi*, sa forme d'expression, sa manière d'être particulière, et, partant, sa forme génétique (ce qui ne signifie pas forcément *stylistique*) : parlons, pour le suicide, du premier jet, de l'inspiration, de la voix naturelle ; pour la décomposition, du

¹¹⁴⁹ Maria ZAMBRANO, *Apophtegmes*, Paris, José Corti, 2002, p. 201.

travail dans le texte, travail *du* texte, selon la loi du texte ; et, pour la corruption, de travail *sur* le texte, de *méta*-texte incorporé au texte, de mise en scène du texte dans le texte, en filigrane. De même que *suicide*, *décomposition*, et *corruption* sont trois avatars déclinés d'un même *écrire contre soi*, de même que chaque voix s'entend dans les deux autres, de même, il y a souvent du travail décomposé dès le premier jet suicidaire, ou une conscience *méta*-textuelle corrompue dans le travail décomposé, etc. Nous y insistons, face au danger perpétuel d'une clarification abusive des choses, mais ce n'est pas dénaturer que distinguer l'hétéroclite ou en souligner les différences.

Nous rencontrons avec l'écriture suicidaire l'énonciation innée dont rêve le *linguiste*, dans laquelle la voix génétique devient, est, naît, immédiatement comme énonciation achevée du texte, selon un seul et même *processus* génétique et énonciatif ; la décomposition exprime une énonciation laborieuse, construite, élaborée, celle qui obsède le *généticien*, et qui n'est d'abord que la *programmation* d'une énonciation ; enfin, la corruption perce un trou dans l'énonciation, y glisse un *truquage*, comme un faux-fuyant, ou un éclairage, ou un encadrement, toujours du trouble ajouté dans l'énonciation, pour le plus grand plaisir du *littérateur*, en tant qu'il lit l'œuvre comme création distanciée, réflexive, consciente jusque dans la conscience de ce qui, dans le texte, fatalement, échappe au créateur.

Ainsi, pour avoir traqué trois voix textuelles nous avons atteint trois *voies* génétiques, et illustré tout l'intérêt de la théorie du dialogisme en génétique, comme, inversement, tout l'intérêt de la génétique pour une critique littéraire qui ne refuse pas de voir la pluralité dans l'unité, la complexité morale dans l'esthétique, l'hétérogénéité énonciative dans une énonciation homogénéisée, lissée, sinon par l'auteur, au moins par le lecteur. Ainsi, sans folie des grandeurs (plus molle serait la chute), *trois voix dans une page de Cioran, c'est toute la genèse de l'œuvre, voire, la genèse de toute œuvre* : A) imagine-t-on un écrivain qui jamais ne se laisserait aller à l'écriture suicidaire ? même Joyce, même Pérec, avec ses cahiers des charges et ses listes de mots, même l'Oulipo, même le *cut-up* machinal d'un William Burroughs, ont leur lyrisme latent, caché sinon dans les mots, du moins dans leur assemblage, dans l'action, dans le scotch qui les relie, dans leur industrie (songeons au *Chant du styrène* de Queneau, dans le court-métrage d'Alain Resnais¹¹⁵⁰, multicolore comme les manuscrits de Joyce), dans leur travail même, disons-le, dans l'enthousiasme inconscient, dans l'espoir, dans l'énergie qui permet le travail ; B) imagine-t-on un écrivain qui jamais ne décomposerait son texte dans le bain acide de l'auto-critique ? même Stendhal, même Vian, même Kerouac, pour ne

¹¹⁵⁰ Alain RESNAIS, *Le chant du styrène*, sur un texte de Raymond Queneau, lu par Pierre Dux, court-métrage (DVD), Paris, Argos Films, 2004, 13 min.

pas citer plus de ces écrivains à genèse immédiate, même l'écriture automatique des surréalistes¹¹⁵¹, ont leurs ratures, sinon à l'encre noire sur leur manuscrit blanc, du moins à l'encre blanche de l'oubli, sur leur noir manuscrit mental (la rature mentale n'est pas rature écrite, dira-t-on ? mais, s'il ne s'agit pas seulement d'une question de tempérament d'écrivain, d'idiosyncrasie psycho-motrice, dépendant avant tout du rapport de l'écrivain à l'Écrit, au papier, en tout cas, à moins peut-être d'écriture sous hypnose, toute écriture est travail d'une écriture, correction, négation d'une écriture) ; C) imagine-t-on, troisièmement, un écrivain qui jamais ne relirait son texte sans l'envie étrange de le corrompre, de le malmener, de le fissurer, de lui faire suggérer ce qu'il ne dira qu'au seul lecteur, et trop clairement, et très probablement au sujet, aux dépens, de l'écrivain lui-même ? le romantique le plus naïf, le poète le plus orgueilleux, le romancier le plus discret, le dramaturge le plus hors-scène, laissent dans leurs œuvres une empreinte comme divine, une ironie méta-textuelle, que le texte n'assumera que pour sa perte en tant que fiction, une ironie pas nécessairement amère, comme elle l'est chez Cioran, parfois ludique (*Jacques le Fataliste*), parfois mystique (Homère et les Muses de *l'Odyssée*), qui dépasse le texte, qui l'ouvre à ce qu'il ne rejoindra jamais (même au théâtre, et malgré toute performance du texte), à ce dans quoi il s'inscrit pourtant, comme son horizon le plus trouble : au *réel*.

Telles sont à nos yeux les trois manœuvres génétiques qui se jouent de l'écrivain. Manœuvres qui versent dans la destruction : le texte n'avance, n'est, que lorsqu'il dépasse les limites du non-dit, lorsqu'il manifeste le risque d'une aventure excessive, à proprement parler, hors du commun, là où s'ouvre l'infini de la littérature et où apparaît, attisée, accrue, la finitude de l'homme. Manœuvres génétiques, toutefois, manœuvres miraculeuses qui, toutes ensemble, permettent un instant de conjurer l'éphémère de la vie, de l'oral, et de l'homme, dans l'éternité, si illusoire, si courte (!) soit-elle, de la mort, de l'écrit, et de la littérature.

Tout semble finalement question de temporalité : l'écriture suicidaire marque un changement de temporalité, le saut depuis le pont de ma vie dans le fleuve de l'existence ; la décomposition ouvre, par le biais du texte, la linéarité du discours à la profondeur du cercle, d'un espace circulaire de liberté dont faire encore et encore le tour, comme la plume qui corrige le texte s'y promène librement, allant et venant en tout sens, méprisant la flèche du temps, repoussant toujours la rechute dans ce non-lieu qui en constitue le début et la fin, dans ce même frisson du néant qui nous tient lieu de *terminus a quo* et *ad quem* ; et la corruption couronne précisément ces jeux temporels du nimbe dérisoire de l'instant humain,

¹¹⁵¹ Voir les manuscrits des *Champs magnétiques*, reproduits dans *Brouillons d'écrivains, op. cit.*, p. 111.

facétie dramatique, fragment pris au tout, absolu de pacotille fièrement arraché à l'absolu qui nous accable, élevé comme un trophée, comme pour *singer* Prométhée brandissant le feu – car l'écrivain est, lui, de la lignée d'Épiméthée, d'Ajax et d'Orphée.

Mais... « *On en revient toujours au même, au vieux mythe de l'inspiration corrigé par le culte du travail et le point d'honneur humain* »¹¹⁵² ; ainsi Pierre Brunel conclut-il sa Mythopoétique des genres. Plus encore, c'est toujours la même fascination pour le ternaire : thèse, antithèse, synthèse, trois voix, trois temps de l'écriture, trois genres littéraires... Toujours le même fantasme du tout dans la partie : toute l'écriture de Cioran dans une genèse, toute son œuvre dans un livre, toute l'histoire de la littérature dans une œuvre, toute l'histoire de l'écriture dans une carrière d'écrivain, toute l'histoire de l'humanité dans une activité, l'écriture... Le repérage, la cartographie de nos trois voix dans le texte et dans sa genèse ne constituent pas une fin en soi. La reconnaissance du dialogisme du texte est une grille de lecture, avec les défauts inhérents à toute grille de lecture, en tant qu'élément ajouté au texte. C'est encore, au mieux, une invitation à une lecture de l'œuvre qui soit une lecture de l'écriture de l'œuvre : on a vu quelle proximité, quelles interférences relie le dialogisme du texte à celui de la genèse, et si cette thèse a porté ses fruits, l'on sent désormais quel immense intérêt il y a à lire l'œuvre du point de vue de son auteur, à retrouver dans l'agencement des mots, des lignes, des paragraphes et des chapitres le chaos de la création, chaos de l'esprit humain, chaos identitaire, chaos énonciatif, chaos lexical, chaos dialogique, chaos gorgé de négation et d'autocritique, chaos sur lequel on ne bâtit rien, chaos où tout reste in statu nascendi, chaos où tout se meurt, chaos du présent furieux et fuyant de la poésie. Cioran, son désespoir, ses rages métaphysiques et ses boutades misanthropiques, ses suicides ratés et ses transfigurations oiseuses, Cioran n'a jamais rien valorisé plus que ce chaos ; il n'offre rien de plus précieux.

Mais de quoi rêve le critique ? *L'écriture répond avant tout à son écrivain* : cette phrase est vraie sur le plan qui est le nôtre, dialogique et génétique, quant à la vaste solitude qui est celle de l'œuvre et de l'imaginaire (tous les dialogues relèvent de l'auteur, même indépendamment de lui, ou de manière contradictoire), comme elle est vraie sur le plan de ce que Michel Jarrety appelle la « *morale dans l'écriture* », ce dont il trouve en Cioran, « *écrivain existentiel* », un exemple décisif : « *la pratique de l'écriture est d'abord tournée vers celui qui écrit [...] et répond donc immédiatement à l'épreuve de l'existence, loin du simple désir d'affirmer une pensée qui sans doute n'importe qu'après, loin aussi d'une pure tentation littéraire qui cependant a existé* »¹¹⁵³.

¹¹⁵² P. BRUNEL, « Pour une conclusion », *Mythopoétique des genres*, op. cit., p. 293.

¹¹⁵³ M. JARRETY, *La morale dans l'écriture*, op. cit., p. 117 et 114.

Comment le critique peut-il oser s'aventurer dans ce face à face solitaire – l'écrivain face à lui-même – qui engage toute son existence, et toute l'existence ? Il faudrait qu'à cette morale dans l'écriture corresponde un effort de *morale dans la critique*. Dans ce cadre, de même que l'on peut se demander avec Tzvetan Todorov, au sujet de Bakhtine, « *dans quelle mesure toute la théorie du dialogue n'est pas née du désir de comprendre cet état insupportable – l'absence de réponse* »¹¹⁵⁴, de même, la critique génétique ne peut éluder de sa réflexion l'expérience imaginaire de l'écrivain, ni son lot de plaisirs et de souffrances désolées. L'homme, l'être vivant, poussé au faux-fuyant de la solitude dialogique de l'écriture – tel est l'objet tacite, profond, de la génétique ; il suffit d'avoir été une seule fois confronté à un manuscrit pour sentir que, par-delà travail, texte et sens, ce qui s'y offre à voir est le paysage inachevé d'une clameur existentielle esseulée. *L'écriture répond avant tout à son écrivain.*

Assez flatté le critique avec de belles phrases, toutefois. Une morale dans la critique reste une morale *de* la morale dans l'écriture, une *méta*-morale, de caractère indirect : c'est là que le bât blesse. Comment appréhender une genèse dans sa totalité ? Peut-on réellement adopter ce fameux *point de vue de l'auteur* ? Du point de vue du critique, la chose semble finalement impossible, « *car on est toujours sommé, comme disaient les surréalistes, d'interpréter* »¹¹⁵⁵ ; et interpréter l'œuvre sans la quitter, c'est impossible¹¹⁵⁶. Le seul horizon qui s'ouvre encore, qui ne serait pas déplaisant s'il n'était pas illusoire, est celui de la fiction ; ces lignes de N. Mauriac-Dyer concernant l'édition génétique des brouillons de Proust peuvent nous inspirer dans le présent contexte :

Ce dont il est peut-être question ici, c'est d'une expérience analogue à celle, rappelée par P.-M. de Biasi, de Barthes dessinant « *à partir* » de Twombly et se mettant, disait-il, « *dans les pas de la main* » de l'artiste : au fond, il s'agit d'accepter de se livrer à une activité *mimétique* – dont le rythme parfois se ralentit et parfois se précipite. Cette activité mimétique, d'abord celle du transcriteur/éditeur, est ensuite celle du lecteur, invité à réemprunter des chemins en train de se tracer ouverts, prêts à bifurquer, dans un entre-deux toujours tremblant, toujours précaire. Expérience peut-être moins esthétique et critique qu'artistique, si le mot a encore un sens.¹¹⁵⁷

Tristes fictions d'un horizon de la fiction... Parodie de la fiction littéraire, la fiction critique, fiction de second degré, se perd dans une solitude par procuration, dans un dialogue avoué

¹¹⁵⁴ T. TODOROV, *Mikhaïl Bakhtine, op. cit.*, p. 172.

¹¹⁵⁵ G. BENREKASSA, « La fabrique de la pensée », in *Écrire aux XVII^{ème} et XVIII^{ème} siècles, op. cit.*, p. 135. C'est G. Benrekassa qui souligne.

¹¹⁵⁶ Cf. Tzvetan TODOROV, *Qu'est-ce que le structuralisme ? 2. Poétique*, Paris, Seuil, « Points », 1968, p. 16-17.

¹¹⁵⁷ N. MAURIAC-DYER, « Déchiffrer. Transcrire. Cartographier. Lier. Proust ou le manuscrit apprivoisé », *op. cit.*, p. 33. C'est N. Mauriac-Dyer qui souligne.

qui, vacillant entre l'audace littéraire et l'élégance scientifique, rate le sens de l'auto-destruction et de la mascarade qui lui permettrait de rencontrer de plus près l'écrivain. L'essentiel n'est dans aucune interprétation : dans le récit de Julio Cortazar en hommage à Charlie Parker, *L'homme à l'affût*, le jazz-critique ne dit que son impuissance à atteindre le niveau du musicien. L'héroïne du *Stade de Wimbledon*, roman de Daniele del Giudice adapté au cinéma par Mathieu Amalric, ne raconte que son errance vaine, en quête de traces d'un écrivain mort sans avoir jamais écrit une ligne : l'essentiel n'est dans aucun texte. Reste le héros du film de Lars von Trier *The Element of Crime*, un détective qui espère résoudre son enquête en s'identifiant à l'assassin, et qui, lui, réussit la mimétique, mais au prix du malaise et de l'amnésie, et pour un nouvel assassinat, pour une nouvelle échappée hors de la réalité, pour une dépossession de soi, transe et instrumentalisation, qui, pour reprendre la formule cynique du réalisateur danois, n'est encore qu'une manière de *soigner le bien par le mal...* Nous sommes voués à essayer la fiction, par laquelle nous croyons retrouver le réel, quand nous ne faisons qu'en créer un avatar. *Suicide, décomposition, corruption*, tels furent les protagonistes de cette fiction-ci, qui jamais n'épuiseront la poignée de manuscrits qui l'a occasionnée, mais qui, espérons-le, en ont ravivé pour un temps l'extraordinaire étrangeté.

Cela dit, et pour en finir avec les écrivains et les critiques, avec les Artistes authentiques et leurs parasites spéculatifs : la nullité de nos délires fait de nous tous autant de dieux soumis à une insipide fatalité. Pourquoi nous insurger encore contre la symétrie de ce monde quand le Chaos lui-même ne saurait être qu'un *système* de désordres ? Notre destin étant de pourrir avec les continents et les étoiles, nous promènerons tous, ainsi que des malades résignés, et jusqu'à la conclusion des âges, la curiosité d'un dénouement prévu, effroyable et vain...

Bibliographie

I. Emil CIORAN

Les ouvrages marqués d'une astérisque (*) ont été regroupés dans le volume *Œuvres*, Paris, Gallimard, « Quarto », 1995, 1820 p.

La date placée entre parenthèses indique, si différente, l'année de première publication.

A. Œuvres en langue originale

Pe culmile disperarii, Bucarest, Humanitas, 1990 (1934), 130 p.

Cartea amagirilor, Bucarest, Humanitas, 1992 (1936), 224 p.

Schimbarea la fata a României, édition revue par l'auteur, Bucarest, Humanitas, 1990 (1936), 200 p.

Lacrimi si sfinti, Bucarest, Humanitas, 1991 (1937), 162 p.

Amurgul gândurilor, Bucarest, Humanitas, 1991 (1940)

**Précis de décomposition*, Paris, Gallimard, 1949, 276 p.

**Syllogismes de l'amertume*, Paris, Gallimard, 1952

**La tentation d'exister*, Paris, Gallimard, 1956, 274 p.

**Histoire et utopie*, Paris, Gallimard, 1960, 194 p.

**La chute dans le temps*, Paris, Gallimard, 1964

**Le mauvais démiurge*, Paris, Gallimard, 1969, 182 p.

**De l'inconvénient d'être né*, Paris, Gallimard, 1973

Vacillations, illustrations par Pierre Alechinsky, Paris, Fata Morgana, 1998 (1979), 36 p.

**Écartèlement*, Paris, Gallimard, 1979, 178 p.

**Exercices d'admiration*, Paris, Gallimard, 1986, 213 p.

**Aveux et anathèmes*, Paris, Gallimard, 1987, 148 p.

B. Œuvres traduites

**Sur les cimes du désespoir*, traduction d'André Vornic, Paris, Éditions de l'Herne, 1990

**Le livre des leurres*, traduction de Grazyna Klewer et Thomas Bazin, Paris, Gallimard, 1992

**Des larmes et des saints*, traduction de Sanda Stolojan, Paris, Éditions de l'Herne, 1986, 132 p.

**Le crépuscule des pensées*, traduction de Mirella Patureau-Nedelco, Éditions de l'Herne, 1991

Tratat de descompunere, traduction roumaine d'Irina Mavrodin, Bucarest, Humanitas, 1992, 208 p.

Eseuri, anthologie, traduction et préface de Modest Morariu, Bucarest, Cartea Româneasca, 1988, 328 p.

C. Recueil d'articles, préfaces

Recueil d'articles

Revelatiile durerii, Cluj, Echinox, 1990, 204 p.

Antropologia filosofica, Craiova, Pentagon-Dionysos, 1991, 48 p.

Sfârșitul care începe, Craiova, Pentagon-Dionysos, 1991, 124 p.

Singuratate si destin, Bucarest, Humanitas, 1991 ; *Solitude et destin*, traduction d'Alain Paruit, Paris, Gallimard, « Arcades », 2004, 434 p.

Préfaces

Préface de son *Anthologie du portrait, De Saint-Simon à Tocqueville*, Paris, Gallimard, « Arcades », 1996, 294 p.

Avant-propos à Gabriel MARCEL, *Présence et immortalité*, Paris, Association Présence de Gabriel Marcel, 2001, 196 p.

Préface à Mario Andrea RIGONI, *La pensée de Leopardi*, traduit de l'italien par Claude Perrus, Milan, Le Capucin, « Les essais du Capucin », 2002, 157 p.

D. Entretiens, correspondances

Entretiens

« *Cioran : 'Tout n'est pas perdu, restent les barbares'* », propos recueillis par Jean-François Duval, *L'imbécile*, n°9, janvier 2005, p. 24-26

Entretien à Tübingen, précédé de Mariana SORA, *Cioran jadis et naguère*, Paris, Éditions de l'Herne, « Méandres », 1988, 112 p.

Entretiens avec Sylvie Jaudeau, Paris, José Corti, 1990, 96 p.

Les continents de l'insomnie, entretien avec E. M. Cioran, précédé de Gabriel LIICEANU, *Itinéraires d'une vie : E. M. Cioran*, traduit du roumain par Alexandra Laignel-Lavastine, Paris, Michalon, 1996, 144 p.

Entretiens, Paris, Gallimard, « Arcades », 1995, 336 p.

Cafard, Originalaufnahmen 1974-1990, Köln, Supposé, 1998, C.D. 38 pages et livret de 98 p.

Entretien avec Hans-Jürgen Heinrichs de 1984, *Magazine Littéraire*, février 1999, n°373, p. 99-103

Correspondance

L'ami lointain: Paris-Bucarest, correspondance littéraire avec Constantin NOICA, Paris, Critérior, 1991, 80 p.

Scrisori catre cei de-acasa, Bucarest, Humanitas, 1995, 376 p.

« *Alte scrisori catre cei de-acasa* », *Saeculum*, n°2 (18), Sibiu, Editura Universitatii « Lucian Blaga », 2004, p. 66-67

E. Manuscrits publiés

« *Mon pays* », *Le Messager européen*, Paris, Gallimard, 1996, n° 9, p. 65-69

Indreptar patimas, Bucarest, Humanitas, 1991, 136 p. ; **Bréviaire des vaincus*, traduction d'Alain Paruit, Paris, Gallimard, 1993

Cahiers 1957-1972, Paris, Gallimard, 1997, 1006 p.

Cahier de Talamanca-Ibiza (31 juillet-25 août 1966), in *Cahiers de la Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet*, n°1, Doucet Littérature, 1997 ; repris en volume séparé au Mercure de France, « *Le petit Mercure* », 2000, 64 p.

Carnet pour sténographie, édition bilingue d'Eugène van Itterbeek et Traiana Neacsu, Editura Universitatii Lucian Blaga din Sibiu & Leuven, Les Sept Dormants, 2000, 50 p.

Exercices négatifs, En marge du Précis de Décomposition, édition, avec postface, établie et annotée par Ingrid Astier, Paris, Gallimard, « *Les inédits de Doucet* », 2005, 240 p.

d'AYALA Roselyne, GUÉNO Jean-Pierre, *Les plus beaux manuscrits de la littérature française*, Paris, Éditions de la Martinière, 2000, 242 p. (Reproduction d'une page manuscrite de Cioran, p. 207.)

F. Manuscrits et archives

Fonds privé de M^{me} Eleonora Cioran, Sibiu

Fonds Cioran, Bibliothèque Universitaire ASTRA, Sibiu

Fonds Cioran, Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, Paris

Document NAF.18721 (MF 3043), Bibliothèque Nationale de France, Paris

G. Essais sur Cioran

ALEXANDRESCU Sorin, *Privind înapoi, modernitatea*, Bucarest, Univers, 1999

BALAN George, *Emil Cioran*, Paris, Josette Lyon, 2002, 236 p.

BOLLON Patrice, *Cioran l'hérétique*, Paris, Gallimard, 1997, 314 p.

CAVAILLÈS Nicolas, *Le Corrupteur corrompu, Barbarie et méthode dans l'écriture de Cioran*, Paris, Le Manuscrit, 2005, 116 p.

CIOCÂRLIE Livius, *Caietele lui Cioran*, Bucarest, Humanitas, 2007, 212 p.

DAVID Sylvain, *Cioran, Un héroïsme à rebours*, Presses de l'Université de Montréal, 2006, 348 p.

JACCARD Roland, *Cioran et compagnie*, Paris, Presses Universitaires de France, « *Perspectives critiques* », 2005, 128 p.

JARRETY Michel, *La morale dans l'écriture : Camus, Char, Cioran*, Paris, Presses Universitaires de France, « *Perspectives littéraires* », 1999, 164 p.

JAUDEAU Sylvie, *Cioran ou le dernier homme*, Paris, José Corti, 1990, 224 p.

KLUBACK William, FINKENTHAL Michael, *Ispitile lui Emil Cioran*, traduit de l'anglais par Adina Arvatu, C. D. Ionescu, et Mihnea Moise, Bucarest, Univers, 1999, 288 p.

LAIGNEL-LAVASTINE Alexandra, *Cioran, Éliade, Ionesco : l'oubli du fascisme*, Presses Universitaires de France, « *Perspectives littéraires* », Paris, 2002, 560 p.

LIICEANU Gabriel, *Cearța cu filozofia*, Bucarest, Humanitas, 1998, 232 p.

LIICEANU Gabriel, *Itinéraires d'une vie : E.M. Cioran*, suivi de *Les continents de l'insomnie*, traduit en français par Alexandra Laignel-Lavastine, Michalon, Paris, 1995, 144 p.

MAVRODIN Irina, *Uimire și Poiesis*, Craiova, Scrisul Românesc, 1999, 226 p.

MAVRODIN Irina, *Opera și monotonie*, Craiova, Scrisul Românesc, 2004, 192 p.

MODREANU Simona, *Le Dieu paradoxal de Cioran*, Monaco, Éditions du Rocher, 2003, 338 p.

MODREANU Simona, *Cioran*, Paris, OXUS, « *les Roumains de Paris* », 2003, 240 p.

NECULA I., *Cioran, De la identitatea popoarelor la neantul valah*, Bucarest, Editura Saeculum I. O., 2003, 192 p.

PARFAIT Nicole, *Cioran ou le défi de l'être*, Paris, Desjonquères, « *La mesure des choses* », 2001, 256 p.

PETREU Marta, *Un trecut deocheat sau Schimbarea la față a României*, Bucarest, Editura Institutului Cultural Român, 2004 (seconde édition), 416 p.

PROTOPOPESCU Valentin, *Cioran în oglindă, încercare de psihanaliză*, Bucarest, Editura Trei, 2003, 232 p.

RESCHIKA Richard, *Introducere în opera lui Cioran*, Bucarest, Editura Saeculum I. O., 1998, 128 p.

SAVATER Fernando, *Ensayo sobre Cioran*, Madrid, Espasa, « *Austral* », 1992, 192 p.

SONTAG Susan, *Sous le signe de Saturne*, Paris, Le Seuil, 1985

SORA Mariana, *Cioran jadis et naguère*, suivi de : *Cioran, Entretien à Tübingen*, Paris, Éditions de l'Herne, « *Méandres* », 1998, 112 p.

STANISOR Mihaela-Gentiana, *Les Cahiers de Cioran, l'exil de l'être et de l'œuvre, La dimension ontique et la dimension poétique*, Sibiu, Editura Universitatii « *Lucian Blaga* », 2005, 260 p.

VAN ITTERBEEK Eugène, *Cioran lecteur de Spengler*, Sibiu, Editura Universitatii « *Lucian Blaga* », 2002, 64 p.

VARTIC Ion, *Cioran naïf și sentimental*, Cluj-Napoca, Biblioteca Apostrof, 2002, 436 p.

ZAHARIA Constantin, *La parole mélancolique, une archéologie du discours fragmentaire*, Bucarest, Editura Universitatii, 1999, 240 p.

H. Articles sur Cioran

« *Cioran inédit* », *Seine et Danube*, n° 1, Paris, L'esprit des péninsules, 2003, p. 13-135

« *Cioran, 10 anos* », *Paradoxa, revista de filosofia*, n° 9, juin 2005, Pereira, Colombie, 104 p.

BOLLON Patrice (dir.), « *Cioran Aristocrate du doute* », *Magazine Littéraire*, n°327, décembre 1994, p. 16-61

BOLLON Patrice, « *Cioran : une théorie du suicide différé* », *Magazine littéraire*, n°256, juillet-août 1988, p. 62-63

CONSTANTINESCU Muguras (dir.), *L'Atelier de Traduction*, n°4, dossier « *Emile Cioran* », Suceava, Editura Universitatii, 2005, p. 7-72

DIACONU Marin (éd.), *Pro & contra Emil CIORAN, între idolatrie si pamflet*, Bucarest, Humanitas, 1998, 464 p.

DODILLE Norbert, LIICEANU Gabriel (éds.), *Lectures de Cioran*, Paris, L'Harmattan, 1997, 108 p.

FINKIELKRAUT Alain, « *Cioran mort et son juge* », *Le Messager européen*, Paris, Gallimard, 1996, n° 9, p. 63-64

LIN Zoé, « *Cioran, l'homme qui aimait le tango* », *L'Humanité*, 29 mars 1999

MARIAN Petru, « *Mon pays, post-scriptum à un journal amoureux* », *La Lettre « R »*, n° 1, Suceava, Editura Universitatii Suceava, 2005, p. 168-171

PARUIT Alain, « *Comment critiquer Éliade, Cioran et Ionesco ?* », *Esprit*, août-septembre 2002

PITU Luca, « *Debutul eminescologic al lui Cioran în Hexagon* », *Apostrof*, Cluj-Napoca, n°138, 2001

POPESCU Gabriel I., « *Cu Derrida si Cioran în cautarea unui Blaga contradictoriu* », *Saeculum*, n°2 (18), Sibiu, Editura Universitatii « *Lucian Blaga* », 2004, p. 135-138

REVEL Jean-François, « *Cioran* », *Contrecensures*, Paris, Pauvert, 1966, p. 231-235

SLOTERDIJK Peter, « *Le revanchiste désintéressé. Note sur Cioran* », *Essai d'intoxication volontaire*, suivi de *L'heure du crime et le temps de l'œuvre d'art*, traduit de l'allemand par Olivier Manonni, Paris, Hachette « *Littérature* », 2001, p. 337-347

STANISOR Miheala-Gentiana, « *La littérature ou la chute dans l'impasse* », *Saeculum*, n° 2 (18), Sibiu, Editura Universitatii « *Lucian Blaga* », 2004, p. 156-159

VAN ITTERBEEK Eugène (dir.), *Cahiers Emil Cioran, Approches critiques I-VIII*, sous la direction d'Eugène van Itterbeek, Louvain, Les Sept Dormants, & Sibiu, Editura Universitatii « *Lucian Blaga* », 1998, 2000, 2001, 2003, 2004, 2005, 2006, 2007

VAN ITTERBEEK Eugène, « *Cioran- Ionesco : une amitié contestée ou des « affinités profondes » ?* », *Saeculum*, n°2 (18), Sibiu, Editura Universitatii « *Lucian Blaga* », 2004, p. 74-81

J. Témoignages

LIICEANU Gabriel, *Declaratie de iubire*, Bucarest, Humanitas, 2001, 176 p.

LIICEANU Gabriel, *Usa interzisa*, Bucarest, Humanitas, 2002, 360 p.

MAVRODIN Irina, *Convorbiri cu Al. Desliu*, Focsani, Editura Pallas, 2004, 224 p.

PETREU Marta, *Conversatii cu...*, Bucarest, Editura Universal Dalsi, 2004, 326 p.

QUENEAU Raymond, *Journaux 1914-1965*, édition établie, présentée et annotée par Anne-Isabelle Queneau, Gallimard, 1996, 1248 p.

SORA Mariana, *O viata în bucati*, Bucarest, Editura Fundatiei culturale române, 2001, 492 p.

STOLOJAN Sanda, *Au balcon de l'exil roumain à Paris*, Paris, L'Harmattan, 1999, 350 p.

STOLOJAN Sanda, *Ceruri nomade : jurnal din exilul parizian 1990-1996*, Humanitas, Bucarest, 1999, 240 p.

THOMA Friedgard, *Pentru nimic în lume, O iubire a lui Cioran*, Bucarest, Samuel Tastet Éditeur, 2005, 160 p.

II. Ouvrages théoriques

A. Critique littéraire

- ARBAN Dominique, *Dostoïevski*, Paris, Seuil, 1995, 224 p.
- BAKHTINE Mikhaïl, *La Poétique de Dostoïevski*, traduction d'Isabelle Kolitcheff, préface de Julia Kristeva, Paris, Seuil, 1970, 368 p.
- BAKHTINE Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, « Tel », 1978, 492 p.
- BARTHES Roland, *Essais critiques*, Paris, Seuil, « Points Littérature », 1964, 284 p.
- BARTHES Roland, *Le degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux essais critiques*, Seuil, « Points Essais », 1974, 188 p.
- BARTHES Roland, *Le bruissement de la langue, Essais critiques IV*, Paris, Seuil, « Points Essais », 1984, 448 p.
- BARTHES Roland, *Œuvres complètes*, Éric Marty (éd.), Paris, Seuil, 2002, t. IV, 1972-1976, 1056 p. ; t. V, 1977-1980, 1098 p.
- BASSET Louis, BIVILLE Frédérique (éds.), *Les jeux et les ruses de l'ambiguïté volontaire dans les textes grecs et latins*, Lyon, Maison de l'Orient et de la Méditerranée, 2005, 248 p.
- BEHRING Eva, *Scriitori români din exil 1945-1989, o perspectiva istorica-literara*, traduit de l'allemand par Tatiana Petrache et Lucia Nicolau, Bucarest, Editura fundatiei culturale romane, 2001, 260 p.
- BLANCHOT Maurice, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, « Folio Essais », 1955, 384 p.
- BOGAARDS Paul, ROORYCK Johan, SMITH Paul J. (éds.), *Quitte ou double sens. Articles sur l'ambiguïté offerts à Ronald Landheer*, Amsterdam, Rodopi, 2001, 386 p.
- BOUTHORS-PAILLART Catherine, *Antonin Artaud, l'Énonciation ou l'épreuve de la cruauté*, Genève, Droz, 1997, 230 p.
- BRUNEL Pierre, *Mythopoétique des genres*, Paris, Presses Universitaires de France, « Écriture », 2003, 304 p.
- BURGOS Jean (éd.), *Méthodologie de l'imaginaire, Circé, Cahiers du centre de recherche sur l'imaginaire*, n° 1, Paris, 1969, 304 p.
- CALINESCU Matei, *Ionesco, Recherches identitaires*, traduit par Simona Modreanu, Paris, Oxus, « Les Roumains de Paris », 2005, 352 p.
- COMBE Dominique, *Poétiques francophones*, Hachette Supérieur, « Contours littéraires », 1995, 176 p.
- COMPAGNON Antoine, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979, 420 p.
- DAMBRE Marc et GOSSELLIN-NOAT Monique (dir.), *L'éclatement des genres au XXème siècle*, Paris, Presses de la Sorbonne-Nouvelle, 2001, 368 p.

- DUCROT Oswald, *Le dire et le dit*, Paris, Éditions de Minuit, 1984, 240 p.
- DUMOULIÉ Camille, *Artaud, la vie*, Paris, Desjonquères, 2003, 160 p.
- DÜRRENMATT Jacques, *Le vertige du vague. Les romantiques face à l'ambiguïté*, Paris, Kimé, 2001, 192 p.
- EIGENMANN Éric, *La Parole empruntée, Sarraute, Pinget, Vinaver, théâtres du dialogisme*, Paris, L'Arche, 1996, 252 p.
- EMPSON William, *Seven types of ambiguity*, Londres, Chatto and Windos, 1956, 262 p.
- FUCHS Catherine, *Les ambiguïtés du français*, Paris, Ophrys, 1996, 184 p.
- GÉHÉNIAT Florence, *Queneau analphabète, répertoire alphabétique de ses lectures de 1917 à 1976*, Bruxelles, Nouvelle édition, 1992, 110 p.
- GENETTE Gérard, *Palimpsestes, la littérature au second degré*, Paris, Seuil, « Points Essais », 1982, 574 p.
- GENETTE Gérard, *L'Œuvre de l'art, Immanence et transcendance*, Paris, Seuil, « Poétique », 1994, 306 p.
- GINZBURG Carlo, *Nulle île n'est une île, Quatre regards sur la littérature anglaise*, Lagrasse, Verdier, 2005, 144 p.
- GLEIZE J.-M., *Francis Ponge*, Paris, Seuil, 1988, 282 p.
- GOULET Alain (dir.), *Voix, traces, événements, L'écriture et son sujet*, Presses Universitaires de Caen, 1999, 240 p.
- GRACQ Julien, *Lettrines*, Paris, José Corti, 1967, 252 p.
- GRACQ Julien, *Les eaux étroites*, Paris, José Corti, 1976, 74 p.
- HAMON Philippe, *L'Ironie littéraire, Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris, Hachette, « Supérieur », 1996, 160 p.
- HERSCHBERG-PIERROT Anne, *Stylistique de la prose*, Paris, Belin, 1993, 320 p.
- HILSUM Mireille (dir.), *La relecture de l'œuvre par ses écrivains mêmes, t. II, Se relire contre l'oubli ? XX^{ème} siècle*, Paris, Kimé, « Les cahiers de Marge », 2007, 272 p.
- JAKOBSON Roman, *Essais de linguistique générale*, traduit et préface par Nicolas Ruwet, Éditions de Minuit, repris chez « Points », 1963, 258 p.
- JEAN Georges, *La lecture à voix haute, Histoire, fonctions et pratiques de la « lecture oralisée »*, Paris, Éditions de l'Atelier, 1999, 176 p.
- JOURDE Pierre, *Littérature et authenticité. Le réel, le neutre, la fiction*, Paris, L'Esprit des Péninsules, 2005, 256 p.

- KATTAN Naïm, *Le Réel et le Théâtral*, préface de Jean Grosjean, Paris, Denoël, 1971, 192 p.
- MAVRODIN Irina, *Poietica si Poetica*, Craiova, Scrisul Românesc, 1998, 248 p.
- MAVRODIN Irina, *Mâna care scrie*, Bucarest, Samuel Tastet, 2002, 192 p.
- MESCHONNIC Henri, *Poétique du traduire*, Lagrasse, Verdier, 1999, 468 p.
- MONTANDON Alain, *Les formes brèves*, Paris, Hachette, « *Contours littéraires* », 1992, 176 p.
- MULLER Michèle, *Lire et dire*, Actes des 2èmes rencontres, 27-29 mai 2000, Clermond-Ferrand, Agence régionale pour le livre en Auvergne, 2001, 164 p.
- OUSTINOFF Michaël, *Bilinguisme d'écriture et auto-translation. Julien Green, Samuel Beckett, Vladimir Nabokov*, Paris, L'Harmattan, 2001, 302 p.
- PEYTARD Jean, *Mikhaïl Bakhtine, dialogisme et analyse du discours*, Paris, Bertrand-Lacoste, 1995, 128 p.
- PIÉGAË-GROS Nathalie, *Introduction à l'intertextualité*, Paris, Dunod, 1996, 188 p.
- ROSIER Irène (éd.), *L'ambiguïté, cinq études historiques*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1988, 192 p.
- ROUKHOMOVSKY Bernard, *Lire les formes brèves*, Paris, Nathan, 2001, 152 p.
- SARDIN-DAMESTOY Pascale, Samuel Beckett auto-traducteur ou l'art de l'« empêchement ». Lecture bilingue et génétique des textes courts auto-traduits (1946-1980), Arras, Artois Presses Université, « *Traductologie* », 2002, 320 p.
- SAUDAN Alain, VILLANUEVA Claire, *Littérature et philosophie, Écrire, penser, vivre*, Paris, Bréal, « *Littérature & Co* », 192 p.
- TAMINIAUX Pierre, *Poétique de la négation, Essais de littérature comparée*, Paris, L'Harmattan, 1997, 240 p.
- TODOROV Tzvetan, *Qu'est-ce que le structuralisme, 2 : Poétique*, Paris, Seuil, « *Points* », 1968, 114 p.
- TODOROV Tzvetan, *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique*, suivi de *Écrits du cercle de Bakhtine*, Paris, Seuil, 1981, 320 p.
- UBERSFELD Anne, *Lire le Théâtre*, vol. 1 (nouvelle édition revue) et 3, Paris, Belin, 1996 ; 240 et 224 p.

B. Critique génétique

1. Ouvrages collectifs :

Dans la collection « Textes et Manuscrits », aux Éditions du CNRS, Paris

Genèse du texte : les modèles linguistiques, 1982, 176 p.

De la lettre au livre, sémiotique des manuscrits littéraires, 1989, 196 p.

Carnets d'écrivains 1, 1990, 254 p.

BOIE Bernhildt, FERRER Daniel (dir.), *Genèse du roman contemporain, Incipit et entrée en écriture*, 1993, 216 p.

CONTAT Michel, FERRER Daniel (dir.), *Pourquoi la critique génétique ? Méthodes, théories*, 1998, 212 p.

FERRER Daniel, LEBRAVE Jean-Louis (dir.), *L'écriture et ses doubles, Genèse et variation textuelle*, 1991, 216 p.

LEBRAVE Jean-Louis, GRÉSILLON Almuth (dir.), *Écrire aux XVIIème et XVIIIème siècles, Genèses de textes littéraires et philosophiques*, 2000, 248 p.

LEJEUNE Philippe, VIOLLET Catherine (dir.), *Genèses du «Je», Manuscrits et autobiographie*, 2000, 248 p.

Autres ouvrages collectifs

Essais de critique génétique, Paris, Flammarion, « Textes et manuscrits », 1979, 238 p.

Flaubert à l'œuvre, Paris, Flammarion, « Textes et manuscrits », 1980

BUDOR Dominique, FERRARIS Denis (dir.), *Objets inachevés de l'écriture, Cahiers du C.R.I.T.I.C.*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001

CONTAT Michel (dir.), *L'auteur et le manuscrit*, Michel Contat (éd.), Paris, Presses Universitaires de France, « Perspectives critiques », 1991

CONTAT Michel (dir.), *Pourquoi et comment Sartre a écrit Les Mots, Genèse d'une autobiographie*, Paris, PUF, « Perspectives critiques », 1996, 502 p.

DIDIER Béatrice, NEEF Jacques (dir.), *Penser, classer, écrire, de Pascal à Perec*, Presses Universitaires de Vincennes, coll. « Manuscrits modernes », 1990

GENETTE Gérard, TODOROV Tzvetan (dir.), *Travail de Flaubert*, Paris, Seuil, 1983, 238 p.

GERMAIN Marie-Odile, THIBAUT Danièle (dir.), *Brouillons d'écrivains*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2001, 200 p.

GRÉSILLON Almuth, WERNER Michaël (dir.) *Leçons d'écriture, ce que disent les manuscrits*, Paris, Minard, « *Lettres Modernes* », 1985

HAY Louis, NAGY Peter (dir.), *Avant-texte, texte, après-texte*, Paris, Éditions du CNRS, Paris, et Budapest, Akadémiai Kiadó, 1982

HAY Louis (dir.), *La naissance du texte*, Paris, José Corti, 1989

HAY Louis (dir.), *Les manuscrits des écrivains*, Paris, CNRS Éditions, Hachette, 1993

LE CALVEZ Éric, CANOVA-GREEN Marie-Claude (éds.), *Texte(s) et intertexte(s)*, Amsterdam, Rodopi, 1997, 296 p.

SAGAERT Martine (dir.), *Manuscrits littéraires du XX^{ème} siècle. Conservation, Valorisation, Interprétation, Édition*, Presses Universitaires de Bordeaux, 2005, 172 p.

2. Monographies

ALBALAT Antoine, *Le travail du style enseigné par les corrections manuscrites des grands écrivains*, préface d'Éric Marty, Armand Colin, « *l'Ancien et le Nouveau* », 1991, 314 p.

BARSHT Konstantin, *Dostoïevski, Du dessin à l'écriture romanesque*, traduction de Denis Dabbadie, Paris, Hermann, 2004, 232 p.

BELLEMIN-NOËL Jean, *Le Texte et l'Avant-texte*, Paris, Larousse, 1972

BIASI Pierre-Marc de, *La génétique des textes*, Paris, Nathan, 2000, 128 p.

ERNST Pol, *Les Pensées de Pascal. Géologie et stratigraphie*, Oxford, Voltaire Foundation, 1996, 480 p.

GOUJON Francine, *Brouillons d'écrivains, du manuscrit à l'œuvre*, Paris, Flammarion, « *GF* », 2004, 160 p.

GRÉSILLON Almuth, *Éléments de critique génétique, lire les manuscrits modernes*, Paris, Presses Universitaires de France, 1994, 260 p.

HAY Louis, *La Littérature des écrivains, questions de critique génétique*, Paris, José Corti, « *les Essais* », 2002, 436 p.

LEJEUNE Philippe, *Les brouillons de soi*, Paris, Seuil, 1998, 432 p.

3. Articles

- BELLON Guillaume, « *L'écriture du moi, du journal au cours* », *Recto/Verso*, n° 1, 2007, www.revuerectoverso.com
- BIASI Pierre-Marc de, « *Le suicide d'Emma ou l'amère mort* », *Magazine Littéraire*, n° 256, juillet-août 1988, p. 28-34
- BUSTARRET Claire, BASSET Anne-Marie, « *Les Cahiers d'Impressions d'Afrique : l'apport de la codicologie à l'étude génétique* », *Genesis*, n°5, Paris, Éditions Jean-Michel Place, 1994, p. 153-166
- BUSTARRET Claire, « *Les instruments d'écriture, de l'indice au symbole* », *Genesis*, n°10, Paris, Éditions Jean-Michel Place, 1997, p. 175-191
- BUSTARRET Claire, « *L'énigme de l'ExtraStrong* », *Cahiers de médiologie*, n°4, « *Pouvoirs du papier* », 1997, p. 85-97
- BUSTARRET Claire, « *Les manuscrits littéraire modernes et leurs supports* », in *Histoire de l'écriture, De l'idéogramme au multimedia*, sous la direction d'A.-M. Christin, Paris, Flammarion, 2001, p. 332-339
- BUSTARRET Claire, « *Découpage, collage et bricolage : la dynamique matérielle du brouillon moderne* », in *L'imaginaire de l'écran / Screen imaginary*, Nathalie Roelens, Yves Jeanneret (éds.), Amsterdam, Rodopi, 2004, p. 109-120
- BUSTARRET Claire, LINKES Serge, « *Un nouvel instrument de travail pour l'analyse des manuscrits : la base de données MUSE* », *Genesis*, 21, Paris, Éditions Jean-Michel Place, 2003, p. 161-177
- D'ITORIO Paolo, PONTON Olivier (dir.), *Genesis*, n° 22, « *Philosophie* », Paris, Éditions Jean-Michel Place, 2003, 190 p.
- FERRER Daniel, « *Quelques remarques sur le couple énonciation-genèse* », *L'énonciation/la pensée dans le texte*, *Texte 27/28*, 2000, p. 7-23
- FERRER Daniel, « *Quelques remarques sur le couple intertextualité-genèse* », in Paul Gifford et Marion Schmid eds, *La Création en acte: devenir de la critique génétique*, Rodopi, 2007
- MAURIAC DYER Nathalie, « *Déchiffrer. Transcrire. Cartographier. Lier. Proust ou le manuscrit apprivoisé* », *Genesis*, n° 27, mars 2007, p. 19-34
- VIOLLET Catherine, « *Violette Leduc, l'incipit de Ravages (1948)* », in *Genesis*, n° 16, Paris, Jean-Michel Place Éditeur, 2001, p. 171-174

C. Essais philosophiques, historiques, scientifiques

CAMUS Albert, *Le Mythe de Sisyphe*, Paris, Gallimard, « Idées », 1942, 192 p.

DERRIDA Jacques, *Marges de la philosophie*, Paris, Éditions de Minuit, 1972, 398 p.

DIOGÈNE LAËRCE, *Vies, doctrines et sentences des philosophes illustres*, t. 2, traduction et notes par Roger Genaille, Paris, Garnier-Flammarion, 1965, 316 p.

FOUCAULT Michel, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, « Tel », 1972, 700 p.

HALLÉ Francis, *Éloge de la plante, Pour une nouvelle biologie*, Paris, Seuil, 1999, 352 p.

HALLÉ Francis, *Plaidoyer pour l'arbre*, Actes Sud, 2005, 214 p.

HÉRACLITE, *Les fragments d'Héraclite*, traduits et commentés par Roger Munier, Paris, Fata Morgana, « Les immémoriaux », 1991, 120 p.

HUME David, *A treatise of human nature*, Introduction d'Ernest C. Mosser, London, Penguin Books, 1969, 688 p.

HUME David, *L'entendement, Traité de la nature humaine, Livre I*, traduction de Philippe Baranger et Philippe Saltel, Paris, GF-Flammarion, 1995, 446 p.

JACQUARD Albert, *La science à l'usage des non-scientifiques*, Paris, Calmann-Lévy, 2001, 228 p.

LIICEANU Gabriel, *Journal de Paltinis*, Paris, La Découverte, 1999, 264 p.

LIICEANU Gabriel, *Cearta cu filozofia*, Bucarest, Humanitas, 1998, 232 p.

MANGUEL Alberto, *La bibliothèque, la nuit*, traduction de Christine Le Bœuf, Arles, Actes Sud, 2006, 336 p.

NOICA Constantin, *Devenirea întru fiinta*, et *Scrisori despre logica lui Hermes*, Bucarest, Humanitas, 1998, 586 p.

RAMONT Charles, *Le vocabulaire de Derrida*, Paris, Ellipses, 2001, 72 p.

SAPIRO Gisèle, *La Guerre des écrivains, 1940-1953*, Paris, Arthème Fayard, 1999, 807 p.

TINCU Bucur, *Apararea civilisatiei*, Cluj, Biblioteca Apostrof, 2000, 132 p.

ZAMBRANO Maria, *Apophtegmes*, Paris, José Corti, 2002, 216 p.

ZAMBRANO Maria, *Notes pour une méthode*, Paris, Éditions des Femmes / Antoinette Fouque, 2005, 176 p.

III. Œuvres littéraires

Éclats, Cinq poètes roumains, traduits par Pierre Drogi, Chambéry, Comp'Act, 2005, 120 p.

La Chanson de Roland, édition de Pierre Jonin, Paris, Gallimard, « Folio classique », 1979, 446 p.

APOLLINAIRE Guillaume, *Alcools*, Gallimard, « Poésie », 1920, 192 p.

CARTARESCU Mircea, *L'Œil en feu*, Paris, Denoël, 2005, 512 p.

CHATEAUBRIAND François-René de, *Mémoires d'outre-tombe*, introduction, notes et variantes par Jean-Paul Clément, Gallimard, « Quarto », 1997, 3690 p.

CONSTANT Benjamin, *Adolphe*, Paris, Le Livre de Poche, 1995, 142 p.

DANTE, *La Divine Comédie. L'enfer (Inferno)*, traduction de Jacqueline Risset, Paris, GF-Flammarion, 1992, 384 p.

DOSTOÏEVSKI Fédor, *Les Annales de Pétersbourg*, Chroniques traduites par André Markowicz, Actes Sud, « Babel », 2001, 78 p.

DOSTOÏEVSKI Fédor, *Carnets du sous-sol*, traduit par Boris de Schloezer, édition et préface de Michelle-Irène Brudny, Gallimard, « Folio bilingue », 1959 et 1995, 387 p.

DOSTOÏEVSKI Fédor, *Les Démons*, préface de Marthe Robert, traduction et notes de Boris de Schloezer, Gallimard, « Folio classique », 1974, 764 p.

DOSTOÏEVSKI Fédor, *Journal d'un écrivain*, textes traduits, présentés et annotés par Gustave Aucouturier, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1972, 1616 p.

DOSTOÏEVSKI Fédor, *Le Rêve d'un homme ridicule, un récit fantastique*, traduit du russe par André Markowicz, Actes Sud, « Babel », 1993, 64 p.

DOSTOÏEVSKI Fédor, *Crime et Châtiment, Le Joueur, L'Idiot*, romans traduits du russe par André Markowicz, Actes Sud, « Thesaurus », 1996, 1360 p.

EMINESCU Mihai, *Memento mori*, Chisinau, Prut International, 2000, 186 p.

FLAUBERT Gustave, *Correspondance*, Jean Bruneau (éd.), Paris, Gallimard, « La Pléiade », t. I 1973, 1192 p. ; t. II, 1980, 1556 p. ; t. III, 1991, 1730 p.

FLAUBERT Gustave, *Correspondance*, choix et présentation de Bernard Masson, Paris, Gallimard, « Folio Classique », 1998, 864 p.

GHEORGHIU C. Virgil, *Ora 25*, Bucarest, Gramar, 2004, 284 p.

HOFMANNSTHAL Hugo von, *Avant le jour*, traduit et présenté par Jean-Yves Masson, Paris, Orphée La Différence, 1990, 192 p.

MALLARMÉ Stéphane, *Poésies*, Paris, Gallimard, « *Poésie* », 1959, 302 p.

MALLARMÉ Stéphane, *Igitur, Divagations, Un coup de dés*, Paris, Gallimard, « *Poésie* », 1976, 456 p.

MONTAIGNE Michel de, *Les Essais*, Édition Villey-Saulnier, préface de Marcel Conche, Presses Universitaires de France, « *Quadrige* », 2004, 1440 p.

NOVARINA Valère, *La Scène*, Paris, P.O.L., 2003, 208 p.

PASCAL, *Pensées*, édition de Léon Brunschvicg, Paris, Librairie Générale Française, « *Le Livre de Poche* », 1972, 482 p.

PERSE Saint-John, *Éloges*, suivi de *La Gloire des Rois, Anabase, Exils*, Paris, Gallimard, « *Poésie* », 1960, 228 p.

PONGE Francis, *Comment une figure de paroles et pourquoi*, Paris, GF-Flammarion, 1997, 306 p.

PROUST Marcel, *Du côté de chez Swann*, édition présentée et annotée par Antoine Compagnon, Paris, Gallimard, « *Folio classique* », 1988, 540 p.

PROUST Marcel, *Le Temps retrouvé*, édition présentée par Pierre-Louis Rey, établie par Pierre-Edmond Robert, et annotée par Jacques Robichez avec la collaboration de Brian G. Rogers, Paris, Gallimard, « *Folio* », 1990, 452 p.

SÉNÈQUE, *Lettres à Lucilius*, Paris, Les Belles Lettres, 1969, 3 tomes, 171, 151, 173 p.

SHAKESPEARE William, *Richard III*, traduction par Jean-Michel Déprats, Malakoff, Éditions Dérives-Solin, 1984, 232 p.

SHAKESPEARE William, *Macbeth*, édition bilingue, Paris, GF-Flammarion, 1993, 294 p.

SHAKESPEARE William, *Le Roi Lear*, traduction de Jean-Michel Déprats, édition présentée et annotée par Gisèle Venet, Paris, Gallimard, « *Folio* », 1993, 290 p.

SOPHOCLE, *Ajax*, édition bilingue, traduction par Paul Mazon, Paris, Les Belles Lettres, « *Classiques en poche* », 2002, 128 p.

STENDHAL, *Le Rouge et le Noir, Chronique du XIX^{ème} siècle*, Paris, Librairie Générale Française, « *Le Livre de Poche* », 1983, 608 p.

TROUILLOT Lionel, *Rue des pas-perdus*, Paris, Actes Sud, « *Babel* », 2002, 144 p.

VALÉRY Paul, *Poésies*, Paris, Gallimard, « *Poésie* », 1958, 224 p.

VALÉRY Paul, *Œuvres*, t. II, édition de Jean Hytier, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1960, 1730 p.

VALÉRY Paul, *Mallarmé et moi (Mallarmé ed io)*, édité par Erica Durante, introduction de Maria Teresa Giaveri et Aldo Trione, Pisa, Edizioni ETS, 1999, 128 p.

IV. Ouvrages de référence

AQUIEN Michèle, MOLINIÉ Georges, *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*, Paris, Librairie Générale Française, « La Pochothèque », 1999, 754 p.

DENIS Delphine, SANCIER-CHATEAU Anne, *Grammaire du français*, Paris, Librairie Générale Française, « Le Livre de Poche », 1994, 550 p.

GUÉNOT Jean, *Écrire, Guide pratique de l'écrivain avec des exercices*, Saint-Cloud, Éditions Guénot, 1998, 528 p.

GREVISSE Maurice, GOOSSE André, *Nouvelle grammaire française*, Paris, Duculot, 1993, 384 p.

HOWATSON M. C. (dir.), *Dictionnaire de l'Antiquité, Mythologique, Littérature, Civilisation*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1993, 1080 p.

LITTRÉ Émile, *Dictionnaire de la langue française*, Paris, Gallimard & Hachette, 1960, 7 tomes

MALHERBE Michel, *Les langages de l'humanité, une encyclopédie des 3 000 langues parlées dans le monde*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1995, 1734 p.

MARTIN F., *Les mots grecs*, Paris, Hachette, 1937, 208 p.

MARTIN F., *Les mots latins*, Paris, Hachette, 1976, 344 p.

MORFAUX Louis-Marie, *Vocabulaire de la philosophie et des sciences humaines*, Paris, Armand Colin, 1999, 402 p.

Annexes

Annexe I – À l'encontre de soi

Adaptation théâtrale du *Précis de Décomposition* en trois actes

Personnages :

Le Décomposé, le Suicidaire, le Corrompu

et

Une vieille malade

Ignace de Loyola

Chœur de concierges

Lucile de Chateaubriand

Palladas

Chœur des derniers humains

Catherine de Gênes

Thérèse d'Avila

Chœur des sous-hommes

Premier Acte

Scène noire, nue.

Le Décomposé (*seul au centre de la scène*) – En elle-même, toute idée est neutre, ou devrait l'être ; mais l'homme l'anime, y projette ses flammes et ses démenes ; impure, transformée en croyance, elle s'insère dans le temps, prend figure d'événement : le passage de la logique à l'épilepsie est consommé... Ainsi naissent les idéologies, les doctrines, et les farces sanglantes.

Paraît le Suicidaire, qui s'appuie contre un mur au fond de la scène.

Le Décomposé - Il me suffit d'entendre quelqu'un parler sincèrement d'idéal, d'avenir, de philosophie, de l'entendre dire « nous » avec une inflexion d'assurance, d'invoquer « les autres », et s'en estimer l'interprète, - pour que je le considère mon ennemi. J'y vois un tyran

manqué, un bourreau approximatif, aussi haïssable que les tyrans, que les bourreaux de grande classe. C'est que toute foi exerce une forme de terreur, d'autant plus effroyable que les « purs » en sont les agents. On se méfie des finauds, des fripons, des farceurs...

Entre le Corrompu, qui reste vautré sur le devant de la scène.

Le Décomposé - ...pourtant on ne saurait leur imputer aucune des grandes convulsions de l'histoire ; ne croyant en rien, ils ne fouillent pas vos cœurs, ni vos arrière-pensées ; ils vous abandonnent à votre nonchalance, à votre désespoir ou à votre inutilité ; l'humanité leur doit le peu de moments de prospérité qu'elle connut : ce sont eux qui sauvent les peuples que les fanatiques torturent et que les « idéalistes » ruinent. Sans doctrine, ils n'ont que des caprices et des intérêts, des vices accommodants, mille fois plus supportables que les ravages provoqués par le despotisme à principes : car tous les maux de la vie viennent d'une « conception de la vie ». Un homme politique accompli devrait approfondir les sophistes anciens et prendre des leçons de chant ; - et de corruption...

Le Corrompu (*parodiant le Décomposé*) - Arraché au but, à tous les buts, je ne conserve de mes désirs et de mes amertumes que leurs formules. Ayant résisté à la tentation de conclure, j'ai vaincu l'esprit, comme j'ai vaincu la vie par l'horreur d'y chercher une solution. Le spectacle de l'homme, - quel vomitif ! L'amour, - une rencontre de deux salives... Tous les sentiments puisent leur absolu dans la misère des glandes. Il n'est de noblesse que dans la négation de l'existence, dans un sourire qui surplombe des paysages anéantis.

Le Décomposé - Autrefois j'avais un « moi » ; je ne suis plus qu'un objet... Je me gave de toutes les drogues de la solitude ; celles du monde furent trop faibles pour me le faire oublier. Ayant tué le prophète en moi, comment aurais-je encore une place parmi les hommes ?

Le Suicidaire (*s'avançant jusqu'au Décomposé*) - C'est l'impossibilité de pleurer qui entretient en nous le goût des choses, et les fait exister encore : elle nous empêche d'en épuiser la saveur et de nous en détourner. Quand, sur tant de routes et de rivages, nos yeux refusaient de se noyer en eux-mêmes, ils préservaient par leur sécheresse l'objet qui les émerveillait. Nos larmes gaspillent la nature, comme nos transes, Dieu... Mais à la fin, elles nous gaspillent nous-mêmes. Car nous ne sommes que par le refus de donner libre cours à nos désirs suprêmes : les choses qui entrent dans la sphère de notre admiration ou de notre tristesse n'y demeurent que parce que nous ne les avons ni sacrifiées ni bénies de nos adieux liquides.

... Et c'est ainsi qu'après chaque nuit, nous retrouvant en face d'un jour nouveau, l'irréalisable nécessité de le combler nous transporte d'effroi ; et, dépayés dans la lumière, comme si le monde venait de s'ébranler, d'inventer son Astre, nous fuyons les larmes – dont une seule suffirait à nous évincer du temps.

Le Décomposé – Et c'est ainsi que je rêve d'avoir été un de ces esclaves, venu d'un pays improbable, triste et barbare, pour traîner dans l'agonie de Rome une vague désolation, embellie de sophismes grecs...

Le Suicidaire – Dans les yeux vacants des bustes, dans les idoles amoindries par des superstitions fléchissantes, j'aurais trouvé l'oubli de mes ancêtres et mes jougs et de mes regrets. Épousant la mélancolie des anciens symboles, je me serais affranchi ; j'aurais partagé la dignité des dieux abandonnés, les défendant contre les croix insidieuses, contre l'invasion des domestiques et des martyrs, et mes nuits auraient cherché repos dans la démence et la débauche des Césars.

Le Corrompu (*se relevant, rejoignant le Décomposé et le Suicidaire*) – Expert en désabusements, criblant de toutes les flèches d'une sagesse dissolue les ferveurs nouvelles, - auprès des courtisanes, dans des lupanars sceptiques ou dans des cirques aux cruautés fastueuses, j'aurais chargé mes raisonnements de vice et de sang, pour dilater la logique jusqu'à des dimensions dont elle n'a jamais rêvé, jusqu'aux dimensions des mondes qui meurent.

Un temps. Chacun retourne à sa place.

Le Suicidaire – Comme il est malaisé d'approuver les raisons qu'invoquent les êtres, toutes les fois qu'on se sépare de chacun d'eux, la question qui vient à l'esprit est invariablement la même : comment se fait-il qu'il ne se tue pas ?

Le Corrompu – Car rien n'est plus naturel que d'imaginer le suicide. Quand on a entrevu, par une intuition bouleversante et facilement renouvelable, sa propre inutilité, il est incompréhensible que n'importe qui n'en ait fait autant.

Le Suicidaire – Se suicider semble un acte si clair et si simple ! Pourquoi est-il si rare, pourquoi tout le monde l'élude-t-il ?

Le Décomposé – C'est que, si la raison désavoue l'appétit de vivre, le *rien* qui fait prolonger les actes est pourtant d'une force supérieure à tous les absolus ; il explique la coalition tacite des mortels contre la mort ; il est non seulement le symbole de l'existence, mais l'existence même ; il est le tout. Et ce rien, ce tout ne peut donner un sens à la vie, mais il la fait néanmoins persévérer dans ce qu'elle est : *un état de non-suicide*.

Le Suicidaire – Mais le fervent des séparations, cherchant des chemins que les hordes ne hantent pas, se retire vers la marge extrême et évolue sur le tracé du cercle, qu'il ne peut franchir tant qu'il est soumis au corps...

Le Décomposé – Cependant la Conscience plane plus loin, toute pure dans une ennui sans êtres ni objets. Ne souffrant plus, supérieure aux prétextes qui invitent à mourir, elle oublie l'homme qui la supporte. Plus irréelle qu'une étoile perçue dans une hallucination, elle suggère la condition d'une pirouette sidérale...

Le Suicidaire - ... tandis que sur la circonférence de la vie l'âme se promène ne rencontrant toujours qu'elle-même et son impuissance à répondre à l'appel du Vide.

Un temps.

Le Suicidaire – C'était dans la salle d'attente d'un hôpital : une vieille m'expliquait ses maux... Les controverses des hommes, les ouragans de l'histoire ; - des riens à ses yeux : son mal seul régnait dans l'espace et dans la durée.

Une vieille malade (*se caressant la mâchoire avec plus d'intérêt que si le sort du monde en eût dépendu*) – Je ne peux pas manger, je ne peux pas dormir, j'ai peur, il doit y avoir du pus...

Le Suicidaire – Cet excès d'attention à soi de la part d'une commère décrépète me laissa tout d'abord indécis entre l'effroi et l'écoeurement ; puis je quittai l'hôpital avant que mon tour ne vînt, décidé à *renoncer* pour toujours à mes douleurs... (*Allant de long en large.*) Cinquante-neuf secondes sur chacune des minutes, ruminais-je le long des rues, furent dédiées à la souffrance ou à... l'idée de souffrance. Que n'ai-je eu une vocation de pierre ! Le « cœur » : origine de tous les supplices... J'aspire à l'objet..., à la bénédiction de la matière et de l'opacité. Le va-et-vient d'un moucheron me paraît une entreprise d'apocalypse. C'est commettre un péché que sortir de soi... Le vent, folie de l'air ! La musique, folie du silence ! En capitulant devant la vie, ce monde a forfait au néant... Je me démetts du mouvement et de mes rêves. Absence ! tu seras ma seule gloire... Que le « désir » soit à jamais rayé des dictionnaires et des âmes ! Je recule devant la farce vertigineuse des lendemains. Et si je garde encore quelques espoirs, j'ai perdu pour toujours la *faculté d'espérer*.

Le Décomposé – Chaque souffrance, sauf la nôtre, nous paraît légitime ou ridiculement intelligible ; sans quoi, le deuil serait la seule constante dans la versatilité de nos sentiments. Mais nous ne portons que le deuil de nous-mêmes. Si nous pouvions comprendre et aimer l'infinité des agonies qui traînent autour de nous, toutes les vies qui sont des morts cachées, il nous faudrait autant de cœurs qu'il y a d'êtres qui souffrent. Et si nous avions une mémoire miraculeusement actuelle qui garderait présente la totalité de nos peines passées,

nous succomberions sous un tel fardeau. *La vie n'est possible que par les déficiences de notre imagination et de notre mémoire.*

Le Corrompu (*au Décomposé*) – Tout concourt, les éléments et les actes, à te blesser. Te cuirasser de dédains, t'isoler en une forteresse d'écœurement, rêver à des indifférences inhumaines ? Les échos du temps te persécuteraient dans tes dernières absences...

Le Suicidaire (*au Décomposé*) – Quand rien ne peut t'empêcher de saigner, les idées même se teintent de rouge ou empiètent comme des tumeurs les unes sur les autres.

Le Corrompu – Il n'y a dans les pharmacies aucun spécifique contre l'existence ; – rien que de petits remèdes pour les fanfarons.

Le Suicidaire – Mais où est l'antidote du désespoir clair, infiniment articulé, fier et sûr ? Tous les êtres sont malheureux, mais combien le savent ? La conscience du malheur est une maladie trop grave pour figurer dans une arithmétique des agonies ou dans les registres de l'Incurable.

Le Corrompu – Elle rabaisse le prestige de l'enfer, et convertit les abattoirs des temps en idylles.

Le Suicidaire – Quel péché as-tu commis pour naître, quel crime pour exister ? Ta douleur comme ton destin est sans motif.

Le Corrompu – Souffrir véritablement, c'est accepter l'invasion des maux sans l'excuse de la causalité, comme une faveur de la nature démente, comme un miracle négatif... Dans la phrase du Temps les hommes s'insèrent comme des virgules, tandis que, pour l'arrêter, tu t'es immobilisé en point.

Le Décomposé – Au début, c'est pour nous évader des choses que nous pensons ; puis, lorsque nous sommes allés trop loin, pour nous perdre dans le regret de notre évasion... Et c'est ainsi que nos concepts s'enchaînent comme des soupirs dissimulés, que toute réflexion tient lieu d'interjection, qu'une tonalité plaintive submerge la dignité de la logique.

Le Suicidaire – Des teintes funèbres ternissent les idées, débordements du cimetière sur les paragraphes, relent de pourriture dans les préceptes, dernier jour de l'automne dans un cristal intemporel...

Le Décomposé – L'esprit est sans défense contre les miasmes qui l'assaillent, car ils surgissent de l'endroit le plus corrompu qui existe entre la terre et le ciel, de l'endroit où la folie gît dans la tendresse, cloaque d'utopies et verminière de rêves : notre âme.

Le Corrompu – Une âme qui ne soit pas perdue ? Où est-elle, pour qu'on en dresse le procès-verbal, pour que la science, la sainteté et la comédie s'en emparent !

Un temps.

Ignace de Loyola – Lorsque l'âme est en état de grâce, sa beauté est si relevée et si admirable, qu'elle surpasse incomparablement tout ce qu'il y a de beau dans la nature, et qu'elle ravit les yeux de Dieu et des Anges.

Un temps.

Le Suicidaire – J'ai cherché à m'établir dans une grâce quelconque ; j'ai voulu liquider les interrogations et disparaître dans une lumière ignorante, dans n'importe quelle lumière dédaigneuse de l'intellect. Mais comment atteindre au soupir de félicité supérieur aux problèmes, quand aucune beauté ne t'illumine, et que Dieu et les Anges sont aveugles ?

Le Décomposé – Jadis, alors que sainte Thérèse, patronne de l'Espagne et de ton âme, te prescrivait un trajet de tentations et de vertiges, le gouffre transcendant t'émerveillait comme une chute dans les cieux. Mais ces cieux se sont évanouis – comme les tentations et les vertiges – et, dans le cœur froid, les fièvres d'Avila, à jamais éteintes.

Le Suicidaire – Par quelle étrangeté du sort, certains êtres, arrivés au point où ils pourraient coïncider avec une foi, reculent-ils pour suivre un chemin qui ne les mène qu'à eux-mêmes – et donc nulle part ? Est-ce par peur qu'installés dans la grâce, ils y perdent leurs vertus distinctes ?

Le Décomposé – Chaque homme évolue aux dépens de ses profondeurs, chaque homme est un mystique qui se refuse : la terre est peuplée de grâces manquées et de mystères piétinés.

Un temps.

Le Décomposé – Nés dans une prison, avec des fardeaux sur nos épaules et nos pensées, nous ne pourrions atteindre le terme d'un seul jour si la possibilité d'en finir ne nous incitait à recommencer le jour d'après... Les fers et l'air irrespirable de ce monde nous ôtent tout, sauf la liberté de nous tuer ; et cette liberté nous insuffle une force et un orgueil tels qu'ils triomphent des poids qui nous accablent.

Le Corrompu – Pouvoir disposer absolument de soi et s'y refuser, est-il donc plus mystérieux ?

Le Décomposé – La consolation par le suicide possible élargit en espace infini cette demeure où nous étouffons. L'idée de nous détruire, la multiplicité des moyens d'y parvenir, leur facilité et leur proximité nous réjouissent et nous effraient ; car il n'y a rien de plus simple et

de plus terrible que l'acte par lequel nous décidons irrévocablement de nous-mêmes. En un instant nous supprimons tous les instants...

Le Corrompu - Dieu lui-même ne saurait le faire. Mais, démons fanfarons, nous différons notre fin : comment renoncerions-nous au déploiement de notre liberté, au jeu de notre superbe ?...

Le Suicidaire (*à la salle, tandis qu'une corde terminée en nœud coulant tombe du ciel*) - Celui qui n'a jamais conçu sa propre annulation, qui n'a pas pressenti le recours à la corde, à la balle, au poison ou à la mer, est un forçat avili ou un ver rampant sur la charogne cosmique. Ce monde peut tout nous prendre, peut tout nous interdire, mais il n'est du pouvoir de personne de nous empêcher de nous abolir. Tous les outils nous y aident, tous nos abîmes nous y invitent...

Le Corrompu - Mais tous nos instincts s'y opposent.

Le Décomposé - Cette contradiction développe dans l'esprit un conflit sans issue. Quand nous commençons à réfléchir sur la vie, à y découvrir un infini de vacuités, nos instincts se sont érigés déjà en guides et facteurs de nos actes ; ils réfrènent l'envol de notre inspiration et la souplesse de notre dégagement.

Le Corrompu - Si, au moment de notre naissance, nous étions aussi conscients que nous le sommes au sortir de l'adolescence, il est plus que probable qu'à cinq ans le suicide serait un phénomène habituel ou même une question d'honorabilité.

Le Décomposé - Mais nous nous *éveillons* trop tard : nous avons contre nous les années fécondées uniquement par la présence des instincts, qui ne peuvent être que stupéfaits des conclusions auxquelles conduisent nos méditations et nos déceptions.

Le Corrompu - Et ils réagissent...

Le Décomposé - Cependant, ayant acquis la conscience de notre liberté, nous sommes maîtres d'une résolution d'autant plus alléchante que nous ne la mettrons pas à profit.

Le Corrompu - Elle nous fait endurer les jours et, plus encore les nuits ; nous ne sommes plus pauvres, ni écrasés par l'adversité : nous disposons de ressources suprêmes. Et lors même que nous ne les exploiterions jamais, et que nous finirions dans l'expiration traditionnelle, nous aurions eu un trésor dans nos abandons : est-il plus grande richesse que le suicide que chacun porte en soi ?

Le Suicidaire (*tandis qu'une seconde corde descend*) - Si les religions nous ont défendu de mourir par nous-mêmes, c'est qu'elles y voyaient un exemple d'insoumission qui humiliait

les temples et les dieux. Tel concile d'Orléans considérait le suicide comme un péché plus grave que le crime, parce que le meurtrier peut toujours se repentir, se sauver, tandis que celui qui s'est ôté la vie a franchi les limites du salut. Mais l'acte de se tuer ne part-il pas d'une formule radicale de salut ? Et le néant ne vaut-il pas l'éternité ? L'être seul n'a pas besoin de faire la guerre à l'univers ; c'est à lui-même qu'il envoie l'ultimatum. Il n'aspire pas davantage à *être* pour toujours, si dans un acte incomparable il a été *absolument* lui-même. Il refuse le ciel et la terre comme il se refuse. Au moins, il aura atteint une plénitude liberté inaccessible à celui qui la cherche indéfiniment dans le futur...

(*Au Décomposé.*) Aucune église, aucune mairie n'a inventé jusqu'à présent un seul argument valable contre le suicide. À celui qui ne peut plus supporter la vie, que répondre ? Nul n'est à même de prendre sur soi les fardeaux des autres. Et de quelle force dispose la dialectique contre l'assaut des chagrins irréfutables et contre mille évidences inconsolées ? Le suicide est un des caractères distinctifs de l'homme, une de ses découvertes ; aucune bête n'en est capable et les anges l'ont à peine deviné ; sans lui, la réalité humaine serait moins curieuse et moins pittoresque : elle manquerait d'un climat étrange et d'une série de possibilités funestes, qui ont leur valeur esthétique, ne serait-ce que pour introduire dans la tragédie des solutions nouvelles et une variété de dénouements.

(*Au Corrompu.*) Les sages antiques, qui se donnaient la mort comme preuve de leur maturité, avaient créé une discipline du suicide que les modernes ont désapprise. Voués à une agonie sans génie, nous ne sommes ni auteurs de nos extrémités, ni arbitres de nos adieux ; la fin n'est plus *notre* fin : l'excellence d'une initiative unique – par laquelle nous rachèterions une vie insipide et sans talent – nous fait défaut, comme nous fait défaut le cynisme sublime, le faste ancien d'un art de périr. Routiniers du désespoir, cadavres qui s'acceptent, nous nous survivons tous et ne mourons que pour accomplir une formalité inutile. C'est comme si notre vie ne s'attachait qu'à reculer le moment où nous pourrions nous débarrasser d'elle.

Un temps.

Le Décomposé – La vision de la nullité du Temps a fait naître les saints et les poètes, et les désespoirs de quelques isolés, épris d'anathèmes...

Le Corrompu – Cette vision n'est pas étrangère aux foules...

Chœur de concierges – À quoi ça sert ?... Qu'est-ce que ça fait ?... On en verra bien d'autres... Plus ça change plus c'est la même chose...

Le Suicidaire – Et pourtant rien n'arrive, rien n'intervient : pas un saint, pas un poète de plus... Les hommes disent...

Chœur de concierges – Tout passe...

Le Suicidaire – Mais combien saisissent la portée de cette terrifiante banalité ? combien fuient la vie, la chantent ou la pleurent ? Qui n'est pas imbu de la conviction que tout est vain ? Mais qui ose en affronter les suites ? Je me suis détourné de la philosophie au moment où il me devint impossible de découvrir chez Kant aucune faiblesse humaine, aucun accent véritable de tristesse ; chez Kant et chez tous les philosophes. En regard de la musique, de la mystique et de la poésie, l'activité philosophique relève d'une sève diminuée et d'une profondeur suspecte, qui n'ont de prestiges que pour les timides et les tièdes.

Le Corrompu – Au début, nous croyons avancer vers la lumière ; puis, fatigués d'une marche sans but, nous nous laissons glisser : la terre, de moins en moins ferme, ne nous supporte plus : elle s'ouvre. Et, naguère amoureux des sommets, nous finissons par chérir notre chute, nous nous hâtons de l'accomplir, fascinés par l'illusion de toucher aux confins des ténèbres, aux frontières notre destinée nocturne. Si le vertige devient notre loi, portons un nimbe souterrain, une couronne dans notre chute. Détrônés de ce monde, emportons-en le sceptre pour honorer la nuit d'un faste nouveau.

Le Décomposé – Et pourtant cette chute – à part quelques instants de pose – est loin d'être solennelle et lyrique. Habituellement nous nous enlisons dans une fange nocturne, dans une obscurité tout aussi médiocre que la lumière...La vie n'est qu'une torpeur dans le clair-obscur, une inertie entre des lueurs et des ombres, une caricature de ce soleil intérieur, lequel nous fait croire illégitimement à notre excellence sur le reste de la matière. Rien ne prouve que nous sommes plus que rien. Pour ressentir continuellement cette dilatation où nous rivalisons avec les dieux, où nos fièvres triomphent de nos effrois, il faudrait nous maintenir à une température tellement élevée qu'elle nous achèverait en quelques jours. Mais nos éclairs sont instantanés ; les chutes sont notre règle. La vie, c'est ce qui se décompose à tout moment ; c'est une perte monotone de lumière, une dissolution insipide dans la nuit, sans sceptres, sans auréoles, sans nimbes.

Le Corrompu – Nul ne vous jette la pierre ; vous êtes citoyen respectable comme devant ; vous jouissez des honneurs de la cité, de la considération de vos semblables ; les lois vous protègent ; vous êtes aussi estimable que quiconque – et cependant personne ne voit que vous vivez d'avance vos funérailles et que votre mort ne saurait rien ajouter à votre condition irrémédiablement établie.

Le Suicidaire – Mais je ne veux plus expier les fautes des autres. Je veux guérir de ma naissance dans une agonie en dehors des continents, dans un désert fluide, dans un naufrage impersonnel.

Le Corrompu – Nous ne sommes nous-mêmes que par la somme de nos échecs.

Le Décomposé – Celui qui ne s'adore pas est encore à naître. Tout ce qui vit se chérit... (*Un temps.*) Je ne me rencontrerai plus jamais avec moi. (*Un temps.*) Avant notre vieillesse, viendra un temps où, rétractant nos ardeurs, et courbés sous les palinodies de la chair, nous marcherons mi-charognes, mi-spectres... Nous aurons réprimé – par peur de complicité avec l'illusion – toute palpitation en nous. Pour n'avoir pas su désincarner notre vie en un sonnet, nous traînerons en lambeaux notre pourriture, et, pour être allés plus loin que la musique ou la mort, nous trébucherons, aveugles, vers une funèbre immortalité...

Un temps.

Le Corrompu – Qui, après avoir été reçu par un riche, n'a regretté de ne pas disposer d'océans de salive pour les déverser sur tous les possédants de la terre ? Et qui n'a ravalé son crachat de peur de le lancer au visage d'un visage d'un voleur respecté et ventru ? Nous sommes tous ridiculement prudents et timides : le cynisme ne s'apprend pas à l'école. La fierté non plus. Deux mille ans de sermons ont édulcoré notre fiel ; d'ailleurs, dans un monde pressé, qui s'arrêterait pour répondre nos insolences ou pour se délecter à nos aboiements ?

Le Décomposé – Toute inspiration procède d'une faculté d'exagération : le lyrisme – et le monde entier de la métaphore – serait une excitation pitoyable sans cette fougue qui gonfle les mots à les faire éclater. La poésie : divagation cosmogonique du vocabulaire... A-t-on combiné plus efficacement le charlatanisme et l'extase ? Le mensonge – source des larmes ! telle est l'imposture du génie et le secret de l'art. Des riens enflés jusqu'au ciel ; l'in vraisemblable, générateur d'univers !

Le Suicidaire – Le Futur nous *attend* pour nous immoler... Dès lors, comment ne pas se pencher sur le destin de Lucile de Chateaubriand ou de la Gûnderode, et ne pas répéter avec la première... ?

Lucile de Chateaubriand – Je m'endormirai d'un sommeil de mort sur ma destinée.

Le Suicidaire – Comment ne pas s'enivrer du désespoir qui plonge le poignard dans le cœur de l'autre ? À l'exception de quelques exemples de mélancolie exhaustive, et de quelques suicides non pareils, les hommes ne sont que des pantins bourrés de globules rouges pour enfanter l'histoire et ses grimaces.

Un temps.

Le Décomposé (*à part, désignant le Suicidaire*) – Il est là, dans le brasier du sang, dans l’amertume de chaque cellule, dans le frissonnement des nerfs, dans ces prières à rebours qui exhalent la haine, partout où il fait, de l’horreur, son confort. Le laisserais-je saper mes heures, alors que je pourrais, complice méticuleux de ma destruction, vomir mes espoirs et me désister de moi-même ? Il partage – locataire assassin – ma couche, mes oublis et mes veilles ; pour le perdre, ma perte est nécessaire.

Le Suicidaire (*à distance, s’approchant*) – Et quand on n’a qu’un corps et qu’une âme, l’un étant trop lourd et l’autre trop obscure, comment porter encore un supplément de poids et de ténèbres ? Comment traîner ses pas dans un temps noir ?

Le Décomposé – Je rêve d’une minute dorée, hors du devenir, d’une minute ensoleillée, transcendante au tourment des organes et à la mélodie de la décomposition.

Le Corrompu – Entendre les pleurs d’agonie et de joie du Mal qui s’entortille dans tes pensées, - et ne pas étrangler l’intrus ? Mais si tu le frappes, ce ne sera que par une complaisance inutile envers toi-même. Il est déjà ton pseudonyme ; tu ne saurais lui faire violence impunément. Pourquoi biaiser à l’approche du dernier acte ? Pourquoi ne pas t’attaquer à ton propre nom ?

Le Décomposé (*les repoussant*) – Il serait entièrement faux de croire que la « *révélation démoniaque* » est une présence inséparable de notre durée ; - cependant, quand nous en sommes saisis, nous ne pouvons imaginer la quantité des instants neutres que nous avons vécus avant. De nos ancêtres nous vient cette propension à objectiver nos maux intimes ; la mythologie a imprégné notre sang et la littérature a entretenu en nous le goût des *effets...* Cloués à nous-mêmes, nous n’avons pas la faculté de nous écarter du chemin inscrit dans l’innéité de notre désespoir. Nous faire exempter de la vie parce qu’elle n’est pas notre élément ? Personne ne délivre des certificats d’inexistence.

Le Corrompu – Je n’ai connu aucune vie « *nouvelle* » qui ne fût illusoire et compromise en ses racines. J’ai vu chaque homme avancer dans le temps pour s’isoler dans une rumination angoissée et retomber en lui-même, avec, en guise de renouvellement, la grimace imprévue de ses propres espoirs.

Le Décomposé – Ayant vécu et vérifié tous les arguments contre la vie, je l’ai dépouillée de ses saveurs, et vautre dans sa lie, j’en ai ressenti la nudité. J’ai connu la métaphysique post-sexuelle, le vide de l’univers inutilement procréé, et cette dissipation de sueur qui vous plonge dans un froid immémorial, antérieur aux fureurs de la matière. Et j’ai voulu être

fidèle à mon savoir, contraindre les instincts à s'assoupir, et j'ai constaté qu'il ne sert à rien de manier les armes du néant si on ne peut les tourner contre soi.

Le Corrompu (*décrivant le Décomposé*) – Idées neutres comme yeux secs ; regards mornes qui enlèvent aux choses tout relief ; auto-auscultations qui réduisent les sentiments à des phénomènes d'attention ; vie vaporeuse, sans pleurs et sans rires, - comment vous inculquer une sève, une vulgarité printanière ? Et comment supporter ce cœur démissionnaire, et ce temps trop émoussé pour transmettre encore à ses propres saisons le ferment de la croissance et de la dissolution ?

Lorsque tu as vu dans toute conviction une souillure et dans tout attachement une profanation, tu n'as plus le droit d'attendre, ici-bas ou ailleurs, un sort modifié par l'espoir. Il te faut choisir (*désignant le Suicidaire*) un promontoire idéal, ridiculement solitaire,

Le Suicidaire – ...ou (*désignant le Corrompu*) une étoile de farce, rebelle aux constellations.

Le Corrompu (*toujours au Décomposé*) – Irresponsable par tristesse, ta vie a bafoué ses instants ; or, la vie, c'est la *piété de la durée*, le sentiment d'un éternité dansante, le temps qui se dépasse, et rivalise avec le soleil...

Le Suicidaire – Cette stagnation des organes, cette hébétude des facultés, ce sourire pétrifié, ne te rappellent-ils pas souvent l'ennui des cloîtres, les cœurs déserts de Dieu...

Le Corrompu – ...la sécheresse et l'idiotie des moines s'exécrant dans l'emportement extatique de la masturbation ?

Le Suicidaire – Tu n'es qu'un moine sans hypostases divines...

Le Corrompu – ...et sans l'orgueil du vice solitaire.

Le Suicidaire – La terre, le ciel, sont les parois de ta cellule, et, dans l'air qu'aucun souffle n'agite, seule règne l'absence d'oraison. Promis aux heures creuses de l'éternité, à la périphérie des frissons et aux désirs moisis qui pourrissent à l'approche du salut, tu t'ébranles vers un Jugement sans faste et sans trompettes, cependant que tes pensées, pour toute solennité, n'ont imaginé que la procession irréaliste des espérances. À la faveur des souffrances les âmes s'élançaient autrefois vers les voûtes ; tu butes contre elle. Et tu retombes dans le monde comme une Trappe sans foi...

Le Corrompu – ...traînant sur le Boulevard, Ordre des filles perdues – et de ta perdition.

Un temps.

Le Décomposé – Je ne hais personne ; - mais la haine noircit mon sang et brûle cette peau que les années furent incapables de tanner. Comment dompter, sous des jugements tendres

ou rigoureux, une tristesse hideuse et un cri d'écorché ? J'ai voulu aimer la terre et le ciel, leurs exploits et leurs fièvres, - et n'y ai rien trouvé qui ne me rappelât la mort : fleurs, astres, visages, - symboles de flétrissure, dalles virtuelles de toutes les tombes possibles ! Qu'on me montre ici-bas une seule chose qui a commencé bien et qui n'a pas fini mal. Les palpitations les plus fières s'engouffrent dans un égoût, où elles cessent de battre, comme arrivés à leur terme naturel : cette déchéance constitue le drame du cœur et le sens négatif de l'histoire. Dans ces conditions, sur qui déverser sa haine ? Nul n'est responsable d'être, et encore moins d'être ce qu'il est. Frappé d'existence, chacun subit comme une bête les conséquences qui en découlent. C'est ainsi que, dans un monde où tout est haïssable, la haine devient plus vaste que le monde, et, pour avoir dépassé son objet, s'annule.

Le Corrompu - Le philosophe, revenu des systèmes et des superstitions...

Le Suicidaire - ...mais persévérant encore sur les chemins du monde...

Le Corrompu - ...devrait imiter le pyrrhonisme de trottoir dont fait montre la créature la moins dogmatique : la fille publique. Détachée de tout et ouverte à tout ; épousant l'humeur et les idées du client ; changeant de ton et de visage à chaque occasion ; prête à être triste ou gaie, étant indifférente ; prodiguant les soupirs par souci commercial ; portant sur les ébats de son voisin superposé et sincère un regard éclairé et faux, - elle propose à l'esprit un modèle de comportement qui rivalise avec celui des anges. Être sans convictions à l'égard des hommes et de soi-même, tel est le haut enseignement de la prostitution, académie ambulante de ludicité, en marge de la société comme la philosophie. Tout ce que je sais, je l'ai appris à l'école des filles...

Le Décomposé - À quoi bon ? Par quelle supercherie deux yeux nous détournent-ils de notre solitude ? Est-il faillite plus humiliante pour l'esprit ? L'amour assoupit la connaissance ; la connaissance réveillée tue l'amour. Une chaleur de tripes nous offrirait-elle ce que l'univers entier ne sut pas nous offrir ?

Le Suicidaire - Et pourtant c'est bien cela le fondement de cette anomalie courante...

Le Décomposé - et surnaturelle...

Le Suicidaire - Résoudre à deux...

Le Décomposé - ... ou plutôt suspendre - toutes les énigmes ; à la faveur d'une imposture, oublier cette fiction où baigne la vie...

Le Suicidaire - d'un double roucoulement remplir la vacuité générale...

Le Décomposé – ...et – parodie d'extase – se noyer enfin dans la sueur d'une complice quelconque...

Un temps.

Le Corrompu – Lorsqu'on parvient à la limite de la solitude du monologue, aux confins de la solitude, on invente – à défaut d'autre interlocuteur – Dieu, prétexte suprême de dialogue.

Le Décomposé – Tant que vous Le nommez, votre démenche est bien déguisée, et... tout vous est permis. Le vrai croyant se distingue à peine du fou ; mais sa folie est légale, admise ; il finirait dans un asile si ses aberrations étaient pures de toute foi. Mais Dieu les couvre, les rend légitimes. L'orgueil d'un conquérant pâlit auprès de l'ostentation d'un dévot qui s'adresse au Créateur. Comment peut-on tant oser ? Et comment la modestie serait-elle une vertu des temples, alors qu'une vieille décrépète qui s'imagine l'Infini à sa portée, s'élève par la prière à un niveau d'audace auquel nul tyran n'a jamais prétendu ?

Le Suicidaire – Je sacrifierais l'empire du monde pour un seul moment où mes mains jointes imploreraient le grand Responsable de nos énigmes et de nos banalités.

Le Corrompu – Pourtant ce moment constitue la qualité courante – et comme le temps *officiel* – de n'importe quel croyant.

Le Décomposé – Trop humble pour prier, trop inerte pour franchir le seuil d'une église, je me résigne à mon ombre, et ne veux pas une capitulation de Dieu devant mes prières. (À la salle.) Mon orgueil n'est pas intarissable : ses ressources sont limitées. Vous pensez, au nom de la foi, vaincre votre *moi* ; en fait, vous désirez le perpétuer dans l'éternité, cette durée-ci ne vous suffisant point. Votre superbe excède en raffinement toutes les ambitions du siècle. Quel rêve de gloire, comparé au vôtre, ne se révèle-t-il pas duperie et fumée ? Votre foi n'est qu'un délire de grandeurs toléré par la communauté, parce qu'il emprunte des voies travesties ; mais votre poussière est votre unique obsession : friand d'intemporel, vous persécutez le temps qui la disperse. L'au-delà seul est assez spacieux pour vos convoitises ; la terre et ses instants vous semblent trop fragiles. La mégalomanie des couvents dépasse tout ce qu'imaginèrent jamais les fièvres somptueuses des palais. Celui qui ne consent pas à son néant est un malade mental. Et le croyant, entre tous, est le moins disposé à y consentir. La volonté de durer, poussée si loin, m'épouvante. Je me refuse à la séduction malsaine d'un Moi indéfini. Je veux me vautrer dans ma mortalité. Je veux rester *normal*.

Le Suicidaire – Seigneur, donnez-moi la faculté de ne jamais prier, épargnez-moi l'insanité de toute adoration, éloignez de moi cette tentation d'amour qui me livrerait pour toujours à Vous. Que le vide s'étende entre mon cœur et le ciel ! Je ne souhaite point mes déserts

peuplés de votre présence, mes nuits tyrannisées par votre lumière, mes Sibéries fondues sous votre soleil. Plus seul que vous, je veux mes mains pures, au rebours des vôtres qui se souillèrent à jamais en pétrissant la demande à votre stupide omnipotence que le respect de vos paroles ; et je crains la folie qui me les ferait entendre. Dispensez-moi le miracle recueilli d'avant le premier instant, la paix que vous ne pûtes tolérer et qui vous incita à ménager une brèche dans le néant pour y ouvrir cette foire des temps, et pour me condamner ainsi à l'univers, - à l'humiliation et à la honte d'être.

Un temps.

Le Suicidaire (*au Décomposé, tandis qu'une nouvelle corde apparaît*) - Pourquoi n'as-tu la force de te soustraire à l'obligation de respirer ? Pourquoi subir encore cet air solidifié qui bloque tes poumons et s'écrase contre ta chair ? Comment vaincre ces espoirs opaques et ces idées pétrifiées, quand, tour à tour, tu imites la solitude d'un roc, ou l'isolement d'un crachat figé sur les bords du monde ? Tu es plus éloigné de toi-même que d'une planète non découverte, et tes organes, tournés vers le cimetière, en jaloussent le dynamisme...

Le Corrompu (*au Décomposé*) - Ouvrir tes veines pour inonder cette feuille qui t'irrite comme t'irritent les saisons ? Ridicule tentative ! Ton sang, décoloré par les nuits blanches, a suspendu son cours... Rien ne réveillera en toi la soif de vivre et de mourir, éteintes par les années, à jamais rebutée par ces sources sans murmure ni prestige auxquelles s'abreuvent les hommes. Avorton aux lèvres muettes et sèches, tu demeureras au-delà du bruit de la vie et de la mort, au-delà même du bruit des larmes...

Le Décomposé - Se répéter à soi-même mille fois par jour : « *Rien n'a de prix ici-bas* »...

Le Corrompu - Se retrouver éternellement au même point, et tourner niaisement comme une toupie...

Le Suicidaire - Quand la lumière cessera-t-elle de déverser ses rayons, funestes au souvenir d'un monde nocturne et antérieur à tout ce qui fut ? Comme il est révolu le chaos, calme et reposant, d'avant la terrible Création, ou, plus doux encore, le chaos du néant mental !

Le Décomposé - Je ne veux plus collaborer avec la lumière ni employer le jargon de la vie. Et je ne dirai plus : « *Je suis* » - sans rougir. L'impudeur du souffle, le scandale de la respiration sont liés à l'abus d'un verbe auxiliaire... Il faut l'obnubilation (*vers le Suicidaire*) d'un croyant ou (*vers le Corrompu*) d'un idiot pour s'intégrer à la « *réalité* », laquelle s'évanouit à l'approche du moindre doute, d'un soupçon d'improbabilité ou d'un sursaut d'angoisse, - autant de rudiments qui préfigurent la conscience et qui, *développés*, l'engendrent, la définissent et l'exaspèrent.

Acte second

Décor décadent : ruines d'un temple antique, longue table fin-de-siècle couverte de victuailles, un arbre mort, des croix chrétiennes en métal rouillé.

Le Décomposé (*seul en scène*) – Je vis dans l'attente de l'Idée ; je la pressens, la cerne, m'en saisis – et ne puis la formuler, elle m'échappe, elle ne m'appartient pas encore : l'aurais-je conçue dans mon absence ? Et comment, d'imminente et confuse, la rendre présente et lumineuse dans l'agonie intelligible de l'expression ? Quel état dois-je espérer pour qu'elle éclore – et dépérisse ? Anti-philosophe, j'abhorre toute idée *indifférente* : je ne suis pas toujours triste, donc je ne pense pas toujours. Quand je *regarde* les idées, elles me paraissent plus inutiles encore que les choses ; aussi n'ai-je aimé que les élucubrations des grands malades, les ruminations de l'insomnie, les éclairs d'une frayeur de clair-obscur qu'une idée recèle est le seul indice de sa profondeur, comme l'accent désespéré de son enjouement est l'indice de sa fascination. Combien de nuits blanches cache votre passé nocturne ? (*Apparaît le Suicidaire.*) C'est ainsi que nous devrions aborder tout penseur. Celui qui pense *quand il veut* n'a rien à nous dire. (*Entre le Corrompu.*) il ne dépend pas de « moi » d'être naïf ou cynique : *mes vérités sont les sophismes de mon enthousiasme ou de ma tristesse.*

Le Corrompu – J'existe, je sens et je pense au gré de l'instant – et malgré moi. Le Temps me constitue ; je m'y oppose en vain – et *je suis*. Mon présent non souhaité se déroule, *me* déroule ; ne pouvant le commander, je le commente ; esclave de mes pensées, je joue avec elles, comme un bouffon de la fatalité...

Le Décomposé – Je me suis forgé d'innombrables autels, ai dressé partout trop d'autels, et me suis agenouillé devant une foule de dieux. Maintenant, las d'adorer, j'ai gaspillé la dose de délire qui m'échut en partage.

Le Suicidaire – On n'a de ressources que pour les absolus de son engeance, une âme comme un pays ne s'épanouissant qu'à l'intérieur de ses frontières.

Le Décomposé – Je paye pour les avoir franchies, pour m'être fait de l'Indéfini une patrie, et de divinités étrangères un culte, pour m'être prosterné devant des siècles qui exclurent mes ancêtres.

Le Corrompu – D'où je viens, je ne saurais plus le dire : dans les temples, je suis sans croyance ; dans les cités, sans ardeur ; près de mes semblables, sans curiosité ; sur la terre, sans certitudes.

Le Décomposé – Donnez-moi un désir *précis*, et je renverserai le monde.

Le Suicidaire – Délivrez-moi de cette honte des actes qui me fait jouer chaque matin la comédie de la résurrection et chaque soir celle de la mise en tombeau ; dans l'intervalle, rien que ce supplice dans le linceul de l'ennui...

Le Corrompu – Je rêve de vouloir – et tout ce que je veux me paraît sans prix. Comme un vandale rongé par la mélancolie, je me dirige sans but...

Le Décomposé – ...moi sans moi, vers je ne sais plus quels coins...

Le Suicidaire – ... pour découvrir un dieu abandonné, un dieu lui-même athée...

Le Corrompu – ... et m'endormir...

Le Décomposé – ...à l'ombre de ses derniers doutes...

Le Suicidaire – ... et de ses derniers miracles.

Un temps.

Le Corrompu – Mais consolons-nous : nos descendants proches ou lointains nous vengeront. Car il n'est pas difficile d'imaginer le moment où les hommes s'entr'égorgeront par dégoût d'eux-mêmes...

Le Décomposé – ... où l'Ennui aura raison de leurs préjugés et de leurs réticences...

Le Suicidaire – ... où ils sortiront dans la rue étancher leur soif de sang et où le rêve destructeur prolongé à travers tant de générations deviendra le fait de tous...

Un temps.

Le Décomposé – Je respire par préjugé. Et je contemple le spasme des idées, tandis que le Vide se sourit à lui-même... Plus de *sueur* dans l'espace, plus de vie ; la moindre vulgarité la fera disparaître : une seconde d'attention y suffit.

Le Corrompu – Quand on se perçoit exister on éprouve la sensation d'un dément émerveillé qui surprend sa propre folie et cherche en vain à lui donner un nom. L'habitude émousse notre étonnement d'être : nous *sommes* – et passons outre, nous recouvrons notre place dans l'asile des existants.

Le Décomposé – Conformiste, je vis, j'essaye de vivre, par imitation, par respect pour les règles du jeu, par horreur de l'originalité.

Le Corrompu – Résignation d'automate : affecter un semblant de ferveur et en rire secrètement ; ne se plier aux conventions que pour les répudier en cachette ; figurer dans tous les registres, mais sans résidence dans le temps ; sauver la face alors qu'il serait impérieux de la perdre...

Le Décomposé – Celui qui méprise tout doit assumer un air de dignité parfait, induire en erreur les autres et jusqu'à soi-même : il accomplira ainsi plus aisément sa tâche de *faux vivant*. (*Vers le Corrompu*.) À quoi bon étaler sa déchéance lorsqu'on peut feindre la prospérité ? L'enfer manque de *manières* : c'est l'image exaspérée d'un homme franc et malappris, c'est la terre conçue sans aucune superstition d'élégance et de civilité. (*Vers le Suicidaire*.) J'accepte la vie par politesse : la révolte perpétuelle est de mauvais goût comme le sublime du suicide. À vingt ans on fulmine contre les cieux et l'ordure qu'ils couvrent ; puis on s'en lasse. La pose tragique ne sied qu'à une puberté prolongée et ridicule...

Le Corrompu – ...mais il faut mille épreuves pour en arriver à l'histrionisme du détachement.

Le Suicidaire – Gardons au plus profond de nous une certitude supérieure à toutes les autres : la vie n'a pas de sens, elle *ne peut* en avoir. Nous devrions nous tuer sur le coup si une révélation imprévue nous persuadait du contraire.

Le Corrompu – L'air disparu, nous respirerions encore ; mais nous étoufferions encore si on nous enlevait la joie de l'inanité...

Un temps.

Le Suicidaire – Quand on ne peut se délivrer de soi, on se délecte à se dévorer.

Le Décomposé – En vain en appellerait-on au Seigneur des Ombres, au dispensateur d'une malédiction précise : on est malade sans maladie, et réprouvé sans vices.

Le Suicidaire – La mélancolie est l'*état de rêve de l'égoïsme* : plus aucun objet en dehors de soi, plus de motif de haine ou d'amour...

Le Corrompu – ...mais cette même chute dans une fange languissante...

Le Décomposé – ...ce même retournement de damné sans enfer...

Le Suicidaire – ... ces mêmes réitérations d'une ardeur de périr...

Le Corrompu – Se nourrissant de ce qui la corrompt, elle cache sous son nom mélodieux, l'Orgueil de la Défaite et l'Apitoiement sur soi...

Un temps.

Autour de la table garnie.

Le Décomposé – Méditer ses sensations – *savoir* que l'on mange, – c'est là une prise de conscience grâce à laquelle un acte élémentaire dépasse son but immédiat.

Le Corrompu – À côté du dégoût intellectuel s'en développe un autre, plus profond et plus dangereux...

Le Décomposé – ...émanant des viscères, il aboutit à la forme la plus grave de nihilisme, le nihilisme de la réplétion.

Le Suicidaire – Les considérations les plus amères ne sauraient se comparer, dans leurs effets, à la vision qui succède à un festin opulent.

Le Décomposé – Tout repas qui dépasse en durée quelques minutes et, en mets, le nécessaire, désagrège nos certitudes.

Le Corrompu – L'abus culinaire et la satiété détruisirent l'Empire plus impitoyablement que ne le firent les sectes orientales et les doctrines grecques mal assimilées. On n'éprouve un authentique frisson de scepticisme qu'autour d'une table copieuse.

Le Décomposé (*tandis que le Corrompu chipe dans le buffet*) – Il y a une *plénitude de décroissance* dans toute civilisation trop mûre. Les instincts s'assouplissent ; les plaisir se dilatent et ne correspondent plus à leur fonction biologique ; la volupté devient une fin en soi, sa prolongation un art, l'escamotage de l'orgasme une technique, la sexualité une science.

Le Suicidaire – Des procédés et des inspirations livresques pour multiplier les voies du désir, l'imagination torturée pour diversifier les préliminaires de la jouissance...

Le Décomposé – ...l'esprit lui-même mêlé à un secteur étranger à sa nature et sur lequel il ne devrait guère avoir de prise...

Le Suicidaire – ... autant de symptômes d'appauvrissement du sang et d'intellectualisation morbide de la chair.

Le Décomposé – L'amour conçu comme *rituel* rend l'intelligence souveraine dans l'empire de la bêtise. Les automatismes en pâtissent ; entravés, ils perdent cette impatience de déclencher une inavaouable contorsion...

Le Suicidaire – ... les nerfs deviennent le théâtre des malaises et de frissons clairvoyants, la *sensation* enfin se continue au-delà de sa durée brute grâce à l'adresse de deux tortionnaires de la volupté étudiée.

Le Décomposé – C'est l'individu qui trompe l'espèce...

Le Suicidaire – ...c'est le sang trop tiède pour étourdir encore l'esprit...

Le Décomposé – ...c'est le sang refroidi et aminci par les idées, le *sang rationnel*...

Le Corrompu (*repus, de nouveau vautre par terre*) – Instincts rongés par la conversation...

Le Suicidaire – Du dialogue n'est jamais sorti rien de monumental, d'explosif, de « grand ». Celui qui, lucide, se comprend, s'explique, se justifie et domine ses actes, ne fera jamais un geste mémorable. La *psychologie* est le tombeau du héros.

Le Corrompu – On tue aujourd’hui au nom de quelque chose ; on n’ose plus le faire spontanément ; de sorte que les bourreaux eux-mêmes doivent invoquer des motifs...

Le Décomposé – ...et, l’héroïsme étant désuet, celui qui en ressent la tentation résout plutôt un problème qu’il ne consomme un sacrifice.

Un temps.

Palladas – Nous autres, Grecs, nous ne sommes plus que cendres. Nos espérances sont sous terre comme celles des morts.

Un temps.

Le Suicidaire – Quand un peuple n’a plus aucun préjugé dans le sang, il ne lui reste encore comme ressource que la volonté de se désagréger.

Le Décomposé – Imitant la musique, cette discipline de la dissolution, il fait ses adieux aux passions, au gaspillage lyrique, à la sentimentalité, à l’aveuglement.

Le Corrompu – Désormais il ne pourra plus adorer sans ironie : le *sentiment des distances* sera à jamais son partage.

Le Décomposé – Faut-il prendre l’histoire au sérieux ou y assister en spectateur ? Y voir un effort vers un but ou la fête d’une lumière qui s’avive et pâlit sans nécessité ni raison ? La réponse dépend de notre degré d’illusion sur l’homme...

Le Corrompu – ...de notre curiosité à deviner la manière dont se résoudra ce mélange de valse et d’abattoir qui compose et stimule son devenir.

Le Suicidaire – Biologie, physiologie, psychologie, - noms grotesques qui, supprimant la naïveté de notre désespoir et introduisant l’analyse dans nos chants, nous font mépriser la déclamation ! Passés par les *Traités*, nos doctes amertumes expliquent nos hontes et classent nos frénésies. Quand la conscience parviendra à surplomber tous nos secrets, quand de notre malheur sera évacué le dernier vestige de mystère, aurons-nous encore un reste de fièvre et d’exaltation pour contempler la ruine de l’existence et de la poésie ?

Le Décomposé – Ressentir le poids de l’histoire, le fardeau du devenir et cet accablement sous lequel ploie la conscience lorsqu’elle considère la somme et l’inanité des événements révolus ou possibles...La nostalgie en vain invoque un élan ignorant des leçons que dégage tout ce qui fut ; il y a une lassitude pour qui le futur lui-même est un cimetière, un cimetière virtuel comme tout ce qui attend d’être. Les siècles se sont alourdis et pèsent sur l’instant. – Nous sommes plus pourris que tous les âges, plus décomposés que tous les empires. Acteurs

chlorotiques, nous nous préparons à jouer des rôles de remplissage dans le temps rebattu : le rideau de l'univers est mité, et à travers ses trous on ne voit plus que masques et fantômes...

Le Suicidaire – L'erreur de ceux qui saisissent la décadence est de vouloir la combattre alors qu'il faudrait l'encourager : en se développant elle s'épuise et permet l'avènement d'autres formes.

Le Décomposé – Mais nous autres incroyants, nous mourons avec nos décors, et trop fatigués pour nous leurrer de fastes promis à nos cadavres...

Le Corrompu – L'homme est né avec la vocation de la fatigue : lorsqu'il adopta la position verticale, et qu'il diminua ainsi ses possibilités d'*appui*, il se condamna à des faiblesses inconnues à l'animal qu'il fut. Porter sur deux jambes tant de matière et tous les dégoûts qui s'y rattachent ! Trop mûrs pour d'autres aurores, et ayant compris trop de siècles pour en désirer de nouveaux, il ne nous reste qu'à nous vautrer dans la scorie des civilisations. La marche du temps ne séduit plus que (*désignant le Décomposé*) les imberbes et (*désignant le Suicidaire*) les fanatiques...

Le Suicidaire – L'Arbre de Vie ne connaîtra plus de printemps : c'est du bois sec ; on en fera des cercueils pour nos os, nos songes et nos douleurs. Notre chair hérita le relent de belles charognes disséminées dans les millénaires. Leur gloire nous fascina : nous l'épuisâmes.

Le Décomposé (*se promenant*) – Dans le cimetière de l'Esprit reposent les principes et les formules : le Beau est défini, il y est enterré. Et comme lui le Vrai, le Bien, le Savoir et les Dieux. Ils y pourrissent tous. Sous cette croix dort de son sommeil dernier la Vérité ; à côté, le Charme ; plus loin, la Rigueur et au-dessus d'une multitude de dalles qui couvrent délires et hypothèses, se dresse le mausolée de l'Absolu : y gisent les fausses consolations et les cimes trompeuses de l'âme. Mais, plus haut encore, couronnant ce silence, l'Erreur plane – et arrête les pas du sophiste funèbre.

Un temps.

Chœur des derniers humains – Nous sommes les derniers : las du futur, et encore plus de nous-mêmes, nous avons pressé le suc de la terre et dépouillé les cieux. La matière ni l'esprit ne peuvent nourrir encore nos rêves : cet univers est aussi desséché que nos cœurs. Plus de substance nulle part : nos ancêtres nous légèrent leur âme en loques et leur moëlle vermoulue. L'aventure prend fin ; la conscience expire ; nos chants se sont évanouis ; voilà luire le soleil des mourants !

Un temps.

Le Suicidaire – Et je ressens toute la pesanteur de l'espèce, et j'en ai assumé toute la solitude. Que ne disparaît-elle !

Le Décomposé – ... mais son agonie s'allonge vers une éternité de pourriture. Je laisse à chaque instant la latitude de me détruire : ne pas rougir de respirer est d'une fripouille. Plus de pacte avec la vie, plus de pacte avec la mort : ayant désappris d'être je consens à m'effacer. Le Devenir, - quel forfait ! Passé par tous les poumons, l'air ne se renouvelle plus. Chaque jour vomit son lendemain, et je m'efforce en vain d'imaginer la figure d'un seul désir. Tout m'est à charge : fourbu ainsi qu'une bête de somme à laquelle on eût attelé la Matière, je traîne les planètes. Que l'on m'offre un autre univers – ou je succombe.

Un temps.

Le Corrompu – Celui qui veut se perpétuer à tout prix se distingue à peine du chien : il est encore *nature* ; il ne comprendra jamais que l'on puisse subir l'empire des instincts et se rebeller contre eux, jouir des avantages de l'espèce et les mépriser : fin de race – *avec des appétits...* C'est là le conflit de celui qui adore et abomine la femme, suprêmement indécis entre l'attrance et le dégoût qu'elle inspire. Aussi – n'arrivant pas à renier totalement l'espèce – résout-il ce conflit en rêvant, sur des seins, au désert et en mêlant un parfum de cloître au remugle de trop concrètes sueurs. Les *insincérités de la chair* le rapprochent des saints...

Le Suicidaire – Solitude de la haine...

Le Corrompu – Sensation d'un dieu tourné vers la destruction, piétinant les sphères, bavant sur l'azur et sur les constellations...d'un dieu frénétique, malpropre et malsain ; - demiurge éjectant, à travers l'espace, paradis et latrines ; cosmogonie de *delirium tremens* ; apothéose convulsive où le fiel couronne les éléments...

Le Décomposé – Ce n'est pas un signe de bénédiction que d'avoir été hanté par l'existence des saints. Il se mélange à cette hantise un goût de maladies et une avidité de dépravations.

Le Suicidaire – On ne s'inquiète de la sainteté que si l'on a été déçu par les paradoxes *terrestres* ; on en cherche alors d'autres, d'une teneur plus étrange, imbus de parfums et de vérités inconnus ; on espère en des folies introuvables dans les frissons quotidiens, des folies lourdes d'un exotisme céleste ; – on se heurte ainsi aux saints, à leurs gestes, à leur témérité, à leur univers. Spectacle insolite !

Le Décomposé – On se promet d'y rester suspendu toute sa vie, de l'examiner avec un voluptueux dévouement, de s'arracher aux autres tentations parce qu'enfin on a rencontré la vraie et l'inouïe. Voilà l'esthète devenu hagiographe, tourné vers un pèlerinage savant...

Le Corrompu – Il s’y engage sans se douter que ce n’est qu’une promenade et que dans ce monde tout déçoit, même la sainteté... Il fut un temps où prononcer seulement le *nom* d’une sainte me remplissait de délices, où j’enviais les chroniqueurs des couvents, les intimes de tant d’hystéries ineffables, de tant d’illuminations et de pâleurs. J’estimais qu’être le *secrétaire* d’une sainte constituait la plus haute carrière réservée à un mortel. Lorsque je pensais à leur raffinement de cruauté envers elles-mêmes, à leurs supplices d’auto-tortionnaires, et à ce piétinement voulu de leurs charmes et de leurs grâces, – je haïssais le parasite de leurs affres, le Fiancé sans scrupules, insatiable et céleste Don Juan qui avait dans leur cœur le droit du premier occupant. Excédé des soupirs et des sueurs de l’amour terrestre, je me tournais vers elles, ne fût-ce que pour la poursuite d’un autre mode d’aimer.

Catherine de Gênes – Si une simple goutte de ce que je ressens tombait en Enfer, elle le transformerait immédiatement en Paradis.

Le Corrompu – J’attendais cette goutte qui, fût-elle tombée, m’eût atteint au terme de sa chute...

Le Suicidaire – Rien de plus captivant que les révélations *privées*, qui déconcertent les dogmes et embarrassent l’Église...

Le Corrompu – J’eusse aimé garder le journal de ces aveux équivoques, me repaître de toutes ces nostalgies suspectes...

Le Suicidaire – Ce n’est pas au fond d’un lit que l’on atteint aux sommets de la volupté : comment trouver dans l’extase sublunaire ce que les saintes vous laissent pressentir dans leurs ravissements ?

Le Corrompu – Quand je repense à tout cela un seul nom me hante : Thérèse d’Avila (*elle apparaît*) – et les paroles d’une de ses révélations que je me redisais chaque jour...

Thérèse d’Avila – Tu ne dois plus parler avec les hommes mais avec les anges.

Le Corrompu – J’ai vécu des années à l’ombre des saintes, ne croyant pas que poète, sage ou fou les égalât jamais. J’ai dépensé dans ma ferveur pour elles tout ce que j’avais de puissance d’adorer, de vitalité dans les désirs, d’ardeur dans les songes. Et puis... j’ai cessé de les aimer.

Le Décomposé – Le sage, dédaigneux du drame et du faste, se sent tout aussi loin du saint que du jouisseur, et se compose un équilibre de désabusement et d’incuriosité. Du point de vue du sage, il ne saurait y avoir d’être plus impur que le saint ; du point de vue de ce dernier, d’être plus vide que le sage. C’est là toute la différence entre l’homme qui comprend et l’homme qui aspire.

Un temps.

Thérèse d'Avila – Tandis que Notre-Seigneur me parlat, et que je contemplais sa merveilleuse beauté, je remarquais la douceur et parfois la sévérité, avec laquelle sa bouche si belle et si divine proférait les paroles. J'avais un extrême désir de savoir quelle était la couleur de ses yeux et les proportions de sa stature, afin de pouvoir en parler : jamais je n'ai mérité d'en avoir connaissance. Tout effort pour cela est entièrement inutile.

Un temps.

Le Décomposé – *La couleur de ses yeux...* Impuretés de la sainteté féminine ! Porter jusque dans le ciel l'indiscrétion de son sexe, cela est de nature à consoler et à dédommager tous ceux – et encore mieux, celles – qui sont restés en deçà de l'avenir divine. Entre sainte Thérèse et les autres femmes il n'y aurait donc qu'une différence dans la capacité de délirer, qu'une question d'intensité et de direction des *caprices*. L'amour – humain ou divin – nivelle les êtres : aimer une garce ou aimer Dieu présuppose *un même* mouvement : dans les deux cas, vous suivez une impulsion de la *créature*. Seul *l'objet* change ; mais quel intérêt présente-t-il, du moment qu'il n'est que prétexte au besoin d'adorer, et que Dieu n'est qu'un exutoire parmi tant d'autres ?

Le Corrompu – Je conçois qu'on puisse avoir le goût de la croix, mais reproduire tous les jours l'événement rebattu du Calvaire, – cela tient du merveilleux, de l'insensé et du stupide. Les saints furent de grands pervers, comme les saintes de magnifiques voluptueuses. Les uns et les autres – fous d'une seule idée – transformèrent la croix en vice.

Le Décomposé – La « *profondeur* » est la dimension de ceux qui ne peuvent varier leurs pensées et leurs appétits, et qui explorent une même région du plaisir et de la douleur. La vie est le lieu de mes engouements : tout ce que j'arrache à l'indifférence, je le lui restitue presque aussitôt. Tel n'est pas le procédé des saints : ils *choisissent* une fois pour toutes. Je vis pour me déprendre de tout ce j'aime ; eux, pour s'infatuer d'un seul objet ; je savoure l'éternité, ils s'y engouffrent.

Le Suicidaire – Il vous advient en fréquentant la folie des saints d'oublier vos limites, vos chaînes, vos fardeaux, et de vous écrier : « *Je suis l'âme du monde ; j'empourpre l'univers de mes flammes. Il n'y aura désormais plus de nuit : j'ai préparé la fête éternelle des astres ; le soleil est superflu : tout luit, et les pierres sont plus légères que les ailes des anges* ».

Le Décomposé – Puis, entre la frénésie et le recueillement : « *Si je ne suis pas cette Âme, du moins j'aspire à l'être. N'ai-je point donné mon nom à tous les objets ? Tout me proclame, des fumiers aux voûtes : ne suis-je pas le silence et le vacarme des choses ?* »

Le Corrompu – ...Et au plus bas, passé l'enivrement : « *Je suis le tombeau des étincelles, la risée du ver, une charogne qui importune l'azur, un émule carnavalesque des cieus, un ci-devant Rien et sans même le privilège d'avoir jamais pourri. À quelle perfection d'abîme suis-je parvenu, qu'il ne me reste plus d'espace pour déchoir ?* »

Un temps.

Le Décomposé – Je hais tous les dieux ; je ne suis pas assez sain pour les mépriser. C'est la grande humiliation de l'Indifférent.

Le Suicidaire – Ceci demeure inexplicable : si l'âme est si peu de chose, d'où vient notre sentiment de la solitude ? quel espace occupe-t-il ? Et comment remplace-t-il, d'un coup, l'immense réalité évanouie ?

Le Corrompu (*au Décomposé*) – Tu cherches en vain ton modèle parmi les êtres : de ceux qui allèrent plus loin que toi, tu n'as emprunté que l'aspect compromettant et nuisible : du sage, la paresse ; du saint, l'incohérence ; de l'esthète, l'aigreur ; du poète, le dévergondage – et de tous, le désaccord avec soi, l'équivoque dans les choses quotidiennes et la haine de ce qui vit pour vivre. Pur, tu regrettes l'ordure ; sordide, la pudeur ; rêveur, la rudesse. Tu ne seras jamais que ce que tu n'es pas, et la tristesse d'être ce que tu es. De quels contrastes fut imbibée ta substance et quel génie mélangé présida à ta relégation dans le monde ? L'acharnement à te diminuer t'a fait épouser chez les autres leur appétit de chute : de tel musicien, telle maladie ; de tel prophète, telle tare ; et des femmes – poètes, libertines, ou saintes – leur mélancolie, leur sève altérée, leur corruption de chair et de songe. L'amertume, principe de ta détermination, ton mode d'agir et de comprendre, est le seul point fixe dans ton oscillation entre le dégoût du monde et la pitié de toi-même.

Le Décomposé – Je suis de bonne humeur : Dieu est bon ; je suis morose : il est méchant ; indifférent, il est neutre. Les choses me semblent-elles exister ? il existe ; me paraissent-elles illusoires ? il s'évapore.

Le Suicidaire – C'est un costume râpé dont il faut se dévêtir : comment s'envelopper encore d'un dieu en loques ?

Le Corrompu – Rabâcher le « *pourquoi* » et le « *comment* » ; remonter à tout bout de champ jusqu'à la Cause – et à toutes les causes, – dénote un désordre des fonctions et des facultés, qui s'achève en « *délire métaphysique* », – gâtisme de l'abîme, dégringolade de l'angoisse, ultime laideur des mystères...

Le Décomposé – Je suis un animal religieux incomplet, je souffre doublement tous les maux.

Le Corrompu – Résouds-toi à n'être plus triste...

Le Suicidaire – Mais ses efforts sont inefficaces et *contre nature* : la tristesse remonte jusqu'à la racine de notre perte..., la tristesse est la poésie du péché originel...

Un temps.

Le Corrompu – Il ne fait pas encore jour. De ma cellule, j'entends des voix, et les ritournelles séculaires, offrandes à un ciel latin et banal. Plus tôt dans la nuit, des pas se précipitaient vers l'Église. Les matines ! Et pourtant Dieu lui-même assisterait-il à sa propre célébration que je ne descendrais point par un froid pareil ! (*Aux moines roses ou chlorotiques.*) Vous insistez en pure perte. J'ai regardé aussi vers le ciel, mais je n'y ai rien vu. Renoncez à me convaincre. Rien ne surpasse les délices du désœuvrement : la fin du monde viendrait que je ne quitterais point mon lit à une heure indue : comment irais-je alors courir en pleine nuit immoler mon sommeil sur l'autel de l'Incertain ? Même si la grâce m'obnubilait et que des extases me fissent frémir sans relâche, quelques sarcasmes suffiraient pour m'en distraire. Oh, non, voyez-vous, j'aurais peur de ricaner dans mes prières, et de me damner ainsi bien plus par la foi que par l'incrédulité. Épargnez-moi un surcroît d'effort : de toute manière mes épaules sont trop lasses pour soutenir le ciel... (*Il s'endort.*)

Le Suicidaire – Combien j'exècre, Seigneur, la turpitude de ton œuvre et ces larves sirupeuses qui t'encensent et te ressemblent ! Te haïssant, j'ai échappé aux sucreries de ton royaume, aux balivernes de tes fantoches. Tu es l'étouffoir de nos flammes et de nos révoltes, le pompier de nos embrasements, le préposé à nos gâtismes. Avant même de t'avoir relégué dans une formule, j'ai piétiné tes arcanes, méprisé tes manèges et tous ces artifices qui te composent une toilette d'Inexplicable. Tu m'as dispensé avec largesse le fiel que ta miséricorde épargna à tes esclaves. Comme il n'y a de repos qu'à l'ombre de ta nullité, il suffit au salut de la brute de s'en remettre à toi ou à tes contrefaçons.

Le Décomposé – De tout ce qui fut tenté en deçà du néant, est-il rien de plus pitoyable que ce monde, sinon l'idée qui l'a conçu ?

Le Suicidaire – Partout où quelque chose respire il y a une infirmité de plus : point de palpitation qui ne confirme le désavantage d'être ; la chair m'épouvante : ces hommes, ces femmes, de la tripaille qui grogne à la faveur des spasmes... ; plus de parenté avec la planète : chaque instant n'est qu'un suffrage dans l'urne de mon désespoir. – (*Vers le ciel.*) Que ton œuvre cesse ou se prolonge, qu'importe ! Tes subalternes ne sauraient parachever ce que tu hasardas sans génie. De l'aveuglement où tu les plongeas, ils sortiront pourtant, mais auront-ils la force de se venger, et toi de te défendre ? Cette race est rouillée, et tu es plus

rouillée encore. Me tournant vers ton Ennemi, j'attends le jour où il volera ton soleil pour le suspendre à un autre univers.

Troisième acte

Mansarde nocturne : un lit, sur lequel est vautré le Corrompu, endormi ;

le Décomposé tourne autour d'un bureau sans chaise,

le Suicidaire apparaît dans le fond de la pièce, à côté d'un nœud coulant qui pend.

Le Suicidaire – Quelle idée riche ou étrange fut jamais le fruit d'un dormeur ? Votre sommeil est bon ? vos rêves paisibles ? vous grossissez la tourbe anonyme. Le jour est hostile aux pensées, le soleil les obscurcit ; elles ne s'épanouissent qu'en pleine nuit...

Le Décomposé – Conclusion du savoir nocturne : tout homme qui parvient à une conclusion rassurante sur quoi que ce soit fait preuve d'imbécillité ou de fausse charité.

Le Suicidaire – Qui trouva jamais une seule vérité qui fut joyeuse ?

Le Décomposé – Qui sauva l'honneur de l'intellect avec des propos diurnes ? Heureux celui qui peut se dire : « *J'ai le savoir triste* ».

Le Corrompu (*s'éveillant à moitié*) – Je ne sais plus comment il me fut donné de recueillir cette confidence...*(Il arrête le Décomposé dans son errance, et lui laisse la scène.)*

Le Décomposé – Sans état ni santé, sans projets ni souvenir, j'ai relégué loin de moi avenir et savoir, ne possédant qu'un grabat sur lequel désapprendre le soleil et les soupirs. J'y reste allongé, et dévide les heures ; autour des ustensiles, des objets qui m'intiment de me perdre. Le clou me chuchote...

Le Suicidaire – Transperce-toi le cœur, le peu de gouttes qui en sortira ne devrait pas t'effrayer.

Le Décomposé – Le couteau insinue...

Le Suicidaire – Ma lame est infallible : une seconde de décision, et tu triomphes de la misère et de la honte.

Le Décomposé – La fenêtre s'ouvre seule, grinçant dans le silence...

Le Suicidaire – Tu partages avec les pauvres les hauteurs de la cité ; élance-toi, mon ouverture est généreuse : sur le pavé, en un clin d'œil, tu t'écraseras avec le sens ou le non-sens de la vie.

Le Décomposé – Et une corde s'enroule comme sur un cou idéal, empruntant le ton d'une force suppliante...

Le Suicidaire – Je t’attends depuis toujours, j’ai assisté à tes terreurs, à tes abattements et à tes hargnes, j’ai vu tes couvertures froissées, l’oreiller où mordait ta rage, comme j’ai entendu les jurons dont tu gratifiais les dieux. Charitable, je te plains et t’offre mes services. Car tu es né pour te pendre comme tous ceux qui dédaignent une réponse à leurs doutes ou une fuite à leur désespoir.

Le Décomposé pendu.

Le Corrompu (*lisant*) – Il eut l’orgueil de ne commander jamais, de ne disposer de rien ni de personne. Sans subalternes, sans maîtres, il ne donna des ordres ni n’en reçut. Soustrait à l’empire des lois, et comme antérieur au bien et au mal, il ne fit pâtir âme qui vive. Dans sa mémoire s’effacèrent le nom des choses ; il regardait sans percevoir, écoutait sans ouïr : parfums ou arômes s’évanouissaient à l’approche de ses narines et de son palais. Ses sens et ses désirs furent ses seuls esclaves : aussi ne sentirent-ils, ne désirèrent-ils guère. Il oublia bonheur et malheur, soifs et craintes ; et, s’il lui arrivait de s’en ressouvenir, il méprisait de les nommer et de s’abaisser ainsi à l’espoir ou au regret. Le geste le plus infime lui coûtait plus d’efforts qu’il n’en coûte à d’autres pour fonder ou renverser un empire. Né las de naître, il se voulut ombre : quand donc vécut-il ? et par la faute de quelle naissance ? Et si, vivant, il porta son suaire, par quel miracle parvint-il à mourir ?

Le Décomposé descend.

Le Décomposé – Connaissez-vous cette fournaise de la volonté où rien ne résiste à vos désirs, où la fatalité et la gravitation perdent leur empire et se subtilisent devant la magie de votre pouvoir ? Assuré que votre regard ressusciterait un mort, que votre main posée sur la matière la ferait frémir, qu’à votre contact les pierres palpiteraient, que tous les cimetières s’épanouiraient dans un sourire d’immortalité, – vous vous répétez...

Le Suicidaire – Désormais il n’y aura plus qu’un printemps éternel, une danse de prodiges, et la fin de tous les sommeils. J’ai apporté un autre feu : les dieux pâlisent et les créatures jubilent ; la consternation s’est emparée des voûtes et le tapage est descendu dans les tombes.

Le Décomposé (*essoufflé, avec l’accent du quiétisme*) – Avez-vous jamais éprouvé cette somnolence qui se transmet aux choses, cette mollesse qui anémie les sèves, et les fait rêver d’un automne vainqueur des autres saisons ? Sur mon passage les espoirs s’endorment, les fleurs s’étioilent, les instincts fléchissent : tout cesse de vouloir, tout se repent d’avoir voulu. Et chaque être me chuchote...

Le Corrompu – J’aimerais qu’un autre vécût ma vie, fût-il Dieu, fût-il limace. Je soupire après une volonté d’inaction, un infini non-déclenché, une atonie extatique des éléments, une hibernation en plein soleil, et qui engourdirait tout, du porc à la libellule...

Le Suicidaire (*au Décomposé*) – Puisque pour vous il n’y a point d’ultime critère ni d’irrévocable principe, et aucun dieu, qu’est-ce qui vous empêche de perpétrer tous les forfaits ?

Le Décomposé – Je découvre en moi autant de mal que chez quiconque, mais, exécrant l’action, – mère de tous les vices – je ne suis cause de souffrance pour personne. Inoffensif, sans avidité, et sans assez d’énergie ni d’indécence pour affronter les autres, je laisse le monde tel que je l’ai trouvé. Se venger présuppose une vigilance de chaque instant et un esprit de système, une continuité coûteuse, alors que l’indifférence du pardon et du mépris rend les heures agréablement vides. Toutes les morales représentent un danger pour la bonté ; seule l’incurie sauve. Ayant choisi le flegme de l’imbécile et l’apathie de l’ange, je me suis exclu des actes et, comme la bonté est incompatible avec la vie, je me suis décomposé pour être bon.

Le Suicidaire (*au Corrompu*) – Tes heures, où se sont-elles écoulées ? Le souvenir d’un geste, la marque d’une passion, l’éclat d’une aventure, une belle et fugitive démente, – rien de tout cela dans ton passé ; aucune délire ne porte ton nom, aucun vice ne t’honore. Tu as glissé sans traces ; mais quel fut donc ton rêve ?

Le Corrompu – J’aurais voulu semer le Doute jusqu’aux entrailles du globe, en imbiber la matière, le faire régner là où l’esprit ne pénétra jamais, et, avant d’atteindre la moelle des êtres, secouer la quiétude des pierres, y introduire l’insécurité et les défauts du cœur. Architecte, j’eusse construit un temple à la Ruine ; prédicateur, révélé la farce de la prière ; roi, arboré l’emblème de la rébellion. Comme les hommes couvent une envie secrète de se répudier, j’eusse excité partout l’infidélité à soi, plongé l’innocence dans la stupeur, multiplié les traîtres à eux-mêmes, empêché la multitude de croupir dans le pourrissoir des certitudes.

Un temps.

Le Décomposé – Est-ce là que devait aboutir tout ce que j’ai lu et su, est-ce là le terme de mes veilles ? La paresse a émoussé mes enthousiasmes, ramolli mes appétits, énervé mes rages. (*Montrant le Suicidaire.*) Celui qui ne se laisse pas aller me semble un monstre : j’use mes forces à l’apprentissage de l’abandon, et m’exerce dans le désœuvrement, opposant à mes lubies les paragraphes d’un Art de Pourrir. – Cependant, il fut un temps où j’admirais les conquérants et les abeilles, où j’ai failli espérer ; mais à présent, le mouvement m’affole et

l'énergie m'attriste. Il y a plus de sagesse à se laisser emporter par les flots qu'à lutter contre eux. Posthume à moi-même, je me souviens du Temps comme d'un enfantillage ou d'une faute de goût. Sans désirs, sans heures où les faire éclore, je n'ai que l'assurance de m'être survécu depuis toujours, fœtus rongé d'une idiotie omnisciente avant même que ses paupières ne s'ouvrent, et mort-né de clairvoyance...

Un temps.

Le Corrompu – Il y a quelque chose qui concurrence la grue la plus sordide, quelque chose de sale, d'usé de déconfit, et qui excite et déconcerte la rage – un sommet d'exaspération et un article de tous les instants : c'est le *mot*, tout mot, et plus précisément celui dont on se sert.

Le Décomposé – Il me semble parfois qu'ils sont morts et que personne ne veut les enterrer.

Le Corrompu – Lorsqu'on pense à toutes les bouches par où ils passèrent, à tous les souffles qui les corrompirent, à toutes les occasions où ils furent proférés, peut-on se servir encore d'un seul sans en être pollué ? On nous les jette tout mastiqués...

Le Décomposé – Comment aimer et haïr, s'ébattre et souffrir avec des symboles anémiés ? La « vie », la « mort » – poncifs métaphysiques, énigmes désuètes...

Un temps.

Gloster – *Better I were distract :*

So should my thoughts be sever'd from my griefs.

Un temps.

Le Suicidaire – Pour nous *séparer* de nos chagrins, notre ultime recours est le délire ; qu'un sort clément nous dispense de notre raison ! Point d'issue tant que l'intellect demeure attentif aux mouvements du cœur, tant qu'il ne s'en désaccoutume pas !

Le Corrompu – J'aspire aux nuits de l'idiot, à ses souffrances minérales, au bonheur de gémir avec indifférence comme si c'étaient les gémissements d'un autre, à un calvaire où l'on est étranger à soi, où ses propres cris viennent d'ailleurs, à un enfer anonyme où l'on danse et ricane en se détruisant.

Un temps.

Le Décomposé – Lorsqu'on est jeune on se cherche des héros : j'ai eu les miens : Henri de Kleist, Caroline de Guenderode, Gérard de Nerval, Otto Weininger...Ivre de leur suicide, j'avais la certitude qu'eux seuls étaient allés jusqu'au bout, qu'ils tirèrent, dans la mort, la conclusion juste de leur amour contrarié ou comblé, de leur esprit fêlé ou de leur crispation philosophique. Qu'un homme survécût à sa passion, cela suffisait pour me le rendre

méprisable ou abject : c'est dire que l'humanité m'était de trop : j'y découvrais un nombre infime de hautes résolutions et tant de complaisance à vieillir, que je m'en détournais, résolu d'en finir avant d'arriver à la trentaine. Mais comme les années passaient, je perdais l'orgueil de ma jeunesse : chaque jour, comme une leçon d'humilité, me rappelait que j'étais encore vivant, que je trahissais mes rêves parmi les hommes pourris de vie. Surmené par l'attente de n'être plus, je considérais comme un devoir de se pourfendre la chair quand l'aurore point sur une nuit d'amour et que c'était une grossièreté sans nom que galvauder par la mémoire une démesure de soupirs. Je pensais alors que le seul acte qu'un homme pût accomplir sans honte était d'ôter sa vie, qu'il n'avait pas le droit de s'amoindrir dans la succession des jours et l'inertie du malheur. Point d'élus, me répétais-je, en dehors de ceux qui se donnent la mort. Maintenant encore, j'estime plus un concierge qui se pend qu'un poète vivant.

Le Suicidaire – L'homme est un sursitaire du suicide : voilà sa seule gloire, sa seule excuse.

Le Décomposé – Mais il n'en est pas conscient, et taxe de lâcheté le courage de ceux qui osèrent s'élever par la mort au-dessus d'eux-mêmes. Nous sommes liés les uns aux autres par un pacte tacite d'aller jusqu'au dernier souffle...

Le Suicidaire – Ce pacte qui cimente notre solidarité ne nous condamne pas moins : toute notre race en est frappée d'infamie. Hors du suicide, point de salut.

Le Corrompu – Chose étrange ! la mort, quoique éternelle, n'est pas entrée dans les mœurs : seule réalité, elle ne saurait devenir *vogue*. Ainsi, en tant que vivants, nous sommes tous des *arriérés*...

Le Décomposé – J'avais dix-sept ans, et je croyais à la philosophie. Ce qui ne s'y rapporterait pas me semblait péché ou ordure : les poètes ? saltimbanques propres à l'amusement des femmelettes ; l'action ? imbécillité en délire ; l'amour, la mort ? prétextes de bas étage se refusant à l'honneur de concepts. Lorsque tu vins, Insomnie, secouer ma chair et mon orgueil, toi qui changes la brute juvénile, en nuances les instincts, en attises les rêves, toi qui, en une seule nuit, dispenses plus de savoir que les jours conclu dans le repos, et, à des paupières endolories, te découvres événement plus important que les maladies sans nom ou les désastres du temps ! Tu me fis entendre le ronflement de la santé, les humains plongés dans l'oubli sonore, tandis que ma solitude englobait le noir d'alentour et devenait plus vaste que lui. Tout dormait, tout dormait pour toujours. Plus d'aube : je veillerai ainsi jusqu'à la fin des âges : on m'attendra alors pour me demander compte de l'espace blanc de mes songes... Chaque nuit était pareille aux autres, chaque nuit était éternelle. Et je me sentais solidaire de tous ceux qui ne peuvent dormir, de tous ces frères inconnus. Comme les vicieux et les

fanatiques, j'avais un secret ; comme eux, j'eusse constitué un clan, à qui tout excuser, tout donner, tout sacrifier : le clan des sans-sommeil. J'accordais du génie au premier venu dont les paupières fussent lourdes de fatigue, et n'admirais point l'esprit qui pût dormir, fût-il gloire d'État, de l'Art ou des Lettres. J'eusse voué à un culte à un tyran qui – pour se venger de ses nuits – eût défendu le repos, puni l'oubli, légiféré le malheur et la fièvre. Et c'est alors que je fis appel à la philosophie...

Le Suicidaire – Mais point d'idée qui console dans le noir, point de système qui résiste aux veilles.

Le Décomposé – Les analyses de l'insomnie défont les certitudes. Las d'une telle destruction, j'en étais à me dire : plus d'hésitation : dormir ou mourir..., reconquérir le sommeil ou disparaître...

Le Suicidaire – Mais cette reconquête n'est pas aisée : lorsqu'on s'en rapproche, on s'aperçoit combien on est marqué par les nuits. Vous aimez ?...vos élans seront à jamais corrompus ; vous sortirez de chaque « *extase* » comme d'une épouvante de délices ; aux regards de votre trop immédiate voisine vous opposerez un visage de criminel ; à ses ébats sincères vous répondrez par les irritations d'une volupté envenimée ; à son innocence par une poésie de coupable, car tout deviendra pour vous poésie, mais une poésie de la faute...

Le Décomposé – Idées cristallines, enchaînement heureux de pensées ? Vous ne penserez plus : ce sera une irruption, une lave de concepts, sans consistance et sans suite, des concepts vomis, agressifs, partis des entrailles, châtiments que la chair s'inflige à elle-même, l'esprit étant victime des humeurs et hors de cause...

Le Suicidaire – Vous souffrirez de tout, et démesurément : les brises vous paraîtront des bourrasques ; les attouchements, des poignards ; les sourires, des gifles ; les bagatelles, des cataclysmes. – C'est que les veilles peuvent cesser ; mais leur lumière survit en vous : on ne voit pas impunément dans les ténèbres, on n'en recueille pas sans danger l'enseignement ; il y a des yeux qui ne pourront plus rien apprendre du soleil, et des âmes malades de nuits dont elles ne guériront jamais...

Un temps.

Le Corrompu – Avec quelle tendresse et quelle jalousie se tournent mes pensées vers les moines du désert et vers les cyniques ! L'abjection de disposer du moindre objet : cette table, ce lit, ces hardes...

Le Suicidaire – L’habit s’interpose entre nous et le néant. Regardez-vous dans un miroir : vous comprendrez que vous êtes mortels ; promenez vos doigts sur vos côtes comme sur une mandoline, et vous verrez combien vous êtes près du tombeau.

Le Corrompu – C’est parce que nous sommes vêtus que nous nous flattons d’immortalité : comment peut-on mourir quand on porte une cravate ? Et quand vous vous mettez un chapeau, qui dirait que vous avez séjourné dans des entrailles ou que les vers se gorgeront de votre graisse ?...C’est pourquoi j’abandonnerai ces frusques, et, jetant le masque de mes jours, je fuirai le temps où, de concert avec les autres, je m’éreinte à me trahir.

Le Décomposé – Pour me consoler des remords de la paresse, j’emprunte le chemin des bas-fonds, impatient de m’y avilir et de m’y encanailler.

Le Corrompu – Je connais ces gueux grandiloquents, puants, ricaneurs...

Le Décomposé – M’engouffrant dans leur saleté, je jouis de leur haleine fétide non moins que de leur verve. Impitoyables pour ceux qui réussissent, leur génie de ne rien faire force l’admiration, encore que le spectacle qu’ils offrent soit le plus triste du monde : poètes sans talent, filles sans clients, hommes d’affaires sans le sou, amoureux sans glandes, enfer des femmes dont personne ne veut...Voilà enfin, me dis-je, l’achèvement négatif de l’homme, le voilà à nu cet être qui prétend à une ascendance divine, piteux faux-monnayeur de l’absolu...Je regarde ce sourd désespoir des spermatozoïdes arrivés à leur terme, ces visages funèbres de l’espèce. Je me rassure : il me reste du chemin à faire... Puis, j’ai peur : vais-je de même tomber aussi bas ? Les yeux des hommes m’atterrissent ; – j’ai voulu puiser au contact de ces épaves un regain de fierté : j’en emporte un frisson pareil à celui qu’éprouverait un vivant qui, pour se réjouir de n’être pas mort, ferait de l’esbroufe dans un cercueil...

Le Corrompu – Des songes monstrueux peuplent les épiceries et les églises : je n’y ai surpris personne qui ne vécût dans le délire.

Le Suicidaire – Comme le moindre désir cèle une source d’insanité, il suffit de se conformer à l’instinct de conservation pour mériter l’asile.

Le Corrompu – La vie, – accès de démence secouant la matière...Je respire : c’en est assez pour qu’on m’enferme.

Le Décomposé – Incapable d’atteindre aux clartés de la mort, je rampe dans l’ombre des jours, et ne suis que par la volonté de n’être plus. J’imaginai autrefois pouvoir broyer l’espace d’un coup de poing, jouer avec les étoiles, arrêter la durer ou la manœuvrer au gré de mes caprices. Qu’il est aisé de se croire un dieu par le cœur, et combien il est difficile de

l'être par l'esprit ! Et avec quelle quantité d'illusions ai-je dû naître pour pouvoir en perdre une chaque jour !

Le Corrompu – La vie est un miracle que l'amertume détruit.

Le Décomposé – L'intervalle qui me sépare de mon cadavre m'est une blessure ; cependant j'aspire en vain aux séductions de la tombe : ne pouvant me dessaisir de rien, ni cesser de palpiter, tout en moi m'assure que les vers chômeraient sur mes instincts. Aussi incompetent dans la vie que dans la mort, je me hais, et dans cette haine je rêve d'une autre vie, d'une autre mort. Et, pour avoir voulu être un sage comme il n'en fut jamais, je ne suis qu'un fou parmi les fous...

Un temps.

Chœur des sous-hommes – Déshabitués d'être hommes, sommes-nous encore d'une tribu, d'une race, d'une engeance quelconque ? Tant que nous avons le préjugé de la vie, nous épousions une erreur qui nous mettait de plain-pied avec les autres... Mais nous nous sommes évadés de l'espèce... Notre clairvoyance, brisant notre ossature, nous a réduits à une existence flasque, – racaille invertébrée s'étirant sur la matière pour la souiller de bave. Nous voilà parmi les limaces, nous voilà parvenus à ce terme risible où nous payons d'avoir mal usé de nos facultés et de nos songes... La vie ne fut point notre lot : au moment même où nous en étions ivres, toutes nos joies venaient de nos transports au-dessus d'elle ; se vengeant, elle nous entraîne vers ses bas-fonds : procession des sous-hommes vers une sous-vie...

Un temps.

Le Suicidaire – Qu'à jamais soit maudite l'étoile sous laquelle je suis né, qu'aucun ciel ne veuille la protéger, qu'elle s'effrite dans l'espace comme une poussière sans honneur ! Et l'instant traître qui me précipita parmi les créatures, qu'il soit pour toujours rayé des listes du Temps !

Le Décomposé – Mes désirs ne sauraient plus composer avec ce mélange de vie et de mort où s'avilit quotidiennement l'éternité. Las du futur, j'en ai traversé les jours, et cependant je suis tourmenté par l'intempérance de je ne sais quelles soifs.

Le Corrompu – Comme un sage enragé, mort au monde et déchaîné contre lui, je n'invalide mes illusions que pour mieux les irriter.

Le Suicidaire – Cette exaspération dans un univers imprévisible...

Le Décomposé – ...où pourtant tout se répète...

Le Suicidaire – ... n'aura donc jamais une fin ? Jusques à quand se redire à soi-même :

Tous les trois – « *J'exècre cette vie que j'idolâtre* » ?

Le Décomposé – La nullité de nos délires fait de nous tous autant de dieux soumis à une insipide fatalité. Pourquoi nous insurger encore contre la symétrie de ce monde quand le Chaos lui-même ne saurait être qu'un *système* de désordres ?

Le Corrompu – Notre destin étant de pourrir avec les continents et les étoiles, nous promènerons, ainsi que des malades résignés, et jusqu'à la conclusion des âges, la curiosité d'un dénouement prévu, effroyable et vain.

Annexe II – Types de papier utilisés dans la genèse du *Précis de Décomposition*

1 – vélin ; verdâtre, jauni ; épaisseur : 100, 90, 110, 105, 95 μ ; légèrement rugueux ; qualité médiocre ; épair irrégulier ; trame régulière, fine ; bords cassants, jaunis, taches de rousseur, assez poreux, sonnante. Dimensions : 243 x 153. Occurrences : CRN.Ms.20-24.

2 – vélin ; écru, blanc par transparence ; 60, 60, 60, 60, 60, 65 μ ; glacé ; translucide ; épair nuageux ; trame non perceptible ; légèrement jauni sur les bords, sonnante, peu poreux. 268 x 210. CRN.Ms.25.1 ; 28.47 ; 28.118-119 ; 29.122-123 ; 34.13. NAF.18721.2 ; 247 ; 276 ; 315-316 ; 320-321.

3 – vélin ; écru (tirant sur le gris) ; 90, 85, 90, 90, 90 μ ; lisse ; assez translucide ; épair irrégulier ; trame fine, à peine perceptible ; traces brunes de colle sur le bord supérieur (bloc). 267 x 210. CRN.Ms.25.2 ; 27.1-4 ; 36.21-22 ; 36.24-39.

4 – vélin ; écru, jauni (presque beige) ; 95, 90 μ ; légèrement rugueux, duveteux ; assez opaque ; assez mou ; épair moucheté, très contrasté ; trame irrégulière, moyenne ; débris de bois, poreux, irrégularité du bord supérieur (bloc ?). 265 x 208. CRN.Ms.25.3-4.

5 – vélin ; écru (beige clair par transparence) ; 70 μ ; glacé ; translucide ; épair peu contrasté, légèrement irrégulier ; trame fine, à peine perceptible ; encollage important, traces de colle ou irrégularités sur le bord supérieur (bloc). 268 x 209. CRN.Ms.26.1-2 ; 28.117. NAF.18721.160.162 ; 164-173.

6 – vélin ; 90, 80, 80, 80, 75 μ ; assez lisse ; peu opaque ; épair régulier ; trame très fine, régulière, bien visible sur toute la surface. 268 x 208 (variable). Filigrane : EXTRA STRONG ;

initiales 16mm, autres 12mm. CRN.Ms.28.1-2 ; 28.4-6 ; 28.129-130 ; 29.15 ; 30.8 (variantes : 270 x 209 ; 90 μ) ; 30.20-22 ; 32.19 ; 32.22 ; 33.1-2 ; 33.6-8 ; 58.7bis.

7 - vélin ; écru ; 120, 120, 115, 120,115 μ ; assez lisse ; opaque ; épaisseur assez régulière ; trame très fine, à peine perceptible ; irrégularités sur le bord supérieur (bloc). 269 x 209. CRN.Ms.28.3 ; 28.70-71 ; 28.73-78 ; 28.80 ; 48.2. NAF.18721.58.

8 - vélin ; écru (roussi en transparence) ; 100, 100, 95, 100, 95 μ ; assez lisse ; opaque ; épaisseur irrégulière ; trame fine, à peine perceptible ; débris de bois, fibres. 208,5 x 134. CRN.Ms.28.7 ; 28.9 ; 28.24.

9 - vélin ; écru, jauni ; 85, 80, 90, 90, 90 μ ; assez lisse ; peu opaque ; (plus) rigide, (plus) sonnante (que 8) ; épaisseur régulière. 269 x 209. Filigrane : Japon - L-J & C^{ie} - Japon ; linéaire, en bordure inférieure. CRN.Ms.28.8 ; 28.10 ; 28.12-13 ; 28.15 ; 28.18-23 ; 28.25-29 ; 28.31 ; 28.33-43 ; 28.45-46 ; 28.48-52 ; 28.54 ; 28.57-61 ; 28.63-69 ; 60.1-5.

10 - vélin ; écru ; 75, 70, 72, 70, 70 μ ; assez lisse ; peu opaque ; épaisseur régulière ; trame non perceptible. 269 x 209. Filigrane : VELIN / (blason) / ALSACE (centré) ; EXTRA STRONG VOIRON (en bas à droite). CRN.Ms.28.11 ; 28.32 ; 28.44 ; 28.53 ; 28.72 ; 28.79 ; 28.81-116 ; 28.120-121 ; 28.124-128 ; 28.131 ; 58.20. NAF.18721.10 ; 38-57 ; 59-73 ; 79-119 ; 121-159 ; 163.

11 - vélin ; écru (bleuté) ; 80, 80, 82, 90, 80 μ ; assez lisse ; peu opaque ; épaisseur mouchetée. 208 x 133,5. CRN.Ms.28.14 ; 28.16-17 ; 28.30.

12 - vergé (ELC¹¹⁵⁸ : 28,5 ; 8 vergures/cm ; LC non parallèles aux bords) ; écru (beige/gris en transparence) ; 80, 90, 90, 90, 90 μ ; assez lisse ; peu opaque ; épaisseur irrégulière ; fibres, défauts de bois, traces de colle (bord), poreux. 270 x 209. CRN.Ms.28.55-56 ; 28.62.

13 - vélin ; écru, jauni, un peu beige par transparence ; 80, 80, 80, 85, 80 μ ; très lisse ; peu opaque ; épaisseur assez régulière ; trame très fine, perceptible (verticales). 270 x 209. CRN.Ms.29.1-2 ; 29.22 ; 30.1-4 ; 30.6-7 ; 30.9 ; 30.14-16 ; 31.1-2 ; 31.4 ; 31.9 ; 31.12-15 ; 32.4 ; 32.20 ; 36.40-41 ; 37.2-3.

14 - vélin ; écru, jauni sur les bords ; 75, 70, 80, 70, 70 μ ; glacé ; brillant en lumière rasante ; épaisseur nuageuse, très contrastée (brouillard) ; trame non perceptible (petits points ?) ; sonnante, traces de colle (bloc). 269 x 211 (variable). CRN.Ms.29.3-14 ; 29.16-17 ; 29.19-21 ; 29.24-31 ; 30.5 ; 31.3 ; 31.19 ; 34.6-12 ; 34.14 ; 35.1-8 ; 36.1-20 ; 36.23.

15 - vélin ; écru, jauni par transparence ; 120, 120, 115, 120, 115 μ ; peu lisse ; épaisseur assez régulière ; trame non perceptible ; poreux par endroits. 269 x 192. CRN.Ms.29.18 ; 29.23 ; 30.10-

¹¹⁵⁸ Écart entre les lignes de chaînette.

13 ; 30.17-19 ; 30.24 ; 32.1-3 ; 32.6-11 ; 32.13-15 ; 32.17-18 ; 32.21 ; 33.3-5 ; 37.4-6.
NAF.18721.322-323.

16 – pochette cartonnée, jaune ; 270, 300, 280, 280 μ . NAF.18721.A (un seul pan).

17 – vélin ; écru ; 80, 80, 80, 75, 80 μ ; très lisse ; peu opaque ; épaisseur régulière ; trame fine, à peine perceptible. 325 x 218 (dépliée). Cahier de format 166 x 218 ; coins arrondis ; marge à 33mm ; réglure grise : 8mm ; trous d'agrafe : écart : 16mm. CRN.Ms.39.5-8 ; 39.10 (demi-feuille). NAF.18721.3-8.

18 – vélin ; écru, roussi en transparence ; 100, 90, 90, 95, 95 μ ; assez lisse ; très mauvaise qualité ; épaisseur mouchetée, très contrastée, assez irrégulière ; trame moyenne, assez perceptible, avec lignes transversales (écart : 40mm) ; fibres, taches. 265 x 208,5. Copie carbone. NAF.18721.74 ; 76-78.

19 – vélin ; écru, roussi en transparence ; 120, 120, 125, 120, 120, 100, 95 μ ; peu lisse, duveteux ; épaisseur mouchetée, très contrastée ; trame moyenne, perceptible en surface. 270 x 209. NAF.18721.75 ; 211 ; 227 ; 254 ; 263 ; 275bis.

20 – vélin ; écru, beige, roussi en transparence ; 90, 85, 90, 95, 105, 80 μ ; très lisse ; épaisseur nuageuse, irrégulière ; trame à peine perceptible ; taches blanches, fibres. 269 x 209. CRN.Ms.31.24-33 ; 32.5 ; 34.1-5. NAF.18721.208-210 ; 212-226 ; 228-235 ; 264 ; 266 ; 274-275.

21 – vélin ; écru ; 95, 90, 100, 100, 110 μ ; assez lisse (proche du 10) ; épaisseur très régulière ; légèrement poreux. 269 x 210. NAF.18721.249-251 ; 289-314.

22 – vélin ; écru, beige (foncé en transparence) ; 100, 95, 100, 105, 95 μ ; lisse ; sonnant, assez rigide ; épaisseur peu contrastée. 270 x 211. CRN.Ms.30.23 ; 31.5-8 ; 31.10-11 ; 31.16-18 ; 31.20-23 ; 32.12 ; 32.16 ; 33.9 ; 49.1. NAF.18721.324.

23 – vélin ; écru, un peu jauni par transparence ; 90 μ ; assez lisse ; peu opaque ; épaisseur nuageuse, assez dense, contrastée ; traces de colle. 135 x 210. CRN.Ms.39.4 ; 51.2.

24 – carte bristol lisse, non réglée, beige en transparence. 185, 190, 185 μ . 150 x 100
CRN.Ms.39.9.

25 – vélin ; écru ; 70 μ ; lisse ; translucide ; épaisseur nuageuse ; trame moyenne, perceptible. 270 x 206. Filigrane : AUSSÉDAT – ANNECY – VELIN. CRN.Ms.40.1-3 ; 42 ; 43.1-6 ; 45.2 ; 46.1-2 ; 55.4 ; 58.21.

26 – vélin ; 70, 70, 70, 80, 75 μ ; très lisse ; peu opaque ; épaisseur légèrement nuageuse ; trame moyenne, partout perceptible. 328 x 218 (déplié). Cahier d'écolier aux coins arrondis ; marge à 30mm (pas droite) ; réglure grise/violette : 8mm. CRN.Ms.41.1-2.

27 - vélin ; écru, jauni/gris ; 100, 95, 90, 90, 90 μ ; lisse, satiné (reflète la lumière rasante) ; assez opaque ; épair régulier ; trame moyenne, perceptible (points) ; débris, fibres. 130 x 210. CRN.Ms.44.1-5.

28 - vélin ; écru ; 70, 75, 70, 80, 70 μ ; lisse. 325 x 217 (déplié). Cahier d'écolier relié par couture, aux coins arrondis ; marge supérieure : 20mm ; marge inférieure : moins que l'interligne ; marge rouge : 22-35mm. CRN.Ms.45.1 ; 57.1-2.

29 - vélin ; écru, jauni en transparence ; 70, 80, 75, 70, 75 μ ; épair légèrement nuageux ; trame moyenne, perceptible par points. 271 x 211 (variable). CRN.Ms.37.1 ; 48.1 ; 52.1-7 ; 53.1-2 ; 54.1-3 ; 55.1-3 ; 56.1-2 ; 57.3 ; 58.22 ; 58.25. NAF.18721.196 ; 318-319 ; 325.

30 - vélin ; écru, beige par transparence ; 90, 90, 90, 85, 90 μ ; assez lisse ; sonnante ; épair moucheté ; trame presque imperceptible. 266,5 x 202. CRN.Ms.58.1-19.

31 - vélin ; 80, 75, 80, 80, 75 μ ; épair un peu moucheté ; trame perceptible, assez fine. 269 x 209. CRN.Ms.37.7 ; 47 ; 58.23-24. NAF.18721.317.

32 - vélin ; écru ; 70, 70, 70, 65, 70 μ ; peu lisse, presque rugueux ; peu opaque ; épair moucheté ; trame bien perceptible, par points. 234 x 135. Filigrane anglais : ACIEPTANCE [?] BOND // SMOOTH VELUM // COTTON /illisible/. CRN.Ms.59.

33 - vélin ; 80, 70, 75, 70, 65 μ ; lisse, presque glacé ; épair nuageux ; trame par petits points (laissant passer la lumière) ; traces de colle sur le bord supérieur (bloc). 270 x 211. Proche de 5, mais épair moins nuageux. CRN.Ms.49.2 ; 61.1-9.

34 - vélin ; 55, 60 μ ; très translucide ; assez poreux, traces de colle (bloc). 269 x 211. Proche du 2, mais moins épais, épair plus nuageux. Proche du 14 (surtout par l'épair), mais moins épais, et plus translucide. CRN.Ms.38.1-3 ; 39.1-3 ; 48.3.

36 - vélin ; écru ; 110, 110, 105, 110, 105 μ ; assez lisse ; épair régulier ; trame perceptible. 270 x 215. NAF.18721.120 ; 207.

37 - vélin ; écru, peu jauni ; 80, 80, 80 μ ; glacé ; épair moucheté (brouillard) ; trame visible (diagonales) ; traces de colle (bloc). 267 x 210. NAF.18721.286-288.

38 - vélin ; écru, beige en transparence ; 70, 70, 70, 68, 75, 80 μ ; épair irrégulier, contrasté, nuageux. 268 x 207. Proche du 5. NAF.18721.9 ; 11-37 ; 174-195 ; 197-206.

39 - vélin ; écru, roussi en transparence ; 90, 80, 90, 80, 85 μ ; glacé ; peu opaque ; épair nuageux, contrasté ; trame perceptible, par petits points ; traces de colle (bloc). 270 x 210. NAF.18721.236-246 ; 248 ; 252-253 ; 255-262 ; 265 ; 267-273 ; 277-285.

40 – vélin ; 100, 95, 90, 90, 95, 100 μ ; peu lisse ; peu opaque ; épair moucheté ; trame à peine perceptible (horizontales) ; traces de colle (bloc), assez poreux. 269 x208. CRN.Ms.50.1-2 ; 51.1.

Annexe III – Reproductions de manuscrits

A : Couverture de l'essai de K. Barsht, *Dostoïevski, Du dessin à l'écriture romanesque* ; manuscrit : variante du portrait du héros principal de *L'Idiot*, carnet 3 (1867)

B : Cioran, « *Généalogie du fanatisme* », NAF.18721.3, « *Bibliothèque nationale de France* ».

C : Cioran, « *Apothéose du vague* », NAF.18721.74, « *Bibliothèque nationale de France* ».

D : Cioran, « *Médiocrité de la philosophie* », NAF.18721.104-107, « *Bibliothèque nationale de France* ».

E : Cioran, « *Le désir de mourir* », NAF.18721.321, « *Bibliothèque nationale de France* ».


A – Dostoïevksi, L'Idiot

KONSTANTIN BARSHT

Dostoïevski

DU DESSIN À L'ÉCRITURE ROMANESQUE



HERMANN  ÉDITEURS DES SCIENCES ET DES ARTS

B – « Généalogie du fanatisme »,
NAF.18721.3

Généalogie du fanatisme.

En elle-même toute idée est morte, on devrait l'être;
Mais l'homme l'anime, y projette ses flammes et ses démons;
~~L'objet en souffre, et le destin se voit en parole.~~ ~~Il s'agit~~
transformée en croyance, ~~elle~~ s'insinue dans le temps, prend
figure d'événement: le passage de la logique à l'épique
est consommé.... Ainsi naissent les idéologies, les doctrines,
les farces sacrilèges.

Idolâtres par instinct, nous constituons en véné-
ration les objets de nos vœux et de nos intérêts. L'histoire
n'est qu'un défilé de faux absolus, une succession de
temples élevés à des prétextes, un avilissement de
l'esprit devant l'improbable. Lors même qu'il s'agit
de la religion, l'homme y se demeure assujéti; s'efforce
à forger des simulacres de dieux, il les adopte ensuite pré-
sument: son besoin de fiction, ~~et de mythologie~~ triomphe
de l'évidence et de la raison, ~~et maintient de ses semblables.~~
Sa puissance d'adorer est responsable de tous ses crimes: celui
qui aime indistinctement un dieu, contraint les autres à
l'aimer, en attendant qu'il les extermine s'ils s'y
refusent. Point d'intolérance, ~~mais~~ ^{d'intolérance} idéologique ou
de prosélytisme sans qui ne révèle le fond bestial de
l'enthousiasme. ~~Car~~ l'homme perd sa faculté d'indif-
férence: il devient assassin naturel; qu'il transforme
son idole en dieu: les conséquences ~~ne~~ sont incalculables.

C - « Apothéose du vague », NAF.18721.74

67 ~~68~~⁷⁴

~~_____~~
Opinion du vague.

On pourrait appréhender l'essence des peuples - plus encore que celle des individus - par leur façon de participer au vague. Les évidences où ils vivent dévoilent uniquement leur être transitoire qui les rend accessibles et effacés. Les psychologues - spécialisés dans la perception des périphéries de l'âme, ce par quoi elle fait partie du monde, ont dégradé les irréductibles intérieurs et les ont ramenés à quelques variétés significatives pour l'apparence seulement.

Ce qu'un peuple peut exprimer n'a qu'une valeur historique. C'est sa réussite dans le devenir. Mais ce qu'il ne peut pas exprimer, son échec dans l'éternel, c'est son âme même, infructueusement associée de sa propre identité. Tout essai de s'épuiser dans l'expression est frappé d'impuissance. Et pour suppléer à cette déficience, les peuples ont inventé certains mots - les mots de leur âme - qui ne sont que des allusions à l'indicible, pâles émanations d'un accord mystérieux.

Combien de fois, dans nos pérégrinations en dehors de l'intellect, n'avons-nous pas reposé nos troubles à l'ombre de ces Schmucht, yearning, saudade, de ces fruits sonores

D - « Médiocrité de la philosophie »,
NAF.18721.104-107

gloire lépreuse et d'une couronne de bave. Il faut
soit vain et ridicule d'essayer de passer dans l'ordre
ordre, de marcher à côté de ceux à qui tout est dit,
pour qui tous les champs sont livrés, quand pour
vous la pousière et la cendre même se dressent
pour barrer les issues du temps et les portes du
rêve. Quelle que soit la direction de l'espace où
vous vous acheminerez, vos pas s'embarberont, votre
voix ne clamera que les hymnes rauques de la fange
et, sur vos têtes jonchées vers vos cœurs, à l'habileté que
la pitié de vous-mêmes, passera à peine le souffle
des bienheureux, jonchés bérus d'une ironie sans
nom, et aussi peu comptables que vous.

l'obsolescence de la philosophie. Je me suis détourné de la phi-
losophie au moment où ^{à l'instar de} ~~je suis~~ ^{accusé} chez Kant aucune faiblesse
humaine, aucun instant de tristesse, d'attente? Chez Kant et chez tous les
philosophes. ~~en regard de~~ ^{en regard de} la musique, de la mystique et de la poésie, l'ac-
tivité philosophique relève d'une fadeur, d'une siccité d'invincible et
d'une profondeur suspecte, qui ont des prestiges ^{que font les tempêtes} ~~temporellement~~
~~les signaux~~ et les trépas. D'ailleurs, la philosophie n'a jamais
été qu'une inquiétude impersonnelle des escarpements à très ^{en fait} ~~répétés~~
~~de~~ ^{de} ~~ces~~ ^{de} idées incolores par incapacité à se débattre ~~dans~~ ^{des}
indécidables écorchés, par incapacité à affronter l'effroi ou l'ém-
braison corruptrice de la vie. A peu près tous les philosophes ont
fini bien: c'est l'argument suprême contre la philosophie. La fin
de Socrate lui-même n'a rien de tragique: c'est un malentendu,
c'est la fin d'un pédagogue - et si Nizkor ^{Bombé} dans les sapes
de l'isolement mental, c'est autant que piété et raison: il a éprouvé ses
attises et non ses raisonnements.

9805
On ne peut pas éluder l'existence par des applications, on ne peut que la souffrir, l'aimer ou la haïr, l'adorer ou la craindre, dans cette alternance de félicité et d'horreur qui exprime l'oscillation essentielle, le rythme même de l'être, de cet être dont aucune idée ne saurait saisir. Les ~~diverses~~ ~~quelques~~ ~~quelques~~ ~~interrogations~~ ~~ins-~~ ~~pirées~~ les divançances cruelles, les véhémences amères ou allégres. ~~Les idées, ni extérior, ni des choses que l'aveugle dévotion, sont impa-~~

Celui qui est exposé, par surprise ou par nécessité, à une déroute irréfutable, quel est l'être qui se élève alors, les mains en prière théologique pour les laisser ensuite tomber plus vides encore que les néphes de la philosophie? On dirait que la mission de celle-ci est de nous protéger tant que, ~~par~~ ~~chemin~~ ~~en~~ ~~deçà~~ ~~du~~ ~~désastre~~ l'impudence du sort nous ~~permet~~ ^{raîne} de cheminer en deçà du désastre et de nous abandonner aussitôt que nous sommes confrontés à y plonger. Et comment en serait-il autrement quand, d'après la remarque de Georg Simmel, il est effrayant de penser combien peu des souffrances de l'humanité ont passé dans sa philosophie? L'exercice philosophique n'est pas fécond; il n'est qu'honorable. On est toujours impuissant philosophe: un métier sans destin qui remplit de pensées volumineuses les heures neutres et vacantes, les heures réfractaires et à l'Ancien Testament, et à Bech, et à Shales-pare. Et ces pensées se sont-elles matérialisées dans une seule page équivalente à une exclamation de Job, à une terreur de Macbeth ou à l'altitude d'une caritative? On ne discute pas l'univers; on l'exprime. Et la philosophie ne s'exprime pas. Les ~~vrais~~ ~~ra~~ véritables problèmes ne commencent qu'après l'avoir parcourue ou épuisée, après le dernier chapitre d'un immense tome qui met

Le point final en signe d'abdication devant 2200
l'incertitude, devant cet incertitude ^{s'organisent} ~~en fait~~ ~~les~~
~~nos~~ nos instants, d'avec lequel il nous faut lutter
plus important que le gain quotidien. ~~Il~~ Ici le philosophe
mais qu'il est ennemi du désastre, il est sensé comme
la raison et aussi prudent qu'elle. Et nous restons ~~les~~ ^{les}
compagnie d'un justifié avec en, d'un père instruit de
tous les délires et d'un musicien dont le sublime
transcende la sphère du cœur. La terrible nullité de
la philosophie nous oblige à remonter le sens du proverbe
antique: c'est le ~~thème~~ ~~vivre~~ qui devient ~~la~~
~~de~~ ~~vivre~~ ~~qui~~ ~~devient~~ ~~la~~
à vivre réellement qu'au bout de la philosophie et sur sa ruine, quand
on a compris nous avons compris qu'il a été inutile de recourir à
elle, qu'elle n'est d'aucun secours.

(Les grands systèmes ne sont au fond que des
brillants tautologies. On est plus avancé dans la connaissance
en apprenant que la nature de l'être consiste dans la "solitude de
vivre" dans "l'idée", ou dans la fantaisie de Dieu ou de
la chimie? Simple prolifération de mots, subtils déplacements
de sens. Ce qui est répugne à l'épithète verbale, et l'expérience
intime ne nous en dit rien de valable, le rien au delà
de l'instant ^{instantané} ~~instantané~~ ~~et~~ ~~impossible~~ ~~à~~ ~~quelque~~ ~~passé~~ ~~l'être~~ ~~du~~ ~~pas~~ ~~mine~~
est qu'une ~~proposition~~ ~~hypothèse~~ ~~ce~~ ~~qui~~ ~~est~~ ~~le~~ ~~rien~~
qui ne ~~disait~~ ~~que~~ ~~par~~ ~~désespoir~~. Il faut, une formule;
il en faut, même beaucoup, ne fût-ce que pour donner une
~~façade~~ ~~au~~ ~~néant~~ ~~justification~~ ~~à~~ ~~l'esprit~~ ~~et~~ ~~une~~ ~~façade~~ ~~au~~
~~néant~~. (Zola) Ni le concept ni l'intérêt
néant. Quand la musique nous force jusqu'aux préceptes intempérés

de l'acte, nous revenons rapidement à la surface des apparences habituelles: les obscures effets de l'illusion se dissolvent et le ~~corps~~ ^{corps} s'avère nul. 100 107

Les choses que nous touchons et celles que nous concevons sont aussi improbables que nos sens et notre raison. Nous ne sommes sûrs que dans notre univers réel, manipulable à plaisir - et inefface. L'air est pur et l'esprit est bavard. Cela s'appelle conscience.

L'originalité des philosophes se réduit à l'invention de termes, comme il n'y a que trois ou quatre attitudes devant le monde - et à peu près autant de façons de mesurer - les nuances qui les dissimulent et les multiplient, ne triomphant qu'au choix de vocabulaire, dépourvus de tout poids métaphysique.

Nos soupçons enroulés dans un univers géométrique, où les interrogations et les réponses s'équivalent.

"Papa, pourquoi pleure-t-il?" demande l'enfant. "P" "Parce qu'il tombe de l'eau".

Les réponses des philosophes sont de la même essence.)

Limites de la comédie. La moquerie a abaissé au rang de prétexte tout, sauf le Soleil et l'Espoir, sauf ce qu'il y a de plus lumineux et ce qu'il y a de plus ardent. Avant que reste des choses, la comédie s'en est saisie. L'homme a épuisé tout hormis les deux conceptions éternelles indispensables à la vie: l'astre du monde et l'astre du cœur, l'un éclatant, l'autre invisible. Un squelette, se réchauffant au soleil et espérant, serait plus vigoureux qu'un Hercule désespéré et larc de la lumière. un être, totalement pensable à l'expérience, serait plus fort que Dieu et plus vivant que la vie. *Ulysses*, *Ulysses*, *Ulysses*, est la dernière des créatures, la vie morte n'étant pas la possession, mais le départ de toute irradiation extérieure et intérieure, la répulsion pour tout.

E - « Le désir de mourir », NAF.18721.321

