

CHAPITRE I

PARCOURS DES MATERIAUX INTERTEXTUELS

1. Les matériaux voyagent dans l'écriture

Nomadiser dans l'étendue infinie du verbe.
Edmond Jabès¹

*L'absence l'attente / nomade la matière même / du monde /
la joie*
Michaël Glück²

Cette section se propose de mettre en évidence certains parcours des matériaux anglo-américains dans les écrits de Cioran, voyage qui donnera à l'écriture qui l'accueille un caractère éminemment itinérant. Nous constaterons que les matériaux emprunteront des trajets différents en fonction du rôle que l'auteur leur assigne et bien sûr en fonction de l'autonomie qu'ils essaient de retrouver. Dans les chapitres précédents, cette dimension itinérante a été prise en compte, même si on ne l'a jamais nommée de cette façon ; la nouveauté de cette partie résidera dans l'identification de certains parcours différents qui dépassent les relations binaires, ouvrant de cette façon la perspective de la constitution de certaines dominantes.

1.1. De l'œuvre roumaine à l'œuvre française

Le corpus pris en compte contient trois citations, dont la première fait partie du quatrième livre rédigé en roumain par Cioran. Les deux autres citations sont intégrées dans le *Précis de décomposition* :

Nevroza e o stare de hamletism automat. Ea acordă celui atins atributele de geniu, fără suportul talentului. (AG 189) - La névrose est un 'complexe de Hamlet' automatique. Elle accorde à qui en est atteint les attributs du génie, sans le support du talent. (CP 489) (1940³)

¹ Edmond Jabès, *op. cit.*, p. 124.

² Michaël Glück, *L'Imaginaire & matières du seuil*, encres originales de Dominique Friedrich, Nîmes, Cadex, 1996, p. 8.

³ Chaque citation sera suivie, après les références indiquant l'ouvrage et la page, par l'indice de l'année, afin de faciliter le repérage de l'itinéraire chronologique du matériau.

Jamais esprit hésitant, atteint d'hamlétisme, ne fut pernicieux : le principe du mal réside dans la tension de la volonté, dans l'inaptitude au quiétisme, dans la mégalomanie prométhéenne d'une race qui crève d'idéal, qui éclate sous ses convictions et qui, pour s'être complue à bafouer le doute et la paresse, - vices plus nobles que toutes les vertus - s'est engagée dans une voie de perdition, dans l'histoire, dans ce mélange indécent de banalité et d'apocalypse. (PD 582) (1949)

La sainteté : fruit suprême de la maladie : lorsqu'on se porte bien, elle semble monstrueuse, inintelligible et malsaine au plus haut degré. Mais il suffit que cet hamlétisme automatique qu'est la Névrose réclame ses droits, pour que les cieux prennent contour et constituent le cadre de l'inquiétude. (PD 698) (1949)

Le travail de déformation des matériaux tel que l'opère Cioran et leur transport d'une œuvre à l'autre sont tout à fait particuliers. On pourrait même affirmer que le nom du personnage shakespearien représente le matériau le plus transformé et nous rappelons que son origine et ses diverses formes ont constitué l'objet d'une analyse de la troisième partie du livre⁴. On l'a vu mis au pluriel, précédé par des articles indéfinis, ensuite transformé en verbe (« hamlétiser ») et dans les exemples sur lesquels nous travaillons dans cette partie il est employé comme dérivé nominal « hamlétisme ». Dès ses écrits roumains, Cioran forge des concepts nouveaux, c'est bien la raison pour laquelle nous rencontrons le terme dans un de ses livres roumains en tant qu'élément qui définit la névrose. L'apparition du concept est faite en plein contexte de lectures shakespeariennes, à cette période, l'écrivain étant passionné par le personnage d'Hamlet. Les traducteurs du fragment roumain ont oscillé quant à la traduction mot à mot du terme en français et ont eu recours à un syntagme explicatif : « le complexe de Hamlet ». Pourtant, Cioran ose lui trouver un correspondant français plus fidèle et l'inscrit dans ses textes. Le matériau figure dans le premier chapitre du livre, Cioran semble avoir gardé actives toutes ses lectures shakespeariennes. Le mot est employé dans le contexte de la généalogie du fanatisme et nous observons certains éléments définitoires qui nous rappellent le personnage shakespearien : nous citons en premier lieu l'hésitation, « esprit hésitant » qui s'avère nuisible au passage à l'acte. Si le principe du mal consiste dans l'audace et la témérité d'affronter tous les obstacles, toutes les normes, le fanatique est complètement au pôle opposé de Hamlet : il est capable de tuer pour une idée et en même temps de se faire tuer pour la même idée, devenant ainsi tyran ou martyr. Cioran prend cette liberté de manipuler même le français qu'il s'était acharné à apprendre le plus correctement possible. Une fois l'équivalent trouvé, il s'imposera comme variante définitive et l'écrivain en fera usage dans d'autres contextes.

La deuxième occurrence du matériau dans le *Précis de décomposition* est accueillie dans un contexte religieux qui comporte des traces de ses méditations rédigées dans son livre datant de la période roumaine *Des Larmes et des saints*. Nous

⁴ Voir le chapitre « Le chantier de l'œuvre ».

constatons le retour dans l'écriture française de la première phrase du livre roumain, détournée au niveau de l'ordre des mots et des marques typographiques. L'énoncé roumain est repris et traduit en français, l'association entre « hamletisme » et son adjectif « automatique » est gardée, et la névrose devient un concept un soi qu'il met en évidence à l'aide de la majuscule. Dans la traduction en français du syntagme, l'écrivain renonce au substantif « stare de » (« état de » - traduction mot à mot ; « complexe de » - traduction dans les *Œuvres*) respectant ainsi les nouvelles contraintes que l'écriture en français lui impose. L'énoncé est devenu une formule souvent appliquée dans ses écrits et l'intertextualité qui est évidente (Shakespeare – Cioran) se double d'une forte intratextualité : l'auteur se cite et reprend non seulement des images ou des thèmes de ses livres antérieurs mais des formules entières qu'il transpose, modifie, voire détourne de leur contexte initial pour les faire entrer dans une nouvelle logique d'écriture.

1.2. *Œuvres – Cahiers – Œuvres – manuscrits*

Le deuxième parcours consiste dans le déplacement des matériaux d'une œuvre à l'autre, une nouvelle langue entrant dans la logique de l'écriture. Il s'agit d'un concept fondamental pour la pensée cioranienne : le « self-pity ». La première occurrence du terme a lieu dans l'essai que l'écrivain consacre au romancier américain Francis Scott Fitzgerald⁵. Le terme est repris l'année qui succède à la rédaction du portrait de Fitzgerald, dans la *Tentation d'exister*.

Par-delà la self-pity –

Ne prenez pas pour un vaincu celui qui s'attendrit sur soi – il possède encore assez d'énergie pour se défendre des dangers qui le menacent. Qu'il se plaigne donc ! C'est sa façon de travestir sa vitalité. Il s'affirme comme il peut : ses larmes recouvrent souvent un dessein agressif. Ne prenez pas davantage son lyrisme ou son cynisme pour des signes de faiblesse ; lyrisme et cynisme émanent d'une force latente, d'une capacité d'expansion ou de refus. Selon les circonstances, il use de l'un et de l'autre : il est bien armé. Au demeurant, il n'ignore guère les consolations d'une existence sans horizon, défaite. Laissez-le donc à son bonheur. En revanche, penchez-vous sur celui qui ne peut plus s'apitoyer sur soi, qui rejette ses misères, les relègue hors de sa nature et hors de sa voix. Ayant renoncé aux ressources de la lamentation et du ricanement, il cesse de communiquer avec sa vie qu'il érige en objet. Ses douleurs mêmes surviennent à l'écart de son moi, et s'il les enregistre, c'est pour les déclasser,

⁵ « Ajoutons que – nouvelle chance pour lui – il fut expert en 'self-pity'. L'abus qu'il en fit le préserva d'une ruine totale. Je n'avance pas là un paradoxe. L'excès d'apitoiement sur nous-mêmes conserve notre raison, car ce repli sur nos misères procède d'une alarme de notre vitalité, d'une réaction d'énergie, en même temps qu'il exprime un travestissement élégiaque de notre instinct de conservation. N'ayez aucune pitié de ceux qui ont pitié d'eux-mêmes. Ils ne s'effondreront jamais tout à fait. » (EA 1617) Le syntagme fait partie de la citation suivante : « I might have asked some of it (vitality) from her, neatly wrapped and ready for home cooking and digestion, but I could never have got it – not if I'd waited around for a thousand hours with the tin cup of self-pity. » (*The Crack-up*, éd. cit., p. 176)

pour en faire des choses et les abandonner à la matière. Personne, ni lui-même, ne sait à quoi il réagit encore. Déroutés, les sages s'en détournent ; mais peut-être éveillerait-il la pitié ou la jalousie des fous, si ceux-ci pouvaient s'apercevoir que lui, sans perdre la raison, est allé plus loin qu'eux. (TE 935) (1956)

Aidez-moi, Seigneur, à épuiser l'exécration et la pitié de moi-même, et à n'en plus ressentir l'intarissable horreur ! (C 13) (1957)

Accès classique de *self-pity*. Sentiment légitime autant que méprisable. J'avais pensé l'avoir épuisé et surmonté. Mais non, il est là, intact. Cependant cela fait un certain temps depuis qu'il me semblait que j'en avais triomphé. Mais on ne triomphe de rien d'essentiel. (C 530) (1967)

La pitié de soi est moins stérile qu'on ne croit. Dès que quelqu'un en ressent le moindre accès, il prend une pose de penseur, et, merveille des merveilles, il arrive à penser. (IEN 1320) (1973)

Presque toujours après avoir lu quelque éloge me concernant j'ai eu un accès de *self-pity*. (derniers manuscrits, CRN Ms 733)

On constate un rapprochement évident avec une partie du texte de 1955, la phrase : « N'ayez aucune pitié de ceux qui ont pitié d'eux-mêmes. Ils ne s'effondreront jamais tout à fait » (EA 1617) étant reprise par : « Ne prenez pas pour un vaincu celui qui s'attendrit sur soi – il possède encore assez d'énergie pour se défendre des dangers qui le menacent. » (TE 935) Le syntagme anglais figure en tant qu'élément paratextuel que l'écriture française intègre facilement, le terme ne comporte aucune mise en évidence, on dirait que l'écrivain le met sur un pied d'égalité avec les autres matériaux. Le matériau acquiert une nouvelle fonction : outre sa mission paratextuelle (il est au seuil du fragment), il sera intégré dans un système intertextuel. Traduit, verbalisé, nominalisé, le syntagme ouvrira le champ de toutes les exploitations linguistiques possibles, pourtant l'écrivain reviendra à la variante originale qui garde dans ce cas une valeur primordiale.

Les *Cahiers* accueillent les variantes les plus fidèles à l'original : soit il s'agit d'une traduction littérale, détournée seulement au niveau de la personne : « pitié de soi-même » est devenu « pitié de moi-même », soit il s'agit de la version originale qui est associée au syntagme « accès classique de... ». Dans les derniers manuscrits, la formule « accès classique de » est réduite à « accès » et l'association avec le terme anglais met en évidence sa portée pour l'œuvre cioranienne. On dirait que toutes les autres occurrences des équivalents français ne représentent que des quêtes verbales de la meilleure variante en français, aucune n'étant pourtant capable de couvrir le champ de significations du syntagme français.

Dans un autre livre français (*De l'inconvénient d'être né*), l'expression anglaise est intégrée dans un contexte qui met en évidence ses caractéristiques créatrices : la pitié de soi (traduction la plus fidèle de l'original) acquiert ainsi une valeur importante, elle peut engendrer la pensée. Si le matériau en soi varie d'un ouvrage à l'autre, on observe qu'il se crée un certain contexte lexical, l'association avec

« accès » apparaissant de plus en plus évidente. On constate aussi, par rapport au premier fragment où il est intégré, une certaine réduction, voire une condensation de l'énoncé accompagnateur ; on dirait que la formule se cherche et une fois la version trouvée - « accès de self-pity » -, elle n'admet plus de développement.

1.3. *Cahiers* – *manuscrits* - *Œuvres*

Les particularités du parcours suivant résident dans le fait qu'il ne s'agira pas d'analyser un matériau tel quel mais la formule qui l'accompagne.

Relu quelques poèmes d'Emily Dickinson. Ému jusqu'aux larmes. Tout ce qui émane d'elle a la propriété de me bouleverser. (C 198) (1963)

Emily Brontë – Tout ce qui émane d'[e] <E>lle a la propriété de me bouleverser... (CRN Ms 570³, *De l'inconvénient d'être né*) (avant 1973)

Emily Brontë. Tout ce qui émane d'Elle a la propriété de me bouleverser. Haworth est mon lieu de pèlerinage. (IEN 1294) (1973)

Le trajet que les matériaux empruntent dans l'écriture de Cioran nous paraît fort significatif. On pourrait proposer deux lectures : la première, peut-être la plus logique serait *manuscrit* - *œuvre*, tandis que la deuxième tiendrait compte aussi de la variante des *Cahiers*. La première variante est justifiée par le fait que le fragment du livre ne comporte que peu de modifications par rapport au fragment des manuscrits. Les manuscrits attestent une certaine intention de trouver la formule la plus appropriée pour accompagner le matériau anglais. L'hésitation à l'égard du pronom personnel et le choix définitif qui en est fait, l'emploi de la majuscule, indiquent l'importance du statut dont bénéficie le matériau aux yeux de Cioran. Même si les structures des manuscrits sont gardées au niveau du livre publié, l'écrivain procède pourtant à un ajout par l'emploi de la deuxième phrase : « Howarth est mon lieu de pèlerinage ». Cette insertion par rapport au texte initial trouve son explication dans le fait que le nom du village de naissance de l'écrivain anglais est convoqué naturellement et obligatoirement par le nom de l'écrivain. De plus, il assure une cohésion sémantique : le choix de la majuscule du pronom personnel désignant l'auteur britannique change dans une certaine mesure son statut humain, en le rapprochant d'un être supérieur, une sorte d'idole qui doit être vénérée. L'emploi du nom « pèlerinage » trouve pleinement sa pertinence dans ce contexte. Pourtant, la deuxième lecture nous paraît importante également. Ce qui pourrait nous dérouter est le changement du matériau anglo-américain auquel s'applique la formule « avoir la propriété de me bouleverser ». La formule accompagne initialement le nom de l'écrivain américain qu'il vénère et dont il est obsédé : « Prenons Emily Dickinson que j'admire, non, que je vénère. Elle ne cesse jamais de parler d'elle-même. Le poète objectif n'existe pas et ne peut pas exister. Le 'je' est omniprésent dans tout poème. » (E 152)

Le dernier corpus que nous analyserons dans cette section comporte une particularité du point de vue chronologique. Le fragment des manuscrits que nous étudions fait partie des derniers manuscrits et se retrouve dans le dernier livre. Pourtant, il débute par la mention d'une date, très précise au niveau du moment temporel (5h de l'après-midi), qui nous détermine à le placer antérieurement aux autres fragments des *Cahiers*. C'est en raison de cette précision chronologique que nous avons intégré le corpus dans la catégorie des déplacements « manuscrits-*Cahiers*-Œuvres » ; sinon, il aurait pu figurer dans la série des parcours « *Cahiers*-manuscrits-Œuvres ».

Ce qui importe plus que l'établissement précis de l'ordre de rédaction des fragments est le traitement appliqué au matériau anglais. Si, dans les trois premiers exemples, il garde plus ou moins intégralement sa forme anglaise (admettant pourtant des équivalents allemands, étant peut-être lui aussi l'équivalent anglais d'un matériau allemand, si l'on privilégie l'ordre chronologique : *Cahiers*-manuscrits-Œuvres et non pas manuscrits-*Cahiers*-Œuvres), le dernier exemple perd son caractère bi/trilingue, se contentant de la seule forme française.

Soustons Dimanche 14 août 1955 (à gauche, n.n.) ; 5 h de l'après-midi (à droite) : '(...) soudain tout me parut of no avail. Accablement millénaire, dégoût cosmique. Envie de [me jeter dans l'eau], de me laisser engloutir. Le ciel [avait] était [la] couleur de [mon] cerveau. [Comment la raison peut-elle survivre à de tels instants ?] et j'attendais, Tout en moi s'en allait [se défaisait] prostré et ahuri, [la conclusion que voir vers quelle conclusion le dénouement de ma chair] je ne sais quelle [cauchemar] de la chair, car celui de l'esprit me paraissait en vue, et même arrivé'. (CRN Ms 728³¹, Derniers manuscrits)

Alles ist einerlei ! All is of no avail ! j'aurai vécu en m'accrochant à toutes les tournures qui traduisent la Vanité de tout. (C 350) (Tout est un ! Tout est vain !) (1966)

J'ai beaucoup plus que le sens métaphysique, j'ai le sens *morbide* de la *Vergänglichkeit*. Je suis littéralement malade de la caducité universelle, je n'arrive pas à m'en passer, j'en suis intoxiqué. Tout est périssable, intrinsèquement, absolument. J'en suis si persuadé que j'en tire des conclusions contraires : une immense consolation et une désolation sans nom. (C 670) (1969)

Étang de Soustons, deux heures de l'après-midi. Je ramais. Tout à coup, foudroyé par une réminiscence de vocabulaire : *All is of no avail* (rien ne sert à rien). Si j'avais été seul, je me serais jeté instantanément à l'eau. Jamais je n'ai ressenti avec une telle violence le besoin de mettre un terme à tout ça. (AA 1696) (1987)

Le *tout est rien* du mystique n'est qu'un préliminaire à l'absorption dans tout ce qui devient miraculeusement existant, c'est-à-dire vraiment *tout*. Cette conversion ne devait pas s'opérer en moi, la partie positive, la partie lumineuse de la mystique m'étant interdite. (AA 1720) (1987)

Comme pour les autres matériaux anglo-américains analysés dans les exemples précédents, le syntagme anglais, dans sa forme intégrale (« *All is of no avail* ») ou tronquée et associée au verbe (paraître « *of no avail* ») est accueilli librement dans l'écriture cioranienne. Il n'introduit pas uniquement une nuance d'étrangeté, étant

un effet de style ou de coquetterie, mais participe activement à la construction du texte.

Le fragment des *Cahiers* accorde une place initiale au matériau allemand, suivi de près de son équivalent anglais et, vers la fin, du concept français, érigé peut-être au rang de notion à statut à part par l'emploi de la majuscule, qui nous fait l'associer au domaine religieux : la « Vanité du tout ». Ce qui est important est que ces matériaux sortent de l'espace scriptural et qu'ils prennent possession de la personnalité de l'écrivain qui s'y attache et qui cherche en eux un appui, une justification. Les quatre fragments sont personnalisés et les matériaux gravitent autour des expériences du « moi ». La confrontation avec cette vérité de la futilité et du non-sens de l'existence, thème d'ailleurs récurrent dans les écrits cioraniens, provoque un changement de son état d'âme et le pousse même à désirer la mort. La variante que nous lisons dans *Aveux et anathèmes* semble apporter une nuance supplémentaire : l'écrivain n'a plus besoin de se confronter avec la réalité des choses pour se rendre compte et pour éprouver le sentiment de la vanité de tout, les mots, les matériaux étant désormais capables de susciter des états pareils : la réminiscence lexicale est associée à la variante anglaise, ce qui indiquerait la préférence de l'écrivain au détriment de la version allemande ou française. Même dans ses réactions on observe une certaine modification : si le fragment des manuscrits insiste sur la tentation du suicide, sur le cadre extérieur et intérieur, le livre a conservé l'essentiel qu'il reprend sous une forme concise et moins oscillante transmettant au lecteur la sensation de résolution définitive.

Le dernier texte accueille l'équivalent français, comme pour marquer l'instabilité ontologique de l'écrivain. Le « tout est rien » est associé de nouveau au domaine religieux, cette fois à la mystique, et indique en quelque sorte la préoccupation de Cioran pour toute forme d'anéantissement de soi (« absorption dans tout ce qui devient miraculeusement existant »). On dirait que le matériau anglais, même s'il disparaît du point de vue strictement linguistique, contamine le contexte dans lequel il apparaît dans les *Cahiers*, à près de vingt ans de distance.

L'oscillation entre les diverses variantes et le choix apparemment définitif d'un seul mot nous indiquent la manière dont l'écrivain essaie de créer, par une multitude de références, un concept universel, à valeur généralisante. Le concept choisi devient un Tout créé en fonction de toutes ces parties, chacune signifiante et significative. L'on est toujours dans une logique fragmentaire, mais à rebours : chaque fragment construit un tout, une unité. Ce qui nous amène à la conclusion que les matériaux anglo-américains choisis par Cioran n'ont jamais un caractère éphémère, transitoire. Ils gagnent une place tout à fait à part non seulement dans l'écriture mais aussi dans l'existence de l'écrivain et surgissent dans les deux afin d'affirmer pleinement leur pouvoir et leur autonomie.

Le dynamisme des matériaux que nous avons mis en évidence assure les conditions de fonctionnement d'une écriture-passage, itinérante, qui mobilise un

arsenal de références. Le passage sera évident au niveau textuel par la préférence manifeste de Cioran pour les formes fragmentaires, inachevées, signe de continuité du périple de ses matériaux. Tous les efforts se concentrent sur la recherche de la formule parfaite, du matériau roi capable non seulement de donner la clé de l'écriture mais d'englober aussi la pluralité identitaire du créateur.

2. À la recherche du matériau parfait

La deuxième étape de notre réflexion sur l'itinéraire des matériaux s'inscrit dans un cadre de discussion qui porte principalement sur les structures formelles. Le jeu des fragments et d'aphorismes que l'écrivain déploie à travers ses écrits a comme but la transformation des matériaux en véritables formules. Notre investigation se fera en deux temps : dans un premier temps, on insistera sur les enjeux de l'écriture aphoristique, fragmentaire, dans un deuxième temps, on découvrira la portée de la notion de « formule » dans les écrits cioraniens.

2.1. Entre fragments et aphorismes

Presque tous les exemples analysés dans les parties antérieures ont dévoilé une double particularité de l'emploi des matériaux anglo-américains. L'écrivain pratique ouvertement une écriture fragmentaire qui accueille à la fois des matériaux (citations, épigraphes, références) anglo-américains fragmentaires. Il est vrai que la présence de ces matériaux morcelle l'apparence formelle du texte, mais en même temps ils sont convoqués consciemment par l'écrivain dans des formes d'écriture fragmentaire. On pourrait ainsi distinguer un double conditionnement entre l'écriture et les matériaux qui s'y insèrent.

Pour Cioran, écrire signifier découper, élaguer, fracturer, créer des sillons. Son écriture oscille entre le compact et l'aéré, entre la soudure et la rupture, elle est discontinue et hétérogène à la fois. Une telle approche de l'écriture est la conséquence de la vision cioranienne du monde, où la décomposition est érigée en règle d'or :

De toute manière, il n'y a plus rien à *construire*, ni en littérature ni en philosophie. Ceux-là seuls qui en vivent, matériellement s'entend, devraient s'y adonner. Nous entrons dans une époque de formes brisées, de créations à rebours. (TE 884)

L'avantage d'une telle écriture qui oscille entre le fragment, l'essai, l'aphorisme, la maxime ou la formule réside dans le caractère d'ouverture et d'inachèvement qui s'y associe. En effet, les matériaux donnent parfois l'impression de fragments laissés en suspens, prêts toujours à être groupés d'une manière différente :

Je ne suis pas un écrivain, je ne sais pas ménager les transitions, j'ignore l'art du délayage, ce qui fait que tout ce que j'écris a l'air saccadé, haché, discontinu, gauche. J'ai horreur des mots, or, etc...etc. La concision – mon privilège et mon malheur. (C 232)

L'avant-dernière phrase devrait être comprise à sa juste valeur : Cioran a horreur de tout mot de trop, de tout ce qui est superflu. L'œuvre acquiert son ouverture non seulement grâce à la disposition graphique de ses textes, mais aussi de la multiplicité de lectures qu'elle comporte.

On peut voir se construire dans ses livres une véritable esthétique du fragment qui a trait à la fois à ses dispositions physique et psychiques (l'ennui, la fatigue, la mélancolie, le malaise, la crise, la souffrance, la maladie) et à ses expériences (les insomnies, les veilles, la quête mystique de la vérité). Étymologiquement, le fragment renvoie à la violence de la désintégration, à la dispersion et à la perte⁶. L'écriture fragmentaire est plus conforme au désarroi dans lequel vit l'homme actuel devant l'éclatement des valeurs : « écriture de l'urgence, de la sensation, destinée à fixer des vertiges »⁷ ; c'est une écriture qui correspond au morcellement et à la destruction de l'être.

Il est possible que Cioran ait suivi dans ce choix des formes fragmentaires l'exemple de quelques écrivains anglo-américains. Sa passion pour les poèmes d'Emily Dickinson lui fait désirer construire « un système philosophique formulé avec des raccourcis à la Emily Dickinson » (C 174) et l'écrivain se propose même de faire « un livre composé de fragments, de notes, d'aphorismes uniquement » (C 690). Cette nouvelle écriture aphoristique, fragmentaire, suppose en même temps la superposition des genres et des esthétiques. En plus, l'aphorisme, par sa forme brève (qui rappelle celle des haïku) et par son ambiguïté sémantique se situe à mi-chemin entre la prose et la poésie. L'auteur dépasse le genre de la prose pour s'ouvrir au monde des sons et des sens et s'intègre à la rythmique valéryenne d'« oscillation entre le son et le sens ». L'efficacité de l'aphorisme est maximale puisqu'il donne à penser, à lire, à rêver ou même à rire.

Ce désir correspond parfaitement à sa perspective sur la philosophie (inspirée bien sûr du modèle nietzschéen) : « Je crois que la philosophie n'est plus possible qu'en tant que *fragment*. Sous forme d'explosion. (...) Maintenant, nous sommes tous fragmentistes, même lorsque nous écrivons des livres en apparence coordonnés. Ce qui va aussi avec notre style de civilisation. » (E 22) Il se déclare « être un fanatique du laconisme » (C 189)⁸ et rêve que son nom figure « un jour dans une anthologie du laconisme » (C 688).

L'écriture fragmentaire, itinérante est d'ailleurs une caractéristique de la littérature américaine : Walt Whitman affirmait, dans *Specimen Days*, que l'écriture

⁶ Voir Françoise Susini-Anastopoulos, *L'Écriture fragmentaire – Définitions et enjeux*, Paris, PUF, 1997, p. 2.

⁷ Sylvie Jaudeau, *Cioran ou le dernier homme*, Paris, José Corti, 1990, p. 12.

⁸ À rapprocher du fragment « L'amateur de mémoires » (Éc 1417-1425).

est fragmentaire et que l'écrivain *américain* se doit d'écrire en fragments⁹. À son tour, Edgar Allan Poe (que Cioran convoque dans ses écrits) crée une poétique de la brièveté qui reprend l'idée shelleyenne de l'impuissance de la poésie¹⁰. L'image des formes brisées est également évoquée dans le poème de T.S. Eliot : « These fragments I have shored against my ruins », poète que Cioran a assidûment lu.

Gilles Deleuze observe que l'inconstance et l'instabilité qui caractérisent l'Amérique (faite d'États fédérés et de peuples divers immigrants) ont laissé des traces dans l'inconscient collectif : la littérature américaine est une littérature populaire, faite par le peuple, par l'homme moyen et non pas par de « grands individus », « le moi des Anglo-Saxons, toujours éclaté, fragmentaire, relatif, s'opposant au « Je substantiel, total et solipsiste des Européens »¹¹, tandis que :

Les Américains au contraire : ils ont un sens naturel du fragment, et ce qu'ils doivent conquérir, c'est le sentiment de la totalité, de la belle composition. Le fragment est là, d'une manière irréfléchie qui devance l'effort. (...) Ce qui est propre à l'Amérique, ce n'est donc pas le fragmentaire, mais la spontanéité du fragmentaire : « spontanéité et fragmentaire », dit Whitman. En Amérique, l'écriture est naturellement *convulsive*.¹²

À son tour, Cioran désire une écriture convulsive, qui épouse la spontanéité et le fragmentaire. La fragmentation déränge la vision unitaire du sujet et de l'œuvre, la raison étant qu'elle renvoie à deux mouvements opposés de l'être et peut résulter de deux tendances pourtant rigoureusement antithétiques : d'une part, le mouvement centrifuge débridé, la pensée folle, le délire, la perte de soi par disruption, parcellisation et vaporisation, d'autre part, par un excès contraire, le ressassement, mais aussi la restriction, la constriction (Joubert, Amiel, Char, Celan, Bonnefoy)¹³.

Brièveté, discontinuité, aphorisme,* maxime, pensée, proverbe, sentence, précepte, ou réflexion : selon Marie Dollé, tous ces termes prouvent la complexité d'une tradition qui cultive le fragment et l'écriture fragmentaire qui caractérise les œuvres des auteurs du XX^e siècle ; ainsi Michaux parle des « Tranches de savoir » et des « Poteaux d'angle », René Char construit « la Parole en archipel », Claude Roy crée le terme de « minimes », Braque et Valéry choisissent des termes marins :

⁹ Voir Gilles Deleuze, *Critique et clinique*, éd. cit., p. 75.

¹⁰ Alain Montandon, *Les Formes brèves*, Paris, Hachette Supérieur, coll. « Contours littéraires », 1992, p. 94. Nous lisons dans *Le Principe poétique* : « Inspiré par une prescience extatique des splendeurs situées au-delà du tombeau, nous nous efforçons par des combinaisons multiples parmi les objets et les pensées du Temps d'atteindre une portion de ce Charme dont les éléments, peut-être, n'appartiennent qu'à l'éternité. (...) Nos larmes sont dues à un certain chagrin irrité, impatient devant notre incapacité à nous approprier dans l'instant totalement sur cette terre, aussitôt et à jamais, ces joies divines et ravissantes, dont à travers le poème (...) nous n'obtenons que des visions éphémères et indistinctes ».

¹¹ Gilles Deleuze, *Critique et clinique*, éd. cit., p. 76.

¹² *Ibid.*, p. 75.

¹³ Voir Françoise Susini-Anastopoulos, *op. cit.*, p. 71-72.

les « amers » et les « rhumbs »¹⁴. Pour sa part, Cioran emprunte à la logique le terme de « syllogisme » pour son deuxième ouvrage rédigé en français (*Syllogismes de l'amertume*) et lorsqu'il se réfère à ses écrits il parle plutôt de fragment, d'aphorisme ou de maxime.

Son penchant pour l'écriture fragmentaire s'explique aussi par le fait que celle-ci lui permet de se contredire :

Un système ne supporte pas la contradiction. Voilà mon attitude et j'en tire les conséquences. C'est pourquoi j'écris des fragments, pour pouvoir me contredire. La contradiction fait partie de ma nature et de celle de tout le monde, au fond. (E 131)

De ce point de vue, on dirait qu'il reprend le concept définitoire pour le romantisme anglais, imposé par William Blake, dont une partie des œuvres fragmentaires (par exemple les *Proverbes*) contient une écriture qui repose sur la dialectique des contraires, sur l'emploi des oxymores : « Without Contraries is no progression. »¹⁵

Ainsi, à l'origine traditionnellement considérée d'inspiration larochefoucauldienne de l'aphorisme cioranien (influencé surtout par sa forme et par sa force d'expression), s'ajoute un autre élément, anglais cette fois. La pratique de l'aphorisme est déterminée par une certaine peur de l'effondrement : « Ne cultivent l'aphorisme que ceux qui ont connu la peur au milieu des mots, cette peur de *crouler* avec tous les mots. » (SA 747, nous soulignons) Cette citation met en évidence l'indéfinissable de l'écoulement temporel, d'une expérience sans cesse changeante, sans cesse soumise à l'altération¹⁶.

Cioran semble suivre un autre modèle : à la manière de Francis Bacon, l'écrivain mobilise l'aphorisme dans son entreprise de contestation de la pensée systématique. Pourtant, à la différence de Bacon, il ne l'élève pas au rang de « forme de la communication scientifique ». Aux yeux de Bacon, le système est caractéristique d'une époque à bout de souffle, tandis que l'aphorisme devait être associé à une science jeune, aux antipodes des théories coupées de l'expérience et arbitrairement édifiées sur des postulats dépourvus de véritable fondement¹⁷. Cioran croit lui aussi que l'époque où il vit ne peut plus être exprimée selon une logique unitaire, linéaire, systématique, étant un véritable « monde en miettes » qui évoque une « crise de fragmentation »¹⁸. La décomposition qui caractérise le monde moderne doit être traduite à l'écrit.

Les enjeux de l'écriture aphoristique font souvent l'objet des réflexions cioraniennes et chaque description comporte des références, d'une part, à leur caractéristique de textes inachevés, et d'autre part, aux mécanismes destructifs qui

¹⁴ Voir Marie Dollé, *op. cit.*, p. 166-167.

¹⁵ *Marriage of Heaven and Hell*, plate 3.

¹⁶ Alain Montandon, *op. cit.*, p. 60.

¹⁷ Françoise Susini-Anastopoulos, *op. cit.*, p. 71-72.

¹⁸ Paul Zumthor, *Babel ou l'inachèvement*, Paris, Seuil, 1997, p. 208.

sont à leur origine. Ainsi les métaphores oscillent entre « pensées étranglées » (MD 1230), « ébauches de vertige » (Éc 1443), « fractures » (AA 1659), « généralités instantanées » et « de la pensée discontinue » (E 78). Cioran autorise en même temps de lire les aphorismes « à rebours », conseillant une lecture sélective :

Évidemment, il ne faut jamais lire un livre d'aphorismes d'un bout à l'autre. Parce qu'on a l'impression d'un chaos et d'un manque de sérieux total. Il faut le lire uniquement le soir *avant* de se coucher. Ou dans un moment de cafard, de dégoût. (E 78)

Il recourt même à certaines formules consacrées pour définir la spécificité des aphorismes : « Klee aimait citer : L'art du dessin, c'est l'art de l'omission' (Liebermann) On pourrait définir ainsi l'art de l'aphorisme. Pour moi, écrire, c'est *omettre*. Tel est le secret du laconisme, et de l'essai comme genre. » (C 807) Nous pensons que l'écriture aphoristique le fait s'approcher davantage de l'espace poétique et de l'écriture poétique : « Plus encore que dans le poème, c'est dans l'aphorisme que le mot est dieu. » (Éc 1495) Le petit texte est une pratique peu encombrante, auteur et lecteur pouvant se les approprier aisément. L'aphorisme facilite l'accès à la littérature et garantit en même temps une liberté maximale : « On est plus libre dans l'aphorisme - triomphe d'un genre désagrégé... » (AA 1706)

2.2. Pour un art de la Formule

Dans ce monde, où les souffrances se confondent et s'effacent, seule règne la Formule. (PD 651)

Nous avons pu observer dans les chapitres précédents combien l'écrivain s'efforce de comprimer au maximum son discours, épreuve qui implique le plus souvent le renoncement aux mots qui explicitent le mouvement de sa pensée. On pourrait dire que Cioran veut laisser au lecteur la tâche de découvrir le mécanisme qui a engendré ses formules. La recherche de la formule devient une sorte d'épreuve existentielle ultime, le bonheur étant acquis lorsque le syntagme approprié est finalement trouvé : « Trouver une formule – et mourir. » (C 563)

La comparaison de certains fragments qui contiennent des matériaux anglo-américains met en évidence cette recherche de la formule idéale. Nous lisons dans les *Cahiers* le fragment suivant : « La vérité est que tout est pourri au départ. Je vois dans chaque enfant un futur Richard III » (C 789), tandis que dans le livre *Aveux et Anathèmes* nous trouvons seulement la sentence sans aucun message préparatoire : « Voir dans chaque bébé un futur Richard III. » (AA 1701) La mention du personnage shakespearien Richard III montre que l'être humain est prédestiné à une existence cruelle, sans ménagements, où la loi est celle de la jungle, malgré les chemins empruntés. L'association de l'enfant, être par excellence innocent, au cruel

personnage de la pièce shakespearienne, être par excellence dur, rapace, tyrannique, exprime d'une manière plus forte et plus convaincante l'affirmation de la première phrase. Cioran retravaille le fragment initial selon sa formule habituelle : suppression de tout élément superflu, recherche de l'expression la plus concise, la plus impersonnelle. Il garde seulement une partie de la deuxième phrase, la première étant complètement oubliée, assignant ainsi à la deuxième une puissance de signification illimitée. L'élément « je vois » est remplacé par son équivalent infinitif qui lui assure en même temps la distance suffisante : « voir ». L'écrivain remplace le substantif « enfant » par un équivalent plus signifiant, « bébé ». En réduisant l'âge de l'enfant, un effet plus fort est ainsi obtenu, soutenu aussi par la ponctuation. Les points de suspension qui mettent fin à cette phrase la laissent en même temps ouverte à de nouvelles interrogations.

Le deuxième exemple porte sur un fragment du manuscrit des *Syllogismes de l'amertume*, « Hamlet chez les midinettes » :

[Il n'y a pas à tortiller ???] Le début du célèbre monologue reste le fin mot de l'Inquiétude... On y revient toujours ; [malgré soi] c'est, en effet, la question – la question de tout homme qui s'autorise au suicide – et qui, ne se tue pas... Tout y est dit [surtout], [y compris] <les méfaits> [de l'amour] et <de> l'administration y compris... ([The pangs of despised love,] – the insolence of office...). Aussi, l'ai-je [toujours considéré comme un] [b]réviaire à opposer à la tentation de prier... Je n'eusse jamais cru qu'un jour, un rien le tennirait/tennît à mes yeux, et me [rendrait] rendit odieuses les angoisses métaphysiques. (CRN M_r 65¹⁷ : texte repris dans le deuxième état de l'œuvre, mais pas dans la version définitive¹⁹)

Le titre initial est important puisqu'il suppose une association ironique entre le personnage de la tragédie et les midinettes, jeunes citadines aux idées naïves et romanesques. Cioran reprend le thème du suicide et focalise son commentaire sur le début du monologue hamletien. Il semble assigné au mot « l'Inquiétude » le statut de concept par l'emploi de la majuscule. La question initiale « To be or not to be » sera reprise par le texte cioranien, qui la traduit en français et la fait entrer dans le même fragment quelques lignes plus bas :

... [C'est qu'il] La faute m'en incombe [entièrement]. [C'est qu'on ne] [On ne doit pas] <Habitué à> prodiguer mes [<ses>] misères à [droite et à gauche] <tout venant>, j'en ai été plus que puni. Car c'est ainsi [que commençais la lettre] qu'une [femme comme toutes les autres] <vendeuse lettrée> [commençait <sa>] [une] lettre pour me récompenser de mes ardeurs : répondait [par lettre] à mes impatiences : « Dans [votre âme compliquée] <vos tourments> vous devez vous demander : Être ou n'être pas ? N'est-ce pas ? ? [N'est-ce pas ? – Et c'est] Depuis, [quel] j'ai [honte de toutes les angoisses métaphysiques...] » (CRN M_r 65¹⁷)

La dernière partie de ce fragment, plutôt la question (le matériau shakespearien proprement dit) sera reprise dans son dernier livre *Aveux et anathèmes* (1987) :

¹⁹ Mention inscrite sur la pochette du manuscrit.

Être ou ne pas être.

... Ni l'un ni l'autre. (AA 1703)

Nous observons une transformation de l'ordre des négations et le remplacement de la deuxième question « N'est-ce pas ? » (plus importante que celle de Hamlet, puisqu'elle est soulignée) par une réponse typiquement cioranienne, ressemblant stylistiquement au couple kierkegaardien « Enten-Eller » (*Ou bien... ou bien*) (1843), qui démontre l'impossibilité de fournir une bonne solution : « Ni l'un ni l'autre » (AA 1703), ou de se décider pour une seule alternative ; le syntagme du philosophe danois semble détourné lui aussi, Cioran répudiant à la fois toutes les alternatives : « ni... ni ».

Dans la partie précédente nous avons analysé un cas particulier de citation massive de l'œuvre de Francis Scott Fitzgerald. Cioran avait convoqué vers la fin de son essai dédié au romancier américain une citation qui comprenait les solutions envisagées par l'écrivain pour surmonter sa détresse et se réintégrer dans la société. L'invention du sourire, masque parfait, figurait en tant qu'échappatoire idéale. Le texte fitzgeraldien dressait une typologie des sourires, mélangeant la posture de plusieurs catégories sociales, forcées par leur fonction ou par leur intérêt d'afficher un sourire conventionnel : il se réfère ainsi à l'hôtelier, au directeur d'école, au liftier noir, à l'infirmière « qui arrive dans une nouvelle maison », au « modèle qui pose nu pour la première fois », au « figurant optimiste ». Ces exemples travaillent pendant des années la pensée de Cioran et dans son dernier livre il semble avoir trouvé le sourire « idéal » qu'il exprime dans une formule « idéale » : « Avoir inventé le sourire meurtrier. » (AA 1723) L'oxymoron qui est au cœur de la formule, l'étrange association entre le symbole de l'amabilité, de la bienveillance, voire de l'innocence avec un geste annihilateur (le meurtre), représente apparemment la trouvaille parfaite.

En même temps, les formules des autres peuvent devenir ses propres formules qu'il convoque dans son écriture. On propose l'étude de deux exemples des *Cahiers*, chacun trouvant son origine dans un autre fragment qui les réunit. Le fragment initial comprend deux fragments de textes d'auteurs différents, d'une part Emily Dickinson et d'autre part Mille de Lespinasse²⁰. Cioran crée une première formule en traduisant et en intégrant sous une forme aphoristique les deux syntagmes : « Funérailles perpétuelles de l'esprit ». (C 13) La nouvelle formule est reprise dans un nouveau contexte, cette fois elle est utilisée pour résumer une situation biographique :

8 avril (mon anniversaire !) J'ai erré dans le V^e : rue Rataud, où habitait Eveline, rue Lhomond, où j'ai habité un mois en 1935, et puis toutes ces vieilles rues qui me rappellent ma 'jeunesse' : rue du Pot-de-Fer, rue Amyot, le haut de la rue du Cardinal-Lemoine, etc. Promenade funèbre : je portais le deuil de mon esprit. (C 83)

²⁰ L'exemple a été analysé dans le chapitre portant sur la traduction.

Le syntagme qui clôt la description de l'errance de l'écrivain le jour de son anniversaire, « Promenade funèbre : je portais le deuil de mon esprit », est non seulement une reprise de la formule créée auparavant : « Funérailles perpétuelles de l'esprit », mais aussi un retour vers le texte original « I felt a funeral in my brain ». Le verbe de sensation du poème dickinsonien est remplacé par un verbe qui suggère la lourdeur de l'épreuve. L'idée de continuité rendue par l'adjectif « perpétuelles » (contraction de la citation de Mlle de Lespinasse : « de tous les instants de ma vie ») est maintenue par l'imparfait du verbe « porter ». Nous constatons que les matériaux dickinsoniens suivent des déplacements multiples dans les écrits cioraniens, étant des matériaux en pleine éclosion et dissémination. C'est aussi le cas du deuxième syntagme de l'exemple initial, qui est repris, cette fois dans sa forme originale et accompagné par le nom de son auteur dans le fragment suivant :

15 janvier – Si je ne me retenais pas, j'aurais, je crois, une crise de larmes *sans sujet*. C'est-à-dire sans sujet *apparent*, car elles émaneraient, ces larmes, pour parler comme Mlle de Lespinasse, *de tous les instants de ma vie*. (C 331)

On dirait que Cioran garde dans une certaine mesure ses distances par rapport au texte français qu'il convoque, même si du point de vue de l'énonciation, il veut « parler comme » l'autre écrivain. Pour atteindre la perfection, l'auteur est prêt à subir et à infliger aux matériaux qu'il choisit tous les supplices de l'écriture. Le supplice est d'autant plus grand dans son cas parce que pour lui le style est regardé comme « l'art des formules » (C 96).

Nous pouvons conclure que pour Cioran *la formule* semble avoir des pouvoirs infinis et s'érige en concept fondamental pour sa poétique. Comme elle suppose une concision extrême, une clarté et une économie de langage très significatives, la formule est le seul moyen capable d'exprimer la réalité brisée, chaotique, fragmentaire :

Si la formule est le secret de Cioran et si l'on tente d'identifier ce qui imprime à l'aphorisme cioranien son relief particulier, ce pourrait être le rapprochement entre deux termes, l'un porteur de violence, l'autre de réserve délicate - *délicat* signifiant toutes les nuances de la mélancolie à la neurasthénie, et *violent* toutes les teintes de la cruauté à l'indifférence.²¹

La recherche d'une formule d'écriture implique une véritable quête linguistique, un périple des matériaux à travers l'œuvre, un changement de contextes, au terme duquel l'écrivain constate une certaine altération de sa propre identité. Chercher la meilleure formule donnera lieu à une quête de la meilleure formule de soi, une formule d'être de l'homme qui aime tellement le vertige des *lettres*. Une fois perçue l'altérité que l'acte créateur convoque, l'écrivain cherchera ensuite à la retrouver et à l'analyser, afin d'approfondir son chemin dans la connaissance de soi.

²¹ Sanda Stolojan, « Cioran ou l'élagueur invétéré », *Essays on E.M. Cioran* (Rășinari 1911-Paris 1995), Ed. Aleksandra Gruzinska, Chișinău, Arizona State University, 1999, p. 220.