

## L'EXOGENÈSE

### CAS DU *PRÉCIS DE DÉCOMPOSITION* DE CIORAN

Nicolas CAVAILLÈS

Formulées en 1979 par Raymonde Debray-Genette, l'*exogenèse* se définit comme « sélection et appropriation des sources », et l'*endogenèse*, comme « production et transformation des états rédactionnels »<sup>1</sup>. Présenter en couple ces notions pourrait induire en erreur quant à leur relation, qui n'est pas opposition, chez R. 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 »<sup>2</sup>. La rivière de l'exogenèse se jette dans le fleuve de l'endogenèse, 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. Forte de l'exemple de Flaubert, de ses laborieuses lectures préparatoires et de ses abondantes copies, R. Debray-Genette précise 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 » :

[...] 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<sup>3</sup>.

L'exogenèse 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), R. 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 exogenèse s'amaigrît 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'exogenèse, 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'exogenèse du *Précis de décomposition* de Cioran.

Écriture palindromique, 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 ; cela est faux : à distance de son texte, Cioran met en scène une sorte de pugilat métaphysique entre différentes idées de l'existence. 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, 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.

Les éléments exogénétiques « flaubertiens » sont rares, dans la genèse du *Précis* : pas de documentation préalable, ni de note de lecture préparatoire (pas plus que de plan, d'ailleurs, Cioran étant un exemple type d'écriture à processus). Quel corpus sera donc le nôtre, au sein des quelques sept cents

cinquante feuillets du dossier génétique<sup>4</sup> ? 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'exogenèse, et le processus de dépersonnalisation qu'elle semble impliquer, pour ouvrir vers une théorie de l'exogenèse 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 nous référons au terme d'intertextualité non pas dans l'acception de Julia Kristeva (*Séméiotikè*) 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'allusion)<sup>5</sup> – ceci afin de ne rendre illisible ni le texte à lire, ni le texte à écrire (si tout texte est intertexte, comme l'écrit 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 processus par lequel les citations s'intègrent au texte, et ainsi de nous intéresser au travail de l'auteur : nous ne voyons pas 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<sup>6</sup>. 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 réparable »<sup>7</sup>.

Il y a peu à dire sur les six citations placées en exergue de chapitre ou du livre<sup>8</sup>. Regardons toutefois le cas de la citation de Shakespeare : « *Better I were distract : /So should my thoughts be sever'd from my griefs* »<sup>9</sup>, placée en exergue du chapitre « En l'honneur de la folie ». Cette citation se termine, dans la première version manuscrite, par des points de suspension : or, il faut souligner 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 implicite, à un sous-entendu ; c'est la volonté de faire entendre sa voix, au sein même de celle de Shakespeare (ou de Gloster), 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 de cette ponctuation). Par ailleurs, cette citation fonctionne comme véritable moteur du chapitre, qui en est en premier lieu le commentaire ; tandis que les autres citations en exergue n'ont 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.

Parmi les trois cas de citations placées en titre de chapitre<sup>10</sup>, « Le "chien céleste" », texte sur Diogène, pour lequel Cioran a puisé ses citations dans le livre VI des *Vies, doctrines et sentences des philosophes illustres* de Diogène Laërce<sup>11</sup>. À la place du simple titre nominatif « Diogène », le choix tardif (troisième état du livre)<sup>12</sup> de l'oxymore « chien céleste », qui annonce la clause du texte et l'introduit avec plus de séduction, avec plus de piquant, 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, où citations et commentaires s'entremêlent, invitant à entendre la voix d'autrui avec la sienne. Le même phénomène se produit lorsque Cioran remplace le premier titre, descriptif et monocorde, « La Cité du Diable »<sup>13</sup>, par la citation de Dante : « *la perduta gente* » (d'autant plus que Dante n'est pas nommé dans le texte)<sup>14</sup>.

Quant aux citations placées en paragraphe distinct, leur rôle semble être avant tout celui de « moteur » de l'écriture, dont elles provoquent le commentaire : ainsi de la citation de Thérèse d'Avila, au chapitre « La femme et l'absolu »<sup>15</sup> ; ainsi des trois citations de Diogène Laërce<sup>16</sup> ; ainsi de la citation d'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 »)<sup>17</sup>, dont le paragraphe suivant reprend dans sa toute première phrase le terme de « grâce », et le moteur fonctionne ici par contraste, par opposition, Cioran donnant cette citation précisément pour s'en excepter lui-même (lui qui ne saurait connaître la grâce).

La plupart de ces citations marginalisées, topologiquement séparées du texte de l'auteur, s'avèrent fixes, au cours de la genèse de l'œuvre, dans leur contenu comme dans leur place, à quelques notables exceptions près. Nombre d'entre elles jouent un rôle génétique, elles stimulent l'écriture, voire en sont le moteur principal, cela tant par l'opposition que par l'identification énonciative qu'elles offrent à l'écrivain en lui fournissant un thème à développer ou une thèse à critiquer ; en outre, le jeu des exergues, et du plurilinguisme (Cioran citant l'anglais, l'allemand, voire le latin, dans le texte), l'enthousiasme de l'écrivain-copiste, la visée dialogique (mettre en avant l'intertextualité, scinder la voix du livre) et, déjà, le souci d'intégrer ces voix autres dans l'unité du texte, 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.

Prenons maintenant les *citations insérées dans le cours du texte*. L'anecdote selon laquelle : « Paris pesait sur Napoléon, de son propre aveu, comme un “manteau de plomb” »<sup>18</sup>, et surtout l'*exemplum* que constitue l'évocation de Lucile de Chateaubriand : « 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 : “Je m'endormirai d'un sommeil de mort sur ma destinée” [...] ? »<sup>19</sup>, renvoie à l'imaginaire livresque de l'écrivain, et amenuisent déjà la distance entre exogenèse et endogenèse, 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 et sur « le disciple des saintes », 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 :

« 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 : “Eternité, 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 »<sup>20</sup>.

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 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 écrivain, 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-même.

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~~<sup>coup</sup> en paradis.<sup>21</sup>

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<sup>22</sup>, comme vis-à-vis de la citation du grammairien Palladas<sup>23</sup>. 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 (exogenèse) dans l'écriture en cours n'est pas si différent de celui du texte de l'auteur (endogenèse). 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, amusée : « Nulle critique de nulle raison ne pourra réveiller l'homme de son "sommeil dogmatique" »<sup>24</sup> ; ou de celle de Keats, dans le texte « La faculté d'espérer », finalement supprimé du *Précis* : « cette "faculty of hoping" de laquelle <sup>dont</sup> parlait Keats »<sup>25</sup>, citation glissée au milieu du chapitre, et qui (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 l'auteur a plus tard revendiquée : « un écrivain doit ruser, cacher en somme l'origine et l'arrière-plan de ses manies et de ses obsessions »<sup>26</sup>. La citation de Shakespeare qualifiant Macbeth de : « *awearry of the sun* »<sup>27</sup>, connaît le même 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 (qu'elle a engendré). C'est plus évident encore dans le cas du texte « Entre le doute et l'extase », texte supprimé du *Précis*, et dont ne demeure qu'une version : une citation de Flaubert 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 instruit par le haut-mal : "Je suis un mystique et je ne crois en rien" (Flaubert) »<sup>28</sup>.

De quoi Cioran a-t-il honte, pour cacher l'origine exogénétique de ses textes ? Y aurait-il là quelque orgueil de solitaire, à 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 », 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<sup>29</sup>.

Enfin, il faut noter le cas du texte « Abdication » (absent de la version définitive du livre), où la citation de Sévère 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.)~~<sup>30</sup>

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'exogenèse comme un phénomène toujours plus proche de l'endogenèse qu'il n'y paraît : Cioran n'est pas un bricoleur intertextuel, tout le vocabulaire métaphorique d'A. Compagnon (« ciseaux et pot à colle »)<sup>31</sup> ne le concerne pas, et 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 », doit être nuancée.<sup>32</sup> Citons encore 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 »<sup>33</sup>. 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). Toutefois, 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 (valeur ornementale, illustrative, exemplaire, de la citation), 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.

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 intimité, 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 *contertexte*. S'opposer à soi-même et au monde, c'est tout un.

## B. Le contertexte

Notre analyse portera maintenant sur différents textes de Cioran, écrits antérieurs à la genèse du *Précis de décomposition*, repris et intégrés par l'écrivain dans cette nouvelle œuvre. Pourquoi ne pas ouvrir le champ temporel de la genèse (1946-1948) à ces textes anciens, et les considérer comme endogénétiques ? Deux obstacles à cela : soit ils ont été publiés séparément, en revue, soit ils s'inscrivent dans des œuvres antérieures, avérées par les manuscrits, rédigées, de plus, en roumain, dans *Razne (Divagations)* et dans *Indreptar patimas (Bréviaire des vaincus)*, ouvrage non publié par l'auteur, qui date de 1940-1944).

R. 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 mieux, d'*endogenèse* »<sup>34</sup>. 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. Par ailleurs, 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 contertexte à valeur endogénétique »<sup>35</sup>. C'est avec ce terme de *contertexte* 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* » et « Les secrets de l'âme roumaine, le "DOR" ou la nostalgie », 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 »<sup>36</sup>, le second sous le titre « Apothéose du vague »<sup>37</sup> – non sans de grandes modifications textuelles. 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*<sup>38</sup>, 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 (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 (les Allemands Schopenhauer et Hölderlin, l'Italien Leopardi, le Portugais Quental, le Français Valéry, et l'Anglais Shelley). Et le même comportement est 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, 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.

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 remplacé par la *nostalgie*<sup>39</sup>. 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. 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 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 la notion de *contretex*te de Pierre-Marc 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 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 *contretex*te – « 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 »<sup>40</sup> ; 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 endogenèse.

Le terme *contretex*te 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*.

Pierre-Marc 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, il préfère renoncer aux éléments roumaines, 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 force, par généralisation. Pour unifier ces deux univers, Cioran renonce aux particularismes trop flagrants. Sa ruse 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, 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*

Écrit entre 1940 et 1944, *Bréviaire des vaincus* a été publié en 1991 en roumain, et en 1993 en français. Bien que Cioran ait consenti, cinquante ans plus tard, à sa parution (partielle), et bien que les éditeurs le fassent aujourd'hui figurer indifféremment parmi ses autres œuvres, on ne peut pas considérer ce livre comme achevé. Cioran ne regardait pas son dernier « livre » écrit en roumain comme satisfaisant. Aussi ne faut-il pas s'étonner s'il a « réutilisé » certains éléments dans le *Bréviaire* pour son premier livre en français, *Précis de décomposition*, rédigé deux ans plus tard. C'est sur l'un de ces cas de « récupération » que nous allons nous pencher maintenant, en lisant le chapitre 18 du *Bréviaire*<sup>41</sup>, qui, en fournissant un repère auquel tourner le dos, en tant que *contretex*te, aura permis l'écriture du texte du *Précis* « Tourner le dos au temps »<sup>42</sup>.

« *Ieri, azi, mîine. Categorii de servitori* »<sup>43</sup>. 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 », lit-on dans de nombreux chapitres du *Précis*). Enfin, une rupture a lieu, la voix narrative quitte le pronom de la première personne, autobiographique, pour s'adresser maintenant à un « tu », qui, lui aussi, comme les autres, recherche ces « chaleurs bon marché » qui répugnent et 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 »<sup>44</sup>.

Le chapitre du *Précis* « Tourner le dos au temps » 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 perte à laquelle s'expose tout acte engendré par le désir ». Exit le discours sur les 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 que la domesticité humaine est dans l'adhésion au temps. Si la grammaire, selon Nietzsche, est la métaphysique du peuple, « 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.

Comme les détails descriptifs absents du texte final de Flaubert, les considérations du *Bréviaire* brillent par leur absence, par leur inexistence, qui ne laisse aucunement soupçonner leur rôle génétique. Le texte naît de la négation de sa source – parfois au point de l'éluder presque totalement. Pourquoi 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 l'auteur ne s'attarde pas, et qu'il fonde 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. *In fine*, c'est au changement de langue que nous sommes tenté de rapprocher ce fait littéraire : vecteur d'une division interne, le changement de langue ne saurait consolider un être 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 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.

### 3. *Divagations*

Parmi les *Razne (Divagations)*, livre inachevé, écrit en roumain, vraisemblablement entre 1944 et 1946, et dont Cioran a publié des extraits dans la revue *Luceafarul* en 1948-1949, trois chapitres ont joué le rôle de contretexte. Dans le cas de « Faux-fuyants »<sup>45</sup>, la fécondité du texte roumain est frappante : la version française reprend la thèse roumaine, et la parenté syntaxique et lexicale des paragraphes est grande, mais, tout en traduisant, Cioran modifie son texte et l'enrichit. Partout la même ambiguïté demeure : 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 formule, 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 ensuite le contretexte du chapitre « L'ennui des conquérants ». Nous disposons de trois versions du texte roumain, ainsi que de deux versions du chapitre français<sup>46</sup>. La thèse du texte roumain – faire de Napoléon un romantique, expliquer ses conquêtes par le « mal du siècle » – se retrouve au début

du premier paragraphe du chapitre français, paragraphe suivi de trois autres, de sujet commun mais de thèse différente (« l'humanité n'a adoré que ceux qui la firent périr »). Nous retrouvons dans ce début de chapitre, pêle-mêle, plusieurs éléments tirés du texte roumain : 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 »), toutes présentes dans le contretexte roumain ; et c'est bien partout la même thèse. Mais Cioran a largement supprimé, et reformulé : l'emploi roumain de la première personne du singulier a disparu, tout comme les considérations sur la vie amoureuse et sur l'enfance insulaire de Napoléon<sup>47</sup> : il s'agit, selon un schéma parallèle à celui observé plus haut quant au chapitre « Tourner le dos au temps », de supprimer l'autobiographique comme l'intime, pour préserver le sérieux de l'analyse historique, de supprimer le trivial, l'intime, le subjectif, pour le renchérissement, pour la croissance du sérieux, du discours objectif (ici, historique, là, métaphysique).

Notre dernier exemple 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. Il s'agit du chapitre « Les Dimanches de la vie »<sup>48</sup>. Le passage du contretexte au texte y est subtil ; ce sont bien les mêmes thèmes qui reviennent (le dimanche comme règne du vide, ouverture vers le néant, hors du temps ; 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 : « Si la vacance d'un Dimanche était prolongée une semaine »), le même raisonnement par l'absurde : imaginer un dimanche sans fin. Dans le premier texte, l'hypothèse d'un mal supérieur à l'existence – l'ennui – (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 contretexte 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 de ces traductions de Mallarmé, mais aussi de Valéry, de Chamfort ou de Benjamin Constant, font état de difficultés réelles (ratures), voire insolubles (lacunes, préfigurant l'abandon définitif)<sup>49</sup> : 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 de considérer les textes qui résultent de ce travail de traducteur, comme *antitexte* du *Précis de décomposition*.

La préposition *anti*, en grec ancien, peut signifier : « en face de », « au lieu de, en échange de », ou



« contre »<sup>50</sup>. 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 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*.

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 langue<sup>51</sup>, 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. 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* mal vécue<sup>52</sup>. 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*, et certaines *Divagations*, il garde dans ses tiroirs – certes à une époque difficile – *Sur la France* et le *Bréviaire des Vaincus*. Ainsi, 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.

Dans sa traduction du poème « Les Pas » de Paul Valéry<sup>53</sup>, on voit Cioran suivre strictement l'ordre des mots, et privilégier leur sens à la métrique (quatrains réguliers d'octosyllabes, avec rimes croisées), aux rimes et à la musicalité (assonances et allitérations payent le tribut du changement de langue). Il s'en tient avant tout au premier niveau de la poésie, celui du sens<sup>54</sup>. 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 « *vegħii mele* » (« ma veille », traduisant « ma vigilance »)<sup>55</sup> 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 (le 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, 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 – « *sfiale* », « *timiditatea* » : la page traduite de Benjamin Constant tourne précisément autour de ces termes<sup>56</sup>.

Mallarmé, auquel Cioran consacre le plus de ses efforts de traducteur, est nommé une seule fois dans le *Précis de décomposition*<sup>57</sup> :

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. [...] 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 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 (« aligner les éléments »), ainsi que la thématique, présente dans tout le *Précis*, de la relation centre/périphérie. Mallarmé apparaît 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 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 le *Précis*). « C'est ainsi que le rimeur se retire dans le silence, ou dans des artifices impénétrables » : ainsi, les traductions impossibles deviennent-elles l'antitexte des « artifices impénétrables », de la « tragédie » du *Précis de décomposition*.

Intertexte négatif, *contrettexte*, *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 contrettexte 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<sup>58</sup> : tout l'enjeu de l'écriture réside dans l'opposition du moi avec lui-même. Dans les deux premiers cas, l'exogenèse est un flot qui se mêle à celui de l'endogenèse – non sans être dévoyé dans un nouveau sens – tandis que, dans le cas de l'antitexte, paroxysme de cette exogenèse négative, 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'exogenèse comme « sélection et appropriation des sources », il faut ajouter la négation de ces sources, qui doivent être niées pour ne pas être stériles.

<sup>1</sup> P.-M. de Biasi, *La Génétique des textes*, Paris, Nathan, 2000, p. 90.

<sup>2</sup> R. Debray-Genette, « Poétique et génétique », in *Essais de critique génétique*, Paris, Flammarion, 1979, p. 31.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 32.

<sup>4</sup> Les manuscrits du *Précis de décomposition* se trouvent à la Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet (E. Cioran, BLJD, CRN, MS 25-60) et à la Bibliothèque nationale de France (E. Cioran, *Précis de décomposition*, BnF MSS NAF 18721). Nous remercions M. Yves Peyré et Mme Anne Miller pour la consultation de ces documents. À partir de maintenant, nous emploierons l'abréviation EC pour Emile Cioran.

<sup>5</sup> De fait, nous ne trouvons dans le *Précis* aucun plagiat ; quant aux allusions, nous ne rentrerons pas dans ce dédale infini et parfois douteux.

<sup>6</sup> Cf. Nathalie Piégay-Gros, *Introduction à l'intertextualité*, Paris, Dunod, 1996, p. 15.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 40.

<sup>8</sup> Citations de Shakespeare (exergue au livre, absent des manuscrits), de Proust (EC, BLJD, CRN, MS 59.1), d'Hugo von Hofmannsthal (EC, BLJD, CRN, MS 30.1 et EC, BnF MSS NAF 18721.228), de Thérèse d'Avila (EC, BLJD, CRN, MS 58.25 et EC, BnF MSS NAF 18721.2), « S.B.B. » (non-identifié, EC, BLJD, CRN, MS 32.15), et de nouveau de Shakespeare (EC, BLJD, CRN, MS 36.7 et EC, BnF MSS NAF 18721.291).

<sup>9</sup> « Mieux vaudrait pour moi la démence :/Alors mes pensées seraient séparées de mes peines », W. Shakespeare, *Le Roi Lear*, traduction de Jean-Michel Déprats, Paris, Gallimard, 1993, Acte V, Scène 5, v. 267-268, p. 186. Cf. EC, *Lacrimi si sfinti*, Bucarest, Humanitas, 2001, p. 147 (1<sup>re</sup> publication en 1937) : cette citation a suffisamment marqué Cioran 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.

<sup>10</sup> La citation de Sénèque, « *Quousque eadem ?* » (EC, *Lettres à Lucilius*, lettre 24, BnF MSS NAF 18721.207) n'offre rien de notable sur le plan génétique.

<sup>11</sup> Cf. Diogène Laërce, *Vies, doctrines et sentences des philosophes illustres*, traduction par Roger Genaille, Paris, Garnier-Flammarion, 1965, t. II, p. 14-37. Voir à ce sujet notre article : « Une figure de l'autre dans le *Précis de décomposition* : Diogène », in *Cahiers Emil Cioran, Approches critiques V*, Editura Universitatii din Sibiu et Leuven, Éditions les Sept Dormants, 2004, p. 71-77.

<sup>12</sup> EC, BnF MSS NAF 18721.134.

<sup>13</sup> EC, BLJD, CRN MS 28.95 et EC, BnF MSS NAF 18721.167.

<sup>14</sup> Cf. Dante, *Enfer*, III, 1-3, in *La Divine Comédie. L'Inferno/L'Enfer*, traduction de Jacqueline Risset, Paris,

Flammarion, 1992, p. 40-41.

<sup>15</sup> EC, BLJD, CRN, MS 32.11 et 35.8 ; EC, *Précis de décomposition*, Paris, Gallimard, 1949, p. 185.

<sup>16</sup> EC, *Précis de décomposition*, cit., p. 94-96. Cf. Diogène Laërce, *Vies, doctrines et sentences des philosophes illustres*, cit., respectivement p. 18, 17 et 22.

<sup>17</sup> EC, BLJD, CRN, MS 28.58 et BnF MSS NAF 18721.79-80 ; EC, *Précis de décomposition*, cit., p. 53.

<sup>18</sup> Aucune différence dans les manuscrits EC, BLJD, CRN MS 29.16 et EC, BnF MSS NAF 18721.217. EC, *Précis de décomposition*, cit., p. 146.

<sup>19</sup> Rien à signaler dans l'unique version manuscrite (EC, BnF MSS NAF 18721.139, si ce n'est une petite correction d'écriture, indice laissant croire que Cioran cite de mémoire. Cf. EC, *Précis de décomposition*, cit., p. 98 ; et F.-R. de Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, Paris, Gallimard, 1997, vol. 1, Livre XVII, chap. 6, p. 989.

<sup>20</sup> EC, BLJD, CRN, MS 32.8-9 et 35.6-7 ; EC, *Précis de décomposition*, cit., p. 183-184. Cf. EC, *Des larmes et des saints*, paru en 1937, soit dix ans avant la rédaction du *Précis* ; Cioran y écrit 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 », EC, *Des larmes et des saints*, in *Œuvres*, cit., p. 289.

<sup>21</sup> EC, BLJD, CRN, MS 32.8.

<sup>22</sup> « S'il est vrai que Néron s'est exclamé a-poussé s'est exclamé : a-dit : « Heureux Priam, ~~car~~ <sup>qui</sup> tu as vu la ruine de ta Patrie », alors il faut lui être reconnaissant d'avoir d'avoir poussé jusqu'au la <sup>accédé <à+au> sublime négatif la</sup> dernière extrémité <sup>hypostase</sup> du beau geste et de l'emphase lugubre » (EC, BLJD, CRN, MS 28.105), puis : « S'il est vrai que Néron s'est exclamé : "Heureux Priam, ~~car~~ <sup>qui</sup> tu as vu la ruine de ta Patrie ", alors [...] » (EC, BnF MSS NAF 18721.178). Cf. EC, *Précis de décomposition*, cit., p. 119.

<sup>23</sup> « 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 morts » (EC, BLJD, CRN, MS 30.9) ; puis : « Vers la même époque un grammairien, Palladas, pouvait écrire : « Nous autres, Grecs, nous <sup>ne</sup> sommes ~~des gens qui ne sont~~ plus que cendres. Nos espérances sont sous terre comme celles des morts » (BnF MSS NAF 18721.234). Cf. EC, *Précis de décomposition*, cit., p. 165.

<sup>24</sup> EC, BnF MSS NAF 18721.128 ; EC, *Précis de décomposition*, cit., p. 89.

<sup>25</sup> EC, BLJD, CRN, MS 28.20. La citation demeure inchangée dans les deux versions ultérieures (EC, BLJD, CRN, MS 58.19 et EC, BnF MSS NAF 18721.45).

<sup>26</sup> EC, *Entretiens*, cit., p. 151.

<sup>27</sup> EC, BnF MSS NAF 18721.107 ; EC, *Précis de décomposition*, cit., p. 74. Cf. William Shakespeare, *Macbeth*, édition bilingue, traduction par Pierre Jean Jouve, Paris, GF-Flammarion, 1993, Acte V, Scène 5, vers 50, p. 272.

<sup>28</sup> EC, BLJD, CRN, MS 32.19. Cf. EC, *Scrisori catre cei de-acasa (Lettres aux miens)*, Bucarest, Humanitas, 1995, p. 482 (lettre à Jenny Acterian du 26 juillet 1939) : « Ce propos de Flaubert sur lui-même me convient absolument : "Je suis un mystique et je ne crois en rien" ». Nous traduisons.

<sup>29</sup> A. Compagnon, *La Seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Éditions du Seuil, 1979, p. 34.

<sup>30</sup> EC, BLJD, CRN, MS 31.13.

<sup>31</sup> A. Compagnon, *La Seconde main*, cit., p. 15.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 44.

<sup>33</sup> *Ibid.*

<sup>34</sup> R. Debray-Genette, « Génétique et poétique », cit., p. 33 (souligné par l'auteur).

<sup>35</sup> P.-M. de Biasi, « Qu'est-ce qu'un brouillon ? », *Pourquoi la critique génétique ? Méthodes, théories*, sous la direction de Michel Contat et Daniel Ferrer, Éditions du CNRS, 1998, p. 49.

<sup>36</sup> EC, BLJD, CRN, MS 99-100 et BnF MSS NAF 18721.172-173 ; EC, *Précis de décomposition*, cit., p. 141-142.

<sup>37</sup> EC, BnF MSS NAF 18721.74-78 ; EC, *Précis de décomposition*, cit., p. 48-51.

<sup>38</sup> L'intraduisible *dor* roumain exprime une nostalgie, une souffrance liée à l'amour d'une chose dont on est éloigné, le désir résigné de quelque chose d'inaccessible.

<sup>39</sup> « ~~Le dor~~ <sup>la nostalgie</sup>, c'est justement se sentir éternellement loin de chez soi », EC, BnF MSS NAF 18721.78.

<sup>40</sup> P.-M. de Biasi, « Qu'est-ce qu'un brouillon ? », cit., p. 49.

<sup>41</sup> EC, BLJD, CRN, MS 2.54 et 5.5 ; EC, *Îndreptar patimas*, cit., p. 45 ; EC, *Bréviaire des vaincus*, in *Œuvres*, cit., p. 529.

<sup>42</sup> EC, BnF MSS NAF 18721.116-117 ; EC, *Précis de décomposition*, cit., p. 79-80.

<sup>43</sup> « Hier, aujourd'hui, demain. Des catégories de domestiques », dans la traduction d'Alain Paruit, EC, *Bréviaire des vaincus*, cit., p. 529.

<sup>44</sup> Nous traduisons ici mot à mot, platement, le texte roumain : « *Intri si tu în hora si, la brat cu josnicia tuturor, te pleci*

---

*soartei usoare si-ti viti scîrba si te viti* » ; *Indreptar patimas*, cit., p. 45. 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 », EC, *Bréviaire des vaincus*, cit., p. 529.

<sup>45</sup> Contretexte : EC, *Razne*, cit., p. 23 ; texte : EC, BnF MSS NAF 18721.116-117 ; EC, *Précis de décomposition*, cit., p. 76-78.

<sup>46</sup> EC, *Bréviaire des vaincus*, BLJD, CRN, MS 4.-28-29. EC, *Razne*, BLJD, CRN, MS 6.12-13 ; EC, *Razne*, Jurnalul literar, 1995, p. 8-10. EC, *Précis de décomposition*, BLJD, CRN, MS 29.16-18, et EC, BnF MSS NAF 18721.18-20 ; EC, *Précis de décomposition*, cit., p. 147.

<sup>47</sup> Dès le premier manuscrit roumain, on percevait cette double tendance, à la fois tentation et censure du discours du moi, à travers la biffure d'un souvenir du séjour de Cioran à Ajaccio, souvenir sur lequel Cioran s'appuyait pour son argumentation.

<sup>48</sup> Contretexte : EC, BLJD, CRN, MS 9.65. Texte : EC, BLJD, CRN, MS 28.42-43 ; EC, *Précis de décomposition*, cit., p. 37-38.

<sup>49</sup> EC, BLJD, CRN, MS 18 et 20-24.

<sup>50</sup> Cf. F. Martin, *Les Mots grecs*, Paris, Hachette, 1937, p. 25.

<sup>51</sup> Cf. D. Combe, *Poétiques francophones*, Paris, Hachette Supérieur, 1995, p. 27.

<sup>52</sup> G. Balan, *Emil Cioran*, cit., p.78, 79, 83, et suivantes.

<sup>53</sup> EC, BLJD, CRN, MS 24 ; cf. P. Valéry, *Charmes*, in *Poésies*, Paris, Gallimard, 1929 et 1958, p. 59.

<sup>54</sup> Cf. N. Stănescu, « Les mots et les non-mots en poésie », in *Éclats, cinq poètes roumains*, Grenoble, Comp'act, 2005, p. 51.

<sup>55</sup> « *Pasii tăi, copiii ai tăcerii mele,/Sfânt, înne domol adusi,/Spre patul veghii mele/Se'ndreaptă muti și înghetati* » ; pour « *Tes pas, enfants de mon silence,/Saintement, lentement placés/Vers le lit de ma vigilance/Procèdent muets et glacés* », P. Valéry, *Poésies*, cit., p. 59.

<sup>56</sup> EC, BLJD, CRN, MS 18r. La phrase de Constant 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 », B. Constant, *Adolphe*, Paris, Le Livre de Poche, 1995, p. 87.

<sup>57</sup> *Précis de décomposition*, cit., p. 117.

<sup>58</sup> Pour illustrer autrement ce concept d'antitexte, on peut songer aux pastiches proustiens, avant *La Recherche du Temps perdu*.