

L'INSOMNIAQUE ET L'HOMME QUI DORT. UN TROMPE-L'ŒIL RHÉTORIQUE**Mircea Ardeleanu, Professor, PhD, "Lucian Blaga" University of Sibiu**

Abstract: 'Echo effects' link Emil Cioran's aphorisms and Georges Perec's novel A Man Asleep. How can they be explained from a literary point of view, knowing that Cioran hardly liked the contemporary novel, that Perec on the other hand did not especially like artful writings and that, finally, both authors ignored each other?

The author of this article analyses some aspects of this case of 'resemblance without influence' – the expression of boredom, of melancholy, of indifference, of inaction, the relations to time and to oneself – and concludes that both writers, independently from each other, use the same compositional technique based on the theory of rhetoric topoi and the same thematic repertoire. The melancholic tribulations of the Perequian hero point to the Cioranian intertext and vice versa. One could not explain this specular effect in a coherent way without relying on an enlarged theory of intertextuality.

Keywords: Emil Cioran, Georges Perec, insomnia, melancholy, acedia, intertext, rhetoric topoi

Tout semble enfermer les œuvres d'Emil Cioran et de Georges Perec dans des univers destinés à rester à jamais clôturés, étrangers l'un à l'autre. Et pourtant, plus d'un trait unit les destinées de leurs auteurs et maintes affinités leurs œuvres. Tel est le cas entre maintes séries d'aphorismes d'Emil Cioran et le roman *Un homme qui dort* (1967) de Georges Perec. Si le parallèle semble asymétrique, cela s'explique, d'un côté par le 'dynamisme' de la quête formelle perequienne opposée à la démarche cyclique de l'écriture cioranienne spécifique de l'écriture aphoristique.

Ce que les deux auteurs partagent, d'un point de vue humain, c'est avant tout une fracture avec des retombées décisives sur leurs évolutions respectives : celle de la Seconde Guerre mondiale, avec tout le cortège de malheurs qui le précède et qu'il traîne à sa suite. Cette expérience demeure meurtrissure vive, souvenir cuisant, marque indélébile dans l'écriture de tous deux. Elle divise leurs vies en un 'avant' et un 'après' avec des implications existentielles et morales : pertes, renoncements, 'chute'. Elle va déterminer spécialement, dans sa deuxième phase, une démarche de 'reconstruction' personnelle où l'écriture et les problèmes de langage jouent un rôle central tant chez Perec que chez Cioran. Le champ de préoccupations de Cioran après la guerre est totalement étranger aux évolutions dans la sphère du roman. Le roman *Un homme qui dort* (1967) représente la zone de recoupement des deux œuvres. On peut repérer de nombreuses passerelles entre ce roman et les aphorismes de Cioran. Dans ce qui suit, nous nous proposons de disposer quelques considérations autour de ce phénomène de ressemblance qui ne doit rien ni à l'appartenance des deux auteurs à un même courant ou mouvement esthétique ou idéologique, ni à la pratique d'un même genre littéraire, ni à une quelconque relation de filiation ou d'influence. Comparons en guise d'exemple ce fragment de *Sur les cimes du désespoir*

il s'agit là d'un épuisement qui vous consume et vous détruit. Aucun effort, aucune espérance, aucune illusion ne vous séduira plus désormais. Demeurer abasourdi par sa propre

catastrophe, incapable de penser ou d'agir, écrasé par des ténèbres glaciales, désorienté comme sous l'emprise de quelque chose hallucination nocturne ou abandonné comme dans les moments de remords, c'est atteindre la limite négative de la vie, la température extrême qui anéantira la toute dernière illusion.¹

à cet extrait d'*Un homme qui dort* :

quelque chose se cassait, quelque chose s'est cassé. Tu ne te sens plus – comment dire ? – soutenu: quelque chose qui, te semblait-il, qui, te semble-t-il, t'a jusqu'alors réconforté, t'a tenu chaud au cœur, le sentiment de ton existence, de ton importance presque, l'impression d'adhérer, de baigner dans le monde, se met à te faire défaut.²

D'une manière ou d'une autre, les deux textes présentent les deux faces d'un même état de mélancolie. *Un homme qui dort* est un roman d'une facture particulière : quoiqu'il n'en présente guère les traits attendus, il comporte un élément d'intrigue (la survenue d'un malaise moral), une évolution graduelle, un dénouement dont les causes demeurent inconnues. Entre les points extrêmes et en quelque sorte immotivés, l'aventure est mince : une suite d'allers et de retours, d'errances sans but, d'actes ordinaires, de perceptions subjectives, relatés à la deuxième personne du singulier. Sont décrits ainsi un ensemble d'instantanés dont la succession ne s'organise guère en une série ordonnée d'actions obéissant aux étapes obligées d'un récit élémentaire. Ces fragments sont disposés selon une chronologie faible, relative, incertaine, sans lien causal et clos sur eux-mêmes. *Un homme qui dort* opère une déstructuration de la cohérence propre à la forme romanesque traditionnelle et un rapprochement de l'écriture fragmentaire. L'effet d'évolution du personnage d'un état initial caractérisé par la volonté de solitude vers un état final témoignant d'un retour à l'équilibre moral se produit par l'effacement de certains thèmes et le retour ou l'intervention d'autres, petit à petit. Le lecteur a dès le début l'intuition d'une composition musicale avec thème et variations :

Tu traînes dans les rues, tu entres dans un cinéma ; tu traînes dans les rues, tu entres dans un café ; tu traînes dans les rues, tu regardes la Seine, les boucheries, les trains, les affiches, les gens. Tu traînes dans les rues, tu entres dans un cinéma où tu vois un film qui ressemble à celui que tu viens de voir [...] Tu sors, tu traînes dans les rues trop éclairées. Tu remontes dans ta chambre, tu te déshabilles, tu te glisses dans les draps, tu éteins la lumière, tu fermes les yeux.³

La composition d'*Un homme qui dort* repose sur une stratégie de saturation thématique : l'auteur se propose de mettre en texte les divers états traversés par le personnage et sous-tendus par le concept de mélancolie. Pour ce faire, Perec commence par la mise en place d'une 'base de données' intertextuelle : une cinquantaine⁴ de citations extraites d'une trentaine d'auteurs et de livres qu'il utilise comme matériau soit sous la forme de la citation avec guillemets et indication de nom (celle de Kafka, en exergue, par exemple), soit sous celle, plus ludique, plus fine, plus ambiguë de l'allusion⁵. La pratique citationnelle et allusive est une donnée de base dans la construction d'*Un homme qui dort*. L'intertexte perequien vise en premier lieu des auteurs tels M. Blanchot (*L'attente, l'oubli*), M. Butor (*La modification*),

¹ E. M. Cioran : Œuvres. Paris : Gallimard « Quarto », 1995, Vol. I, p. 26.

² Georges Perec : *Un homme qui dort*. Texte intégral, dossier. Paris: Gallimard, Folio plus, 1998 (Denoël, 1967), p. 22.

³ Georges Perec : *Un homme qui dort*. Op. cit., p. 104-105.

⁴ Dans une lettre de Perec à sa femme figurent sept citations dont une de Dante et une de Kafka et, dans une autre, Perec explique la façon dont il compte s'y prendre pour organiser la matière du récit, transcrit 'anthologie' dont il entend se servir (« une bien belle chose »), et lui propose en guise d'exemple le fragment de *Moby Dick* qui figure, transformé, à la fin de la version définitive. Voir Hans Hartje : « Un homme qui dort : le lu et le tu ». In : Yvonne Goga (dir.) : *Actes du Colloque International Georges Perec*. Cluj-Napoca : Editions Dacia, 1997, p. 82.

⁵ A son traducteur allemand, E. Helmlé, Georges Perec écrivait : « J'ai en effet appelé à mon secours, mais souvent en les déformant une bonne demi-douzaine d'auteurs, parmi lesquels Kafka, Melville, Dante, Joyce, etc. le plus miraculeux étant que cela ne se remarque pas. » Lettre de Georges Perec à Eugen Helmlé citée par D. Bellos in : David Bellos : *Georges Perec ; une vie dans les mots*. Seuil, coll. Biographie, 1994, p. 382.

A. Camus (*L'Étranger*), L.-F. Céline (*Voyage au bout de la nuit*), Dante (*La Divine comédie*, chant XVII), R. Descartes (*Méditations philosophiques*, Méditation III, « Sur l'existence de Dieu »), F. Kafka (*Journal*, *Le Procès*, *Méditations sur le péché, la souffrance, l'espoir et le droit chemin*), A. de Lamartine (*Méditations poétiques*, « Le Vallon »), J. M. G. Le Clézio (*Le Procès verbal*), H. Melville (*Bartleby the Scrivener*, *Moby Dick*), M. Proust (*A la recherche du temps perdu*), A. Rimbaud (*Le bateau ivre*), A. de Saint-Exupéry (*Vol de nuit*), J. - P. Sartre (*La Nausée*, *Erostrate*, nouvelle dans *Le Mur*)⁶, etc. Dans maints cas, les 'lieux' cités renvoient eux-mêmes à plusieurs sources ou contiennent des allusions intertextuelles enchâssées. Les allusions, non signalées⁷ vont jusqu'aux paraphrases de plus en plus lointaines, et jusqu'aux lieux communs de la doxa : clichés de la langue de tous les jours, proverbes et expressions figées, lieux communs et stéréotypes de pensée, représentations schématiques, modes de pensée devenus des manières de dire, bribes de mythologie moderne à la manière de Barthes, allusions aux croyances, légendes et exemples littéraires, etc. Un intertexte plus lointain, plus diffus peut être repéré dans les allusions au *Faust*, aux thèmes du romantisme allemand (*Empédocle*, etc.), à D. Defoe, aux lieux communs de la culture renaissance et classique, etc. La démarche intertextuelle de Perec consiste essentiellement dans la réécriture fragmentaire de scènes connues (contemplation de l'arbre dans le chapitre IV, qui renvoie à la *Nausée* de Sartre, le résumé de *Bartleby the Scrivener*, etc.), dans la reprise quasi littérale de vers ou de phrases d'anthologies scolaires (Lamartine, Saint-Exupéry, Apollinaire, etc.), dans la transcription plus ou moins fidèle de certains fragments d'auteurs préférés (Melville, Kafka, etc.), enfin dans d'incessants renvois hors-texte, ironiques ou non, posés ou catégoriquement réfutés. Cette démarche de Perec peut être décrite comme un passage en revue de la thématique de la solitude, une visite des 'lieux' rhétoriques de la solitude tels qu'ils ont été illustrés dans la littérature française et universelle. Ce 'parcours' est destiné à fournir au 'tu' les arguments pour lutter contre sa tendance à se représenter son histoire sous un jour tragique, à s'identifier avec des héros marginaux ou maudits. Perec décrit sa démarche intertextuelle comme un parcours reliant les fragments repris aux auteurs préférés :

[...] pour *Un homme qui dort*, la lecture à outrance, enfin, pendant des semaines et des semaines, d'une nouvelle de Melville qui s'appelle *Bartleby the Scrivener* et des *Méditations sur le péché, la souffrance et le vrai chemin* de Kafka, enfin, du *Journal* intime de Kafka, m'a conduit presque nécessairement [...] au livre que j'ai produit. Si vous voulez, je peux décrire mon écriture comme une espèce de parcours.⁸

Perec utilisera cette matière étrangère comme une sorte de paradigme narratif, susceptible d'annihiler ou d'inverser la direction d'action des forces centrifuges de la citation. *Un homme qui dort* est un collage dont les éléments fondent et ressuscitent les uns dans les autres, comme dans la musique, à tel point que leur combinaison semble spontanée. Cette description structurale du roman perequien met en évidence certaines procédures que l'on retrouve également dans la composition des recueils d'aphorismes cioraniens, à commencer par leur caractère intertextuel: Cioran écrit en réaction immédiate à une autre écriture, sa motivation est toujours contiguë. Parfois, il traduit la citation, et celle-ci apparaît comme élément de rebondissement. L'écriture cioranienne se présente comme mosaïque de citations, comme des fragments contenant d'autres fragments, enchâssés, la discontinuité qui en résulte

⁶ D. Bellos indique également comme sources supposées: Itzhak Leibush Peretz, *Bontcha the silent* et une autre nouvelle de Kafka: *Das Schweigen der Sirenen*.

⁷ Sont évoqués ou alludés en outre de nombreux autres auteurs : R. Aron, Apollinaire, R. Barthes, Ch. Baudelaire, A. Breton, L.-F. Céline, Dante, D. Diderot, F. Dostoïevski, J. Joyce, G. Flaubert, A. de Lamartine, M. Lawry, J. Prévert, R. Queneau, A. Rimbaud, Th. Mann, A. de Saint-Exupéry, Sophocle, etc.

⁸ Georges Perec : « Pouvoirs et limites du romancier français contemporain ». In : *Parcours Perec*. Colloque de Londres, Mars 1988. Textes réunis par Mireille Ribière, Presses Universitaires de Lyon, 1990, p. 36.

étant l'un des traits majeurs du fragmentaire cioranien. Le lecteur est renvoyé d'un texte à l'autre qui est inscrit dans le premier, il doit repérer la trace du fragment dans le fragment et l'interpréter. Cioran s'efface derrière le rappel d'un événement, d'un personnage historique ou d'un propos, cité ou alludé. L'essentiel de sa poétique consiste à transformer et à transposer ces bribes venues d'ailleurs, condition de l'écriture gnomique. Cette écriture qui cache de nombreux intertextes concerne souvent l'expression d'une expérience vécue, d'une conscience malheureuse, l'objectivation poétique d'états psychologiques d'un homme en train de traverser une crise existentielle. Chez Cioran, l'édifice métaphorique est fait d'hypotextes bibliques ou philosophiques, historiques ou poétiques. Écriture lyrique, confession sans commencement ni fin, cette méditation amère sur l'existence a des racines intertextuelles et le lecteur doit avoir recours à la mémoire culturelle pour en maîtriser la portée : « For Cioran the aphoristic style is less a principle of reality than a principle of knowing: that it's the destiny of every profound idea to be quickly checkmated by another idea, which it itself has implicitly generated.⁹ A l'écrivain échoit le rôle du rapporteur et du commentateur de la parole de l'autre. Rien n'étant tenté pour unifier ces fragments, ils laissent l'impression de textes « bricolés », de 'patchwork' intertextuel. Comme Valéry et vraisemblablement pour des raisons similaires, Cioran se méfie du roman, tant sous sa forme traditionnelle que du roman contemporain : « Figurez-vous un roman où les personnages ne vivraient plus en fonction les uns des autres, ni d'eux-mêmes, un Adolphe, un Ivan Karamazov ou un Swann sans partenaires : vous comprendrez que les jours du roman sont comptés et que, s'il s'obstine à durer, il devra se satisfaire d'une carrière de cadavre¹⁰. La critique cioranienne du roman n'est finalement fautive que sur un point, mais de taille : celui précisément que le roman a su faire de sa propre inanité, de ses propres impuissances la matière même du roman ; que le roman survive à sa propre fin, comme l'histoire continue par-delà la fin de l'Histoire. L'écriture fragmentaire constitue, pour Cioran, un dépassement du roman¹¹, voire de la littérature. Précisément, *Un homme qui dort* ne présente guère – malgré la mention qui l'accompagnait lors de sa publication – les caractéristiques du roman traditionnel. « Écriture du constat [...] en touches plates que ne suture aucune coordination », comme le présente Claude Burgelin¹², mise en série d'états instantanés sans situation, il est étonnamment proche du recueil cioranien. En effet, là où Cioran dispose dans la successivité de l'écriture un discours sur les hypostases 'situationnelles' d'un « on » anonyme (qui peut s'écrire comme un 'nous', un 'je' ou un 'il/s'), où chacun peut se reconnaître, le « tu » perequien de son côté se fait dire, par un « je » simplement grammatical, les tourments successifs d'une sorte de 'chute hors du temps'. Dans les deux cas mais de manière spécifique, la stratégie d'écriture consiste dans un déploiement de *topoi* communs que nous appelons, avec le mot de Perec, qui est également celui des rhétoriciens latins, 'lieux'. Il est ici question des 'lieux' de la mélancolie. Comparons encore les deux textes suivants :

C. me parle d'un séjour à Londres, où, dans une chambre d'hôtel, pendant tout un mois, il est resté immobile face au mur. Ce fut pour lui un bonheur rare qu'il eût souhaité sans terme. Je lui cite une expérience analogue, celle du missionnaire bouddhiste Bodhidharma, qui, elle, avait duré neuf ans... Comme je jalouse sa prouesse, dont il ne tire aucun orgueil, je lui dis que si même elle demeurait son unique exploit, elle devrait encore le rehausser à ses propres yeux et l'aider à surmonter les crises de prostration dont il ne sait comment sortir.¹³

⁹ Susan Sontag: « "Thinking Against Oneself": Reflections on Cioran ». In: <http://emcioranbr.wordpress.com/fortuna-critica/thinking-against-oneself/> consulté le 11.11.2014.

¹⁰ E. M. Cioran : *La tentation d'exister. Oeuvres, Op. cit.*, p. 910.

¹¹ Entretien avec Sylvie Jaudeau. E. M. Cioran : *Oeuvres, Op. Cit.* p. 1751 : « Le fragment, seul genre compatible avec mes humeurs, est l'orgueil d'un instant transfiguré, avec toutes les contradictions qui en découlent. Un ouvrage de longue haleine, soumis aux exigences d'une construction, faussé par l'obsession de la continuité, est trop cohérent pour être vrai. »

¹² C. Burgelin : *Georges Perec*. Paris : Le Seuil, 1990, p. 71.

¹³ E. M. Cioran : *Écartèlement*. In : *Oeuvres, Op. cit.* p. 1444-1445.

à ce fragment tiré de la fin du roman perequien :

Jadis, à New York, à quelques centaines de mètres des brisants où viennent battre les dernières vagues de l'Atlantique, un homme s'est laissé mourir. Il était scribe chez un homme de loi. Caché derrière un paravent, il restait assis à son pupitre et n'en bougeait jamais. Il se nourrissait de biscuits au gingembre. Il regardait par la fenêtre un mur de briques noircies qu'il aurait presque pu toucher de la main. Il était inutile de lui demander quoi que ce soit, relire un texte ou aller à la poste. Les menaces ni les prières n'avaient de prise sur lui. A la fin, il devint presque aveugle. On dut le chasser.¹⁴

On l'aura deviné : le 'tu' perequien et le 'on' cioranien entreprennent ensemble mais séparément, l'exploration des 'lieux' de la solitude, du dédoublement, de l'indifférence et de la mélancolie. Cioran utilise un mot spécial, rare, pour définir cet état : *acedia*. Sa forme de manifestation la plus courante est l'atonie, une sorte de détente, de négligence ou de découragement liés à une pensée négative et provoquant un ralentissement d'activité soit par un repli somnolent, soit par une fuite en avant. C'est une souffrance difficile à formuler, une humeur sombre, un ralentissement mélancolique. Comparée à une 'nuit sans aube' par Saint Jean de la Croix, l'*acedia* a tout de l'ennui, du *taedium vitae*, du dégoût intemporel de la vie et de l'être, ennui métaphysique entendu comme désespoir sur le sens final de la vie ou lié au sentiment rationaliste de l'absurde. La crise trahit un désir d'échapper au temps et au mal de vivre, une volonté que tout se fasse sans peine ou spontanément, mécaniquement. Comparons :

Dès l'enfance, je percevais l'écoulement des heures, indépendantes de toute référence, de tout acte et de tout événement, la disjonction du temps de ce qui n'était pas lui, son existence autonome, son statut particulier, son empire, sa tyrannie. Je me rappelle on ne peut plus clairement cet après-midi où, pour la première fois, en face de l'univers vacant, je n'étais plus que fuite d'instant rebelles à remplir encore leur fonction propre. Le temps se décollait de l'être à *mes dépens*.¹⁵

et

Il fait nuit. De rares voitures passent en trombe. La goutte d'eau perle au robinet du palier. Ton visage est silencieux, absent peut-être ou mort déjà. Tu es étendu, tout habillé, sur la banquette, les mains croisées derrière la nuque, genoux haut. Tu fermes les yeux, tu les ouvres. Des formes virales, microbiennes, à l'intérieur de ton œil ou à la surface de ta cornée, dérivent lentement de haut en bas, disparaissent, reviennent soudain au centre, à peine changées, disques ou bulles, brindilles, filaments tordus dont l'assemblage dessine comme un animal à peine fabuleux.¹⁶

Chez Cioran comme chez Perec, l'*acedia* n'est pas la manifestation d'une tendance suicidaire, au contraire elle tend à supprimer cette tendance, car elle fait se perdre de vue, suffisamment pour ne point même désirer mettre fin à ses jours. L'ennui est plus grave que le suicide, car ce dernier trahit encore un désir de vie. C'est une expérience de vie transformée en expérience esthétique :

Il ne s'agit pas de l'ennui que l'on peut combattre par des distractions, la conversation ou les plaisirs, mais d'un ennui [...] 'fondamental' et qui consiste en ceci: [...] tout se vide de contenu et de sens. Le vide est en soi et hors de soi. Tout l'univers demeure frappé de nullité. [...] L'ennui est un vertige, mais un vertige tranquille, monotone; c'est la révélation de l'insignifiance universelle, c'est la certitude, portée jusqu'à la stupeur ou jusqu'à la

¹⁴ Georges Perec : *Un homme qui dort*. Op. cit., p. 132.

¹⁵ E. M. Cioran : *De l'inconvénient d'être né*. In : *Œuvres*, Op. cit., p. 1274.

¹⁶ Georges Perec : *Un homme qui dort*. Op. cit., p. 73.

clairvoyance suprême, que l'on ne peut, que l'on ne doit rien faire en ce monde ni dans l'autre, que rien n'existe au monde qui puisse nous convenir ou nous satisfaire.¹⁷

Le 'tu' perequien partage cette expérience radicale de l'ennui qui se traduit par le sentiment de la vacuité de toute chose et de l'inutilité de toute action :

seule compte ta solitude: quoi que tu fasses, où que tu ailles, tout ce que tu vois n'a pas d'importance, out ce que tu fais est vain, tout ce que tu cherches est faux. Seule existe la solitude, que tôt ou tard, chaque fois, tu retrouveras en face de toi, amicale ou désastreuse; chaque fois, tu demeures seul, sans secours, en face d'elle, démonté ou hagard, désespéré ou impatient.¹⁸

Cioran décrit l'ennui comme une sorte de démantèlement de l'être sous l'effet destructeur du temps dès lors qu'il n'est plus envisagé que comme une suite d'instantanés déconnectés les uns des autres :

La mélancolie est une sorte d'ennui raffiné, le sentiment qu'on n'appartient pas à ce monde. Pour un mélancolique, l'expression « nos semblables » n'a aucun sens. C'est une sensation d'exil irrémédiable, sans causes immédiates. La mélancolie est un sentiment profondément autonome, aussi indépendant de l'échec que des grandes réussites personnelles.¹⁹

La mélancolie est liée à l'ennui et à l'insomnie. L'insomniaque est exclu, retranché des vivants, en dehors de l'humanité. Le monde humain devient après une nuit d'insomnie un monde de spectres. Cioran y voit la cause principale des suicides. L'insomnie a pour effet une lassitude qui s'ajoute à une grande fatigue de vivre : Mais cette atroce maîtresse des jours et des nuits lui est aussi, ajoute-t-il, « la plus grande expérience qu'on puisse faire dans sa vie. C'est la plus terrible, toutes les autres ne sont rien à côté. » C'est à l'insomnie aussi qu'il doit d'avoir formé son regard sur le monde, d'avoir compris des choses que les autres ne peuvent pas comprendre :

Le phénomène capital, le désastre par excellence est la veille ininterrompue, ce néant sans trêve. Pendant des heures et des heures je me promenais la nuit dans des rues vides ou, parfois, dans celles que hantaient des solitaires professionnelles, compagnes idéales dans les instants de suprême désarroi. L'insomnie est une lucidité vertigineuse qui convertirait le paradis en un lieu de torture. Tout est préférable à cet éveil permanent, à cette absence criminelle de l'oubli. C'est pendant ces nuits infernales que j'ai compris l'inanité de la philosophie.²⁰

Le monde humain devient après une nuit d'insomnie un monde peuplé de monstres. Cioran y voit une expérience du Néant. Le héros perequien vit lui aussi le calvaire muet de la vie nocturne :

Maintenant tu te relèves la nuit. Tu traînes dans les rues, tu vas te jucher sur les tabourets des bars [...], ou t'asseoir au Franco-Suisse, dans la rue Saint-Honoré, presque en face de ta chambre, ou t'attabler dans un café des Halles, et tu restes là, pendant des heures, jusqu'à la fin, en face d'une bière ou d'un café noir ou d'un verre de vin rouge. Tu regardes les autres aller, venir, les commis de boucherie, les fleuristes, les crieurs de journaux, les bandes de fêtards, les soûlots solitaires, les filles.²¹

Il découvre la laideur du monde, jusqu'à la nausée :

¹⁷ « Ennui » (Fragment d'un Entretien avec Fernando Savater). In : E. M. Cioran : *Œuvres. Op. cit.*, p. 1748.

¹⁸ Georges Perec : *Un homme qui dort. Op. cit.*, p. 110.

¹⁹ E. M. Cioran : *Œuvres. Op. Cit.*, p. 1759.

²⁰ Préface à *Sur les cimes du désespoir*. In : *Œuvres, Op. Cit.*, p. 17.

²¹ Georges Perec : *Un homme qui dort. Op. cit.*, p. 106.

Ville putride, ville ignoble, hideuse. Ville triste, lumières tristes dans les rues tristes, clowns tristes dans les music-halls tristes [...]. Des gares noires, des casernes, des hangars. Les brasseries sinistres qui se succèdent le long des grands boulevards, les devantures horribles. Ville bruyante ou déserte, livide ou hystérique, ville éventrée, saccagée, maculée, ville hérissée d'interdits, de barreaux, de grillages, de serrures. La ville-charnier : les halles pourries, les bidonvilles déguisés en grands ensembles, la zone au cœur de Paris, l'insupportable horreur des boulevards à flics, Hausmann, Magenta ; Charonne.²²

Le 'tu' perequien est le visage contemporain de la mélancolie. L'auteur y touche des états que nous vivons. Le héros perequien évite le suicide, et même la sagesse, exigés par la philosophie cioranienne. Pour lui, c'est une expérience qui n'apporte rien, qui ne mène à rien, inutile. Un état de tristesse qui paralyse l'amour de soi et d'autrui et qu'expriment les comparaisons et métaphores animalières :

Les monstres sont entrés dans ta vie, les rats, tes semblables, tes frères. Les dizaines, les centaines, les milliers de monstres. Tu les repères, tu les reconnais à d'imperceptibles signes, à leurs silences, à leurs départs furtifs, à leur regard flottant, vacillant, effrayé, qui se détourne quand il croise le tien. La lumière brille encore au milieu de la nuit aux fenêtres mansardées de leurs chambres sordides. Leurs pas résonnent dans la nuit.²³

Le dégoût du contact avec les autres, la nausée, le mépris de soi et des autres – exclus, parias, bannis, exilés –, les aspects dégoûtants de la vie quotidienne qui nient en nous toute 'divinité' et font de nous les prisonniers du réel brut, tout entre dans ce sentiment. Cet état s'accommode parfaitement de l'insomnie, de la nuit, en inversant les cycles naturels :

Dans la tranquillité de la contemplation, lorsque pèse sur vous le poids de l'éternité, lorsque vous entendez le tic-tac d'une horloge ou le battement des secondes; comment ne pas ressentir l'inanité de la progression dans le temps et le non sens du devenir ? A quoi bon aller plus loin, à quoi bon continuer ? La révélation subite du temps, lui conférant une écrasante prééminence qu'il n'a pas d'ordinaire, est le fruit d'un dégoût de la vie et de l'incapacité à poursuivre la même comédie. Lorsque cette révélation se produit la nuit, l'absurdité des heures qui passent se double d'une sensation de solitude anéantissante, car – à l'écart du monde et des hommes – vous vous retrouverez seuls face au temps, dans un irréductible rapport de dualité.²⁴

Il peut également s'accompagner d'un certain activisme, notamment la marche à pied :

Flâneur minutieux, nyctobate accompli, ectoplasme qu'un drap flottant ferait à tort passer pour un fantôme qui n'effraierait même pas les petits enfants. Marcheur infatigable, tu traverses Paris de part en part, chaque soir, émergeant du trou noir de ta chambre, de tes escaliers pourris, de ta cour silencieuse ; au-delà des grandes zones de lumière et de bruit :²⁵

Mais l'indifférence à tout le définit le mieux : l'équivalence de tous les actes, leur caractère automatique, leur nullité. Écoutons la voix blanche qui raconte les métamorphoses du 'tu' perequien :

Tu marches ou tu ne marches pas. Tu dors ou tu ne dors pas. Tu descends tes six étages, tu les remontes. Tu achètes *Le Monde* ou tu ne l'achètes pas. Tu manges ou tu ne manges pas. Tu t'assieds, tu t'étends, tu restes debout, tu te glisses dans la salle obscure d'un cinéma. Tu allumes une cigarette. Tu traverses la rue, tu traverses la Seine, tu t'arrêtes, tu repars. Tu joues au billard électrique ou tu n'y joues pas.²⁶

²² *Ibid.*, p. 115.

²³ *Ibid.*, p. 110-111.

²⁴ E. M. Cioran : *Œuvres. Op. Cit.*, p. 101-102.

²⁵ Georges Perec : *Un homme qui dort. Op. cit.*, p. 90-91.

²⁶ *Ibid.*, p. 86.

Et celle qui dit les ‘cimes’ du désespoir cioranien :

Tout est possible, et rien ne l'est; tout est permis, et rien. Quelle que soit la direction choisie, elle ne vaudra pas mieux que les autres. Réalisez quelque chose ou rien du tout, croyez ou non, c'est tout un, comme il revient au même de crier ou de se taire. On peut trouver une justification à tout, comme aussi bien aucune. Tout est à la fois réel et irréel, logique et absurde, glorieux et plat. Rien ne vaut mieux que rien, de même qu'aucune idée n'est meilleure qu'une autre. Pourquoi s'attrister de sa tristesse et se réjouir de sa joie ? Qu'importe que nos larmes soient de plaisir ou de douleur ?²⁷

La mélancolie abrase tout. Éviter toute dépense de soi, toute brûlure pulsionnelle est le suprême horizon du héros perequien. Il se retire en lui même, il est le corps mélancolique. Il annule toute trace de désir, jusqu'à celui de ne pas être. Maîtriser le monde à force de n'y rien chercher et de ne rien désirer, tel est le fait du ‘héros’ mélancolique, façon Cioran ou/et façon Perec. Tous les thèmes perequiens trouvent des échos dans l'œuvre de Cioran : le silence, le passage du temps, l'action et l'inaction, le jeu, la lecture, l'écoute des bruits, l'immobilité et l'errance, le narcissisme, la sagesse, la laideur monstrueuse de la ville, la veille et le sommeil, la maladie, l'alternance du jour et de la nuit, le passage de l'univers intérieur vers l'univers extérieur et vice-versa, la misanthropie, la solitude, l'indifférence, le vide, le désir de disparaître, l'illusion de puissance, le renoncement, l'abandon, le désistement, le fatalisme, tout. Comparons, pour finir, deux autres fragments, le premier de Perec :

Ne plus rien vouloir. Attendre jusqu'à ce qu'il n'y ait plus rien à attendre. Traîner, dormir. Te laisser porter par les foules, par les rues. Suivre les caniveaux, les grilles, l'eau le long des berges. Longer les quais, raser les murs. Perdre son temps. Sortir de tout projet, de toute impatience. Etre sans désir, sans dépit, sans révolte. Ce sera devant toi, au fil du temps, une vie immobile, sans crise, sans désordre: nulle aspérité, nul déséquilibre. Minute après minute, heure après heure, jour après jour, saison après saison, quelque chose va commencer qui n'aura jamais de fin: ta vie végétale, ta vie annulée.²⁸

le second de Cioran : « „Vivre tout à fait sans but !“ J'ai entrevu cet état, et y ai si souvent atteint, sans parvenir à y demeurer: je suis trop faible pour un tel bonheur!²⁹ » L'‘archéologie scripturale’ de Cioran et de Perec implique l'assimilation la transformation de plusieurs filons textuels relevant de plusieurs couches. Comme on a pu le constater dans les exemples pris, l'œuvre de Cioran est aussi lieu d'un travail intertextuel, notamment sous forme de citations, d'allusions et autres formes de renvois. Cioran reconnaît l'essence intertextuelle de son écriture : « Tant de pages, tant de livres qui furent nos sources d'émotion, et que nous relisons [...] »³⁰ lit-on sur une page des *Syllogismes de l'Amertume* et, un peu plus loin, d'une façon plus hermétique : « Etre moderne, c'est bricoler dans l'incurable.³¹ » Cioran opère des ‘prises d'écriture’, des amorces de discours : un mot, un thème, une idée, une formule plus ou moins frappante, etc. Une fois extrait de son contexte, ce noyau subit diverses opérations de (re)contextualisation sémantique, logique et poétique: transposition discursive, commentaire, réfutation, reformulation et surtout surenchère³². Inséré dans un autre contexte d'écriture, l'extrait change de statut. Notre intérêt se porte ici davantage sur ‘l'art’ de l'insertion et de l'agencement des fragments dans les recueils cioraniens. Le face-à-face avec une œuvre comparable peut mettre en vedette les détails de la fabrication. Le principe formel de l'œuvre fragmentaire – apparemment affranchie de toute

²⁷ E. M. Cioran : *Œuvres. Op. Cit.*, p. 95.

²⁸ Georges Perec : *Un homme qui dort. Op. cit.*, p. 52.

²⁹ E. M. Cioran : *Le mauvais démiurge. In : Œuvres. Op. Cit.*, p. 1212.

³⁰ E. M. Cioran : *Syllogismes de l'Amertume. In : Œuvres. Op. Cit.*, p. 745.

³¹ *Ibid.*, p. 753.

³² *Ibid.*, p. 753 : « Tragi-comédie du disciple : j'ai réduit ma pensée en poussière, pour enchérir sur les moralistes qui ne m'avaient appris qu'à l'émettre ».

contrainte formelle – ne peut être que celui des ‘lieux rhétoriques’, le seul susceptible de garantir la cohérence thématique et la cohésion interne du système. En la promouvant au rang de principe architectural d’*Un homme qui dort*, Perec passe à la mise en œuvre d’une écriture intertextuelle en choisissant les ‘lieux’ convenables pour la trame de son récit. Le procédé consiste à disposer autour d’un thème central des énoncés décrivant les divers aspects et nuances du thème central. L’écrivain est libre de les relier entre eux et de les ‘narrativiser’, comme fait Perec, ou de les laisser, une fois reformulés, réécrits, surenchéris, ‘flotter’ sur le blanc de la page comme autant de fragments ‘indépendants’ (en fait, ils ne le sont jamais dans la mesure où ils restent ‘amarrés’ au thème central). L’originalité de Cioran consiste dans le fait que ces énoncés sont le plus souvent des ‘arguments’ reposant sur des raisonnements, c’est-à-dire des enthymèmes ou, avec un autre mot, des syllogismes. Mais dans la rhétorique traditionnelle, les syllogismes puisaient à des catégories générales ou ‘lieux’, (*loci inventionis*). La description à l’aide des *topoi* participe ainsi d’une écriture de l’investissement, de l’exhaustion et du ressassement. L’emploi manipulateur du ‘lieu commun’ comme matière littéraire indispensable y est central. La thématique choisie suite à la fréquentation des historiens, des penseurs et des moralistes amènent Cioran à développer une topique déjà formalisée depuis l’Antiquité (phraséologie, clichés verbaux, stéréotypes de pensée et de langage, etc.). Ces thèmes ont traversé l’histoire culturelle de l’Occident et Cioran ne se fait pas faute d’y puiser à volonté. Nous pensons ici les ‘*topoi*’ dans les termes d’E. R. Curtius³³, premier à prendre en considération sérieusement les lieux communs littéraires. Depuis Isocrate, la formation des rhéteurs se fonde sur la fréquentation des textes anciens qu’on lit, commente, mémorise, paraphrase, développe, enfin, imite. Dans les écoles romaines de rhétorique (Cicéron, Quintilien, etc.) on considère les *loci* comme *sedes argumentorum* ‘lieux de résidence’ où des possibilités d’argumentation attendent d’être découvertes. Ce type d’enseignement se poursuit pendant tout le Moyen Âge. Les *Topiques* d’Aristote sont entrés dans les programmes universitaires dans le sillage de la *Logica nova* à partir du XIII^e. L’étude des ‘lieux’ était assignée à la logique. Il se retrouve à la Renaissance dans les écoles des humanistes et, plus tard, dans les « humanités » des lycées qui accordent aux textes classiques latins et grecs la place d’honneur. Tous les hommes de lettres étaient initiés à cette rhétorique bâtie sur les ‘lieux’ et réglaient leurs écrits sur ses procédés. La production de textes consiste à imiter, à copier ou à combiner d’autres textes ou les traits que l’on pouvait en déduire en conformité avec les exigences d’un genre. Tout écart se limitait à la *variatio*, à un changement à la surface du texte. L’auteur pouvait se permettre l’*aemulatio* (rivaliser avec le modèle) et la *contaminatio* (imitation simultanée de plusieurs modèles). À l’époque médiévale et à celle de la Renaissance, on utilisait ou créait en vue d’utilisation ultérieure des recueils de lieux communs, d’habitude en latin, tirées d’auteurs jugés faire autorité et tenus pour exemplaires quant à l’usage de la langue et au raffinement du style. Les ‘lieux’ étaient méthodiquement organisés par entrées, regroupés sous des rubriques, dont le sujet était la vie morale de l’homme en tant qu’individu et en tant qu’être social. Ces recueils étaient révélateurs des structures mentales des gens éduquée en Europe occidentale. Les grands humanistes en conçoivent : Lulle, avant tous, avec son système combinatoire qui jouit du plus grand prestige pendant un siècle, mais aussi bien Théodor Zwinger, Mélancton. Erasme en conçoit un avec des entrées telles *pietas, fides, beneficentia*, ainsi que leurs opposés et la thématique associée. Les *topoi* les plus fréquents étaient *Divitiae, Pauperitas, Munerum corruptela, Forma, Deformatas, Taedium et iteratione, Iteratio citra taedium, Molesti intolerabiles, Garrulitas, Breviloquentia, Clamosus, Rixosus, Taciturnitas, Facundia, Abstinencia, Adulatio, Affectum moderatio, Ambitio, Amicitia, Amor dei*, etc. Au XVII^e siècle, on commence à s’en laisser, preuve la *Logique* de Port-Royal ou la *Rhétorique ou l’art de parler* de Bernard Lamy (1675).

³³ E. R. Curtius : *La littérature européenne et le Moyen Âge latin*. Berne, 1948 (trad. fr. 1956).

Celui-ci qui prend déjà une attitude critique envers la pratique des ‘lieux’ « moyens courts et faciles » imaginés par des individus incompetents « pour trouver de la matière de discourir même sur les sujets qui leur sont entièrement inconnus ». Les ‘lieux’ rhétoriques et dialectiques fonctionnent comme des mécanismes qui permettent d'étoffer le discours en faisant référence aux conjoints, antécédents et conséquents, ainsi qu'à d'autres notions par association, filiation et affinité fondées sur la proximité du sens. Les recueils de lieux communs formaient le système principal sur lequel s'appuyait la pédagogie humaniste. Il était demandé aux écoliers de se constituer des recueils de lieux communs et de rassembler des extraits de leurs lectures sous les rubriques appropriées. Quand ils en venaient à rédiger leurs propres compositions, on les encourageait à puiser dans les ressources de leurs recueils de lieux communs, à en tirer des citations ou tout matériau illustratif de même qu'à reproduire les catégories de pensée que reflétaient les rubriques. Ces exercices formaient chez les enfants des acquis mentaux et des habitudes de lecture et d'écriture qui ont marqué la culture lettrée de l'Europe pendant une très longue période. Les recueils de ‘lieux’ fonctionnaient comme une mémoire où étaient emmagasinées des citations que l'on pouvait activer pour dire l'expérience présente dans le langage de paradigmes moraux familiers et en référence à une histoire culturelle commune à ceux qui écrivaient et à leurs lecteurs. Agencé par ‘isotopies’, ils fournissaient des extraits tirés de sources revêtues du degré nécessaire d'autorité pour « étayer leur argumentation ou leur point de vue ». De nos jours, ce type de recueils est passé de mode, mais la citation garde toujours la fonction conservatrice de maîtriser l'expérience présente et de la mettre en perspective. Conçus au départ comme des formes générales du raisonnement et intégrés à l'*inventio*, les *topoi* sont plus qu'une méthode de raisonnement : la totalité des *topoi* constituent un ‘précis’ de philosophie, une sorte de *Weltanschauung*. C'est sur ce terrain que se rencontrent et se recourent, les œuvres de Cioran et de Perec dans les conditions où, dans les années 60 du siècle passé, la discussion sur les ‘lieux’ rhétoriques était actuelle preuve les ouvrages d'E. R. Curtius, de Joachim Dyck, etc.

Le type de démarche que nous proposons ici est étrangère à l'analyse des ‘influences’. Partant de similitudes et d'affinités dont nous espérons avoir démontré la réalité à force d'exemples et de mises en parallèle, elle essaie de déceler un ‘entre-deux’ ou un ‘moyen terme’ qui les explique littérairement dans les cadres d'une définition élargie de l'intertextualité. Ce qui unit les deux œuvres, par-delà les barrières génériques, c'est l'utilisation du procédé rhétorique des ‘lieux’. Cioran n'en parle pas, mais reconnaît plus ou moins explicitement le caractère intertextuel de son écriture : « Tout ce que j'ai écrit est toujours né de quelque chose, d'une conversation, d'une lettre reçue. ³⁴ » Notre tentative comparatiste rend possible le pari d'une lecture croisée, fondée sur la stratégie scripturale partagée par les deux écrivains, au-delà des barrières des genres. Elle est avant tout formelle et thématique. Et surtout, elle se propose de mettre en évidence la méthode d'organisation de l'ensemble : la technique des ‘lieux’ commune aux deux auteurs, puisque les deux pratiquent une écriture de la saturation. Même si Cioran n'a pas de « cahier de charges » et qu'il travaille d'une manière apparemment désordonnée, lui aussi se soucie de ‘biffer des cases’, de construire un parcours, comme il le dit, même si ce parcours n'est pas évident : « Mais il est très difficile de remonter à l'origine, parce que je n'ai pas exprimé le parcours. Tout ce que j'ai écrit suppose un parcours. C'est ça l'inconvénient, ou l'avantage, de ce genre d'écriture ou de texte. ³⁵ » Perec utilise le même mot – mais avec un sens légèrement différent – pour décrire sa propre technique d'écriture intertextuelle. Chez lui, il s'agit d'un itinéraire qui passe d'un ‘lieu’ à l'autre et qui lui permet de mettre en place son idée d'art citationnel :

³⁴ E. M. Cioran : *Œuvres. Op. Cit.*, p. 1767.

³⁵ E. M. Cioran : *Entretiens*. Paris : Gallimard, « NRF Arcades », 1995, p. 51.

j'essaie de décrire à partir [...] de tout un acquis culturel qui existe déjà. A partir de là, j'essaie [...] de dire tout ce que l'on peut dire sur le thème d'où je suis parti. C'est ce que les rhétoriciens appelaient des lieux rhétoriques. [...] Un *homme qui dort*, c'est les lieux rhétoriques de l'indifférence, c'est tout ce que l'on peut dire à propos de l'indifférence.³⁶

Même si Cioran n'en fait qu'à moitié l'aveu, il est de notoriété que l'aphorisme est l'une des formes le plus puissamment liées à l'intertextualité. Comment, dans ces conditions, qualifier la relation entre les deux textes, comment la valider et, surtout, comment l'inscrire dans les codes poétiques afin de la doter d'un pouvoir explicatif et justificatif. Là il nous semble que la théorie intertextuelle de Michael Riffaterre est susceptible de montrer toute son efficacité. A la différence de Julia Kristéva et de Laurent Jenny qui parlent d'un 'texte centreur' nécessaire pour la maîtrise du sens, et contrairement à G. Genette qui limite l'intertexte aux cas de présence effective d'un texte dans un autre texte, M. Riffaterre³⁷ fait la théorie de la réception, du lecteur intertextuel. Tout dépend, selon Riffaterre, du niveau de culture, du niveau et de la qualité de la lecture. Le lecteur perçoit dans l'intertexte proposé par l'auteur autant d'éléments que son niveau de culture lui permet. C'est aussi la position de Ph. Sollers : « Tout texte se situe à la jonction de plusieurs textes dont il est à la fois la relecture, l'accentuation, la condensation, le déplacement et la profondeur. D'une certaine manière, un texte vaut ce que vaut son action intégratrice et destructrice d'autres textes³⁸. » La parenté des œuvres de Cioran et de Perec discutée ici n'est pas due à des échanges d'un auteur à l'autre, mais à l'utilisation d'une réserve d'idées et de formules communes et d'une technique ressemblante. Trois éléments expliquent que les deux auteurs ont adopté indépendamment cette technique : d'un côté l'essoufflement de la littérature 'classique'. De Cioran à Beckett et à la génération néo-romanesque, la littérature d'après 1945 exprime un esprit de désillusion absolue, de malaise et de désespoir. L'écriture aboutit à la notion de fragment, d'inachevé. Dans *La littérature et le mal*, G Bataille parle de la mort de l'écriture, du moment que tout a été dit, qu'il n'y a plus rien à inventer. Cette idée ouvre le débat sur la condition intertextuelle de la littérature et prend forme dans la théorie critique des années 60. Deuxième élément, l'idéologie esthétique post-moderniste où la citation a acquis une nouvelle vigueur, presque obsessionnelle. Enfin, troisième cause, le renouveau rhétorique du début de la seconde moitié du XX^e siècle (de C. Perelman au Groupe μ , etc.). A un niveau théorique plus général, le regain d'intérêt actuel pour la rhétorique et son retour en grâce comme système d'argumentation et comme véhicule d'expression, a amené la pensée critique à rechercher les preuves de l'efficacité d'un ensemble raffiné d'outils de production verbale longtemps négligé tels les 'lieux'. Ainsi, entre les deux séries textuelles s'institue à travers les opérations de l'écriture une relation hypertextuelle : les textes comparés n'ont pas de rapport direct entre eux, mais ont en commun un 'lieu' d'ouverture et de communication. En même temps, c'est un lieu où viennent affluer et trouver leurs affinités intertextuelles tous les textes convoqués, latents ou patents, dans les deux oeuvres. Entre le texte perequien et le texte cioranien, il n'y a pas 'transfert' de matière mais 'consanguinité', gémellité intertextuelle, les deux œuvres étant 'in-formées' par le même principe structurant des 'lieux' rhétoriques.

Bibliographie

E. M. Cioran : *Œuvres*. Paris : Gallimard, « Quarto », 1995.

E. M. Cioran : *Cahiers 1957-1972*. Paris : Gallimard, « Quarto », 1997.

E. M. Cioran : *Entretiens*. Paris : Gallimard, « NRF Arcades », 1995.

³⁶ Georges Perec : « Pouvoirs et limites du romancier français contemporain ». In : *Parcours Perec*, p. 36 – 37.

³⁷ Michael Riffaterre : *La Production du texte*. Paris, Seuil, 1979.

³⁸ Ph. Sollers : « Écriture et révolution ». In : *Tel Quel. Théorie d'ensemble*. Le Seuil, 1968, coll. « Points », p. 75.

Georges Perec : *Un homme qui dort*. Texte intégral, dossier. Gallimard, Folio plus, 1998 (Denoël, 1967).

Georges Perec : *Entretiens et Conférences 1965-1978*. Dominique Bertelli et Mireille Ribière (éd.). Nantes :

Joseph K., 2003. 2 vol.