

PHILOLOGICA BUCURESTIENSIA
Publications de la Faculté des Langues et des Littératures Étrangères

3

CONSTANTIN ZAHARIA

LA PAROLE MÉLANCOLIQUE

Une archéologie du discours fragmentaire



EDITURA UNIVERSITĂȚII DIN BUCUREȘTI



BIBLIOTECA CENTRALA
UNIVERSITARA
București

Cota III 472041
Inventar C1000418

CONSTANTIN ZAHARIA

LA PAROLE MÉLANCOLIQUE
Une archéologie du discours fragmentaire

PHILOLOGICA BUCURESTIENSIA

Publications de la Faculté des Langues et des Littératures Étrangères

3

Directorul colecției: Iancu FISCHER

CONSTANTIN ZAHARIA

LA PAROLE MÉLANCOLIQUE

Une archéologie du discours fragmentaire

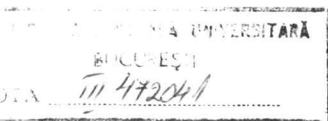


EDITURA UNIVERSITĂȚII DIN BUCUREȘTI

Referenți științifici: **Alexandra CUNIȚĂ**, professeur à l'Université de
Bucarest

Yves HERSANT, directeur d'études à l'Ecole des
Hautes Etudes en Science Sociales de Paris

Philippe ROGER, directeur d'études à l'Ecole des
Hautes Etudes en Science Sociales de Paris



69/00

B.C.U. București



C20000418

© Editura Universității din București

Șos. Panduri, 90-92, București - 76235; Telefon 410.23.84

Tehnoredactare computerizată: Victoria Iacob

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale

ZAHARIA, CONSTANTIN

**La parole mélancolique: une archeologie du discours
fragmentaire / Constantin Zaharia**

București: Editura Universității din București, 1999

240 p.

Bibliogr.

ISBN 973-575-351-0

AVANT - PROPOS

Nous n'allons traiter, dans ce qui suit, ni du *discours fragmentaire*, ni de la *parole mélancolique*. Les deux syntagmes qui figurent dans le titre n'ont pas de contenu conceptuel propre - ils sont forgés à partir d'une notion, le fragment, et d'une idée, la mélancolie, qui se manifestent dans le champ de la philosophie, de la théorie littéraire, de l'histoire des idées, de la médecine et de l'art. Ni la parole mélancolique ni le discours fragmentaire ne peuvent avoir d'exclusivité sur le fragment et la mélancolie, dont la présence dans le champ du savoir dépasse largement les limites d'une seule discipline. Le statut de ces deux dernières notions est par conséquent interdisciplinaire, d'où le soin particulier qu'il faut prendre lors de leur emploi, et une difficulté presque infranchissable, parce qu'il est impossible de faire à la fois métier d'historien de l'art, de médecin, de philosophe et de critique littéraire.

Il faudra cependant mener notre enquête autour de ces deux notions essentielles pour notre démarche, car ni la fragment ni la mélancolie ne se laissent définir de manière univoque ; plus encore, leur contenu conceptuel prend naissance là où plusieurs discours s'entrecroisent. Aussi faudra-t-il les aborder successivement et essayer de saisir, à travers l'usage qu'on en fait, ce qu'il y a de véritablement permanent dans le périmètre notionnel qu'ils recouvrent. Ce noyau sera l'élément irréductible à partir duquel nous pourrions proposer deux concepts culturels, opérationnels dans le découpage qu'ils réalisent par leur prestige et, pourquoi pas, par leurs performances.

On aura remarqué, sans doute, que nous avons employé pour nommer le fragment et la mélancolie des termes comme « notion », « idée », « concept » ; nous avons même parlé de « contenu conceptuel », et il est bien possible que cette hésitation ait quelque chose de contrariant. Nous sommes

obligé de rendre compte dès maintenant de ce qui par la suite deviendra probablement un libre choix, avec tous les risques que cela entraîne.

En effet, il est bien difficile de voir dans le fragment autre chose qu'une *notion* avant de reconnaître en lui un genre littéraire ou philosophique, voire un principe interne selon lequel le discours philosophique moderne s'organise, d'abord pour subvertir, ensuite pour évacuer le système, devenu excessif et périmé.

De la même manière, nous aurons tendance à parler de mélancolie comme d'une *idée culturelle*, mais nous serons vite amené à voir en elle un concept, sans doute selon le modèle fourni par le livre de Kierkegaard, *Le Concept de l'angoisse*. Nous hésitons nous-même avant de reconnaître notre tort, à moins que l'explication ne se trouve ailleurs : probablement dans le statut épistémologique des sciences humaines, dont les unités conceptuelles ne ressemblent guère aux concepts opérationnels dans les sciences exactes. Mais nous risquons fort en ce moment de nous aventurer sur un territoire que nous ne maîtrisons pas suffisamment.

Nous pouvons en revanche affirmer avec certitude que les contours conceptuels du fragment et de la mélancolie sont trop imprécis pour pouvoir en tirer une définition valide. C'est sans doute leur statut interdisciplinaire qui est le grand responsable de ce qu'il y a de flou dans leur constitution, ce qui ne représente pas forcément un inconvénient : cette imprécision leur assure une mobilité et une liberté d'action qui est la condition première de tout progrès en matière de connaissance - et c'est par ailleurs là, dans ce mouvement apparemment brownien, que naît l'interdisciplinarité.

Il y a sans doute quelque chose d'hétérogène dans notre recherche à travers le discours fragmentaire d'une modalité d'accomplissement de la parole mélancolique. Plus hétérogène encore peut paraître le choix de traiter successivement du fragment et de la mélancolie. Pourtant, il ne faut pas se méprendre : ce choix n'est pas dû au hasard, il représente surtout un enjeu important pour notre démarche. En nous proposant de décrire le fragment et la mélancolie, nous essayerons d'augmenter l'amplitude de deux caisses de résonance et nous espérons que cette expérience entraînera des résultats dont l'originalité ne tardera pas à surprendre.

Or c'est précisément là que se situe dans notre parcours Cioran : son oeuvre s'inscrit à la fois dans la problématique du fragment et sous l'horizon de la mélancolie. Ces deux questions, tellement présentes dans ses textes, forment des thèmes distincts. Nous sommes arrivé à cette conclusion après lecture et relectures de tous ses livres et entretiens, ce qui nous a permis de prodéder à un découpage réunissant de nombreux textes

qui relèvent du fragment et de la mélancolie. C'est ce corpus que nous allons employer dans ce livre, et notre seul regret est de ne pouvoir en faire qu'un usage limité par les exigences d'un métatexte, concernant le rapport entre texte et citation.

Les textes de Cioran sur le fragment et la mélancolie ne sont pas à proprement parler très nombreux ; mais on en trouve en abondance qui sont corrélatifs à ces deux problématiques. Pour ne prendre qu'un seul exemple, si quelques dizaines se réfèrent explicitement à la mélancolie, il y en a en revanche des centaines qui se rangent sous l'étiquette « discours mélancolique ». Cela rend la démarche encore plus passionnante, car il est plus intéressant d'identifier la mélancolie là où elle n'est pas expressément nommée. Ces textes rendent compte par ailleurs de toute une symptomatologie de la mélancolie.

Enfin, nous devons apporter une dernière précision : ce livre ne traite pas particulièrement de l'oeuvre de Cioran, ni du fragment, ni de la mélancolie. Nous n'avons jamais pensé qu'il faut épuiser l'une ou l'autre de ces trois dimensions de notre travail. Après avoir mené l'investigation autour du fragment et de la mélancolie, nous allons essayer de voir comment ces deux notions s'articulent dans l'oeuvre de Cioran pour produire, si ce n'est trop dire, l'un des plus incisifs et spectaculaires discours de notre siècle. A moins que le caractère mordant de ce discours ne se justifie précisément par son morcellement, ainsi que par une expérience profonde de la mélancolie : une mélancolie vécue « littéralement et dans tous les sens » par l'auteur qui le profère. C'est donc sur le point où s'entrecroisent ces trois éléments : fragment, mélancolie, discours de Cioran que se situe l'enjeu essentiel de notre recherche.

Quant à l'idée selon laquelle la parole mélancolique trouve comme voie d'expression le discours fragmentaire, on admettra bien qu'elle est assez diffuse dans la culture. Nous n'avons pu l'identifier nettement que dans *Les Vies, doctrines et sentences des philosophes illustres* de Diogène Laërce, où est rapportée l'opinion de Théophraste sur Héraclite : « Théophraste affirme que c'est la mélancolie qui est cause que certains de ses écrits sont inachevés et les autres sans unité » (IX, 1, 6). On est plutôt étonné de voir qu'une idée aussi ancienne n'ait pas percé davantage dans la culture occidentale, espace de manifestation privilégié de la mélancolie. Elle semble avoir choisi de se tenir en réserve au lieu de se montrer au grand jour, vœu que nous nous proposons d'observer en suivant discrètement sa réalisation dans les écrits de Cioran.

INTRODUCTION

La mauvaise conscience, réelle ou feinte, d'un auteur qui s'amuse à orienter la lecture de ses livres vers une mise en cause apparemment innocente de son propre travail ne peut que déconcerter. Le lecteur « paisible et bucolique » de notre siècle hésite entre l'irritation et le délice devant le passage suivant des *Aveux et anathèmes* :

« “Pourquoi des fragments ?” me reprochait ce jeune philosophe. - “Par paresse, par frivolité, par dégoût mais aussi pour d'autres raisons...” - Et comme je n'en trouvais aucune, je me lançai dans des explications prolixes qui lui parurent sérieuses et qui finirent par le convaincre. »¹

En effet, Cioran semble être le dernier à se soucier de la présentation fragmentée, discontinue, éclatée de son discours. Surtout, il paraît préoccupé de rassurer son interlocuteur : l'invention d'arguments nombreux s'en charge... Mais le lecteur attentif n'en est pas dupe. Il y découvre un soupçon d'ironie dont l'ambiguïté le met en déroute, parce qu'elle s'adresse aux deux personnages à la fois - l'auteur et le jeune philosophe. Celui-ci fait *un reproche* en posant sa question, ou du moins tend à affirmer son regret (il semble dire : « Ce n'est pas mal, *mais* ce sont des fragments... »), donc il identifie l'écriture fragmentaire à un sous-produit philosophique. A la fin, il se laisse convaincre par des « explications prolixes » qui *ont l'air* d'être sérieuses.

Le second volet de cette ironie est plus manifeste, car elle implique son auteur. D'abord celui-ci s'emploie à discréditer son travail en trouvant des excuses qui confirment un statut dérisoire : *paresse, frivolité, dégoût*

¹ Gallimard, collection « Arcades », 1989, p. 144-145.

sont des attitudes censées n'avoir rien en commun avec le sérieux de toute tentative philosophique. Il s'efforce ensuite de trouver « d'autres raisons », ce qui l'engage à tenir un discours prolifique, où l'on devine l'argumentation raisonnée, l'enchaînement d'idées, peut-être même la confession d'une expérience personnelle vécue pendant la jeunesse, jamais racontée jusqu'à ce jour, surgie on ne sait comment de l'écheveau de la mémoire... Pour terminer, nous pouvons imaginer un soupir de soulagement : il est heureux de constater que ses efforts *ont fini* par convaincre le jeune philosophe.

Mais c'est à partir de cet instant que le lecteur se demande s'il ne risque pas de devenir la victime d'une mise en scène, si l'ironie à deux volets ne s'adresse en réalité à lui, à supposer qu'il se soit jamais demandé d'où procède la pratique constante du fragment dans les écrits de Cioran. Car l'auteur (ou plutôt son personnage) semble dire : « Vraiment, cette question ne me concerne pas. Prenez donc garde de la poser, sinon vous serez traité comme le jeune philosophe ! » C'est-à-dire, il y aura une réponse tout aussi provisoire et spontanée que celle reçue par l'autre protagoniste, donc tout aussi ironique, relative et banale. Autant dire : questionné sur la forme de son travail, l'auteur hausse les épaules.

Pourtant, le lecteur rigoureux et tenace des livres de Cioran aura remarqué, parmi tant d'autres paradoxes, qu'à force de s'acharner à démanteler les vérités acquises, à démasquer l'inanité du savoir et les tares de la civilisation occidentale, le discours (morcelé, brisé, éclaté) du philosophe-écrivain affirme autant qu'il nie, instaure autant qu'il démolit, s'exalte et rechigne à la fois ; sa véhémence vertigineuse efface les barrières des conventions (littéraires ou autres), renverse les hiérarchies, produit parfois un désordre épistémologique qu'on aurait du mal à accepter de bon cœur. Un tel discours n'est jamais conséquent ; il abandonne et reprend au gré du hasard maints sujets, selon des points de vue non seulement différents, mais souvent contradictoires. Par ailleurs, le même lecteur devra constater que la question du fragment revient de temps à autre dans ces écrits. Sans être un thème dominant, souvent trop discrète pour devenir une hantise, elle sillonne l'oeuvre en entier et fournit de toute évidence des « explications » pas du tout « prolixes » sur son option. Par exemple : « Dans l'édifice de la pensée, je n'ai trouvé aucune catégorie sur laquelle reposer mon front. En revanche, quel oreiller que le Chaos ! »² Dissimulée par ce dernier vocable, l'expression fragmentaire ne

² *Syllogismes de l'amertume*, Gallimard, collection « Folio », 1989, p. 30.

serait-elle pas l'alternative à l'impasse de la philosophie, qui ne cesse de réduire la réalité au concept, c'est-à-dire d'appauvrir l'immédiat infiniment plus riche et spectaculaire que l'ensemble ordonné de propositions censées en rendre compte ? Et en plus, se confier au Chaos, n'est-ce pas là une attitude qui témoigne d'un choix de cette liberté impossible à retrouver dans un projet philosophique différent ?

D'ailleurs on aurait du mal à identifier un tel projet chez Cioran. La philosophie est l'un de ses ennemis irréductibles, objet de critiques acides et démystifiantes :

«...l'activité philosophique relève d'une sève diminuée et d'une profondeur suspecte, qui n'ont de prestiges que pour les timides et les tièdes. D'ailleurs, la philosophie - inquiétude impersonnelle, refuge auprès d'idées anémiques - est le recours de tous ceux qui esquivent l'exubérance corruptrice de la vie »³.

« L'exercice philosophique n'est pas fécond ; il n'est qu'honorable. On est toujours impunément philosophe : un métier sans destin qui remplit de pensées volumineuses les heures neutres et vacantes, les heures réfractaires et à l'Ancien Testament, et à Bach, et à Shakespeare. Et ces pensées se sont-elles matérialisées dans une seule page équivalente à une exclamation de Job, à une terreur de Macbeth ou à l'altitude d'une cantate ? On ne *discute* pas l'univers ; on l'*exprime*. Et la philosophie ne l'exprime pas »⁴.

Il n'y a pas seulement de l'aigreur dans ces propos. L'Ancien Testament, Bach et Shakespeare relèvent d'une sensibilité qui s'oppose essentiellement à cette philosophie bavarde à laquelle s'en prend Cioran. Par ailleurs, il n'y a pas que ce manque de sensibilité (dans le sens de relation directe aux choses : sensation) qu'on puisse lui reprocher ; mais aussi une sorte de naïveté bête, qu'exprime la foi en l'ordre et la contrainte auto-imposée. Elle refuse la vraie vie, et n'aime pas le plein air : on ne peut philosopher qu'à l'abri - d'une cité, d'une académie ou d'une bibliothèque.

A quoi se ramène alors l'oeuvre de Cioran ? Où se situe cette écriture qui rejette et la philosophie et la littérature, bien qu'elle relève des deux ? Certains ont prononcé le mot de *moraliste*, sans prendre garde à ce

³ *Précis de décomposition*, p. 71-72.

⁴ *Ibidem*, p. 72-73.

qu'il y a d'appauvrissant dans une étiquette qui ne saurait être entièrement vraie. Certes, les noms de philosophe, écrivain ou moraliste peuvent être employés à l'égard de Cioran selon la tradition culturelle à laquelle on rattache ses écrits. Mais au lieu d'essayer à tout prix de classer une oeuvre qui se dérobe aux relations taxinomiques univoques, il convient plutôt d'orienter l'investigation dans une direction apparemment très différente, vu qu'elle ne soulève pas d'emblée un embarras de ce genre.

Il s'agit toujours de la problématique du fragment, que nous ne saurions d'autant plus laisser de côté qu'elle ne semble pas avoir suscité un intérêt suffisamment marqué⁵ pour qu'on parvienne à tirer au clair ce qu'il y a de déroutant dans l'écriture de Cioran. Une telle entreprise présente l'avantage de faciliter la tâche de décrire le statut philosophique et esthétique de cette oeuvre, et nous réservera éventuellement la surprise de découvrir, au-delà de la pratique constante du fragment, une expérience et une attitude qui la justifient et qui ajoutent au spectaculaire d'une pensée dense, paradoxale et non-conformiste par définition.

⁵ A l'exception d'Antoine Compagnon, « Eloge des sirènes », in *Critique*, n° 396, mai 1980, p. 457-473.

CHAPITRE PREMIER

LA TENTATION FRAGMENTAIRE

1. A la recherche de l'identité fragmentaire

“Architecte, j'eusse construit un temple à la Ruine.”

Cioran

D'abord, afin de mieux détacher ses multiples valeurs et d'éliminer les contresens auxquels peut donner lieu son fonctionnement hétérologique, il nous faudra questionner le fragment en lui-même. Mais cette décision aussitôt prise, nous nous trouvons devant une difficulté énorme : par où commencer ? Par sa relation au Tout, puisque ce qui s'appelle fragment est censé s'être détaché d'une unité à laquelle il participait organiquement, ou par l'opposition qu'il fait au Système ? Par ce qu'il y a d'achevé en lui, ou d'inachevé ? Par sa capacité à fonder un *genre*, en littérature comme en philosophie, ou le refus qu'il suppose de toute loi formelle ?

Sans aucun doute, le fragment change de signification d'une époque à l'autre. L'héritage culturel de l'Antiquité transmis à l'Europe moderne est doublement discontinu : d'abord sous l'espèce du fragment, si l'on ne pense qu'à la philosophie présocratique, ou à tel auteur tragique dont une mince partie des oeuvres a survécu entièrement, ensuite de la Ruine, ou des ruines, *restes* des civilisations déchues, effondrées parce qu'elles n'ont pu résister aux cataclysmes de l'histoire ou à leur propre délaissement. Y a-t-il une différence essentielle entre tel vers d'Eschyle, conservé par les commentaires tardifs, et un quelconque chapiteau qui gît dans la poussière

depuis des siècles à côté d'un fût de colonne encore debout? Ou bien *l'Iliade* : est-elle autre chose qu'un fragment, si l'on pense au poème épique du même nom, chanté dans les agoras de la Grèce ancienne, qui n'a pu survivre entièrement ? Toutes ces questions ne trouveront peut-être pas leur réponse ici. D'abord parce que le fragment ne nous intéresse qu'en tant que pratique *intentionnelle*, qui n'a rien à voir avec les caprices de l'histoire, et qui de toute façon se soustrait aux jeux du hasard. A ce titre, les *Pensées* de Pascal constituent un cas particulier tant que l'on ne peut pas savoir exactement si leur structure fragmentaire relève précisément d'un choix délibéré, quoique secret ou du moins inavoué, ou bien, au contraire, de l'accident représenté par la mort de leur auteur, ce qui aurait empêché d'aboutir à *l'Apologie de la religion chrétienne*, que mentionne, documents à l'appui, l'histoire littéraire.

Or l'écriture fragmentaire est mise en cause dans la culture européenne à partir du romantisme allemand⁶ pour devenir, dans la seconde moitié du XIX^e siècle, l'un des traits spécifiques de la modernité. Déjà les ruines avaient séduit tout le romantisme européen, en devenant le *topos* favori de l'imaginaire de l'époque : élément tantôt idéologique, tantôt allégorique, elles signifient subversivement le rejet des valeurs classiques et fonctionnent à cet effet comme argument - esthétique, voire politique - subliminal. Par ailleurs les ruines représentent métaphoriquement la déception⁷ et prononcent un jugement implacable sur l'histoire ; elles constituent le cadre où s'accomplit la méditation mélancolique, expérience malade du moi qui rejette et le monde et soi-même.

Enfin, le fragment devient au XX^e siècle l'un des traits spécifiques de la modernité. On le retrouve déjà chez Lautréamont, Nietzsche et Rimbaud à la fin du siècle dernier, mais la pratique qui l'instaure devient manifeste chez Artaud et les surréalistes, Paul Valéry et Maurice Blanchot, partout dans les beaux-arts et en poésie. Ce n'est pas un hasard si sa présence tend

⁶ Cf. Philippe Lacoue-Labarthe, Jean-Luc Nancy, *L'absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Seuil, collection « Poétique », 1978, p. 57-80 (chap. *L'exigence fragmentaire*).

On pourra remarquer dans le second chapitre de *La confession d'un enfant du siècle*, que l'expérience de la mélancolie, avec tout ce qu'elle implique de désastreux, fait fond sur la constatation incriminatoire que la génération de 1830 est née dans un monde transformé en ruines par les guerres napoléoniennes.

à se généraliser ; la discontinuité⁸ est le moyen le plus efficace par lequel se réalise la contestation de tout ordre esthétique préétabli, notamment classique, ressenti comme désuet : « Dans la diversité empirique des textes littéraires et philosophiques qu'elle détermine, la discontinuité *fissure et subvertit toujours l'édifice notionnel de la Beauté classique* fondée sur la perfection, la complétude et l'homogénéité formelles »⁹ (souligné par l'auteur). Autant dire : la discontinuité s'emploie à démanteler la cohérence même d'un patrimoine (philosophique, littéraire, artistique) par un geste négateur qui ne se propose nullement de restituer « l'âme perdue » d'un monde crépusculaire ; elle accélère la dissolution des formes et rejette le savoir qui les a engendrées. On peut affirmer dès lors qu'il y a une dimension *négative* du fragment¹⁰, genre contestataire par excellence, car les syncopes qu'il produit à l'intérieur d'un discours cohérent mettent en cause l'ensemble articulé dont celui-ci relève. Non soumis à des prescriptions d'aucune sorte, le fragment manifeste anarchiquement sa *liberté*, qui consiste en l'absence d'un centre, fil conducteur, développement suivi, puisque chaque morceau en est un par rapport au *reste* et participe simultanément à des paradigmes différents.

Où se situent donc, dans l'économie de l'expression fragmentaire, cette liberté et cette dimension négative ? Question difficile, à laquelle on ne peut répondre que si l'on accepte quelques propositions en mesure de délimiter le champ définitionnel du fragment. Chacune d'entre elles est complémentaire à l'égard des autres et représente un découpage différent dans la dynamique notionnelle de la discontinuité :

1. Le fragment se laisse décrire par opposition au Système ; il est son alternative, c'est-à-dire il représente, dans la pensée européenne, et notamment à partir du romantisme

⁸ *Discontinuité* et *fragment* ne sont pas de notions synonymes, bien qu'elles appartiennent au même champ sémantique. Si la première renvoie à l'intermittence et à la fragmentation, c'est-à-dire au geste de multiplier l'Un en le divisant, le fragment, considéré en lui-même, ne comporte aucun dynamisme susceptible de l'étendre à son contexte : c'est plutôt une entité irréductible à d'autres éléments qui conservent ses propriétés essentielles. Le terme de *discontinuité* désigne par conséquent la forme plurielle d'un texte fragmentaire, que le seul nom de *fragment* ne saurait signifier.

⁹ Ralph Heyndels, *La pensée fragmentée*, Pierre Mardaga, Bruxelles, collection « Philosophie et langage », 1985, p. 18.

¹⁰ *Ibidem*, p. 10 sq.

allemand, le contraire du projet philosophique cohérent du point de vue de la modalité discursive, sans abandonner pour autant la finalité de celui-ci.

2. Le fragment se définit par sa relation à la Totalité ; il y renvoie inconditionnellement puisque son nom même signifie morceau détaché d'un ensemble auquel il appartenait organiquement.

3. Enfin, le fragment tend à s'inscrire d'une manière déroutante et multiple dans le système des genres, d'abord comme classe qui comporte plusieurs espèces, ensuite comme catégorie générique à part.

Réduite, à titre d'hypothèse, à ces trois volets (relation avec le tout, opposition au système et théorie des genres), la problématique du fragment semble aussitôt se disperser sur un terrain trop vaste pour qu'il devienne possible d'en tirer une définition convenable.

Une première remarque concernant ces trois propositions doit relever l'appartenance des deux premières au domaine de la philosophie, tandis que la dernière renvoie plutôt à un domaine précis de la théorie de la littérature, c'est-à-dire à la théorie des genres. En effet, c'est le discours philosophique qui se charge de rattacher le fragment - reste, débris, ruine - à l'unité sans failles dont il relève encore. Le fragment tient un discours implicite sur cette unité à laquelle il se réfère sans cesse. Cela arrive non seulement à l'égard de l'art et de la pensée classiques ; c'est une préoccupation de date assez récente, dont l'effort nostalgique tente de récupérer l'aura magique d'une expérience essentielle de l'humanité, faite à ses origines - disons culturelles. A ce titre, l'époque des systèmes philosophiques n'est que la dernière manifestation de cette expérience. Et c'est là en fait que nous pouvons faire une seconde remarque ; elle porte sur la relative homogénéité des deux premiers champs définitionnels du fragment, dans le sens où s'opposer au système peut paraître jusqu'à un certain point un cas particulier de la relation au Tout. Pourtant, facile à identifier dans la perspective historique, la négation de toute entreprise systématique par le discours fragmentaire ne se réduit pas au rapport fragment - totalité ne serait-ce que pour cette raison évidente, à savoir que le mouvement contestataire de l'un ne se retrouve pas dans l'autre. Par ailleurs, l'opposition fragment - système semble renvoyer aussi à la théorie des genres, quoique celle-ci n'ait jamais institué en classe l'un ou l'autre.

2. Fragment et système

“La méthode et le système sont la mort de l'esprit. Même Dieu pense par fragments mais en fragments absolus.”

Cioran

Le débat autour de la présentation des idées en philosophie, mené par Walter Benjamin pour ne citer qu'un seul exemple, n'est pas une simple prise de position d'ordre théorique. Il s'agit de la question essentielle du rapport entre vérité, concept et idée, et le système philosophique n'est plus en mesure de le refléter car son « contenu de connaissance a depuis longtemps perdu tout rapport à la science. Les grandes philosophies présentent le monde dans l'ordre des idées. En règle générale, il est arrivé que les contours conceptuels à l'intérieur desquels cela s'est produit ont craqué depuis longtemps. Ces systèmes n'en prétendent pas moins être valables dans leur projet de décrire le monde, comme Platon avec la théorie des idées, Leibniz avec la monadologie, Hegel avec la dialectique. Le propre de toutes ces tentatives est, en effet, de continuer à affirmer leur sens, et même, très souvent, de le déployer encore davantage au moment précis où on les rapporte non pas au monde de l'expérience, mais à celui des idées. Car c'est en tant que description d'un ordre des idées que ces constructions intellectuelles ont surgi »¹¹. Face à ce repli du discours philosophique sur lui-même, à cet acharnement à s'appliquer uniquement au monde des idées, le philosophe ne peut qu'abandonner la voie du système et renouveler son travail en se situant entre le chercheur et l'artiste. « Ce dernier tente de dessiner une petite image du monde des

¹¹ Walter Benjamin, *Origine du drame baroque allemand*, trad. de l'allemand par Sibylle Muller, Flammarion, collection « La philosophie en effet », 1985, p. 28.

idées et parce qu'il s'agit précisément d'une analogie, celle-ci aura une valeur définitive quel que soit le contexte présent. Le chercheur organise le monde pour le disperser dans le domaine de l'idée en le divisant de l'intérieur dans un concept. Son point commun avec le philosophe, c'est l'intérêt qu'il prend à effacer la simple réalité empirique, et avec l'artiste, la tâche de la présentation. On a couramment et par trop étroitement assimilé le philosophe au chercheur, et même, bien souvent, à sa forme vulgaire. Aucun lieu, semble-t-il, n'a été assigné à la présentation dans la tâche du philosophe »¹². Or c'est à cet impératif formel que doit répondre le concept de « style philosophique ». Bien que rejetant le geste du fragment au profit de « la démarche patiente et obstinée du traité », il fait fond sur « l'art du discontinu, par opposition à la chaîne des déductions ». La comparaison avec les mosaïques n'en est que plus édifiante : celles-ci,

« aussi arbitrairement morcelées soient-elles en fragments minuscules, ne perdent rien de leur majesté ; de même la contemplation philosophique n'a pas à craindre de perdre de son élan. C'est à partir d'éléments isolés et disparates que se fait l'assemblage ; rien ne saurait donner une idée plus puissante de cette force transcendante, que ce soit celle de l'image sacrée ou celle de la vérité. Plus il est difficile de les mesurer directement à la conception fondamentale, plus la valeur des fragments de pensée est décisive, et c'est d'elle que dépend l'éclat de la présentation, tout comme celui de la mosaïque dépend de la qualité de l'émail »¹³.

La discontinuité serait donc censée réussir là où le Système a échoué. L'exemple de la mosaïque doit être cependant correctement entendu : les « fragments de pensée » ne sont pas divergents, ils s'orientent ensemble vers un but unique, à la façon dont les mosaïques, quoique de couleurs et de formes différentes, composent une image cohérente et intelligible. Même la question du contenu de vérité, qui fait défaut au système parce que celui-ci ignore l'importance de la présentation, est soulevée par Cioran : « La vérité ? Elle est dans Shakespeare ; - un philosophe ne saurait se l'approprier sans éclater avec son système »¹⁴.

¹² *Ibidem*, p. 29.

¹³ *Ibid.*, p. 25.

¹⁴ *Syllogismes de l'amertume*, p. 144.

Nous avons déjà remarqué le jugement sévère prononcé par l'auteur du *Précis de décomposition* à l'égard de la philosophie. Le même parti pris oppose maintenant le système, qui en est la manifestation strictement professionnelle, à la littérature dont les performances esthétiques les plus accomplies sont plus proches de la vérité que ne l'est la pensée philosophique. De toute évidence, le philosophe n'a jamais recours aux moyens dont use Shakespeare. Cependant, l'idée que le geste de s'approprier la vérité littéraire le ferait éclater avec son système nous paraît digne d'être soulignée dans la mesure où il n'y aurait pas anéantissement des deux, mais brisure, mise en éclats, fragmentation. A savoir justement la solution adoptée par Cioran, qui parfois n'oublie pas de mentionner, avec une pointe de regret, l'abandon de la démarche cohérente et rigoureuse : « La pensée qui s'affranchit de tout parti pris se désagrège, et imite l'incohérence et l'éparpillement des choses qu'elle veut saisir. Avec des idées "fluides", on s'étend sur la réalité, on l'épouse ; on ne l'explique pas. Ainsi, on paye cher le système dont on n'a pas voulu »¹⁵. Pourtant l'option est faite, donc il ne s'agit pas de la justifier de quelque manière, mais d'en relever les raisons moins évidentes : « Contribuer, sous quelque forme que ce soit, à la ruine d'un système, de n'importe quel système, c'est ce que poursuit celui qui ne pense qu'au hasard des rencontres, et qui ne consentira jamais à penser pour penser »¹⁶. La volonté de *faire du système* se réduit ainsi à une pensée mécanique, dont les ressources et l'aboutissement se trouvent en elle-même (« penser pour penser », dit Cioran), propos qui ressemble étrangement à ce que Walter Benjamin affirme au sujet du « monde des idées » auquel se rapporte le discours philosophique, tandis que « penser au hasard des rencontres » signifie exactement orientation, naissance de la pensée au contact du « monde empirique ». Il n'y a qu'une différence de ton entre la formule de Walter Benjamin et celle de Cioran, et l'on comprend que l'attitude du dernier soit plus radicale...

D'ailleurs dès son premier livre, publié à l'âge de vingt-trois ans, Cioran prend position contre le système de manière on ne peut plus explicite, en lui substituant d'autres valeurs :

« Le souci du système et de l'unité n'a été ni ne sera jamais le lot de ceux qui écrivent aux moments d'inspiration, où la pensée

¹⁵ *Ibidem*, p. 41-42.

¹⁶ *Ecartèlement*, Gallimard, collection « Les essais », 1987, p. 133-134.

est une expression organique obéissant aux caprices des nerfs. Une parfaite unicité, la recherche d'un système cohérent indiquent une vie personnelle pauvre en ressources, une vie schématique et fade d'où sont absents la contradiction, la gratuité, le paradoxe. Seules les contradictions essentielles et les antinomies intérieures témoignent d'une vie spirituelle féconde, car seules elles fournissent au flux et à l'abondance internes une possibilité d'accomplissement. Ceux qui n'ont que peu d'états d'âme et ignorent l'expérience des confins ne peuvent se contredire, puisque leurs tendances réduites ne sauraient s'opposer. (...) Tout ce qui est forme, système, catégorie, plan ou schéma procède d'un déficit de contenus, d'une carence en énergie intérieure, d'une stérilité de la vie spirituelle. Les grandes tensions de celle-ci aboutissent au chaos, à une exaltation voisine de la démence. Il n'est pas de vie spirituelle féconde qui ne connaisse les états chaotiques et effervescents de la maladie à son paroxysme, lorsque l'inspiration apparaît comme une condition essentielle de la création, et les contradictions comme des manifestations de la température intérieure »¹⁷.

L'exigence fragmentaire est la conséquence immédiate qui se dégage de ce discours. Réunissant les attributs de « contradiction, gratuité et paradoxe », la discontinuité transpose au niveau de l'écriture les « grandes tensions » et les « états chaotiques » dont témoigne la vie spirituelle de celui qui écrit sous l'empire de l'inspiration. Cioran lui oppose dès ses débuts littéraires le dérisoire « souci du système et de l'unité », qu'il abandonne avec mépris car son choix est fait : le fragment rend mieux compte du parcours intime de sa pensée. Son oeuvre entière n'est que l'illustration fidèle de cette option.

Le temps est venu de se demander d'où procède cet acharnement de Cioran contre le système philosophique (c'est ce qu'il entend aussi par « philosophie », quand ses propos sont très acides à ce sujet), ou du moins quelle en est la raison. D'une certaine façon, seule une histoire critique de la philosophie peut nous éclairer là-dessus, car dès le XIX^e siècle, plus précisément après Hegel, la volonté du système de passer pour une sorte de savoir universel est trop invraisemblable pour être digne de confiance

¹⁷ *Sur les cimes du désespoir*. L'Herne, Biblio essais, 1990, p. 46-47.

et, de toute façon, il semble suffisamment essoufflé pour tomber en disgrâce. Qui plus est, « la philosophie en vint à donner l'impression que ses mots clés étaient surdéterminés à l'excès. Ou, ce qui revient au même. l'impression qu'ils étaient faméliques, vides de sens »¹⁸. Cette hypothèse une fois acceptée, on est vite conduit à l'idée que le fragment, dans le sens que nous lui donnons ici, en est le successeur nécessaire et en quelque manière légitime, parce que le système ne s'est pas effondré par un travail de subversion venu d'ailleurs, mais que sa propre incapacité à se succéder à lui-même a mis un terme à la philosophie, ou du moins à son acception courante : « Une des réactions à la faillite de la philosophie systématique au XIX^e siècle fut la montée des idéologies, systèmes de pensée agressivement antiphilosophiques qui prenaient la forme de diverses sciences humaines "positives", c'est-à-dire descriptives. Comte, Marx, Freud et les pionniers de l'anthropologie, de la sociologie et de la linguistique viennent immédiatement à l'esprit. Une autre réaction à cette débâcle consista en une nouvelle forme de réflexion philosophique : personnelle, voire autobiographique, aphoristique, lyrique et opposée à l'esprit de système. Ses principaux représentants : Kierkegaard, Nietzsche, Wittgenstein. Cioran est le plus remarquable héritier de cette tradition parmi les contemporains. »¹⁹

Cette situation historique de la philosophie systématique n'épuise pas pour autant la complexité de la relation envisagée ici. Le problème du rapport fragment - système forme un sujet à part dans notre étude. Toute tentative de définir le premier terme de cette relation est particulièrement difficile, voire même impossible, pour la simple raison que le fragment est chose plurielle, qui agit différemment d'un auteur à l'autre, et même d'un livre à l'autre. Il « fonctionne simultanément comme reste d'individualité *et* comme individualité - par où s'explique aussi qu'il ne soit jamais défini, ou que ses approches de définition peuvent être contradictoires »²⁰. Aussi a-t-il « à voir avec le propos ou le projet général du Système. Nulle part (...) aucun des Romantiques n'a donné du fragment une définition qui permettrait, sans plus attendre, de donner un contenu à ce cadre »²¹.

¹⁸ Susan Sontag, *Sous le signe de Saturne*, Seuil, collection « Fiction & Cie », 1985, p. 55.

¹⁹ *Ibidem*, p. 56.

²⁰ Ph. Lacoue-Labarthe, J-L. Nancy, *op. cit.*, p.63.

²¹ *Ibidem*, p. 61.

Retenons d'ailleurs qu'il serait quelque peu extravagant d'adopter la voie du système pour définir justement ce qui s'y oppose. Il nous reste d'avoir recours à d'autres moyens pour *décrire* un comportement hors règle.

Or, cette opposition prend naissance dans la culture européenne à l'époque du Romantisme allemand, plus exactement avec l'expérience de l'*Athenaeum*, publication éphémère (1798-1800) où furent éditées plusieurs centaines de *Fragments* anonymes. Les études philologiques menées depuis ont relevé l'appartenance de la plupart d'entre eux à Novalis, à Schleiermacher et aux frères Schlegel. Ici, comme dans d'autres écrits de la même période, se développe une méditation qui met en question la pensée littéraire et philosophique des prédécesseurs et qui accrédite le fragment en tant que modalité réflexive spécifique : « Pareil à une petite oeuvre d'art, un fragment doit être totalement détaché du monde environnant, et clos sur lui-même comme un hérisson » (*Athenaeum* 205). Cette formule, devenue entre temps célèbre, est saisissante d'abord par le statut proprement artistique qui est réservé au fragment, ensuite parce que « la fragmentation est comprise (...) comme détachement, isolement, qui vient exactement recouvrir la complétude et la totalité »²². La discontinuité intègre donc les caractéristiques essentielles qu'elle conteste, nous l'avons vu, à l'art classique en général. Par ailleurs il convient de relever que pour la génération d'*Athenaeum* « le fragment n'exclut pas l'exposition systématique. Ce qui ne veut pas dire que celle-ci soit un surplus, ou le reste d'habitudes universitaires. La coprésence du fragmentaire et du systématique a une double et décisive signification : elle implique que l'un et l'autre s'établissent, à Iéna, sur le même horizon, - et que cet horizon est l'horizon même du système, tel que le romantisme en recueille et en relance l'exigence »²³.

Le système philosophique était d'ailleurs entendu, nous l'avons vu avec Walter Benjamin, comme démarche proprement scientifique, en mesure de fournir une explication entière, une connaissance complète du monde et de tout ce que celui-ci suppose : création et fin, nature divine, société, art etc., c'est-à-dire une représentation de l'Absolu. Il est

« la *forme* qu'emprunte la philosophie conçue comme *science*, une fois achevée la construction de l'absolu (du Tout, de l'Un). Maintenant il nous sera plus facile de comprendre que

²² *Ibid.*, p. 63.

²³ *Ibid.*, p. 60.

pour Schelling (comme d'ailleurs pour l'idéalisme allemand en général) est "scientifique" la démarche de la pensée qui, faisant fond sur une présupposition absolue, parvient à créer une image totalisante du monde comme unité inconditionnelle d'enchaînements justifiés. Le résultat de cette capacité ordonnatrice fondée sur les principes de la raison est précisément le *système philosophique*. Il est l'expression de la *science absolue* et la connaissance acquise grâce à lui devient *connaissance scientifique absolue* »²⁴. (souligné par l'auteur)

Quoique exacte, cette situation du système reste incomplète. Pour comprendre la vraie dimension de sa portée dans les milieux intellectuels de l'époque, nous avons besoin d'une raison essentielle, qui explique pourquoi toute une génération a pratiqué cette forme de discours philosophique conçue comme aboutissement en soi, stade dernier non seulement de la philosophie, mais aussi du savoir en général. Il s'agit, évidemment, du système en tant que modalité spécifique à laquelle on appelle le siècle philosophique allemand, et de ce point de vue il est sensiblement différent du sens impropre (puisque trop extensif) qu'on lui assigne dans des syntagmes tels que « le système de Platon ».

Or, cette justification essentielle relève toujours de la philosophie, sinon du savoir dans le sens très général d'arrière-plan idéologique, moral et religieux :

« La garantie de situation constante du discours philosophique dans le voisinage du discours divin est précisément le système. Si la nature représente le déroulement en cours du projet divin, et le "système de la nature" le Logos lui-même, alors le penseur classique ne fait qu'imiter celui-ci au niveau de la discursivité du système philosophique. Cette continuité de

²⁴ Gabriel Liiceanu, *Cearța cu filozofia* (« Querelle avec la philosophie »), Ed. Humanitas, Bucarest, 1992, p. 65. Nous nous sommes permis de traduire en français les passages cités d'après cet ouvrage. Pour éviter toute erreur ou méprise, ainsi que par souci d'exactitude, le texte original sera transcrit désormais en chaque début de note. (« Sistemul este *forma* pe care o îmbracă filozofia concepută ca *știință*, odată construirea absolutului (a întregului, a Unului, a Totului) terminată. Acum vom înțelege mai bine că pentru Schelling (ca și pentru idealismul clasic german în genere) este "științific" acel demers al gândirii care, pornind de la o presupuziție absolută, poate să creeze o imagine totalizatoare a lumii, ca unitate necondiționată de înlănțuiri întemeiate. Produsul final al acestei capacități ordonatoare pe bază de principii ale rațiunii este tocmai *sistemul filozofic*. El este expresia *științei absolute*, și cunoașterea dobândită prin el este *cunoaștere științifică absolută*. »)

langage, qui par ailleurs a rompu avec le langage courant, correspond à la continuité qui rattache le dieu au monarque et à l'implicite unicité de celui-ci par rapport à la foule des sujets. Entre *système* et *fragment* se mesure tout l'écart qui sépare la pensée "de droit divin" de la pensée "naturelle" »²⁵.

On comprend maintenant pourquoi toute la problématique du fragment suppose tantôt la nostalgie de l'Unité, tantôt la volonté expresse de briser cette unité : le système représentant l'articulation épistémologique du monde empirique au discours divin, tout exercice de la pensée à travers le fragment est censé en garder le souvenir, le perpétuer de manière intermittente, par à-coups rétrospectifs et, de toute façon, y faire référence constamment. Nous l'avons vu dans le propos de Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy ; ces auteurs parlent d'une « coprésence du fragmentaire et du systématique » qui « s'établissent sur l'horizon même du Système ».

Pourtant, il ne s'agit pas moins d'une contestation faite dans un moment historique précis :

« La réaction vis-à-vis du système philosophique a été d'entrée de jeu une réaction *romantique*, et elle l'est resté ainsi, *stylistiquement* parlant, jusqu'à ce jour, même si l'heure historique du romantisme est passée. A l'époque de Fichte, de Schelling et de Hegel, Lichtenberg et Novalis pratiquaient un *autre genre* de philosophie, aphoristique, subjective et convulsive qui à peine aujourd'hui, lorsqu'il y a une lignée romantique pleinement consolidée dans la philosophie moderne, dévoile l'entière signification de son nom »²⁶. (s. a.)

²⁵ « Garanția de situare constantă a discursului filozofic în preajma celui divin este tocmai *sistemul*. Dacă natura este desfășurarea unui proiect divin, iar "sistemul naturii" este Logosul însuși, atunci gînditorul clasic nu face decît să-l imite pe acesta la nivelul discursivității sistemului filozofic. Această continuitate de limbaj, care reprezintă totodată o ruptură în raport cu limbajul obișnuit, nu-și află corespondentul decît în continuitatea care se crează între Zeu și monarh și în implicita singularizare a acestuia în raport cu masa supușilor. Între *sistem* și *fragment* se desfășoară toată distanța care există între gîndirea "de tip divin" și gîndirea "naturală" », *ibidem*, p. 51-52.

²⁶ « Reacția la sistemul filozofic a fost din capul locului o reacție *romantică* și ea a rămas și pînă astăzi, *stilistic* vorbind, o reacție romantică, chiar dacă ceasul istoric al romantismului a trecut. În plină contemporaneitate cu Fichte, Schelling și Hegel, Lichtenberg și Novalis scriau un *alt fel* de filozofie, aforistică, subiectivă și convulsivă, care de-abia astăzi, cînd există o linie romantică bine consolidată a filozofiei moderne, își dezvăluie întreaga ei semnificație eponimică », *ibid.*, p. 78.

Enfin, nous devons rappeler de nouveau pourquoi à l'époque du romantisme allemand le fragment est l'alternative du système philosophique, pourquoi il ne cesse pas de le subvertir tout en s'emparant de sa finalité. Il y a d'un côté le fragment, et son rapport à la vérité et à la « plénitude infinie de la vie » ; « de l'autre côté, la prétention ridicule d'un système fermé de la connaissance ou, comme solution d'adéquation, "l'unité infinie du système". Ces tensions inépuisables qui donnent lieu à la dispute sans issue du conditionné et du non conditionné ont engendré la méthode dialectique de l'ironie romantique et la forme prescrite par celle-ci, essentiellement opposée au système, - *le fragment* »²⁷.

Il semble inutile d'essayer de décrire cette relation dans des termes essentiellement différents, même si on abandonne la perspective de l'époque où elle s'est manifestée. Nous ne serons donc pas surpris de constater que dans la pensée moderne, par exemple chez Maurice Blanchot, qui en sait long sur la question du fragment, ce rapport est présenté presque de la même manière :

« L'exigence fragmentaire fait signe au Système qu'elle congédie (...) sans cesser de le rendre présent, ainsi que, dans l'alternative, *l'autre* terme ne peut tout à fait oublier le premier terme dont il a besoin pour s'y substituer. La critique juste du Système ne consiste pas (comme on s'y complaît le plus souvent) à le prendre en faute ou à l'interpréter insuffisamment (cela arrive même à Heidegger) mais à le rendre invincible, incritiquable ou, comme on dit, incontournable. Alors, rien ne lui échappant par son unité onniprésente et par le rassemblement de tout, il ne reste plus de place à l'écriture fragmentaire sauf à se dégager comme le nécessaire impossible : ce qui donc s'écrit de par le temps hors temps, dans un suspens qui, sans retenue, brise le sceau de l'unité, précisément en ne le brisant pas, mais en le laissant de côté sans qu'on puisse le savoir. Ainsi, l'écriture fragmentaire n'appartiendrait pas à l'Un pour autant qu'elle s'écarterait de la manifestation. Et ainsi, encore, elle ne dénoncerait pas moins la pensée comme expérience (sous quelque forme qu'on entende ce mot) que la pensée comme accomplissement de tout »²⁸.

²⁷ « ...de cealaltă parte, pretenția ridicolă a unui sistem închis al cunoașterii sau, dimpotrivă, ca soluție de adevărat, "unitatea infinită a sistemului". Din aceste tensiuni inepuizabile care au la bază disputa fără soluție dintre condiționat și necondiționat s-a născut metoda dialectică a ironiei romantice și forma pe care aceasta o impune, prin excelență opusă sistemului - *fragmentul* », *ibid.*, p. 78.

²⁸ *L'écriture du désastre*. Gallimard, N.R.F., 1987, p. 100-101.

Le système ne peut pas être dénoncé comme abusif ou faux, ni contesté par un geste critique soumis à l'erreur («interpréter insuffisamment») ou prétentieux et ridicule («prendre en faute»); de toute façon, il est «incontournable»: il est suffisamment vaste pour manquer d'y tomber dessus. Alors, la seule possibilité de briser son unité c'est de le «rendre invincible» en le mettant face à face avec ce qu'il y a de plus insignifiant: le fragment minuscule, presque sans étendue, «nécessaire impossible» si l'on veut, car trop menu pour s'y opposer et suffisamment matériel pour devenir, à son tour, incontournable. Mais c'est à peine maintenant que le fragment se fait redoutable, d'abord parce qu'il n'est plus *un*; infime et multiple, il poursuit avec sagacité son chemin modeste, n'ayant pas l'air de prétendre au vaste terrain qu'occupe son adversaire, ni de vouloir affirmer quoi que ce soit, tant il paraît porté au renoncement. «La phrase allusive, isolée aussi, disant, ne disant pas, effaçant ce qu'elle dit en même temps qu'elle le dit, fait de l'ambiguïté une valeur»²⁹. «Mettons que je n'ai rien dit»: tel paraît être la portée implicite de son discours. Pourtant, sans pouvoir dire quand cela arrive exactement, le fragment devient autre chose; il n'est plus infime, ni frêle: à force de reprendre, dire et redire, affirmer et dénier, l'édifice voisin n'est plus sans failles, ni intelligible, mais réduit au malheur de l'étrangeté: «...l'imposture du Système - le Système élevé par l'ironie à un absolu d'absolu - est une façon pour le Système de s'imposer encore par le discrédit dont le crédite l'exigence fragmentaire»³⁰.

D'ailleurs, et nous le dirons entre parenthèses, l'expérience littéraire du romantisme allemand n'est nullement inconnue de Blanchot; il s'y consacre précisément pour saisir les mobiles secrets qui menèrent à l'invention, si le terme est exact, d'une nouvelle forme d'expression: «...inventer un art nouveau, celui du fragment. C'est là (...) l'un des pressentiments les plus hardis du romantisme: la recherche d'une forme nouvelle d'accomplissement qui mobilise - rende mobile - le tout en l'interrompant et par les divers modes de l'interruption. Cette exigence d'une parole fragmentaire, non pas pour gêner la communication, mais pour la rendre absolue, c'est ce qui fait dire à Schlegel que seuls les siècles futurs sauront lire les "fragments" ou bien à Novalis: "*L'art d'écrire des livres n'est pas encore découvert, mais il est sur le point de l'être: des fragments, comme ceux-ci, sont des semences littéraires*"»³¹.

²⁹ *Ibidem*, p. 203.

³⁰ *Ibid.*, p. 99-100.

³¹ *L'entretien infini*, Gallimard, N.R.F., 1986, p. 525-526.

3. Fragment et totalité

Ce renversement d'options épistémologiques survenu à l'époque du romantisme allemand nous a fourni l'occasion de présenter quelques traits essentiels du rapport qui à la fois réunit et sépare le fragment et le système, ces deux modèles formels de la pensée européenne. Dans le monde grec, les « systèmes » de Platon et d'Aristote, ainsi que les fragments des philosophes présocratiques en constituent les précédents exemplaires, devenus entre temps des pièces de patrimoine culturel, sans aucun doute parmi les plus importantes. Il est intéressant cependant de savoir si à l'époque romantique la découverte de l'*exigence fragmentaire* (ou l'invention du fragment) ne suppose pas une dimension dialectique dans le rapport qu'elle entretient avec le système, c'est-à-dire si le pouvoir de synthèse attribué à celui-ci ne se reflète de quelque façon dans la pensée fragmentée, elle aussi en mesure de rendre compte (nous avançons l'hypothèse) du Même et de l'Unique. Dans ce cas, elle serait à l'égal de son adversaire, car leurs finalités deviendraient identiques. Mais retournons à l'analyse de Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy :

« L'accomplissement du fragment se profile (...) dans l'échange - ou le change - absolu, absolument naturel, des pensées-individus entre les individus-pensées, qui est aussi bien, en chaque fragment, la production de ce même naturel véritable comme oeuvre d'art. La vérité du fragment n'est donc pas tout à fait dans la "progressivité" infinie de la "poésie romantique", mais dans l'infinité en acte, par le dispositif fragmentaire, du processus même de la vérité. Et si de la sorte le fragment n'est pas exactement le dialogue, c'est aussi peut-être qu'il est déjà plus, et qu'en lui se franchit sur le mode

propre du romantisme le pas du dialogique au *dialectique*. Si du moins il faut bien entendre avec Heidegger ce terme dans le sens par lequel il recouvre, pour toute la métaphysique, la pensée de l'identité par la médiation de la non-identité. Car c'est là très exactement ce qui forme l'assise de la totalité fragmentaire »³².

Le fragment comporte une dimension dialectique, mais pas dans le sens de dialogue platonicien, ni dans celui d'accomplissement de la synthèse hégélienne ; rien ne lui est plus étranger que la « méthode », s'il n'en est pas une. Le propre du fragment c'est de penser son essence (« l'identité », selon Heidegger) à travers les multiples manifestations qui, prises séparément, ne la signifient pas (« médiation de la non-identité »), puisque chaque fragment en lui-même n'est qu'un reste par rapport à elle. Or, cette essence n'est pas la « totalité fragmentaire », d'abord matériellement renfermée entre la première et la dernière page de n'importe quel livre, mais (dirions-nous) la *totalité* tout court, qu'il désigne de manière « systématique » sans avoir recours aux recettes philosophiques. Sur ce point, la différence entre *totalité* et *totalité fragmentaire* correspond entièrement à l'écart conceptuel qui sépare *identité* et *non-identité*, mais qui les rattache à la fois, puisqu'on ne peut penser celle-là sans la médiation de celle-ci. Il y a une « vocation totalisante du fragment » qui fonctionne en tant que « totalité en réserve ». Aussi peut-on considérer celui-ci comme « partie qui fait alliance au Tout »³³ ou, pour revenir aux arguments de Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy :

« Ecrire en fragment, c'est écrire en fragments. Mais ce pluriel est le mode spécifique par lequel le fragment vise, indique et d'une certaine façon pose le singulier de la totalité. (...) La totalité fragmentaire, conformément à ce qu'il faudrait plutôt se risquer à nommer la logique du hérisson, ne peut être située en aucun point : elle est simultanément dans le tout et dans chaque partie. Chaque fragment vaut pour lui-même et pour ce dont il se détache. La totalité, c'est le fragment lui-même dans son individualité achevée. C'est donc

³² *Op. cit.*, p. 66.

³³ Jacques Derrida, Séminaire E.H.E.S.S., 1990-1991.

identiquement la totalité plurielle des fragments, qui ne compose pas un tout (sous le mode, disons, mathématique), mais qui réplique le tout, le fragmentaire lui-même, en chaque fragment. Que la totalité soit présente comme telle en chaque partie, et que le tout ne soit pas la somme mais la co-présence des parties en tant que co-présence, du tout à lui-même (puisque le tout *c'est* aussi bien le détachement, la clôture de la partie), telle est la nécessité d'essence qui découle de l'individualité du fragment : le tout-détaché, c'est l'individu, et "chaque individu admet une infinité de définitions réelles". Les fragments sont au fragment ses définitions, et c'est ce qui installe sa totalité comme pluralité, et son achèvement comme inachèvement de son infinité. »³⁴

A l'instar de la bibliothèque de Borges, comparée à une sphère dont le centre se trouve partout à la fois, et la circonférence nulle part, la *totalité fragmentaire* se manifeste dans « chaque partie » et dans le « tout », simultanément ; cela nous empêche de lui reconnaître le caractère de la transcendance et nous encourage à concevoir la totalité comme rapport, visée permanente qui rattache le fragment (acheminement perpétuel de l'inaccompli vers l'oeuvre : « oeuvre de l'absence d'oeuvre », écrit Blanchot à propos du romantisme allemand³⁵) à la *vérité* ; c'est-à-dire, pour reprendre, « infinité en acte, par le dispositif fragmentaire, du processus même de la vérité ». Nous sommes ainsi ramené à remarquer la véritable finalité du discours fragmentaire qui obstinément tend à se superposer, au fur et à mesure qu'il se dit, à la vérité en acte, infinie, précisément celle que le système ne pouvait saisir. D'où la conclusion que le fragment n'est pas sans avoir quelque rapport avec l'infini de l'interprétation.

En effet, en tant qu'individu, le fragment s'attache à tel sujet qu'il se propose de *commenter*, et il le fait, mais de manière insuffisante, lapidaire, parfois même inexacte ou donnant lieu à des paradoxes qui empêchent l'adhésion du lecteur : c'est notamment le cas des livres de Cioran. Ce qu'il exprime est souvent trop personnel, voire scandaleux par rapport à la logique courante ; cependant, on aura observé dans son air saugrenu une sorte de raison particulière, pas tout à fait fausse, ni entièrement vraie et

³⁴ *Op. cit.*, p. 64.

³⁵ *L'entretien infini*, p. 517.

d'une certaine façon les choses s'arrêtent là. L'au-delà d'un fragment est dans ce mouvement douteux et imprécis de la pensée qui saisit un aspect auquel quasiment personne n'avait songé auparavant. On appelle cet éclairage partiel, tendancieux : *fulguration*. Mais un fragment n'est jamais seul, ni isolé : entouré d'un nombre indéterminé d'autres fragments, il n'est que l'élément infime et irréductible d'une masse incalculable, sans début ni fin (« Si le livre pouvait pour une première fois vraiment débiter, il aurait pour une dernière fois depuis longtemps pris fin », dit Blanchot³⁶, précisément au sujet de la littérature qui n'est pas fragmentaire), extrêmement diverse (car le sujet et la manière de l'aborder changent d'un fragment à l'autre) et supposée, par sa mobilité même, dans une démarche qui contredit toute idée d'ordre et de chronologie, rendre compte des plus secrètes articulations de la pensée. C'est au niveau de cet ensemble que se dégagent les paradigmes thématiques et se forment les relations complexes qui prêtent à l'écriture fragmentaire son caractère à la fois unitaire et discontinu.

Il n'est pas nécessaire de poursuivre assidûment les sinuosités de cet ensemble pour reconnaître ce qui advient à chaque paradigme thématique : dans une série donnée de fragments se rapportant ou ayant trait à un sujet précis, les affirmations sont le plus souvent contradictoires, même si la technique du paradoxe n'est pas mise en jeu : « La parole de fragment ignore les contradictions, même lorsqu'elle contredit. Deux textes fragmentaires peuvent s'opposer, ils se posent seulement l'un après l'autre, l'un rapporté à l'autre par ce blanc indéterminé qui ne les sépare pas, ne les réunit pas, les porte à la limite qu'ils désignent et qui serait leur sens, si précisément ils n'échappaient là, hyperboliquement, à une parole de signification »³⁷. Un auteur peut se montrer enthousiaste à propos de telle ou telle chose pour la rejeter ensuite avec mépris, ce qui ne l'empêche point d'y revenir une troisième ou une vingtième fois pour reprendre ou renier ses anciens termes. Cela arrive surtout à Cioran, mais aussi à Nietzsche et sans doute à d'autres écrivains et philosophes. Cependant, ce n'est pas un trait spécifique à tel ou tel auteur ; c'est l'une des conséquences les plus directes de l'écriture fragmentaire à laquelle fait défaut l'esprit de suite de l'exposé systématique. Un lecteur qui voudrait

³⁶ *L'écriture du désastre*, p. 62.

³⁷ *L'entretien infini*, p. 517.

retrouver la logique de celui-ci dans un recueil de pensées est tout aussi ridicule que la courtisane qui déplore le miroir précieux brisé en mille éclats, mais qui cherche quand même son image à travers eux. En réalité, le découpage thématique d'une série de fragments n'a rien d'un puzzle, d'abord pour la simple raison qu'ils ne pourront jamais, de quelque façon qu'on les arrange, former une image unique. Tout au plus une telle image, fût-elle unique, ressemblerait à un dessin d'Escher où, sous l'apparence de la rigueur, chaque partie de l'ensemble représenté entre en conflit avec le reste, construit selon des perspectives différentes. Nous pouvons affirmer que d'une certaine manière la même impossibilité logique régit l'écriture fragmentaire qui se contente de soumettre le (même) objet de son discours (pluriel) à des éclairages successifs projetés chaque fois différemment. Elle ne vise jamais au tout sous un mode, nous l'avons vu, mathématique. Mais chaque fois elle ajoute à l'ancien commentaire un trait inédit ; tout complément, par le fait d'être énoncé le plus souvent selon une autre perspective, s'oblige à relever ce qui n'avait pas été saisi auparavant. Cela nous amène à une image conceptuelle dynamique, beaucoup plus proche de ce que Lacoue-Labarthe et J.-L. Nancy nommaient « infinité en acte du processus même de la vérité » que ne l'est la démarche systématique dont le parcours linéaire rejoint rarement le spectaculaire et on dirait l'efficacité de l'écriture fragmentaire.

Enfin, comme technique discursive, celle-ci renonce d'entrée de jeu aux outils épistémologiques compromis par le système (le soubassement axiomatique, par exemple), et pratique en toute liberté un commentaire lui-même minimisé puisque réduit aux dimensions d'un seul geste. Chaque fragment a l'air de dire : « Je ne m'arrête que sur l'essentiel ». Mais si cela arrive dans le détail, au niveau de l'oeuvre fragmentaire les effets sont gigantesques : en principe infini, effectivement inépuisable, son parcours équivaut à une interprétation du monde (il est précisément cela dans la mesure où nous avons à faire à une version du monde) dont le mécanisme ne saurait s'enrayer tant que sa productivité même est alimentée par un déplacement incessant de perspective. C'est ce qui arrive à l'écriture de Cioran, mais aussi à tout autre écrivain ou philosophe dont l'oeuvre de fragment porte la marque d'une expérience dévastatrice (nous mentionnons à titre d'exemple les seuls noms de Nietzsche et Blanchot). La lecture

assidue d'une telle oeuvre donne aussitôt l'impression, sinon la certitude, que tout y est : rien n'a été évité, c'est en vain que l'on chercherait quelque sujet laissé de côté par mégarde.

Le fragment rejoint ainsi la finalité du système si l'on accepte que la totalité à laquelle il renvoie (en tant qu'élément spécifique et itinéraire spectaculaire de la pensée) est sa propre transcendance, comme l'absolu l'était pour le système. L'écriture fragmentaire ne prétend pas rendre compte de la totalité : celle-ci ne saurait se manifester autrement qu'en tant que *virtualité* et plan de référence discret, en train d'absorber ce qui s'y rapporte, à la façon dont la surface courbe d'un miroir convexe reflète et intègre l'image des objets situés dans un champ linéaire défini. Mais bien qu'elle n'en rende pas compte entièrement (qui serait censé dire le Tout, sinon le Tout lui-même ?), elle y participe comme l'individu appartient à son genre.

*
* *
*

Ce type de relation essentielle n'a pas échappé à l'attention de Blanchot : « Le fragmentaire ne précède pas le tout, mais se dit en *dehors* du tout et après lui. Quand Nietzsche affirme : “*Rien n'existe en dehors du tout*”, même s'il entend nous alléger de notre particularité coupable et aussi récuser le jugement, la mesure, la négation (“*car on ne peut pas juger le Tout, ni le mesurer, ni le comparer, ni surtout le nier*”), il reste qu'il affirme ainsi, comme seule valable, la question du tout et restaure l'idée de totalité. La dialectique, le système, la pensée comme pensée d'ensemble retrouvent leurs droits, fondant la philosophie comme discours achevé. Mais quand il dit : “*Il me semble important qu'on se débarrasse du Tout, de l'Unité,... il faut émietter l'univers, perdre le respect du Tout*”, alors il entre dans l'espace du fragmentaire...”³⁸. La référence explicite à Nietzsche dans le discours de Blanchot (il s'agit d'un chapitre à part de *L'entretien infini*, « Nietzsche et l'écriture fragmentaire ») est particulièrement utile à notre démarche : le philosophe allemand appartient à la même famille d'esprits que Cioran et en quelque sorte Blanchot - s'il n'en est pas l'exemple paradigmatique par excellence ; son écriture, en ce qu'elle a de corrosif, d'incommode et de paradoxal, s'exerce à désorganiser intempestivement le champ du savoir pour le restructurer, cela va sans

³⁸ *Ibidem*, p. 229.

dire, selon d'autres exigences. Pour la génération d'*Athenaeum*, le fragment était une sorte d'expérience limite ; à la fin du XIX^e siècle, plus exactement avec Nietzsche, il devient précisément autre chose qu'« oeuvre de l'absence d'oeuvre ». Tout en s'instaurant en tant qu'oeuvre, il est déjà l'une des marques essentielles de la modernité. De ce fait, nous ne serons plus surpris de remarquer dans les livres de Nietzsche la présence de concepts comme : Unité, Tout, Un, Totalité. Il s'agit d'une réflexion qui affirme non seulement la dualité incontournable Tout - Fragment (avec toutes les contradictions qu'entraîne le discours discontinu, signe d'une pensée volée en éclats), mais d'une démarche qui, dans ses articulations secrètes, réserve à l'*interprétation* une place essentielle. Bien sûr, cette attitude n'est pas sans avoir quelque rapport avec la pluralité fragmentaire et, affirme Blanchot, philosophique :

« Le pluralisme est l'un des traits décisifs de la philosophie qu'a élaborée Nietzsche, mais, là encore, il y a la philosophie et ce qui ne se contente pas de la philosophie. Il y a le pluralisme philosophique, certes très important, puisqu'il nous rappelle que le sens est toujours plusieurs, qu'il y a surabondance de significations et que "*Un a toujours tort*", tandis que "*la vérité commence à deux*" : d'où la nécessité de l'interprétation qui n'est pas dévoilement d'une unique vérité cachée, voire ambiguë, mais lecture d'un texte à plusieurs sens et n'ayant aussi d'autre sens que "*le processus, le devenir*" qu'est l'interprétation. Il y a donc deux sortes de pluralisme. L'un est philosophie de l'ambiguïté, expérience de l'être multiple. Puis cet autre étrange pluralisme, sans pluralité ni unité, que la parole de fragment porte en elle comme la provocation du langage, celui qui parle encore lorsque tout a été dit »³⁹.

On est surpris de constater qu'à beaucoup d'égards le commentaire de Blanchot sur Nietzsche implique à peu près la même attitude que nous avons adoptée au sujet du fragment et de l'oeuvre de Cioran. La parole fragmentaire, multiple et décentrée, est paradoxalement définie ici comme « étrange pluralisme, sans pluralité ni unité » ; son rôle est de provoquer le langage en le faisant parler encore « lorsque tout a été dit » (elle est précisément une expansion indéfinie du langage). Mais plus singulièrement encore, elle s'associe à l'interprétation, geste philosophique s'il en fut, dont

³⁹ *Ibid.*, p. 232.

le spécifique n'est pas de révéler telle vérité, c'est-à-dire d'aboutir à quelque point final. Interprétation et écriture fragmentaire s'affirment ainsi comme « processus » et « devenir » : conséquence inattendue, qui procède de la solidarité du penser et de l'écrire. Autrement dit, dans certains cas le fragment arrive à contribuer en tant que modalité d'expression à la mise en oeuvre d'un projet philosophique ; il n'est pas sans avoir une certaine influence sur l'interprétation, car le choix de la discontinuité implique l'émiettement de la pensée, ce qui revient à dire que l'écriture fragmentaire devient parfois l'un des moyens concrets à la faveur desquels s'exerce la lecture en profondeur des significations essentielles ; « ...interpréter : l'infini : le monde. Ces trois termes ne peuvent être donnés que dans une juxtaposition qui ne les confond pas, ne les met pas en rapport et, ainsi, répond à l'exigence de l'écriture fragmentaire »⁴⁰.

*

* *

Dans la mesure où l'essai en tant que forme relève du genre fragmentaire, il est important de voir si la description que nous avons donnée du rapport fragment - totalité lui est de quelque manière adéquate. Or, c'est dans les réflexions de Theodor Adorno sur la littérature que nous avons pu identifier une conception de l'essai et de son rapport au système et à la totalité très proche de celle que nous venons de formuler. Bien sûr, il nous revient de noter au moins en passant que pour le philosophe allemand l'essai est une modalité spécifique du discours fragmentaire. Quant au problème qui nous intéresse, nous n'avons qu'à nous pencher sur le passage suivant : « L'essai doit faire jaillir la lumière de la totalité dans un trait partiel, choisi délibérément ou touché au hasard, sans que la totalité soit affirmée comme présente. Il corrige le caractère contingent ou singulier de ses intuitions en les faisant se multiplier, se renforcer, se limiter, que ce soit dans leur propre avancée ou dans la mosaïque qu'elles forment en relation avec d'autres essais ; et non en les réduisant abstraitement à des unités typiques extraites d'elles »⁴¹. Remarquons d'abord la présence du terme de « mosaïque », emprunté à Walter Benjamin, comme bon nombre d'autres concepts (il y a un terrain terminologique qui leur est commun ; par ailleurs, à beaucoup d'égards, Adorno est un continuateur de Benjamin). Ce qu'on appelle ici « faire jaillir

⁴⁰ *Ibid.*, p. 246.

⁴¹ Theodor Adorno, *Notes sur la littérature*, Flammarion, 1984, p. 21.

la lumière de la totalité dans un trait partiel » est la périphrase de ce que nous avons appelé *fulguration*, c'est-à-dire le fait que le fragment saisit d'un coup et comme par hasard l'essentiel de ce qui forme l'objet de son discours sans avoir à en appeler aux moyens qui bornent sa liberté et réduisent à néant l'efficacité de son geste. Par là, et à la faveur de la succession indéterminée d'autres fragments, il s'affermirait en niant sa condition de reste, ou déchet. La présentation discontinue de l'essai maintient à l'intérieur de celui-ci l'une des caractéristiques essentielles du fragment, à savoir son fonctionnement paradoxal : « Sa totalité (celle de l'essai, n. n.), l'unité d'une forme entièrement construite en elle-même, c'est celle de ce qui n'est pas total, une totalité qui même en tant que forme n'affirme pas la thèse de l'identité de la pensée et de la chose, que son contenu rejette. En se libérant de la contrainte de l'identité, l'essai acquiert parfois ce qui échappe à la pensée officielle, le moment de la chose inextinguible, une couleur ineffaçable »⁴². Unité d'une forme qui n'est pas totalité, rejet de l'identité, voilà des formules qui pourraient irriter un esprit positif. Pourtant, les paradoxes s'expliquent ; l'essai, comme le fragment, ne cesse d'affirmer sa liberté en renonçant d'emblée à toute contrainte formelle, à tout projet ou plan nettement établi d'avance, ainsi qu'aux stratégies (parfois hypocrites) de l'exposé systématique. D'autre part, la non-identité dont on parle ici a l'air d'être sensiblement similaire à celle qu'on empruntait à Heidegger pour affirmer la dimension dialectique du fragment.

*

* *

Le même rapport qui nous intéresse dans ce chapitre est présent dans une série de deux articles consacrés par Lucien Dällenbach⁴³ à la *Comédie humaine* de Balzac. Nous nous permettrons d'y insister un moment, car les remarques du critique se révèlent importantes pour notre propos.

Le point de départ de cette étude c'est l'opposition, affirmée par Roland Barthes, entre le roman, genre « homogénéisant » et « continu », et la « textualité fragmentaire ». Dès le début l'auteur est d'avis que le roman « n'est nullement incompatible avec le fragment »⁴⁴ et se demande

⁴² *Ibidem*, p. 22.

⁴³ « Du fragment au cosmos », *Poétique*, n° 40, 1979, p. 420-431 ; « Le tout en morceaux », *Poétique*, n° 42, p. 156-169.

⁴⁴ « Du fragment au cosmos », p. 420.

si on ne peut identifier le « lacunaire » et le « discontinu » dans les ensembles romanesques les mieux articulés de la littérature réaliste (et / ou naturaliste). L'occasion est fournie par un roman mineur, *La Muse du département*, où Dällenbach reconnaît une théorie auctoriale de la lecture. Balzac y insère un épisode intitulé *Le roman perdu*, où il est question de la reconstruction, faite par le narrateur, d'un médiocre roman noir (*Olympia ou les vengeances romaines*) à partir de plusieurs débris textuels reproduits dans le récit premier. La mise en scène d'une lecture publique de ces pages donne lieu à un débat, auquel participent plusieurs personnages, dont le bien connu docteur Bianchon, où il est question ni plus ni moins « d'une vue contrastive du roman de l'Empire et du roman actuel ». Il n'est pas nécessaire de suivre dans le détail les arguments des personnages. Au bout de cette introduction analytique, Dällenbach est amené à considérer que « l'unité de la *Comédie humaine* consiste en fragments ou en morceaux littéralement *mis en oeuvre* par le retour des personnages et l'activité constituante de la lecture, à qui il appartient décisivement d'effectuer la totalité en suspens »⁴⁵. Ce n'est pourtant que le début d'autres réflexions (arguments à l'appui) qui réaffirment la construction d'une totalité romanesque à partir de fragments réunis selon une technique du bricolage où le discours du narrateur a le rôle de remplir les interstices, d'articuler l'épars, de faire tenir l'ensemble en créant l'illusion de l'unité : « Le but à atteindre étant la réalisation d'un texte *sans reste*, la stratégie consiste à colmater toutes les brèches et à bourrer de sens l'espace ainsi obturé jusqu'à lui faire englober le Tout. C'est dire concrètement que le texte balzacien s'astreint à remplir chacune de ses strates et à parachever la saturation du niveau inférieur par l'appoint ou le complément qu'apporte le niveau supérieur. Rien de moins fortuit, par conséquent, que la prégnance du *discours* dans *La Comédie humaine* : coiffant *l'histoire* et servant d'ultime recours contre les failles que la diégèse n'a pas réussi à combler par les moyens du bord, il ne saurait être en défaut sous peine de priver l'édifice de sa clef de voûte »⁴⁶. Pour être plus précis, c'est le « discours explicatif » dans le texte de Balzac qui « s'acquitte à merveille de ce travail de colmatage et de raccordement : rassemblant l'épars d'un monde inarticulé sur les axes syntagmatique et paradigmatique du texte, l'appareil de liaison permet à tous les éléments du

⁴⁵ *Ibidem*, p. 426.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 428-429.

récit de former chaîne, d'entrer en résonance les uns avec les autres, et de modeler ainsi un univers textuel "sans solution de continuité, un monde homogène, où tout se tient et se pousse..." (G. Poulet) - en d'autres termes un texte lisse, sans ruptures, plein (*à craquer* ou *comme un oeuf*) : un texte *lisible* »⁴⁷.

Il s'agit sans doute dans ces propos d'une totalité fragmentaire qui désigne en premier lieu l'ensemble romanesque de *La Comédie humaine*. Or, si nous insistons sur cette recherche de Dällenbach, c'est précisément parce que le Tout de l'oeuvre ne s'arrête pas à une certaine quantité de romans et récits qui en font partie. La totalité ne peut se mesurer matériellement, en nombre de pages, de chapitres et de volumes. La lecture abolit le temps extérieur pour instaurer une chronologie différente, qui relève à la fois de la subjectivité du lecteur et de la fiction ; elle est la seule voie d'accès vers cette autre totalité, transcendante et inépuisable, que laisse entrevoir le côté spectaculaire de la narration balzacienne, le destin de ses personnages et surtout les relations infinies qui les relient. D'ailleurs Balzac lui-même avait conçu *La Comédie humaine* comme univers à part, cosmos autonome qui, au bout du compte, rivalise à l'insu de l'auteur avec son modèle. Telle est la raison, sans doute inconsciente, pour laquelle le projet se structure selon une hiérarchie très stricte : l'ensemble devait bien créer l'impression de l'unité absolue. Or l'identification d'une opération de « replâtrage » à partir d'éléments disparates est un cas concret par lequel s'exerce la lecture moderne du roman, où le discontinu (propre à la lecture du XX^e siècle) n'est plus dissimulé : « Refaisant à l'envers ce que Balzac avait fait à l'endroit, le lecteur reconduit le texte à ses fragments d'origine, débusque le discontinu réel sous le continu apparent et retrouve, derrière le cosmos, le chaos ou le bric-à-brac que le texte avait tout mis en oeuvre pour faire oublier »⁴⁸. Le critique constate que l'auteur s'était employé à bâtir un cosmos à partir de fragments, tandis que le lecteur moderne, ayant saisi « les défauts de la complétude », réduit « le tout en morceaux » et voit dans *La Comédie humaine* un *chaosmos*⁴⁹. Telle qu'elle est interprétée par Lucien Dällenbach, la métamorphose de l'un des plus achevés ensembles

⁴⁷ *Ibid.*, p. 430.

⁴⁸ « Le tout en morceaux », p. 164.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 165.

romanesques de la littérature s'avère symptomatique de l'autorité dont la sensibilité moderne crédite le fragmentaire. Le critique est ainsi amené à reconnaître chez Balzac un « statut du fragment » qui, « fondamentalement, est celui d'un matériau de base à partir duquel peut s'accomplir la restauration d'un ordre et d'une plénitude - ce qui signifie que les scories et le fatras sont destinés à se nier comme tels et à se dépasser dans un Système de fragments conçu, en définitive, comme totalité *organique* »⁵⁰ (souligné par nous). En effet, il n'y a pas de totalité de l'oeuvre si elle n'est pas organique, si chaque élément qui y participe ne devient indispensable. La révélation de la *complétude* n'est pas possible en dehors d'une unité où chaque partie se confond nécessairement avec l'ensemble.

Qu'en est-il alors du fragment littéraire ou philosophique ? Chez les écrivains de la génération d'*Athenaeum* se manifeste l'idée de *germination* (les fragments, nous l'avons vu, sont des « semences littéraires »). Mais la raison profonde qui rend compatibles fragment et organon concerne l'engendrement de l'un par l'autre : « ...l'organon romantique aggrave (...) encore son cas en ce que son concept, sa *conception* même, dans son système séminal, se donne en fragments et donc toujours, malgré tout, en sous-oeuvre. L'organicité du fragment désigne aussi la fragmentation de l'organon, et - au lieu d'un pur processus de croissance - la nécessité de reconstituer l'individualité organique tout autant qu'il faut la constituer. Le modèle - mais qui peut-être n'arrive pas au statut de modèle véritable, d'archétype - demeure encore ici l'Antiquité en fragments, le paysage de ruines »⁵¹. Si l'érosion provoquée par le temps entraîne l'apparition des ruines, la fragmentation de l'oeuvre est similaire à la décomposition de l'organique. Que devient alors l'oeuvre de fragment, et quel est son rapport à la ruine ? Appartient-il encore à l'organique ? Est-il toujours Oeuvre ? Pour les romantiques allemands la réponse est ironique et ambiguë : « Nombre des oeuvres des Anciens sont devenues fragments. Nombre d'oeuvres des Modernes le sont dès leur naissance »⁵². Mais pour Cioran, au contraire, il n'y a pas de quoi hésiter : « Les oeuvres meurent ; les fragments, n'ayant pas vécu, ne peuvent davantage mourir »⁵³. Cela signifie qu'il n'y a pas

⁵⁰ « Du fragment au cosmos », p. 427-428.

⁵¹ Ph. Lacoue-Labarthe, J.-L. Nancy, *op. cit.*, p. 71.

⁵² *Fragments de l'Athenaeum*, *ibidem*, p. 101.

⁵³ *De l'inconvénient d'être né*, Gallimard, collection «Folio essais», 1990, p. 195.

d'accès au statut d'oeuvre, et que la discontinuité, dans sa manifestation la plus spécifique, perpétue une forme (littéraire ? de pensée ?), soi-disant méprisable, au-delà de l'histoire.

Il y a deux précisions qu'il faut apporter ici. L'une concerne l'attitude de Cioran à l'égard du fragment, qui n'est pas considéré en tant que genre, d'où sa faible représentation thématique. Chaque fois qu'il est mis en cause, c'est en tant qu'unité d'expression, donc modalité de manifestation de la pensée. D'autre part, qu'on le veuille ou non, le fragment appartient à l'ordre organique : « l'organique est essentiellement l'*auto*-formation, ou la forme véritable du sujet. Dans le *Moi*, (...) "tout prend forme organique". Le fragment, à ce titre, est aussi bien la forme de la subjectivité - pour reprendre le mot de Heidegger - que l'est le discours spéculatif chez Hegel »⁵⁴. Or, nous aurons l'occasion de voir cela en détail, c'est justement auprès de la catégorie de sujet que le discours fragmentaire, chez Cioran, trouve sa véritable légitimation.

Et non seulement chez lui. Pour en avoir la preuve, il suffit de considérer les *Cahiers* de Paul Valéry par le biais de la lecture que Cioran en fait lui-même, pour voir à quel point la fragmentation devient le symptôme de l'inconséquence à laquelle on est réduit par l'expérience de l'ennui :

« Ses *Cahiers* ne sont-ils pas le bric-à-brac du Livre que, lui aussi, voulait rédiger ? Il alla plus avant que Mallarmé mais, pas plus que ce dernier, il ne put mener à bien un dessein qui exige de l'obstination et une grande invulnérabilité à l'ennui, à cette plaie qui, de son propre aveu, ne cessait de le tourmenter. Or, l'ennui, c'est la discontinuité, la lassitude de tout raisonnement soutenu, fondé, l'obsession pulvérisée, l'horreur du système (le Livre n'eût pu être que système, système total), horreur de l'instance, de la *durée* d'une idée ; l'ennui est encore coq-à-l'âne, fragment, note, *cahier*, enfin dilettantisme par manque de vitalité, et aussi par peur d'être ou de paraître profond »⁵⁵.

⁵⁴ Ph. Lacoue-Labarthe, J.-L. Nancy, *op. cit.*, p. 70.

⁵⁵ « Valéry face à ses idoles » in *Exercices d'admiration. Essais et portraits*, Gallimard, collection « Arcades », 1987, p. 79-80.

Deux choses sont ici à remarquer : d'une part l'ambition mallarméenne, que Valéry avait faite sienne, qui visait à une somme littéraire (nommée Livre : sur ce sujet, la majuscule en dit quelque chose) sensiblement similaire à la *totalité* (appelée par nous *fragmentaire*), qui est l'objet de notre propos ; d'autre part l'*ennui*, considéré ici sous un aspect singulier, celui de la fragmentation qu'il produit au niveau de la pensée et du discours, n'est pas pourtant présenté sous un rapport essentiel avec le moi, instance qui subit le processus funeste au bout duquel on devient réfractaire à tout contact avec l'extérieur. Dans l'ennui, c'est le moi qui est en premier lieu affecté, et nous n'avons pas à regarder trop loin pour accepter l'idée que de là procède aussi le refus d'une certaine discipline et de la cohérence, de même que le recours à la discontinuité. Encore faut-il se demander si précisément dans ce cas l'ennui n'est pas un pseudonyme de la mélancolie ou peut-être tout simplement une manifestation qui l'annonce, mais ce serait trop anticiper pour l'instant. La preuve que Valéry en avait fait une préoccupation majeure est fournie par l'effort de discipline intérieure dont la figure emblématique reste Monsieur Teste, personnage qui incarne la volonté désespérée de se soustraire à ses influences néfastes. D'ailleurs ne dit-on pas à propos du dernier, et comme en passant : « Jamais il ne riait, jamais un air de malheur sur son visage. Il haïssait la mélancolie »⁵⁶ ?

De toute façon, l'exercice constant de l'écriture fragmentaire, opposé jusqu'à l'évidence au « Livre » comme « système total », que Valéry « lui aussi voulait rédiger », n'en reste pas moins le succédané essentiel, car ses exploits ne sont en rien inférieurs aux performances du système, et la totalité qu'il envisage n'est pas très différente de l'unité constitutive du dernier.

*

* *

Dans ce sens, *Le chef d'oeuvre inconnu* de Balzac, dont la fin se donne à lire précisément sous le rapport de la totalité et du fragment à la mélancolie et à l'ennui nous réserve une véritable surprise. Invités par Frenhofer à contempler le chef-d'oeuvre de sa vie, Poussin et Porbus trouvent celui-ci en proie à la mélancolie : « Il était languissamment assis dans une vaste chaire de chêne sculpté, garnie de cuir noir ; et, sans quitter

⁵⁶ *La soirée avec Monsieur Teste* in *Oeuvres*, tome II, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1988, p.18.

son *attitude mélancolique*, il lança sur Porbus le regard d'un homme qui s'était établi dans son *ennui* »⁵⁷ (souligné par nous). Remarquons d'abord qu'« attitude mélancolique » et « ennui » sont dans un voisinage qui a l'air de les rendre sémantiquement équivalents ; ce serait une erreur de les prendre pour tels. Ils sont en premier lieu *complémentaires*, le premier renvoyant à toute une tradition artistique, devenue au fil des siècles un véritable *topos* culturel, le second au monde des sentiments. Ils relèvent donc de domaines différents. Deuxièmement, nous sommes enclin à considérer plutôt que l'ennui est pour le langage courant une manière de désigner un phénomène de surface, la partie intelligible de la mélancolie, dont le sens profond échappe au grand nombre. A moins que « ennui » ne signifie ici autre chose (éventuellement : « souci », « embarras » etc.), possibilité à laquelle le verbe *établir* nous empêche de penser, car on a du mal à imaginer quelqu'un de bien « établi dans ses soucis ». D'ailleurs Frenhofer traversait « un de ces découragements profonds et spontanés », circonstance qui confirme notre interprétation.

Enfin, le moment venu de regarder le tableau, la surprise des visiteurs est considérable :

« - Apercevez-vous quelque chose ? demanda Poussin à Porbus.

- Non. Et vous ?

- Rien.

Les deux peintres laissèrent le vieillard à son extase, regardèrent si la lumière, en tombant d'aplomb sur la toile qu'il leur montrait, n'en neutralisait pas tous les effets. Ils examinèrent alors la peinture en se mettant à droite, à gauche, de face, en se baissant et en se levant tour à tour.

- Oui, oui, c'est bien une toile, leur disait Frenhofer en se méprenant sur le but de cet examen scrupuleux. Tenez, voilà le châssis, le chevalet, enfin voici mes couleurs, mes pinceaux.

Et il s'empara d'une brosse qu'il leur présenta par un mouvement naïf.

- Le vieux lansquenet se joue de nous, dit Poussin en revenant devant le prétendu tableau. Je ne vois là que des couleurs

⁵⁷ *Le chef d'oeuvre inconnu. Gambara. Massimilla Doni.* Flammarion, 1981, p.63.

confusément amassées et contenues par une multitude de lignes bizarres qui forment une muraille de peinture.

- Nous nous trompons, voyez !... reprit Porbus.

En s'approchant, ils aperçurent dans un coin de la toile le bout d'un pied nu qui sortait de ce chaos de couleurs, de tons, de nuances indécises, espèce de brouillard sans forme ; mais un pied délicieux, un pied vivant ! Ils restèrent pétrifiés d'admiration devant ce fragment échappé à une incroyable, à une progressive destruction. Ce pied apparaissait là comme le torse de quelque Vénus en marbre de Paros qui surgirait parmi les décombres d'une ville incendiée.

- Il y a une femme là-dessous ! s'écria Porbus en faisant remarquer à Poussin les couches de couleurs que le vieux peintre avait successivement superposées en croyant perfectionner sa peinture. Les deux peintres se tournèrent spontanément vers Frenhofer, en commençant à s'expliquer, mais vaguement, l'extase dans laquelle il vivait. »⁵⁸

C'est sans doute la folie qui se trouve à l'origine de la détérioration infligée à un chef-d'oeuvre dont la seule preuve reste le « bout de pied nu », *fragment* échappé comme par miracle à la fureur de perfectionner un ouvrage qu'on croyait achevé. Tel est le sens accordé à cette « destruction progressive » par Poussin et Porbus et ils n'ont peut-être pas tort de juger ainsi, en bons représentants de leur époque. L'*extase* dans laquelle le peintre vit en est d'ailleurs le meilleur signe.

Pourtant il y a des chances pour que cette folie n'en soit pas une. Peut-être Frenhofer avait-il peint d'abord son tableau dans le bon vieux style classique, qui était celui de son temps. Mais ensuite il s'était rendu compte de l'imperfection qui atteint toute oeuvre d'art figuratif, du fait que l'illusion s'arrête à une représentation figée, aussi parfaite soit-elle. Alors comment résoudre ce problème sinon en y mettant la *totalité* des manifestations de l'objet représenté, d'autant plus s'il s'agit d'un être humain, plus précisément d'une femme, dont Frenhofer cherche le modèle absolu ? Celle qu'il veut peindre vit dans le temps et dans l'espace, alors comment se résigner au seul carré (ou rectangle ?) bidimensionnel d'un tableau, où aucun mouvement du personnage n'est possible, où une seule image peut trouver sa place ? On peut supposer dès lors que Frenhofer

⁵⁸ *Ibidem*, p. 69-70.

avait fait la *folie* d'y ajouter un nombre indéfini d'hypostases, et qu'il était le seul à en avoir la perception, du fait de ses dons artistiques exceptionnels. Mais on peut en même temps supposer qu'au cours de ce travail il avait découvert une nouvelle technique (serait-ce celle qu'on appelle habituellement *moderne*?) qui lui permit d'atteindre son but sans avoir recours à l'art figuratif, mais à un système de notations plus ou moins abstraites, censées représenter, soit symboliquement, soit d'une autre manière (peut-être à l'aide de *fragments*), l'image parfaite d'un être, avec toute sa vie, ses triomphes et ses échecs. La représentation elle-même serait alors une sorte de récit totalisant, qui transgresse les lois de la peinture, ainsi que de tout autre art.

Il va de soi que dans la nouvelle de Balzac il n'est pas question de tout cela. On y parle de « brouillard sans forme », « chaos de couleurs », « couleurs confusément amassées », « muraille de peinture » ; il s'agit donc d'une indétermination apparemment absolue, dont le second degré d'ouverture (pour employer la notion de Umberto Eco) ne peut être perçu par les visiteurs, car la méthode de Frenhofer appartient à un autre horizon épistémologique. Le discours moderne, fragmentaire, chaotique, convulsif, est décidément une invention beaucoup plus tardive.

4. Y a-t-il un genre fragmentaire ?

« Nous entrons dans une époque de formes brisées, de créations à rebours. N'importe qui pourra y prospérer. »

Cioran

L'un des domaines souvent fréquentés par la théorie littéraire post-structuraliste est celui de la théorie des genres. Cette préoccupation, à vrai dire, n'a jamais été abandonnée intégralement au cours des siècles, car le problème de la classification littéraire revient en puissance à plusieurs reprises depuis Aristote⁵⁹. Mais il ne s'agit pas d'une récurrence fortuite : « La véritable raison de l'importance accordée par la critique littéraire à la question du statut des classifications (...) réside dans le fait que, de manière massive depuis deux siècles, mais de manière plus souterraine depuis Aristote déjà, la question de savoir ce qu'est un genre littéraire (...) est censée être identique à la question de savoir ce qu'est la littérature »⁶⁰. Le fait que les époques antérieures ont identifié la problématique des genres au statut de la littérature ne doit pas surprendre. D'une certaine façon, ce rapport n'a jamais changé ; il y a eu de surcroît des moments où il a formé l'objet d'une prise de conscience dramatique (la querelle du *Cid*, par exemple). Pour les mêmes raisons, il ne cesse de préoccuper les spécialistes : « La théorie des genres est devenue le lieu où se joue le sort du champ extensionnel et de la définition en

⁵⁹ Cf. Gérard Genette, *Introduction à l'architexte*, in *Théorie des genres*, Seuil, collection « Points », 1986, p. 89-159.

⁶⁰ Jean-Marie Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*, Seuil, collection « Poétique », 1989, p. 8.

compréhension de la littérature »⁶¹. Si la spécificité du phénomène littéraire peut être saisie à travers le problème de la généricité, cela signifie que la démarche envisagée ici est justifiée, d'autant plus qu'il s'agit de questionner une structure formelle donnée (en l'occurrence, le fragment) qui, à notre connaissance, n'a pas été considérée sous cet aspect jusqu'à présent.

Le statut générique d'un texte n'est pas immuable (à moins que chaque texte ne puisse se revendiquer de statuts génériques différents). Il est conditionné historiquement par le nombre limité des genres cultivés à une certaine époque (choix de l'auteur), mais en même temps il dépend de l'attitude du public qui porte son jugement sur une certaine oeuvre (choix du lecteur). On identifie par classification selon l'expérience ou avec une intention, plus ou moins critique, définie. Le cas du poéticien est un peu particulier, car son travail constitue une dérogation par rapport à la norme courante de lecture pour instituer, selon d'autres critères, un nouvel ordre théorique utile à sa démarche. « Tout travail de classification, loin d'atteindre une supposée auto-organisation interne de la littérature, n'est jamais qu'un découpage parmi d'autres, une construction métatextuelle qui trouve sa légitimation dans la stratégie de savoir du poéticien et non pas dans une différenciation interne de la littérature »⁶². Donc il n'y a pas de genre donné une fois pour toutes, mais seulement des « découpages » qui témoignent des nécessités d'un moment précis, enregistrées par la tradition. Jean-Marie Schaeffer va encore plus loin : « ...même s'il existe une compétence générique, elle ne saurait être que celle des auteurs et des lecteurs, et non pas celle des textes. (...) le genre ne saurait être une catégorie causale expliquant l'existence et les propriétés des textes »⁶³ (souligné par l'auteur), ce qui revient à dire que la variabilité générique est due à l'attitude (changeante selon le contexte culturel) manifestée par un sujet à l'égard d'un texte toujours identique à soi, mais fluctuant du point de vue générique d'une époque à l'autre⁶⁴.

⁶¹ *Ibidem*, p. 10.

⁶² *Ibid.*, p. 75.

⁶³ *Ibid.*, p. 74.

⁶⁴ « L'identité générique d'un texte est, dans certaines circonstances et jusqu'à un certain degré, contextuellement variable, en ce sens qu'elle dépend de l'environnement transtextuel et plus largement historique dans lequel le texte est réalisé ou réactualisé comme acte communicationnel. » (*Ibid.*, p. 135).

D'autre part, les genres peuvent également disparaître ou changer de signification : « s'il est une chose difficilement niable, c'est la variabilité contextuelle de la signification des termes génériques, c'est-à-dire la possibilité pour un même nom de se référer, selon ses usages, à un nombre plus ou moins élevé de facteurs »⁶⁵, ce qui est vrai non seulement parce que de nos jours on n'écrit plus de tragédies, mais encore si on se rappelle que le roman, genre privilégié au XX^e siècle, était tout à fait autre chose à ses débuts, ou qu'on le traitait de « bas » au XVIII^e.

Par conséquent, la variabilité générique se manifeste à deux niveaux : celui des textes, et celui des noms de genres (ou plutôt des classes génériques qui sont, elles aussi, fluctuantes) : « Il y a d'une part la variabilité générique *d'un même texte* à travers l'histoire de sa réception, d'autre part la variabilité de la référentialité générique de *traits textuels identiques* appartenant à *des textes différents* écrits à des époques différentes »⁶⁶ (souligné par l'auteur). Une autre distinction faite ailleurs⁶⁷ peut nous être utile, à savoir celle entre genre et généricité. Le genre, dont la constitution est « étroitement dépendante de la stratégie discursive du métatexte (du théoricien de la littérature, donc) », est une « pure catégorie de la lecture, il structure un certain type de lecture ». Par contre, la généricité est une « fonction textuelle », un « facteur productif de la constitution de la textualité ». Bien que l'on soit tenté de les confondre (le genre « est fondé lui aussi sur la textualité puisqu'il s'exerce sur des ressemblances textuelles »), leur statut théorique est pourtant différent : appartenir à une classe (ce qui suppose un travail d'identification) à côté d'autres éléments qui en font partie pour les mêmes raisons, est de toute évidence autre chose que de reconnaître ou d'identifier un principe interne grâce auquel une structure littéraire spécifique prend naissance.

Nous venons d'employer le terme d'appartenance. Nous estimons qu'il est utile d'y insister un instant car, pour ce que nous nous sommes proposé de montrer, il est important de savoir si la relation qui rattache un

⁶⁵ *Ibid.*, p. 120.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 135.

⁶⁷ Jean-Marie Schaeffer, « Du texte au genre » in *Théorie des genres*, p. 198-199.

texte à son genre est un rapport d'appartenance ou non. Dans l'article que nous venons de citer, Jean-Marie Schaeffer entame ce problème par le biais de l'analyse du terme d'*architextualité*⁶⁸; celle-ci comporte trois composantes : les types de discours, les modes d'énonciation et la généricité qui « fonctionne comme relation d'appartenance (...) en tant que catégorie de classification rétrospective »⁶⁹, ce qui ne saurait nous satisfaire, car ceci éliminerait « son caractère opératoire au niveau des textes » ; ensuite, l'auteur relève « l'aspect dynamique de la généricité » qui se manifeste par le fait que « *tout* texte modifie “son” genre. (...) pour tout texte en gestation le modèle générique est un “matériel” parmi d'autres sur lequel il “travaille” »⁷⁰. Repris ailleurs⁷¹, le problème de l'appartenance d'un texte à une ou même plusieurs classes génériques est considéré en rapport avec l'appartenance d'un individu à une classe biologique. On y parle même d'une « multiplicité générique » des oeuvres artistiques, à l'encontre de l'individu qui ne saurait relever qu'entièrement de sa classe vu « une causalité génétique qui est interne », alors que, « si des objets artificiels peuvent former une classe, *c'est parce qu'ils ont certaines caractéristiques communes*; et ces caractéristiques communes, ils les ont en vertu de causes externes à la classe textuelle », ce qui revient à dire que « les classes génériques sont toujours *post festum*, en ce sens qu'elles ne possèdent pas de dynamique d'engendrement interne ».

Sans aucun doute, le texte a une certaine autonomie par rapport à son genre, dont il ne relève pas, mais auquel il *participe*. L'appartenance d'un texte à une classe générique est un problème qui se pose peut-être à l'âge classique de la littérature ; il suffit de se rappeler qu'au XVII^e siècle par exemple, chaque ouvrage littéraire devait être rigoureusement situé par rapport à son genre (la querelle du *Cid* en est, de nouveau, le meilleur exemple), alors que, à partir du XX^e siècle, l'expérience littéraire a accéléré la dynamique des genres jusqu'à effacer presque complètement le système

⁶⁸ Cf. Gérard Genette, *op. cit.*, p. 157-158.

⁶⁹ *Ibidem*, p. 196-197.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 197.

⁷¹ in *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*, p. 69-74.

traditionnel. Qu'en est-il d'un écrivain comme Maurice Blanchot, dont la littérature fragmentaire défie toute classification selon le critère des genres ? Et notamment d'un de ses récits, qui met en question la notion même de récit et qui réclame impérativement la question du genre⁷² ?

Comme on l'a vu, Jean-Marie Schaeffer soumet la notion d'appartenance à un examen rigoureux, pour lui prêter une certaine relativité (« dynamique générique », « appartenance multiple »). Mais l'identification d'un texte, qui est une opération taxinomique, est moins importante d'un certain point de vue que la relation herméneutique qui relie un texte littéraire à son genre. Par conséquent, Jacques Derrida n'a pas tort d'opposer à la notion d'appartenance (et de lui substituer) le terme de *participation* :

« Un texte ne saurait *appartenir* à aucun genre. Tout texte *participe* d'un ou de plusieurs genres, il n'y a pas de texte sans genre, il y a toujours du genre et des genres mais cette participation n'est jamais une appartenance. Et cela non pas à cause d'un débordement de richesse ou de productivité libre, anarchique et inclassable, mais à cause du *trait* de participation lui-même, de l'effet de code et de la marque générique. Si la remarque d'appartenance appartient sans appartenir, participe sans appartenir, la *mention de genre ne fait pas simplement partie du corpus* »⁷³ (souligné par l'auteur).

⁷² « Depuis toujours le genre en tous genres a pu jouer le rôle de principe d'ordre : ressemblance, analogie, identité et différence, classification taxinomique, ordonnancement et arbre généalogique, ordre de la raison, ordre des raisons, sens du sens, vérité de la vérité, lumière naturelle et sens de l'histoire. Or l'épreuve d'*Un récit*? a mis au jour la folie du genre. Elle lui a donné le jour au sens le plus éblouissant, le plus aveuglant du mot. Et dans l'écriture d'*Un récit*?, dans la littérature, pratiquant satiriquement tous les genres, les épuisant mais ne laissant jamais saturer par un catalogue des genres, elle s'est mise à y faire tourner la *rose des genres* de Petersen comme un soleil fou. Elle ne le fait pas seulement *dans* la littérature puisqu'en dérobant les bords qui séparent mode et genre, elle a aussi débordé *et* divisé les limites entre la littérature et ses autres. » (Jacques Derrida, « La loi du genre » in *Parages*, Galilée, 1986, p. 264).

⁷³ *Ibidem*, p. 264.

Bien que Derrida semble se rapporter ici au *paratexte*, nous estimons que le « trait de participation » relève, dans certains cas, de la dynamique textuelle interne, non seulement de la « mention de genre », et que « le débordement de richesse et de productivité libre » n'est pas le dernier à décider de la participation générique ; c'est d'ailleurs le cas de *Folie du jour*, le texte de Blanchot analysé par Derrida.

On voit maintenant nettement pourquoi nous avons dû en appeler aux concepts de variabilité et d'appartenance / participation générique. Si on affirme que la *Tentation d'exister* est un volume d'essais et que *Syllogismes de l'amertume* est un recueil d'aphorismes, on énonce du même coup l'appartenance univoque de tel texte de Cioran à tel genre déterminé, ce qui est non seulement appauvrissant, mais aussi faux. Provisoirement, on peut poser que ses écrits *participent* de plusieurs genres, de l'essai philosophique comme de l'aphorisme, de la fiction comme de l'essai politique ou tout simplement d'une certaine modalité philosophique (nullement amoureuse de la sagesse, à l'instar de Nietzsche), et que cette participation multiple met en jeu ce que Jean-Marie Schaeffer appelle *généricité*, c'est-à-dire un principe de constitution textuelle (à notre sens « *généricité* » signifie engendrement de formes, *genèse* et *ordre*, *genèse de l'ordre*).

Enfin, Schaeffer fait la différence entre deux régimes, *auctorial* et *lectorial*, de la *généricité*: « le régime lectorial de la *généricité*, avant de répondre à un souci classificatoire, est présent dans tout acte de réception, en tant que toute réception implique une interprétation et que celle-ci ne saurait se faire en dehors d'un horizon générique. L'*horizon d'attente* est bien entendu souvent lié à telle ou telle classification générique hégémonique. Or, comme en général les classifications génériques sont fondées sur des canons littéraires, souvent très sélectifs, l'écart entre la situation générique auctoriale d'un texte et sa situation lectoriale peut être très grand »⁷⁴. Quant au régime auctorial, il relève d'une « intentionnalité » toujours dépendante de la « situation contextuelle dans laquelle elle est réactualisée »⁷⁵. Sans doute, « l'écart » en question est dû à un contexte culturel changeant, qui ne sera jamais identique à celui d'origine. Les lecteurs modernes de l'*Illiade* ne ressemblent plus du tout aux « lecteurs »

⁷⁴ *Ibid.*, p. 151-152.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 153.

du temps d'Homère : « plus on s'éloigne chronologiquement - ou culturellement - du contexte dans lequel l'oeuvre a vu le jour et plus les différences entre la généricité auctoriale et la généricité lectoriale risquent d'être grandes : la généricité auctoriale reste liée au contexte d'origine, puisque c'est une constante, alors que la généricité lectoriale est une variable qui s'enrichit (ou s'appauvrit) de tout contexte inédit. Ou, pour le dire autrement : si on prend comme point de référence le contexte de création de l'oeuvre, le régime lectorial devient hétérochrone »⁷⁶. Il y a lieu sans doute de se demander si cette remarque peut être rapportée à l'oeuvre d'un écrivain contemporain ; certainement pas, si on a en vue simplement l'insertion de cette oeuvre dans son contexte (littéraire, culturel) d'origine. Pourtant, « la problématique générique n'est pas une, mais se présente sous les formes d'au moins deux questions différentes : celle de la création du texte et celle de sa réception »⁷⁷, et nous croyons qu'il est essentiel d'enregistrer les principales lignes de cette problématique.

D'autre part, l'écart entre la généricité auctoriale et lectoriale se manifeste nécessairement dans le contexte d'origine même, lorsque, par exemple, la création d'une forme littéraire nouvelle, ou la mise en question d'un genre préexistant peuvent désorganiser l'horizon d'attente des premiers récepteurs ; c'est ce qui se produit lorsque Proust et Joyce publièrent leurs romans : le contexte culturel subit des changements importants et le public fut contraint de reconsidérer son attitude à l'égard d'un genre qui existait depuis au moins deux siècles, période où il n'avait pas manqué de subir des transformations prodigieuses. Mais il peut arriver aussi qu'un écrivain dont il est difficile, voire impossible de classer la littérature parmi les genres traditionnels, soit pris tantôt pour un auteur d'essais, tantôt pour un moraliste, et que cette ambiguïté générique ne soit pas simplement l'oeuvre du hasard. C'est le cas de Cioran, dont les écrits se refusent à un statut générique habituel. La seule certitude c'est qu'ils relèvent de la littérature (comme genre des genres absolu), à moins qu'on ne puisse les rattacher à une tradition de date assez récente⁷⁸, qui va de Nietzsche à Valéry et Blanchot. Si ses écrits ne sont pas des essais ou des

⁷⁶ *Ibid.*, p. 154.

⁷⁷ *Ibid.*

⁷⁸ Susan Sontag, nous l'avons vu, considère Cioran comme « le plus remarquable héritier parmi les contemporains » de la tradition inaugurée par Kierkegaard, Nietzsche et Wittgenstein (*Ibidem*, p. 56).

aphorismes, pourquoi se refuseraient-ils au fragment, qui est néanmoins un genre, pratiqué (plus ou moins involontairement si l'on repense à Pascal) depuis bien longtemps ? Cette hypothèse, quoique provisoire elle aussi, vaut la peine d'être prise en considération.

En fait, l'aphorisme et l'essai sont des espèces du « genre » fragment ; si l'identité fragmentaire du premier est évidente, celle du second le devient surtout si on prend en compte le cas paradigmatique des *Essais* de Montaigne⁷⁹. Cependant, le type de fragment que nous envisageons ici est irréductible à un autre genre ou espèce ; en tant qu'invention de la littérature et de la philosophie modernes, il s'oppose aux genres traditionnels, à moins que l'esprit taxinomique européen ne l'ait déjà érigé en classe. Rappelons à ce sujet le fragment 205 d'*Athenaeum* : « Pareil à une petite oeuvre d'art, un fragment doit être totalement détaché du monde environnant et clos sur lui-même comme un hérisson ». Ce qu'on peut appeler à partir de ce petit texte la *condition de monade* du fragment, est forcément autre chose que la perception courante de provisoire et d'inachevé qui diffère au plus haut degré du repli sur soi-même que suppose la définition d'*Athenaeum*. Pourtant, ces dernières qualités ajoutent à la première, car il semble régi par une ambivalence assez incommode : « le fragment se délimite par une double différence : si d'une part il n'est pas pur morceau, de l'autre il n'est pas non plus aucun de ces termes-genres dont se sont servis les moralistes : pensée, maxime, sentence, opinion, anecdote, remarque. Ceux-ci ont plus ou moins en commun de prétendre à un achèvement dans la frappe même du "morceau". Le fragment au contraire comprend un essentiel inachèvement »⁸⁰. Ce jumelage de la forme et du « morceau » (ou le rejet de l'un sans être uniquement l'autre) n'est pas le seul élément qui témoigne de la spécificité du fragment, qui est beaucoup plus complexe qu'on ne le soupçonne. Autant dire qu'elle est discernable, mais indéfinissable, car il réunit trop de contraires. Le fragment est, entre autres, *l'espace où s'exerce le paradoxe* en tant qu'énoncé singulier issu de la mise en rapport de deux propositions apparemment incompatibles, qui ensemble renversent un ordre de pensée généralement accepté. Le problème fondamental qu'il soulève est celui de la continuité que sa fracture immédiate entraîne, mais d'autant plus susceptible de se renouveler, sans

⁷⁹ Cf. *L'Absolu littéraire*, p. 58 et 62.

⁸⁰ *Ibidem*, p. 62.

fin, et d'instaurer un autre corps, différent et semblable, « clos sur lui-même comme un hérisson ». Bien sûr, il n'est pas question ici d'une continuité thématique, qui importe peu pour l'instant et qui entretient des rapports assez complexes avec l'ensemble (l'oeuvre, le livre) ; par contre, un texte fragmentaire se poursuit du fait même qu'il y a rupture, il y trouve, paradoxalement, la condition de son identité, provisoire et puissante, « close » et inachevée à la fois. La même opinion, mais en termes différents, est exprimée par Maurice Blanchot : « Parole de fragment : il est difficile de s'approcher de ce mot. "Fragment", un nom, mais ayant la force d'un verbe, cependant absent : brisure, brisées sans débris, l'interruption comme parole quand l'arrêt de l'intermittence n'arrête pas le devenir, mais au contraire le provoque dans la rupture qui lui appartient »⁸¹. L'écriture fragmentaire est une aventure qui entraîne des dangers mortels. Elle « serait le risque même »⁸², car elle est le moyen par lequel s'accomplit une mise en cause universelle ; rien ne saurait y échapper : ni le moi, ni Dieu, ni les autres grands thèmes existentiels, ni les menus détails qui acquièrent leur vraie signification du fait même qu'ils font l'objet d'un choix où le hasard et l'évidence agissent comme principes sélectifs. C'est en cela que consiste l'exigence fragmentaire, qui est « d'abord tenue paresseusement comme s'arrêtant à des fragments, esquisses, études : préparations ou déchets de ce qui n'est pas encore une oeuvre. Qu'elle traverse, renverse, ruine l'oeuvre, parce que celle-ci, totalité, perfection, accomplissement, est l'unité qui se complait en elle-même »⁸³. Cioran semble adopter un point de vue autrement nuancé quand il affirme que « les fragments, n'ayant pas vécu, ne peuvent davantage mourir », car pour lui le fragment n'est jamais identique à l'oeuvre en tant que *projet*, ce qui n'exclut pas qu'il en soit le *reste*, c'est-à-dire de l'*inorganique*, alors que pour le romantisme allemand, nous l'avons déjà vu, « le fragment signe son appartenance foncière à l'ordre de l'organique ». Il est difficile d'accepter l'opinion de Cioran sans aucun correctif (au fond, un lecteur habile peut toujours rejeter la généralité auctoriale). D'abord parce que Blanchot congédie le dérisoire de

⁸¹ *L'entretien infini*, p. 451.

⁸² « Elle ne renvoie pas à une théorie, elle ne donne pas lieu à une pratique qui serait définie par l'interruption. Interrompue, elle se poursuit. S'interrogeant, elle ne s'arroe pas la question, mais la suspend (sans la maintenir) en non-réponse. » (*L'écriture du désastre*, p. 98).

⁸³ *Ibidem*, p. 98-99.

l'inorganique en affirmant que la littérature fragmentaire est « oeuvre de l'absence d'oeuvre », ce qui renverse complètement les rapports puisque la productivité intermittente mais interminable du fragment devient ainsi le moyen de prédilection de la modernité ; en effet, le fragment finit (ou commence) par *mettre en question la littérature*. En ce sens, « l'exigence fragmentaire » est « liée au désastre. Qu'il n'y ait cependant presque rien de désastreux dans ce désastre, il faudra bien que nous apprenions à le penser sans peut-être le savoir jamais »⁸⁴, vu que, de toute façon, « la littérature va vers elle-même, vers son essence qui est sa disparition »⁸⁵.

Cioran aussi affirme cette disparition, mais pas comme aboutissement d'une évolution naturelle. Le sous-chapitre suivant se propose d'aborder la question du fragment et du genre sous son espèce la plus immédiate, à savoir celle de la généricité auctoriale. Comment le genre est-il présent dans les écrits de Cioran ?

La littérature à rebours. Une première remarque devrait porter sur son attitude à l'égard de la littérature et, en général, du langage. Ses livres dénoncent l'impuissance et l'inutilité de l'une et de l'autre, sans ménagements :

« Journaux intimes et romans participent d'une même aberration : quel intérêt peut présenter une vie ? Quel intérêt, des livres qui partent d'autres livres ou des esprits qui s'appuient sur d'autres esprits ? Je n'ai éprouvé une sensation de vérité, un frisson d'être qu'au contact de l'analphabète : des bergers, dans les Carpathes, m'ont laissé une impression autrement forte que les professeurs d'Allemagne ou les malins de Paris, et j'ai vu en Espagne des clochards dont j'eusse aimé être l'hagiographe »⁸⁶.

⁸⁴ *Ibidem*, p. 99. Notons en passant deux textes de Cioran qui n'ont apparemment aucun rapport avec ce qu'on vient de dire, mais qui en réalité y sont profondément attachés : « L'homme secrète du désastre » (*Syllogismes de l'amertume*, p. 127) et « Chacun subit sur soi cette unité de désastre qu'est le phénomène homme. Et le seul sens du temps est de multiplier ces unités, de grossir indéfiniment ces souffrances verticales qui s'appuient sur un rien de matière, sur l'orgueil d'un prénom et sur une solitude sans appel. » (*Précis de décomposition*, p. 42).

⁸⁵ *Le livre à venir*, Gallimard, collection « Idées », 1971, p. 285.

⁸⁶ *La tentation d'exister*, Gallimard, collection « Tel », 1986, p. 139.

ou bien :

«Ecrire des livres n'est pas sans avoir quelque rapport avec le péché originel. Car qu'est-ce qu'un livre sinon une perte d'innocence, un acte d'agression, une répétition de notre chute ? Publier ses tares pour amuser ou exaspérer ! Une barbarie à l'égard de notre intimité, une profanation, une souillure. Et une tentation. Je vous parle en connaissance de cause. Du moins ai-je l'excuse de haïr mes actes, de les exécuter sans y croire. Vous êtes plus honnête : vous écrirez des livres et vous y croirez, vous croirez à la réalité des mots, à ces fictions puériles et indécentes. *Des profondeurs du dégoût m'apparaît comme une punition tout ce qui est littérature* »⁸⁷ (souligné par nous).

Un tel jugement chez l'un des plus remarquables stylistes français d'aujourd'hui, et lecteur intrépide par-dessus le marché, ne peut que contrarier. En effet, la « sensation de vérité » et le « frisson d'être » sont des valeurs que l'on cherche aussi à travers la littérature, mais Cioran leur conteste l'authenticité, sauf si elles ont une origine autre que littéraire et philosophique. D'ailleurs, « livres qui partent d'autres livres » et « esprits qui s'appuient sur d'autres esprits » sont des formules qui définissent assez exactement l'univers de la culture, qui tend à s'isoler dans le corps social et à trouver ses sources en lui-même. Mais ce qui pour tel autre représente une recherche d'identité et une marque de spécificité, devient chez Cioran l'argument d'un jugement défavorable, sous prétexte de fausseté par rapport à l'existence concrète.

Quant au second échantillon, il nous réserve la surprise d'y trouver une définition particulière du langage : les mots seraient ainsi « des fictions puériles et indécentes », conception étrange chez quelqu'un qui s'en sert magistralement. Naïveté et sans-gêne, telle est l'attitude ambivalente de celui qui en use inconsciemment. Pourtant, Cioran ne se lasse pas de dénoncer l'insuffisance du langage et de s'expliquer en des termes qui, malgré leur virulence, ne sont pas des plus véhéments :

« Il y a quelque chose qui concurrence la grue la plus sordide, quelque chose de sale, d'usé, de déconfit, et qui excite

⁸⁷ *Ibidem*, p. 107-108.

et déconcerte la rage, - un sommet d'exaspération et un article de tous les instants : c'est le *mot*, et plus précisément celui dont on se sert. Je dis : *arbre, maison, moi, magnifique, stupide* ; je pourrais dire n'importe quoi, et je rêve d'un assassin de tous les noms et de tous les adjectifs, de tous ces rots honorables. Il me semble parfois qu'ils sont morts et que personne ne veut les enterrer. Par lâcheté, nous les considérons encore vivants et continuons à supporter leur odeur sans nous boucher le nez. Pourtant ils ne sont, ni n'expriment plus rien. Lorsqu'on pense à toutes les bouches par où ils passèrent, à tous les souffles qui les corrompirent, à toutes les occasions où ils furent proférés, peut-on se servir encore d'un seul sans en être pollué ? »⁸⁸

Ce n'est pas l'ancienneté qui avilit le langage, mais l'utilisation commune, sa fonction universelle de moyen de communication et une sorte d'inefficacité qui s'ajoute avec le temps. Il perd ainsi toute noblesse, et de moyen de communication il n'en est plus question, car il se prostitue et prostitue, en coupant court de cette manière à toute tentative de faire véhiculer un contenu quelconque - puisque c'est le commerce qui prime, et comme dans tout commerce, il n'y a d'autre échange que de monnaie courante. Cioran reprend ce thème à plusieurs reprises ; voici un exemple dont le ton poignant, à base d'ironie et d'amertume, laisse sans réplique :

« Qu'une réalité se cache derrière les apparences, cela est, somme toute, possible ; que le langage puisse la rendre, il serait ridicule de l'espérer. Pourquoi s'encombrer alors d'une opinion plutôt que d'une autre, reculer devant le banal ou l'inconcevable, devant le devoir de dire et d'écrire n'importe quoi ? Un minimum de sagesse nous obligerait à soutenir toutes les thèses en même temps, dans un éclectisme du sourire et de la destruction »⁸⁹.

L'insuffisance du langage, son incapacité foncière à transmettre ce qui est vrai ou essentiel sont des reproches formulés d'une manière toujours frappante : « Je voudrais proclamer une vérité qui me chasserait à jamais des vivants. Je ne connais que les états mais non les mots qui me

⁸⁸ *Précis de décomposition*, p. 224.

⁸⁹ *Syllogismes de l'amertume*, p. 19-20.

permettraient de la formuler » ; ou encore : « Ce qui peut se dire manque de réalité. N'existe et ne compte que ce qui ne passe pas dans le mot. »⁹⁰

C'est par cette contestation sans équivoque de la littérature et du langage que se présente l'un des premiers raccourcis à prendre pour arriver à cet « endroit » où a lieu la genèse des paradoxes et de l'écriture même de Cioran. Sans aucun doute, il serait commode de dire : « C'est là le discours d'un mélancolique ! » Mais ceci signifierait l'abandon d'un parcours (et d'une démonstration somme toute nécessaire !) qu'on remplacerait par des présupposés assez simplificateurs. Nous avons mentionné son attitude contestataire parce qu'elle constitue l'arrière-plan de toutes ses prises de position sur le problème qui nous préoccupe actuellement et parce qu'il faut l'avoir à l'esprit chaque fois que les thèmes du fragment, de la littérature ou du genre font irruption dans ses écrits. Car l'auteur ne se contente pas de rejeter art et langage, il y revient souvent et selon d'autres perspectives, qui entraînent des conséquences surprenantes. Et d'abord toute cette préoccupation de la littérature moderne pour sa propre production, tout ce qui relève de la métalittérature dans le discours littéraire condamne l'écrivain qui s'y acharne à la médiocrité : « Le véritable écrivain écrit sur les êtres, les choses et les événements, il n'écrit pas sur l'écrire, il se sert des mots mais ne s'attarde pas aux mots, n'en fait pas l'objet de ses ruminations. Il sera tout, sauf un anatomiste du Verbe. La dissection du langage est la marotte de ceux qui n'ayant rien à dire se confinent dans le dire »⁹¹. Ces phrases expriment sans doute la rancune de Cioran contre un certain type de littérature, qui a secoué la conscience littéraire de l'après-guerre, surtout si l'on se rapporte au roman. Mais « anatomiste du Verbe » il l'est pourtant, ne fût-ce que pour jeter l'opprobre sur les mots, ou quand il entrevoit la fin de la littérature et surtout le moyen de s'en sortir :

« ...il nous faudra, pour ravigoter nos illusions esthétiques, une ascèse de quelques siècles, une épreuve de mutisme, une ère de non-littérature. Pour le moment, *il nous reste à corrompre tous les genres, à les pousser vers des extrémités qui les nient, à défaire ce qui fut merveilleusement fait. Si, dans cette entreprise, nous mettons quelque souci de*

⁹⁰ *Ibidem*, p. 101 et 155.

⁹¹ *Ecartèlement*, p. 103.

perfection, peut-être réussissons-nous à créer un type nouveau de vandalisme... »⁹² (souligné par nous).

Nous voilà dans le vif du sujet ! C'est l'une des plus puissantes prises de position de Cioran à l'égard de la littérature : la seule possibilité de ressusciter non pas l'art, mais la croyance qui le fait vivre (les « illusions esthétiques ») est d'accélérer sa disparition en désorganisant délibérément le système, *tout* système de genres. C'est, si l'on veut, ce qui explique sa prédilection pour le fragment et l'aphorisme, genres opposés et complémentaires, car ce qui est inachevé dans le premier est essentiellement différent du « souci de perfection » que l'on retrouve dans l'autre. Mais les choses ne s'arrêtent pas là. Cioran reprend la même idée en parlant du genre romanesque :

« Sans doute faut-il aller encore plus loin : souhaiter, par-delà la fin d'un genre, celle de tous les autres, celle de l'art. Privé de toutes ses échappatoires, l'homme aurait le bon goût, en proclamant son dénuement, de suspendre sa course, ne fût-ce que pour la durée de quelques générations. Avant de se recommencer, il lui faudrait se régénérer par la stupeur : ce à quoi l'engage tout l'art contemporain dans la mesure où celui-ci souscrit à sa propre destruction. »⁹³

On voit maintenant la portée thérapeutique de ce vœu : la fin de l'art fournirait à l'homme ni plus ni moins que l'occasion d'entamer un nouveau cycle existentiel en se séparant de son passé historique et culturel, puisque sous cet aspect l'art est une sorte de mémoire collective, qui ne cesse de rappeler une identité précise, à savoir l'appartenance de chaque individu au genre humain, auteur impénitent des grands torts de l'histoire.

Pourtant, une attitude aussi radicale, qui produit cette idéologie de la catastrophe artistique nécessaire ou imminente, ne rend pas compte intégralement du recours systématique au fragment. En vrai mélancolique, Cioran peut trouver un nombre indéfini de raisons qui justifient le désastre. Mais lorsqu'une seule tourne à la confession, on n'a pas le droit d'en faire abstraction : « Comment s'étendre le lendemain sur une idée dont on s'était occupé la veille ? - Après n'importe quelle nuit, on n'est plus le même, et c'est tricher que de jouer la farce de la continuité. - Le *fragment*, genre

⁹² *La tentation d'exister*, p. 111.

⁹³ *Ibidem*, p. 152.

décevant sans doute, bien que seul honnête. »⁹⁴ L'absence d'esprit de suite, qui est propre au mélancolique, semble être provoquée par l'expérience dévastatrice de l'insomnie. Chaque nuit est une épreuve, laisse entendre l'auteur, et chaque lendemain on se découvre une autre identité. L'écriture fragmentaire serait ainsi la conséquence immédiate du tourment quotidien - ou plutôt nocturne. Le fragment est alors décevant, car il est la meilleure illustration de la chute de l'unité classique en parodie miniaturisée ; il est le débris de cette unité dont on a perdu, on a voulu perdre le sens, comme ces oeuvres modernes qui feignent de recomposer un tout à partir de morceaux, mais qui en réalité ne font que désigner leur inquiétante fragmentation. A moins que, pour revenir à la question des genres, le démantèlement des principes de l'art classique ne procure quelque profit personnel : « C'est en minant l'idée de raison, d'ordre, d'harmonie, que nous prenons conscience de nous-mêmes »⁹⁵. Semer la pagaille au sein des Lettres serait alors une manière de discerner l'identité personnelle. Etrange vision de la quête intérieure, qui ne s'accomplirait qu'au dépens des formes littéraires !...

Où se situe alors cette littérature ? Elle participe de plusieurs genres, comme on vient de le montrer, mais elle reste foncièrement inclassable. L'oeuvre de Cioran traverse la modernité fragmentaire, mais en fait elle vise un au-delà, un « en dehors de » qui nient réalité et langage, littérature et vérité. C'est une expérience singulière : « ni fiction ni oeuvre philosophique, elle ne s'inscrit dans aucun autre cadre et suscite d'infinies perplexités chez celui qui s'y immerge. Sa cohérence se révèle en dehors d'elle, dans les effets qu'elle engendre, dans le silence où s'est abîmé son auteur »⁹⁶.

L'aphorisme. Quelle est la place de l'aphorisme dans tout ce désordre ? En quoi diffère-t-il du fragment, dans le sens que nous avons prêté à ce dernier ? Cioran est-il auteur d'aphorismes, comme on l'a si souvent affirmé ?

Sans doute, si on voit en lui le moraliste, qui en général affectionne cette forme d'expression. Mais parmi ses écrits il y en a qui n'en sont pas, des essais par exemple, ou des fragments tout court, dont l'inachèvement se refuse à la complétude aphoristique. Pourtant, on ne peut pas en faire

⁹⁴ *Ecartèlement*, p. 162.

⁹⁵ *La tentation d'exister*, p. 136.

⁹⁶ Sylvie Jaudeau, *Cioran ou le dernier homme*, José Corti, 1990, p. 169-170.

abstraction, pour la simple raison que Cioran lui-même en parle, tantôt dans des contextes qui accentuent son importance (« Plus encore que dans le poème, c'est dans l'aphorisme que le mot est dieu »⁹⁷), tantôt pour en faire un sujet de déception : « L'aphorisme? Du feu sans flamme. On comprend que personne ne veuille s'y réchauffer. »⁹⁸ Que dire, par exemple, de la réflexion suivante : « Ne cultivent l'aphorisme que ceux qui ont connu la peur *au milieu* des mots, cette peur de crouler *avec tous les mots* »⁹⁹ (s. a.), sinon que l'auteur le considère moins comme une forme d'expression, qu'en tant que moyen et symptôme d'une expérience dangereuse, dont l'enjeu est, ni plus ni moins, l'intégrité du moi? Cioran rejoint par là l'opinion de Blanchot, pour qui l'écriture fragmentaire serait « le risque même ».

Décidément, cette littérature ne cesse d'étonner ; le lecteur subit chaque phrase comme un coup, et il en est ainsi toutes les fois qu'il espère y trouver un « ordre » auquel l'ont habitué les conventions courantes. De toute façon, cela arrive au niveau d'une idéologie littéraire *ad-hoc* que l'on peut ignorer par la suite, car la généricité auctoriale dont nous nous occupons est multiple - pour ne pas dire contradictoire. Il serait oiseux de chercher à identifier parmi les exemples précédents celui qui exprime le « vrai » *credo* de l'écrivain car, dans la littérature fragmentaire, chaque fragment est un centre par rapport à tous les autres et en plus « un proverbe, une maxime, un aphorisme peuvent toucher ou séduire des lecteurs qui n'en reconnaissent nullement la valeur de vérité »¹⁰⁰. En fait, dans le cas de Cioran notamment, la valeur de vérité est une fausse piste, elle ne définit pas le statut de son discours, du moins de la manière dont elle est pertinente chez Valéry, Montaigne ou La Rochefoucauld - pour donner quelques exemples pris au hasard. D'ailleurs l'auteur même semble en avoir eu l'intuition : « Je ne me pardonnerai jamais d'être intérieurement plus proche du premier romancier venu que du plus futile sage d'autrefois »¹⁰¹, ce qui affirme une fois de plus en Cioran l'écrivain plutôt que le moraliste.

De toute manière, il ne cesse pas de surprendre même lorsque, pour une fois, il est plus explicite, c'est-à-dire moins paradoxal que de coutume :

⁹⁷ *Ecartèlement*, p.162.

⁹⁸ *De l'inconvénient d'être né*, Gallimard, collection « Folio essais », 1990, p. 178.

⁹⁹ *Syllogismes de l'amertume*, p. 15.

¹⁰⁰ Gérard Genette, *Fiction et diction*, Seuil, collection « Poétique », 1991, p. 28.

¹⁰¹ *La tentation d'exister*, p. 147.

« La chance qu'a le romancier ou le dramaturge de s'exprimer en se déguisant, de se délivrer de ses conflits et, plus encore, de tous ces personnages qui se bagarrent en lui ! Il en va différemment de l'essayiste, acculé à un genre ingrat où l'on ne projette ses propres incompatibilités qu'en se contredisant à chaque pas. On est plus libre dans l'aphorisme - triomphe d'un moi désagréé... »¹⁰² (s. n.)

La distinction entre roman, essai et aphorisme, faite du point de vue de l'instance auctoriale, est en quelque sorte similaire à l'hésitation générique mise en oeuvre dans les écrits de Cioran (évidemment, le roman est ici un cas exclu, parce que heureux). L'essai est un « genre ingrat », car il est déjà l'espace de la contradiction ; mais ce qui est insoutenable dans celui-ci devient « triomphe » dans la littérature proprement fragmentaire. L'aphorisme (- fragment) assume la contradiction sous l'espèce du « moi désagréé » : élévation de chaque hypostase de Protée à la dignité de vérité exemplaire. Par ailleurs, on ne peut pas s'empêcher de remarquer que cette dernière définition de l'aphorisme va de pair avec une des phrases précédentes, où il est rattaché à la « peur de crouler avec tous les mots ».

On se demande alors si tout ce que nous avons dit jusqu'à présent sur l'aphorisme et le fragment peut aider à définir la participation générique des textes de Cioran. Est-il pertinent d'y voir la totalité, comme le font Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy lorsqu'ils parlent du romantisme allemand, et de subsumer l'aphorisme au fragment ? La réponse est affirmative pour Antoine Compagnon, qui y ajoute une relativisation, somme toute évidente, de sa valeur de vérité, sous l'espèce de ce que nous avons appelé *l'espace du paradoxe* propre au fragment :

« Le fragment est partie, il est tout. Au regard de l'absence, de l'oubli, il s'efface devant la vérité vraie. Mais il se donne dans la présence de l'unique, l'Unité primordiale. Au plus près de la vérité, il en est du coup au plus loin. Non seulement amorce du tout, il est lui-même un tout, plus systématique, totalitaire que la somme. Son mot est immédiatement concept, valeur (...) Dans le fragment en tant que genre, la partie s'érige sur-le-champ en tout, elle s'achève dans l'aphorisme. Le mot y est dieu car, dans la dialectique

¹⁰² *Aveux et anathèmes*, p. 115.

aphoristique de la partie et du tout, il se transcende lui-même et se convertit aussitôt en un universel : un homme est irrémédiablement l'homme (...) L'universalité du mot aphoristique est inéluctable, plus violente, plus subsistante et réelle que dans aucun autre genre. Idéal de l'effacement du mot, l'aphorisme est sa pétrification. La conséquence de l' "atrophie du verbe" est son efficacité divine, magique, oraculaire. Acheminement vers le silence, l'aphorisme est un jugement dernier »¹⁰³.

Aphorisme et fragment relèvent d'une même idéologie littéraire, celle de la dissolution des genres. Formes de l'absence de forme, « oeuvre de l'absence d'oeuvre », ils projettent ensemble les antinomies du désespoir et de l'ironie, de l'écriture et du silence, pour édifier une utopie de la non-littérature et de l'antiphilosophie récupérée aussitôt par la littérature et la philosophie.

Cependant, le fragment ne cesse de subir une odyssee générique qui signifie son malheur : récupéré par la littérature, il en demeure la tension contestataire ; il tend à s'évader vers d'autres genres (le « philosophique », l'« essai »), à exprimer le silence (l'aphorisme serait également une essence, qui condense littérature et philosophie à la fois) ou à se métamorphoser en alternative essentielle : « S'il me fallait renoncer à mon dilettantisme (littéraire, n. n.), c'est dans le hurlement que je me spécialiserais »¹⁰⁴. Son unité est fragile et si sa multiplicité revoie au Tout, il n'en demeure pas moins partie.

Quelle est alors la place de l'aphorisme ? Que faut-il entendre par ce vocable ? Chez Antoine Compagnon, il est « jugement dernier » et « pétrification du mot » ; mais à vrai dire il est difficile de tracer nettement une frontière essentielle entre aphorisme et fragment. Un esprit historique (et positif !) nous ferait aussitôt observer que le premier est un genre classique, qu'il relève de la littérature moraliste et qu'il meurt, à quelques exceptions près, au seuil du romantisme. Depuis deux siècles environ, la littérature nous aurait désappris son usage...

Ce propos n'est pas tout à fait exact. Que l'aphorisme soit l'équivalent classique du fragment moderne, nous pouvons l'admettre, mais

¹⁰³ « Eloge des sirènes », p. 369-370.

¹⁰⁴ *Syllogismes de l'amertume*, p. 76.

qu'on le veuille ou non, il n'est pas un genre uniquement littéraire. A l'encontre de la tragédie, genre classique par excellence, ou à d'autres plus mobiles, qui s'adaptent plus ou moins facilement aux différents styles sans quitter pour autant le territoire de la littérature (tel serait le cas de la comédie classique et baroque), l'aphorisme n'est pas un genre proprement littéraire ; il relève de la littérature *comme* de la philosophie, ou du moins d'une certaine modalité philosophique, précisément celle qu'on appelle *moraliste*, en vogue à l'époque classique. Par conséquent, il ne faut pas s'étonner si son décès littéraire ne se répète pas en philosophie, où sa prospérité augmente considérablement dès qu'il adhère au fragment, c'est-à-dire à partir du XIX^e siècle.

Pourquoi l'aphorisme rejoint le fragmentaire, devient fragment sans pour autant perdre son identité, voilà une question assez difficile, car il ne s'agit pas d'un simple problème de dénomination ; il y a effectivement une ambiguïté générique qui exige des éclaircissements. D'abord cette adhésion a lieu dans le contexte plus général de la faillite des systèmes philosophiques et de la découverte du fragment, à l'époque du romantisme, comme alternative essentielle. Cette option de la philosophie pour le fragmentaire s'accomplit vers la fin du siècle dernier, c'est-à-dire à une époque où la littérature elle-même subit des transformations majeures. Deuxièmement, l'aphorisme ne peut être perçu qu'en tant qu'espèce du genre fragment, c'est-à-dire comme individu qui appartient à sa classe. Il ne perd pas ainsi son individualité, celle que la littérature classique lui avait attribuée : « Un aphorisme authentique ne doit jamais renvoyer à un autre. Il se suffit à lui-même, monde ou monade »¹⁰⁵. Cette précision une fois donnée, on peut ensuite décrire son fonctionnement par toute une série de prescriptions qui semblent confirmer son statut d'objet minimal : « Un aphorisme n'enjoint jamais. Il ne s'exclame pas, il n'ordonne ni ne promet. Il propose au contraire, arrête et dit ce qui est, un point c'est tout »¹⁰⁶. Mais sa modestie apparente ne signifie pas forcément impuissance, manque de force : « Bon gré mal gré, l'aphorisme est irrémédiablement édifiant ». Autrement dit, qu'on le veuille ou non, son propos a à voir avec l'architecture, il est « architecture dans la forme la plus pure de son

¹⁰⁵ Jacques Derrida, *Psyché. Invention de l'autre*, Galilée, collection « La philosophie en effet », 1987, p. 513.

¹⁰⁶ *Ibidem*.

concept : non pas une interruption pure, non pas un fragment dissocié, mais une totalité qui prétend se suffire, la figure du système (...) dans son éloquence la plus autoritaire, péremptoire, dogmatique, auto-légitimante jusqu'à la complaisance, quand elle met tout en oeuvre pour faire l'économie d'une démonstration »¹⁰⁷. L'aphorisme s'oppose au fragment précisément par ce qu'on a vu nommer à plusieurs reprises *complétude* : il forme un tout, un monde fermé sur soi-même « comme un hérisson », alors que le fragment signifie inachèvement, avec toutes les conséquences qui en découlent : errance, éternel provisoire, hésitation, mais aussi un esprit de liberté (qui lui est propre, et qu'il dispense aussi avec générosité) totalement opposé à l'éloquence « autoritaire, péremptoire, dogmatique » du premier. « L'aphorisme (ou la sentence ou l'apophtegme), bien que bref, forme (...) une totalité achevée, par sa densité même »¹⁰⁸. Pourtant, celui-ci ne saurait échapper à sa condition de fragment, ni manquer de rejoindre son genre tout en s'en délimitant, d'abord par l'inévitable pluralité (« Il y a toujours plus d'un aphorisme »!) qui le rassemble en une masse homogène, mais où chaque individu conserve son identité. Ensuite, si le fragment se définit par rapport au système et à la totalité, l'aphorisme devient à son tour, nous venons de le voir, « figure du système » ; quant à la totalité, il ne cesse pas d'y renvoyer : « Malgré leur apparence fragmentaire, ils (les aphorismes, n. n.) font signe vers la mémoire d'une totalité, à la fois ruine et monument »¹⁰⁹. C'est dire que leur essence est tout aussi fragmentaire que leur apparence, car l'aphorisme, tout en faisant signe vers la totalité, n'en est pourtant que le souvenir : la *trace* d'un projet originel devenu vestige, c'est-à-dire discontinuité fortuite, éclatement désastreux d'un ensemble en maints éléments qui n'arrêtent de témoigner nostalgiquement de cette unité primordiale à laquelle ils appartenaient.

Mais un auteur ne doit pas nécessairement situer ses aphorismes par rapport au fragment et à la totalité, comme nous venons de le faire. Attaché probablement à une problématique plus urgente de ses textes, marqué par le combat quotidien avec l'expression, il y verra sans doute ce qui est plus immédiat et de toute façon conforme à son expérience. Tel est le cas de Cioran, qui considère ses sentences comme l'aboutissement d'un discours plutôt convulsif, dont il ne retient que le « jugement dernier » :

¹⁰⁷ *Ibidem*, p. 516.

¹⁰⁸ Jean-Louis Galay, « Problèmes de l'oeuvre fragmentale : Valéry » in *Poétique*, n° 31, septembre 1977, p. 338.

¹⁰⁹ Jacques Derrida, *op. cit.*, p. 517.

« Ce ne sont pas de vrais aphorismes, chacun pris à part est la proposition dernière de toute une page, le point final d'une petite crise d'épilepsie. (...) J'abandonne le reste et je donne la conclusion, comme au tribunal, où l'on prononce, en fin de séance : "condamné à mort". Je ne retiens pas tout le déroulement d'une pensée, seul le résultat m'intéresse. Tel est mon style, ma "formule". C'est pour cette raison qu'on m'a comparé aux moralistes français, et avec une certaine justesse, parce que chez eux aussi, seule la conclusion compte »¹¹⁰.

Pourtant nous ne pouvons pas assimiler l'aphorisme à la simple conclusion, même paradoxale, d'un quelconque exercice discursif ; il est « à la fois ruine et monument », témoignage mélancolique d'une unité vraie, paradisiaque (donc originelle), mais perdue à jamais, quoique gardée comme souvenir par la malheureuse actualité. Quant à la ressemblance avec les moralistes français, il suffit de comparer n'importe quel fragment de Cioran avec une page de Chamfort ou de La Rochefoucauld pour voir que, si la pratique de l'aphorisme est en quelque sorte leur commune mesure, il y a dans la prose de celui-là des stratégies et des « effets » qui ne se retrouvent pas dans les écrits de ceux-ci. En effet, on peut rapprocher avec une « certaine justesse » (souligné par nous) les textes de Cioran de la littérature moraliste ; on peut même affirmer que son « penser contre soi » se situe dans la lignée du « moi haïssable » pascalien, ou que le scepticisme dont il fait preuve renforce l'impression de similitude avec cette littérature. Mais c'est par ce genre d'affirmations que l'on risque de tomber victime d'une illusion stylistique : celle de voir dans les écrits de Cioran une sorte d'anachronisme merveilleux, et d'oublier que leur véritable performance se situe également sous un autre horizon, sans doute celui de la modernité lorsque l'auteur place le voeu de concision en marge du silence, qui devient une tentation permanente : « Bien qu'ayant juré de ne jamais pécher contre la sainte concision, je reste toujours complice des mots, et si je suis séduit par le silence, je n'ose y entrer, je rôde seulement à sa périphérie »¹¹¹. Ou lorsqu'il entrevoit une sorte de salut du langage, qui restaure sa dignité quand on s'aperçoit qu'il ne peut plus servir d'instrument

¹¹⁰ *Convorbiri cu Cioran* (Entretiens avec Cioran), Humanitas, Bucarest, 1993, p. 174-175.

¹¹¹ *De l'inconvénient d'être né*, p. 236

de communication (autrement dit, qu'il ne peut plus inventer la communication) : « Que tout ait été dit, qu'il n'y ait plus rien à dire, on le sait, on le sent. Mais ce qu'on sent moins est que cette évidence confère au langage un statut étrange, voire inquiétant, qui le rachète. Les mots sont enfin sauvés, parce qu'ils ont cessé de vivre »¹¹². Ces deux exemples, il faut le reconnaître, ne relèvent plus de la littérature moraliste, territoire transgressé vers un *no man's land* de la philosophie et des lettres, dont l'aridité monacale permet à l'auteur de déployer une pensée aussi originale que singulière.

Car il y a quelque chose qui empêche toute tentative de classer Cioran et son oeuvre. Un lecteur honnête, séduit ou même scandalisé par ses livres, aura du mal à situer exactement sa pensée et son style. Il sera en tout cas déconcerté à chaque instant, car une étrange ambivalence régit chaque aphorisme, fragment ou formule pris à part. Il est sans doute possible de reconnaître à travers eux un moraliste ou, par contre, un auteur moderne, parce qu'on trouve dans ses écrits des indices qui permettent qu'on l'identifie comme l'un ou comme l'autre ; mais on a du mal à accepter qu'il *n'est* ni l'un ni l'autre : en général le lecteur est habitué aux relations univoques, qui font qu'un objet n'est pas plusieurs choses à la fois. Or il arrive qu'un fragment de Cioran dise en même temps deux choses différentes, ou qu'une affirmation soit subvertie par un ensemble d'autres présupposés qui s'y opposent : le lecteur, le même lecteur honnête ne peut pas oublier ce qu'il a lu à l'instant, et au moment où il s'apprête à accepter ou à rejeter tel aphorisme, le souvenir de cet autre fragment arrête et rend inutile tout jugement positif. C'est ainsi qu'un aphorisme n'est plus un aphorisme, un éloge tourne à l'injure, et le désespoir devient un pseudonyme de la joie.

Déconcertante est aussi cette association de l'expression (dans toutes ses hypostases courantes : littérature, livre, langue, pensée), à une violence dévastatrice, dirigée contre tous : l'univers, l'homme, soi-même - rien n'y échappe. Par exemple la phrase : « Je rêve d'une langue dont les mots, comme des poings, fracasseraient les mâchoires »¹¹³ atteste d'une manière peu commune de concevoir l'influence de l'expression littéraire sur le public ; de toute façon, Cioran la voit comme une agression contre le lecteur, ce qui veut dire qu'il se veut un auteur au moins incommode. Mais

¹¹² *Ibidem*.

¹¹³ *Le mauvais démiurge*, Gallimard, collection « N.R.F. essais », 1989, p. 131.

il y a récidence, car ce qui compte c'est effectivement l'intention d'imprimer à son travail une force de frappe mouïe, en quelque sorte meurtrière : « Une oeuvre n'existe que si elle est préparée dans l'ombre avec attention, avec le soin de l'assassin qui médite son coup. Dans les deux cas, ce qui prime, c'est la volonté de *frapper* »¹¹⁴. On pourrait nous objecter, sans aucun doute, de prendre les mots de Cioran à la lettre, et d'avoir laissé de côté une certaine volonté d'humour dans le rapprochement saugrenu fait par l'auteur entre l'acte littéraire et le geste de l'assassin. Pourtant, il n'est pas difficile de fournir d'autres exemples du même genre, où l'ambiguïté que suppose le trait d'esprit fait défaut : « Un livre doit remuer des plaies, en provoquer même. Un livre doit être un *danger* »¹¹⁵. Rien donc de moins innocent que la littérature, laisse entendre ce parti pris esthétique, bien éloigné en apparence de la conception du livre comme « suicide différé »¹¹⁶.

Pourquoi la violence s'attache-t-elle à l'exercice des lettres ? S'agit-il d'une vraie attitude violente, ou d'une stratégie discursive ? Sous l'aspect de la véhémence, elle ressemble assez à la fureur nietzschéenne, avec cette différence toutefois que Nietzsche offrait aussi - et très explicitement - les raisons de ses emballements. Celle de Cioran ressemble plutôt à un phénomène météorologique, elle est humorale, irrépressible et irraisonnée : autant dire que sa fureur est mélancolique et en tant que telle elle n'épargne rien. Tant pis pour la littérature si par mégarde elle a pris la place du troupeau qu'Ajax est en train de massacrer... Mais comme rien ne saurait y échapper, on peut se consoler en se rappelant un voeu singulier, formulé par Cioran, qui implique l'activité philosophique : « Concevoir une pensée, une seule et unique pensée, - mais qui mettrait l'univers en pièces »¹¹⁷. C'est en ce point précis que se manifeste l'anti-philosophie de Cioran, d'abord parce que l'« unique pensée » s'oppose essentiellement au discours philosophique, répétitif, en principe infini, par conséquent systématique, alors que la première se traduit, du fait de son impossibilité, en une multitude de fragments au pouvoir démolisseur diminué. Ensuite, parce que ce souhait s'écarte de l'idéal généreux de la philosophie : il ne veut plus rien expliquer, montrer ou bâtir ; au contraire, c'est un geste destructeur, entièrement opposé au geste fondateur du démiurge.

¹¹⁴ *De l'inconvénient d'être né*, p. 51.

¹¹⁵ *Ecartèlement*, p.71.

¹¹⁶ *De l'inconvénient d'être né*, p. 119.

¹¹⁷ *Le mauvais démiurge*, p. 132.

Au terme de ce voyage à travers le territoire (aux détours imprévisibles) du fragmentaire, il nous reste à voir s'il n'y a pas un autre type de discours sur le fragment, qui offre des raisons disons plus directes, moins littéraires et moins philosophiques sur le sujet qui nous intéresse. Ce genre de discours est plutôt autobiographique, et correspond à l'acte de confession parfois sincère, en tout cas obligatoire s'il s'agit de répondre aux questions d'un journaliste. Comme nous en avons emprunté le plus souvent à Cioran, nous n'avons qu'à le chercher parmi les interviews qu'il a accordés en France et à l'étranger après le succès du *Précis de décomposition*.

Imaginons par ailleurs qu'il s'agit précisément de la réponse que Cioran donne à la question posée par le « jeune philosophe » (évidemment, ce n'est qu'une simple supposition), celle où il avait fourni des « explications prolixes », mais où rentrait vraisemblablement beaucoup d'ironie... Aurait-il été aussi insouciant que le laisse entendre le passage des *Aveux et anathèmes*? Qu'est-ce que Cioran répond effectivement à la question « Pourquoi des fragments » ? Nous avons recueilli les propos suivants :

« C'est assez compliqué parce que, en réalité, je n'écris pas pour publier des livres. J'écris pour donner expression, et vie, à un moment d'épreuve. Ce n'est pas parce que je veux publier des livres. De là vient aussi mon option pour le fragment, parce que celui-ci est l'expression du provisoire. Il s'agit de moments de ma vie qui, comme tout moment, se caractérisent par la brièveté. Ce genre ne nécessite pas une continuité stricte. L'écriture est une perpétuelle recherche de soi-même. *Le moi* est l'unique thème de l'écrivain.

Je me suis livré à l'écriture uniquement pendant mes moments de dépression. J'écris pour me libérer de moi-même, de mes obsessions. L'écriture est libération. Il y a des moments où on se sent désespéré, et l'écriture nous aide à nous en libérer par les mots. Sa seule fonction c'est la vengeance sans risques, c'est pourquoi mes livres me ressemblent. Il n'y a pas de conclusions définitives dans la vie, c'est la raison pour laquelle j'écris par fragments, car rien n'est définitif, comme dans la vie. Tous mes livres sont, plus ou moins, des confessions déguisées. »¹¹⁸

¹¹⁸ Entretien avec Branka Bogavac Le Comte, in *Convorbiri cu Cioran*, p. 273-274.

« <mes rapports avec la théologie et la métaphysique sont> Ambigus, parce qu'on peut citer des passages complètement contradictoires. Comme il s'agit, de toute façon, de questions insolubles et puisque, par tempérament, je change constamment d'humeur, je ne peux pas construire un système. Un système ne supporte pas la contradiction. Voilà mon attitude et j'en tire les conséquences. C'est pourquoi j'écris des fragments, pour pouvoir me contredire. La contradiction fait partie de ma nature et de celle de tout le monde, au fond. »¹¹⁹

Toutes ces options déjà faites, et nécessairement subjectives, rendent compte de manière assez exacte des besoins profonds qui conduisent un auteur à inventer une thérapeutique, très personnelle au demeurant, qui l'aide à surmonter tant les difficultés quotidiennes qu'à résister à un mal plus profond, qui n'est pas nommé dans ces extraits. Ce qui compte pour notre démarche, c'est précisément ce qui est passé sous silence, car au fond n'importe qui peut se mettre à écrire pour survivre aux ennuis quotidiens sans avoir pour autant recours au fragment ou à l'aphorisme et surtout sans s'en prendre aux petits préjugés de chacun : réalité, Dieu, démocratie, vérité, monde, que le discours de Cioran démantèle sans discrimination.

Il nous reste à montrer que cette justification profonde relève d'une expérience peu commune de la mélancolie, que Cioran a connue - on dirait - *sous tous ses aspects*. Car il est facile de dire à son sujet : « Voilà un dépressif qui se paye la tête de tout le monde dans un style, il est vrai, exceptionnel ». Dans un certain sens¹²⁰, il ne s'agit pas d'un dépressif. Si on peut le dire ainsi, il est beaucoup plus (et beaucoup moins) que cela, car ses écrits rendent compte de la gamme complète d'états, de la simple tristesse à l'extrêmement complexe folie, que suppose l'histoire culturelle de la mélancolie. Mais ce n'est pas encore le moment d'aborder toutes ces questions, qui feront l'objet du chapitre suivant.

Il nous reste à ajouter pour l'instant deux petites remarques au sujet du genre aphoristique et fragmentaire. La première concerne une supposition qu'aucune théorie littéraire n'a prise effectivement en considération : ne serait-il pas possible que la philosophie elle-même, en tant que champ défini du savoir, ait nécessairement recours à des types de

¹¹⁹ Entretien avec Lea Vergine, in Cioran, *Entretiens*, Gallimard, collection « Arcades », 1995, p. 131.

¹²⁰ D'ailleurs très précis : celui d'une réussite stylistique sans égal.

configuration de la pensée qu'on appelle communément *genres* ? N'y aurait-il pas des genres spécifiquement philosophiques, comme le dialogue, la dissertation, le système et le fragment, parmi tant d'autres ?¹²¹ En effet, pourquoi ne pas considérer l'hypothèse selon laquelle s'il n'y a plus de philosophie systématique au XX^e siècle, cela arrive précisément parce que le système lui-même n'est qu'une étape disons historique dans l'évolution du savoir philosophique, et que s'il disparaît, c'est pour faire place à d'autres genres, comme le fragment ? Qu'il soit mort comme la tragédie au XVIII^e siècle, cela n'empêche personne de reconnaître ses performances et son prestige.

Quoi qu'il en soit, l'opposition fragment - système reste particulièrement puissante pour le lecteur qui a l'habitude de fréquenter les textes philosophiques. Aussi se voit-il amené à se demander si le fragment ne trouve une raison d'être ailleurs que dans telle ou telle théorie. « Car une pensée ne se développe jamais dans une linéarité impeccable. (...) Le spectacle de la pensée vivante, de cette pensée plasmétique, sans contours précis, contradictoire et hésitante, brouillée sans cesse, aporétique - bref, le spectacle d'une impuissance et d'une indécision essentielles *assumées comme telles* - est infiniment plus intéressant que l'effort pénible de développer une pensée... »¹²² C'est, si l'on veut, une question d'honnêteté en fin de compte, que de reconnaître et d'avouer ses limites : le discours du système est impropre à l'homme parce qu'il est totalisant d'une manière dont seule l'idée du divin puisse témoigner. L'homme du XX^e siècle est trop tiraillé et trop désabusé pour pouvoir saisir autre chose que du discontinu dans l'existence qu'il mène au sein de la civilisation européenne. « Puisque la pensée d'un être conscient *limité* est fatalement fragmentaire, le seul comportement honnête, dans cette voie, peut être formulé ainsi : *écrire fragmentairement sous l'horizon d'une seule idée*. C'est notre suprême (et unique) forme de

¹²¹ Cette idée ne nous appartient pas ; nous l'empruntons volontiers à Gabriel Liiceanu, *Genurile filozofiei* (« Les genres philosophiques ») in *Cearta cu filozofia*, p. 47-58.

¹²² « Un gând nu se derulează niciodată într-o impecabilă linearitate. (...) Spectacolul viu al gândirii, gândirea aceea plasmatică, fără contururi ferme, contradictorie și șovăitoare, bruiată fără încetare, aporetică - pe scurt spectacolul unei neputințe și al unei bijbâieli esențiale *asumate ca atare* - este infinit mai interesant decât screamătul penibil de a derula un gând în afara unei științe absolute a derulării » (Gabriel Liiceanu, *op. cit.*, p.54).

cohérence »¹²³. Du coup, la justification du fragment par une théorie des genres n'est plus pertinente, et l'on s'aperçoit que le véritable fondement du discours fragmentaire ne se trouve plus dans l'évolution de tel système générique, mais qu'il dérive nécessairement du champ existentiel : on écrit par fragment parce que l'on pense par fragments, et l'on pense par fragments parce que le monde lui-même (ou la *réalité*, si l'on veut), se donne comme discontinuité. Telle est l'opinion de Cioran aussi, qui, dans un moment de frénésie de la destruction, voit dans la pensée fragmentaire une conséquence de l'émiettement du temps (sans doute, « notre temps » est une formule à prendre ici au sens de « notre temps historique », ou « notre civilisation ») :

« ...non seulement notre style, mais notre temps même est brisé. Nous n'avons pu le briser sans, parallèlement, briser notre pensée : en perpétuelle bagarre avec elles-mêmes, prêtes à s'abolir les unes les autres, à voler en éclats, nos idées s'émiettent comme notre temps »¹²⁴.

Il va sans dire que cette violence à laquelle se prête Cioran n'a rien à voir avec la rhétorique ; car sa fureur procède d'une constatation : il n'y a plus d'équilibre dans ce monde auquel c'est précisément l'unité qui manque, et l'écriture ne fait que traduire selon ses possibilités cette pensée discontinue à laquelle nous réduit un monde marqué lui-même par la discontinuité. Que peut-on faire ? Comment réagir devant cet état de choses ? En dehors de la véhémence, qui est une réaction sans conséquences positives, il y a deux solutions, deux attitudes à adopter, mais qui n'en sont pas de remèdes : il s'agit, d'une part, d'accélérer le processus de dissolution qui marque l'histoire moderne de l'Europe (car au fond tel est l'enjeu) ; il suffit de se rappeler à cet égard le propos de Cioran sur les genres, qu'il faut, selon lui, démanteler au plus vite. La seconde solution est beaucoup plus simple : c'est y ajouter un brin d'humour : « Tragi-comédie du disciple : j'ai réduit ma pensée en poussière

¹²³ « Pentru că în condiția unei ființe conștiente *finite* gîndirea este fatal fragmentară, singurul comportament onest, pe această linie, poate fi formulat astfel : a scrie fragmentar în orizontul unei singure idei. Aceasta este suprema (și singura) noastră formă de coerență » (*Ibidem*, p. 55).

¹²⁴ *La tentation d'exister*, p. 137.

pour enchérir sur les moralistes qui ne m'avaient appris qu'à l'émettre »¹²⁵. Cioran n'a jamais nié l'influence qu'auraient exercé sur lui les moralistes français des XVII^e et XVIII^e siècles. Il s'agit dans son cas d'une stratégie qui aboutit à un type d'écriture qui, si elle n'est pas totalement différente de celle des moralistes français, procède néanmoins d'une attitude qui leur est essentiellement étrangère. Émettre sa pensée est nécessairement autre chose que réduire, cette même pensée, en poussière. Peut-être cette différence résulte-t-elle aussi de la nature spécifique des objets que chacun des deux « types » de pensées se propose de méditer. Pour les moralistes, c'est *le caractère, l'individu, la société* ; pour Cioran, au contraire, l'objet est proprement philosophique. Dans cette voie, l'écart qui sépare les deux types de pensée fait par ailleurs la différence entre aphorisme et fragment.

Enfin, la seconde remarque nous a été inspirée par Theodor Adorno. Voyons d'abord le passage en question :

« Tant que les genres étaient donnés, la nouveauté s'épanouissait en eux. De plus en plus, ce sont les genres eux-mêmes qui incarnent la nouveauté dans la mesure où ils se font rares. Les artistes importants répondent moins à la situation nominaliste par des œuvres nouvelles que par des modèles attestant leur possibilité, par des types ; cela aussi mine la catégorie traditionnelle d'œuvre d'art. »¹²⁶

Apparemment, ce propos n'a pas beaucoup à voir avec la question du genre, telle que nous l'avons abordée chez Cioran. Nous serions même tenté de dire que justement l'écrivain dont nous nous occupons est en quelque sorte trop excentrique pour que l'on puisse identifier chez lui une pensée esthétique cohérente. Par ailleurs, Cioran, bien qu'important comme philosophe et écrivain, n'est pas non plus de ces artistes qui expérimentent de nouvelles formes esthétiques, qui attestent de la *possibilité* d'un genre. L'acte d'écrire répond pour lui à un besoin immédiat, est un exercice

¹²⁵ *Syllogismes de l'amertume*, p. 28.

¹²⁶ Theodor W. Adorno, *Théorie esthétique. Paralipomena. Théories sur l'origine de l'art. Introduction première*, trad. par Marc Jimenez et Eliane Kaufholz, Klincksieck, 1989, p. 390.

thérapeutique¹²⁷. Pourtant, c'est précisément en raison de cette indifférence auctoriale à l'égard de la littérature que la question de la nouveauté se pose. Car le problème que soulève ici Adorno est celui de la « nouveauté » qui se manifeste ou non à travers les genres ; or, comme il le laisse entendre, les genres ne sont plus *donnés*. Il n'y a plus de système de genres au-delà du XIX^e siècle finissant. Cette affirmation, qui peut paraître osée, exige cependant quelques éclaircissements.

Lorsque nous disons qu'il n'y a plus de genres littéraires de nos jours, nous entendons par là que le système traditionnel, hérité d'Aristote et notamment du XVII^e siècle, a disparu sous les coups mortels que lui ont porté la littérature postromantique. Flaubert, Mallarmé, Rimbaud, Nietzsche, Lautréamont sont les premiers à avoir commencé ce travail entièrement accompli avec Proust, Joyce, Kafka et les surréalistes. La modernité s'accomplit au dépens des genres, et crée un chaos de formes artistiques qui mine les catégories esthétiques traditionnelles. Dans un certain sens, Mallarmé a rendu le sonnet impossible ; Joyce, de son côté, a fait la même chose à l'égard du roman, ce qui ne signifie nullement qu'il n'y a plus de romans aujourd'hui - on dirait bien : au contraire. Mais *le roman* au singulier n'existe plus, et pour une raison très simple : c'est que, au-delà d'une prise de conscience de la littérature par elle-même, il n'y a plus, comme Blanchot l'a brillamment démontré, d'avenir pour la littérature. Ce travail de démantèlement des genres se reflète parfaitement de nos jours, lorsque l'esprit postmoderne (ou ce que l'on a habitude d'appeler ainsi) impose une distance ironique tout à fait évidente à travers le recours fréquent aux procédés utilisés par tel genre à ses débuts. Cette dynamique des procédés et en plus un certain penchant pour la parodie rendent en quelque sorte inutile tout effort de systématiser selon le critère des genres l'espace déjà très varié de la littérature. Tout au plus

¹²⁷ « Ecrire est pour moi une sorte de guérison. (...) ce qui est vraiment extraordinaire c'est que chaque fois que j'ai fini d'écrire, j'ai envie de me mettre à siffler. Je ne crois pas à la littérature, je ne crois qu'aux livres qui traduisent l'état d'âme de celui qui écrit, le besoin profond de se débarrasser de quelque chose. Chacun de mes écrits est une victoire sur le découragement. Mes livres ont plusieurs défauts, mais ils ne sont pas fabriqués, ils sont vraiment écrits à chaud : au lieu de gifler quelqu'un, j'écris quelque chose de violent. Il ne s'agit donc pas de littérature mais de thérapeutique fragmentaire : ce sont des vengeances. Mes livres sont des phrases écrites pour moi ou contre quelqu'un, pour ne pas agir. Des actions ratées. C'est un phénomène connu, mais dans mon cas il est systématique » (*Entretiens*, p. 136).

sommes-nous capables d'en distinguer quelques espèces... Décidément, le système des genres du siècle classique, pour ne pas dire d'une certaine tradition didactique, s'est envolé en éclats. De toute façon, il péchait par son immobilisme, c'est-à-dire par une certaine fixité des catégories génériques que l'institution académique avait imposées comme nécessité absolue. Il n'y a pas à s'étonner de ce que l'esprit moderne l'ait trouvé trop étroit, et l'ait réduit à néant au cours d'une génération. Car ce que l'écrivain moderne poursuit à travers son travail déconstructeur est essentiellement différent du système des genres ; c'est sans doute ce que Theodor Adorno appelle « unité esthétique », notion sur laquelle nous allons nous attarder un instant, précisément parce qu'elle se réalise grâce à la discontinuité :

« L'unité esthétique acquiert sa dignité par sa variété elle-même. Elle rend justice à l'hétérogène. La générosité des oeuvres d'art, antithèse de leur essence immanente - tient à leur richesse, quand bien même celle-ci se dissimulerait sous l'ascétisme ; cette plénitude les protège de la honte du rabâchage ; elle promet ce que refuse la réalité, mais comme l'un des moments situés sous la loi formelle, non pas comme quelque chose que l'oeuvre offre comme tel. Les oeuvres qui, par une inimitié abstraite envers l'unité, s'efforcent de fondre dans la diversité et perdent ce par quoi le différencié devient vraiment tel, montrent bien que l'unité esthétique est elle-même fonction de la variété. Les oeuvres de la variation absolue, de la pluralité sans référence à l'unité, deviennent précisément, à cause de cela, indifférenciées, monotones et uniformes »¹²⁸.

Il y a d'abord à souligner cette formule paradoxale selon laquelle l'unité esthétique « rend justice à l'hétérogène » ; par ailleurs, elle « est elle-même fonction de la variété ». Pourtant, cette opinion est moins surprenante qu'elle ne paraît, notamment si on se rappelle notre propos sur la dialectique fragment - totalité. Adorno affirme essentiellement que l'unité esthétique des oeuvres d'art se réalise à travers la fragmentation, même si celle-ci n'est pas nommée directement, mais signifiée par des termes comme *diversité*, *hétérogène*, *variété*, synonymes, dans ce contexte, de *discontinuité*. Vraiment étonnante reste cependant une autre idée, à savoir que dans la mesure où il s'agit d'un art exigeant, l'unité devient incontournable dans le cas d'oeuvres de la fragmentation absolue. Un auteur peut bel et bien faire éclater son discours

¹²⁸ *Ibidem*, p. 245.

pour « se fondre dans la diversité », son oeuvre obéissant « à une discipline rigoureuse » n'en sera pas moins unitaire du point de vue esthétique. Cette conclusion se confirme étrangement dans le cas de Cioran. En effet, l'aspect fragmentaire de ses livres n'empêche pas ses lecteurs les plus avisés (nous avons nommé les critiques) d'en remarquer l'excellence du style (quoi de plus esthétiquement défini que le style ?) et de les ranger sous l'étiquette « écriture classique » ou « moralistes français des XVII^e et XVIII^e siècles ». Flatterie à laquelle Cioran souscrit sans hésiter, lui qui toute sa vie a condamné la philosophie comme *système* et qui a cultivé délibérément le fragment comme unique voie possible de l'expression.

Unitaire, son oeuvre l'est, sans doute, sous beaucoup d'autres aspects, malgré la volonté de l'auteur d'écrire seulement par fragments. On dirait même que c'est précisément pour cette raison que ses livres, « oeuvres de la variation absolue », pratiquent un discours homogène, « monotone et uniforme ». Dire que la lecture de ses textes est monotone peut paraître scandaleux ; cette affirmation a l'air d'un sacrilège. En effet, quoi de plus spectaculaire que ses boutades, de plus vif que ses paradoxes ? On a du mal à imaginer un discours plus vif, plus *tensionné* que celui de Cioran. Seulement, au-delà d'une première vue, il n'y a pas de contradiction entre ces termes. L'intensité discursive n'est frappante qu'en alternance avec ce qui ne l'est pas ; devenue *constante*, elle risque de rendre uniforme tout enchaînement verbal, de sombrer dans la monotonie. La preuve est bien évidente : tout lecteur de Cioran doit s'arrêter après quelques pages, malgré l'intérêt croissant pour ce qu'il lit. Ses textes ne sont ni difficiles, ni ennuyeux, on serait bien triste si on le laissait croire ; ils sont tout simplement monotones, parce que, d'un bout à l'autre, ils sont trop éclatants ; c'est précisément à cause du « maint diamant d'imperceptible écume » que les *Syllogismes de l'amertume*, par exemple, imposent un rythme de lecture lent, extensif, essentiellement différent de la lecture du récit. Cet éclat est sans doute celui du style, mais non seulement, parce qu'il traduit une pensée originale, hors norme, d'une lucidité glaçante. Il procède par ailleurs d'une rigueur (c'est-à-dire d'une méthode) qui rend compte de la discontinuité comme structure essentielle : « L'art le plus exigeant tend à dépasser la forme comme totalité et aboutit au fragmentaire »¹²⁹. C'est peut-être là que réside l'apparente anomalie du « style classique » (perception lectoriale d'une rigueur auto-imposée) et du fragment - qui coïncident. Cette même exigence abolit la nécessité d'une structure formelle prédéterminée, rejette la « forme comme totalité » et engendre des infinitésimaux qui s'éparpillent nonchalamment dans l'absence de tout souci de non-contradiction.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 191.

Au terme de cette investigation autour de la question du fragment, il nous reste à formuler une dernière hypothèse, qui est à prendre en considération avec tout le sérieux. En effet, notre discours a donné peut-être l'impression qu'il y a de fortes raisons qui nous font hésiter entre ce qu'il y a de classique et ce qui est proprement moderne dans l'oeuvre de Cioran. Un lecteur honnête, qui croit sincèrement à ces catégories de lecture qu'on appelle *genres*¹³⁰, a du mal à situer Cioran du côté de la philosophie ou de la littérature, de l'expression classique (nous avons mentionné plusieurs clichés qui tendent à s'imposer) ou (post)moderne. Ce dilemme semble avoir hanté Cioran lui-même dans la mesure où il se pose, quoique de manière ironique, le problème de la différence entre le penseur et le philosophe (« Les philosophes écrivent pour les professeurs ; les penseurs, pour les écrivains »¹³¹), ou lorsqu'il fait le point, comme nous l'avons déjà vu, des avantages qu'il y a à être romancier, essayiste, ou auteur d'aphorismes. Or il nous semble que l'opposition entre aphorisme et fragment, comme étiquettes qui font référence à la littérature classique et moderne, n'est plus relevante à partir du moment où l'on voit en Cioran un écrivain profondément attaché à la Mélancolie, qui est le grand responsable de la structure fragmentaire de ses écrits. Dire que Cioran est mélancolique revient à affirmer la nature particulière d'une expérience personnelle dont l'enjeu, au niveau de l'écriture, est double : il s'agit d'une part d'une certaine configuration du moi, d'autre part de l'attitude à prendre à l'égard de ce qui ne relève pas directement de la catégorie du sujet (appelons-le, pour l'instant, *monde*), d'où il résulte un rejet des deux incompréhensible pour celui qui n'est pas au courant de l'évolution de l'idée culturelle de mélancolie. Ce double enjeu qui met en cause l'identité personnelle et l'existence du monde se traduit essentiellement par un discours fracturé, brisé, volé en éclats, dont aucune théorie ne puisse rendre compte et au-delà duquel la distinction entre classique et moderne, philosophie et littérature semble ridicule. Autant dire que notre tâche exige à partir de ce moment d'autres instruments d'investigation, car il faudra passer avec armes et bagages dans l'autre camp de notre recherche.

¹³⁰ Nous leur donnons ce nom parce que effectivement, dans la culture du XX^e siècle, les genres ne relèvent plus de la production littéraire, mais de la réception.

¹³¹ *Oeuvres*, Gallimard, collection « Quarto », 1995, p.144.

CHAPITRE II

LA MÉLANCOLIE À LA LETTRE ET DANS TOUS LES SENS

1. Avertissement

“Vous savez l'histoire. Pourtant nous la dirons encore. Toutes choses sont dites déjà ; mais comme personne n'écoute, il faut toujours recommencer.”

André Gide, *Traité du Narcisse*

“La Tour de Babel n'a jamais suscité autant de confusion dans les langues que le Chaos de la Mélancolie n'engendre de Symptômes.”

Robert Burton

Nous nous faisons un devoir d'avertir le lecteur sur les nombreuses difficultés et multiples pièges qui guettent le chercheur en train de travailler sur la mélancolie. Son enthousiasme pour un sujet si aguichant, signe d'innocence ou de naïveté, sera d'ailleurs anéanti par des obstacles méthodologiques qui tourneront bientôt à l'impasse. Car les difficultés et les risques sont multiples si l'on prend en considération la complexité d'une idée qui traverse toute l'histoire de l'Europe.

En effet, à partir de l'époque d'Hippocrate et jusqu'au XX^e siècle, la mélancolie connaît une longue évolution, parfois déroutante, souvent

spectaculaire, mais toujours provocante pour l'esprit qui cherche à comprendre le cheminement de notre civilisation. Nous disons risques multiples parce que, à l'encontre du lecteur impénitent, celui qui se penche sur l'histoire de ce concept est vite amené à constater l'existence de plusieurs articulations épistémologiques, d'où les différences de sens importantes d'une époque à l'autre dans l'emploi d'un terme ; mais ce qui complique par ailleurs énormément les choses, c'est un phénomène d'interpénétration qui fait qu'à une même époque des sens différents coexistent déjà et qu'ils se rangent tous sous l'étiquette de « mélancolie ».

C'est donc en premier lieu le trait multidisciplinaire qui définit l'évolution de la mélancolie et qui nous oblige à prendre connaissance d'une variété de notions scientifiques et culturelles impropres à un siècle dominé par des spécialistes, ces prisonniers d'une seule discipline, sinon des *technocrates* dans le champ du savoir. Car retracer l'histoire de la mélancolie suppose de fortes connaissances d'histoire de la médecine, de philosophie de l'Antiquité et du Moyen-Age, d'astrologie, d'histoire de l'art, de psychiatrie et de psychanalyse, pour ne nommer qu'une partie des domaines dont relèvent la formation et l'évolution de cette idée.

A cela s'ajoute bientôt une deuxième difficulté, dont l'enjeu est de la plus haute importance : évolution signifie changement ; autant dire que la mélancolie est chose plurielle, qui change de sens d'une époque à l'autre, à tel point que parfois on est amené à croire qu'on aurait mieux fait d'inventer d'autres termes pour désigner quelque chose de sensiblement différent par rapport au sens d'origine. « On comprend aisément que la persistance du mot *mélancolie* - conservé par le langage depuis le V^e siècle avant l'ère chrétienne - n'atteste rien d'autre que le goût de la continuité verbale : l'on recourt aux mêmes vocables pour désigner des phénomènes divers »¹³². Quel est le point commun, pour ne prendre qu'un seul exemple, entre la *bile noire* de l'époque d'Hippocrate et l'abattement de la femme ailée dans la gravure de Dürer ? Aucun lien évident entre le concept médical et la tristesse (si tristesse il y a) du personnage allégorique ne s'impose à l'esprit de quiconque s'adonne par hasard ou volontairement à l'étude de la mélancolie... Ce sont des écarts de ce genre qui ont entraîné la conclusion selon laquelle il faudrait parler de mélancolies¹³³ - au pluriel, pour marquer la nature multiple d'un phénomène bouleversant par sa gloire et sa vitalité.

¹³² Jean Starobinski, *Histoire du traitement de la mélancolie des origines à 1900*, Bâle, Acta psychosomatica, Documenta Geigy, 1960, p. 9.

¹³³ Cf. Yves Hersant, « Mélancolies » in *Bulletin du français*, n° 9, 1984.

Enfin, troisième difficulté, et un risque de plus à prendre, comment expliquer tout le cortège de termes qui accompagnent le concept central de mélancolie ? Quelle est la place de l'ennui, de la nostalgie, ou du *taedium vitae* des anciens dans l'évolution de cette idée ? Pourquoi la tristesse, qui est un état spécifiquement mélancolique, ne parvient pas à s'y substituer ? Dans quelle mesure la crainte et l'angoisse participent de l'affectivité mélancolique ? Quel est le rapport entre mélancolie et folie, pourquoi deviennent-elles à une certaine époque équivalentes, pour acquérir ensuite des sens différents, sans se séparer pour autant définitivement ?

Ce sont des questions de ce genre qui rendent inutile toute tentative de définition *positive* de l'idée de mélancolie en dehors de la perspective historique, car on ne pourra pas comprendre ce qu'elle signifie si on ne prend pas en considération le mouvement ininterrompu au cours duquel la culture européenne a déposé successivement plusieurs couches de significations. Et du coup la tâche du *mélancologue* devient-elle quasiment impossible, à moins qu'il ne s'y adonne jusqu'à la fin de sa vie ou qu'il n'ait la chance de découvrir par un coup de magie les constantes d'un comportement et d'une attitude qui lui permettent de forger un concept unique, valable pour toutes les époques et applicable à tous les cas. Mais c'est vain espoir et nuisible utopie que de croire à pareil bonheur. Car du fait que la mélancolie est chose multiple, le discours qui en parle doit être lui aussi pluriel, et s'attacher simultanément à des repères épistémologiques le plus souvent divergents. Le meilleur terme que l'on puisse utiliser pour désigner une démarche appropriée à la mélancolie est celui de *polylogue* parce que, en réunissant deux lexèmes qui signifient littéralement « multiple » et « discours », ce mot rend compte exactement de la diversité constitutive de l'idée dont nous nous occupons. Sans doute, « multiple » est à prendre ici au sens de *pluridisciplinaire*, autrement l'analogie que nous proposons ne serait pas justifiée.

Il ne s'agit donc pas de donner une définition univoque de la mélancolie, geste impossible, surtout si l'on pense aux nombreuses ambivalences qui la régissent, mais de décrire un complexe psychophysiologique dont les conséquences sur la philosophie, l'art et la littérature sont encore à calculer. C'est à ce *complexe de la mélancolie* et à ses diverses configurations culturelles que nous allons nous consacrer dans ce qui suit, en prenant soin de mettre en évidence leurs traits essentiels à travers les principaux corpus qui s'y réfèrent.

2. Le rire de Démocrite

Démocrite est devenu fou ! Tel est le message désespéré qui rejoint Hippocrate à Cos, où le fondateur de l'art médical est en train de soigner ses malades, occupation à laquelle il s'adonne paisiblement lorsqu'il est interrompu par l'appel des citoyens d'Abdère. Plongés dans le plus vif des chagrins, ceux-ci supplient le célèbre médecin de sauver leur philosophe, expression vivante de la sagesse, honoré par la ville entière. Le symptôme de cette folie est le rire incontinent par lequel le « malade » réagit à toute nouvelle qu'on lui fait savoir. Quelqu'un est mort ? Démocrite rit. Chaque événement, grand ou petit, devient pour lui sujet d'hilarité : l'exercice d'un métier, la promotion sociale, un discours donné devant la foule, le mariage d'Un Tel ou les mésaventures d'un autre... Mais, chose encore plus grave, à ce rire indifférencié, qui répond à tout ce qui vient du dehors, s'ajoute un comportement en général étrange, que les Abdéritains ne peuvent pas expliquer ; ainsi, Démocrite « reste éveillé nuit et jour » et estime que « la vie n'est rien » ; parfois « il écoute la voix des oiseaux » ou « il se relève souvent la nuit et semble chanter tout seul à mi-voix » ; enfin, ajoutons que d'autres fois « il prétend voyager dans l'infini, et qu'il y a d'innombrables Démocrites semblables à lui »¹³⁴. Bien sûr, Hippocrate ne reste pas insensible à l'appel d'Abdère. Il se prépare à se rendre dans cette ville pour voir son patient et lui administrer un traitement adéquat.

Démocrite était aussi célèbre dans le monde grec que les Abdéritains y étaient connus pour leur faiblesse d'esprit ; aussi Hippocrate n'exclut-il pas la possibilité d'un malentendu : la maladie du philosophe serait éventuellement autre chose que la folie attribuée par ses concitoyens. Ainsi, le médecin croit « qu'il ne s'agit pas d'une maladie, mais plutôt d'un excès de science, d'une

¹³⁴ Hippocrate, *Sur le rire et la folie*, Préface, traduction et notes d'Yves Hersant, Rivages, collection « Rivages poche / Petite Bibliothèque », p. 37-38.

science immodérée non pas dans la réalité, mais dans l'opinion des citoyens. Car l'excès de vertu n'a jamais rien de dommageable, c'est l'ignorance de ceux qui en décident qui fait prendre la surabondance pour une maladie »¹³⁵. En effet, les suppositions d'Hippocrate se confirment. Arrivé aux portes d'Abdère, il est accueilli par un grand nombre de gens qui font des gestes de désespoir. Mais le long entretien qu'il a avec Démocrite l'édifie au sujet de la folie supposée de celui-ci. Il trouve le philosophe à l'ombre d'un platane dans le jardin de sa demeure, en train d'écrire un traité sur la folie. La partie centrale du dialogue contient le témoignage du sage qui justifie son rire apparemment incontrôlé par lequel il sanctionne chaque événement survenu dans la ville : « Tu attribues deux causes à mon rire, les biens et les maux ; mais je ris d'un unique objet, l'homme plein de déraison, vide d'oeuvres droites, puéril en tous ses projets, souffrant sans nul bénéfice des épreuves sans fin, poussé par ses désirs immodérés à s'aventurer jusqu'aux limites de la terre... »¹³⁶. Cette « seule chose » peut vêtir des aspects inépuisables, car les véritables raisons sont l'inconstance, l'écart entre le dire et le faire, l'absence de lucidité et le mépris inconscient pour la vérité :

« Je tourne leurs échecs en dérision, j'éclate de rire sur leurs infortunes, car ils transgressent les lois de la vérité ; rivalisant de haine, ils livrent combat à leurs frères, à leurs parents, à leurs concitoyens, tout cela pour des biens dont nul en mourant ne demeure le maître ; ils se massacrent mutuellement ; insoucieux des lois, ils regardent de haut leurs amis ou leur patrie en difficulté ; ils donnent du prix à ce qui est indigne et inanimé ; toute leur fortune passe dans l'achat de statues, sous prétexte que l'oeuvre sculptée semble parler, mais ils exècrent ceux qui parlent vraiment »¹³⁷.

Ce n'est évidemment qu'une mince partie du réquisitoire par lequel Démocrite relève non seulement l'inanité de toute action humaine, mais aussi la *déraison* de ceux qui s'imaginent que leur agitation puisse avoir un sens quelconque. Persuadé que les opinions avancées par l'illustre philosophe sont justes, Hippocrate se promet d'emporter à Cos l'enseignement plein de sagesse de son patient supposé, qu'il attribue à une « philosophie superlative ». Les Abdéritains ont pu se tromper, en

¹³⁵ *Ibidem*, p. 53-54.

¹³⁶ *Ibidem*, p. 83.

¹³⁷ *Ibidem*, p. 85-86.

considérant le rire de Démocrite comme un signe de folie, mais les véritables fous sont eux, car l'inconscience dont ils font preuve les rend inaptes à reconnaître la sagesse.

Voilà le résumé de plusieurs *Lettres* attribuées à Hippocrate, corpus apocryphe qui date du début de l'ère chrétienne¹³⁸, mais sans aucun rapport réel avec l'auteur des écrits médicaux qui forment la substance de la Collection hippocratique. Nous nous sommes arrêté longuement à l'un des premiers exemples de littérature épistolaire parce que, en plus du charme particulier que ces écrits exercent, ils donnent lieu à une méditation sur le rapport entre folie, sagesse et sens commun.

Organisée selon des principes autarciques, qui débordent les possibilités de perception et de compréhension du sens commun, la sagesse peut passer pour de la folie, tout comme le sens commun, considéré selon le point de vue de la ferveur et de l'enthousiasme super-philosophiques, est folie. Le sens commun est une notion non-pertinente du point de vue de la sagesse (qui s'y substitue comme unique mesure de la normalité), ainsi que du point de vue des Abdéritains, dont l'opinion ne peut avoir de sens philosophique. Aussi laisserons-nous de côté ce terme. Cette option est parfaitement justifiée du point de vue de la pensée stoïcienne, pour laquelle folie et sagesse s'excluent mutuellement, au point que « l'on pouvait qualifier de "fou" quiconque n'était point sage »¹³⁹. Selon la même pensée, le Sage pouvait lui aussi déchoir de son excellence en sombrant dans la mélancolie, que Cicéron traduisait par « furor »¹⁴⁰ et qui semble être dans ce contexte une sorte d'équivalent de la folie. Très tôt, en effet, la mélancolie devient synonyme de folie. Elle « se caractérisait principalement par des symptômes d'altération de l'esprit, allant de la peur, de la misanthropie et de l'abattement profond à la folie sous ses formes les plus terribles. Plus tard, la mélancolie put être définie

¹³⁸ Pour un commentaire pertinent de ces lettres, cf. la « Préface » d'Yves Hersant, (*idem, ibidem*, p. 7-24), ainsi que Jackie Pigeaud, *La maladie de l'âme. Etude sur la relation de l'âme et du corps dans la tradition médico-philosophique antique*. Les Belles Lettres, collection « Etudes anciennes », 1989 p. 452-477.

¹³⁹ Raymond Klibansky, Erwin Panofsky et Fritz Saxl, *Saturne et la Mélancolie. Etudes historiques et philosophiques : nature, religion, médecine et art*. Gallimard, collection « Bibliothèque illustrée des histoires », 1989, p. 93.

¹⁴⁰ *Ibidem*. Au sujet de la maladie de l'âme selon les stoïciens, voir la présentation détaillée faite par Jackie Pigeaud, *op. cit.* p. 243-371.

aussi bien comme une maladie physique comportant des répercussions mentales que comme une “*permixtio rationis*” (bouleversement de l'intelligence) d'origine physique »¹⁴¹. Tel est le sens de ce que l'on pourrait appeler mélancolie pathologique, qui diffère essentiellement de la mélancolie naturelle. Celle-ci signifie tout simplement *bile noire* (en grec ancien *mélaina cholé*) et représente l'un des quatre concepts fondamentaux de l'humorisme.

La notion d'humeur provient de la médecine empirique. A l'époque d'Hippocrate prend naissance la doctrine des quatre humeurs : le sang, le flegme, la bile jaune et la bile noire, qui correspondent aux quatre âges de l'homme. A chacune s'associe une saison et deux qualités (sur quatre : le chaud, le froid, le sec et l'humide). L'humeur noire était caractéristique de l'âge mûr, donc elle était associée à l'automne ; *froid* et *sec* en étaient les qualités spécifiques. Le sang était associé à l'enfance et au printemps (qualités : *chaud* et *humide*) ; la bile jaune, à la jeunesse et à l'été (qualités : *chaud* et *sec*) ; enfin, le flegme était associé à l'hiver et à la vieillesse, voire à l'âge décrépit selon d'autres classifications, et avait comme qualités le *froid* et l'*humide*. Ultérieurement, plus précisément au Moyen-Âge, cette conception deviendra la doctrine des quatre Tempéraments, qui désignent autant de « dispositions » : le flegmatique, le sanguin, le colérique et le mélancolique sont cependant le résultat d'un long processus de transformation d'une doctrine médicale en types psychologiques.

En général, on considérait que le mélange (*crasis*) des quatre humeurs déterminait les particularités individuelles, et que chaque humeur était dominante dans la saison qui lui correspondait. Si la crase était équilibrée, l'individu se trouvait en bonne santé. Si, au contraire, l'une d'entre elles arrivait à prédominer, l'individu devenait sujet à différentes maladies, selon la saison et la prédisposition particulière. « Les quatre humeurs étaient donc responsables à la fois de la maladie et de la santé, puisque leur juste combinaison produisait la santé, mais la prédominance ou l'absence de l'une ou de l'autre la maladie »¹⁴². L'homme parfaitement sain, celui qui n'était jamais malade à cause de la juste combinaison des humeurs, demeurerait pourtant un idéal qu'on ne rencontrait que très rarement dans la réalité.

¹⁴¹ R. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl, *op. cit.*, p. 44.

¹⁴² *Ibidem.* p. 38.

En ce qui concerne les effets maladifs, on affirmait à l'époque antique le rôle de la bile noire dans le déclenchement de certains troubles mentaux. Comme nous l'avons déjà dit, l'excès d'humeur mélancolique était considéré comme principale cause de la folie : « Cette substance était si généralement reconnue comme la cause de la folie que l'on se mit, à partir de la fin du V^e siècle avant J. - C., à utiliser le verbe *melangholan* (être d'humeur noire) comme synonyme de *mainesthai* (être fou) »¹⁴³. Il s'agit évidemment des individus chez lesquels l'humeur noire, à l'encontre de sa « qualité » habituelle, devient « complètement chaude ».

Il y a encore d'autres traits qui définissent le comportement du mélancolique ; ainsi, la notion de véhémence (*sphodrótes*) est typiquement aristotélicienne¹⁴⁴. Par ailleurs, « la notion mythique de fureur fut remplacée par la notion scientifique de mélancolie, opération d'autant plus facile que les mots "mélancolique" et "fou" - au sens purement pathologique - étaient depuis longtemps synonymes »¹⁴⁵. On peut voir ainsi que l'idéologie romantique a compris le sens originaire de la mélancolie comme attitude affective, en lui attribuant des traits inexistant dans la littérature classique ; la rêverie, le sentiment du vague et le penchant « poétique » n'ont rien à voir avec l'agressivité des fous mélancoliques, hommes de génie ou non, à l'époque d'Hippocrate. La violence était la principale cause de la « surtension constante de la vie spirituelle du mélancolique »¹⁴⁶. Enfin, il faut ajouter qu'Aristote n'a jamais rejeté les notions d'« enthousiasme » et de « fureur créatrice ». D'ailleurs Platon, à son tour, « montra comment un état normal qui, vu de l'extérieur, ressemblait à la folie et faisait, d'un grand penseur, un insensé aux yeux du monde, était peut-être à l'origine de toutes les grandes réalisations intellectuelles »¹⁴⁷.

En estimant le rire de Démocrite malsain, Hippocrate suppose d'abord que celui-ci est « travaillé par la bile noire ». Il demande alors à Cratevas, son disciple, de chercher les plantes requises par les remèdes appropriés et de préparer ceux-ci avec beaucoup de soin, en lui donnant des conseils détaillés ; à la fin de sa lettre, il n'oublie pas de nommer

¹⁴³ *Ibid.*, p. 46.

¹⁴⁴ *Ibidem*, p. 81.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 89.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 82.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 88-89.

l'hellébore, célèbre pour ses propriétés purgatives, dont l'administration dans le traitement de la folie était censé évacuer l'humeur mélancolique en cas de surabondance.

Dans un premier moment, tout porte à supposer que Démocrite est sujet à la folie, à tel point son comportement est déraisonnable aux yeux des Abdéritains. A bien considérer la situation, on se rend vite compte que le rôle le plus embarrassant revient à Hippocrate, car il est en quelque sorte le modérateur entre les deux parties opposées, celui qui se charge de tirer au clair l'affaire, de rendre tort ou raison aux uns ou à l'autre. Pour ce faire, il met en jeu son art et surtout son savoir, grâce auxquels il identifie d'abord ce qui n'est pas conforme aux normes, pour mettre ensuite un diagnostic et prescrire finalement un traitement (c'est du moins ce qu'il a l'intention de faire). Il est intéressant de remarquer le fait que la tradition médicale de l'Antiquité était indissolublement liée à la philosophie¹⁴⁸. Ainsi, Hippocrate, fidèle à sa méthode, commence l'examen de son patient par un long dialogue où il n'est nullement question de maladie, douleurs ou malaises ; leur entretien tourne autour de problèmes proprement philosophiques, comme la sagesse et la folie (celle dont les Abdéritains soupçonnaient Démocrite) et c'est au cours de cette conversation que l'on parvient à la situation paradoxale où les rôles sont inversés : Hippocrate devient le patient de Démocrite. Il se rallie à l'opinion singulière du philosophe et renonce au traitement envisagé en début de séance, en dénonçant l'illusion collective. Aussi Hippocrate est-il étonné de voir que dans sa recherche des sources de la folie, Démocrite fait usage de la doctrine de l'humorisme :

« Les animaux que tu vois là, je ne les dissèque pas par haine du divin ouvrage, mais parce que je cherche la nature et le siège de la bile noire ; car c'est elle, comme tu le sais, qui dérange l'esprit des hommes, lorsqu'elle est surabondante ; il est vrai qu'elle existe chez tous naturellement, mais en moindre quantité chez les uns, en abondance chez les autres ; est-elle en excès, les maladies surviennent : c'est une substance tantôt bonne, tantôt mauvaise »¹⁴⁹.

¹⁴⁸ Jackie Pigeaud, *op. cit.*, p. 9-27, parle de « tradition médico-philosophique » et affirme non pas une quelconque appartenance de l'une à l'autre, mais leur participation à la formation du champ du savoir.

¹⁴⁹ *Sur le rire et la folie*, p. 78-79.

Il s'agit par conséquent d'un corpus qui pose bien des problèmes, car du coup Hippocrate se voit frustré, d'abord d'avoir devant soi non pas un fou, mais un véritable sage, ensuite d'avoir affaire à quelqu'un qui fait libre usage de sa doctrine, et encore dans un sens qui rend inutile son propre travail... Il est par conséquent dépourvu de son savoir-faire face à la philosophie superlative du sage, tourné en ridicule du fait de se voir, du médecin qu'il était, métamorphosé en patient et réduit à la solution incommode d'annoncer aux Abdéritains sans explications supplémentaires l'éminente sagesse de Démocrite (« Hippocrate serait lui aussi devenu fou ? ») pourraient-ils se demander en entendant le verdict un peu trop elliptique du médecin).

Cependant, ce que nous n'avons pas encore relevé dans les *Lettres* du pseudo-Hippocrate, c'est une certaine ambiguïté de la sagesse et de la folie, qui permet aux Abdéritains d'interpréter le comportement de Démocrite comme étant celui d'un fou :

« Le comportement du philosophe, tel que Démocrite, à première vue, à vue d'Abdéritain, ne se distingue pas de celui du mélancolique. L'ambiguïté entre sagesse et folie est d'abord affaire de comportement ; celui du fou, ou plutôt du mélancolique et celui du sage se ressemblent : tous deux se renferment sur eux-mêmes ; tous deux cherchent la solitude (...). Le mélancolique, nous dira-t-on, est triste et craintif, tandis que Démocrite est l'homme du rire. Mais la logique n'est pas si rigoureuse. Outre que le rire, lui aussi, est (...) ambigu, l'*hilaritas* pourra être signe de la folie, c'est d'abord la sécession en tant que telle qui compte, et le mépris des autres. Le mélancolique recherche le désert. (...) Mais le sage ? N'est-ce pas le premier geste de l'*euthymie*, celui qui révèle Démocrite lui-même, son geste fondateur, que d'avoir refusé l'héritage paternel ? Est-ce *folie*, ou *force d'âme*, selon l'expression du pseudo-Hippocrate ? L'auteur continue : "Il arrive souvent aux *mélancoliques* des choses de ce genre : ils sont parfois taciturnes, solitaires, recherchant les lieux déserts ; ils se détournent des hommes, regardent leur semblable comme un étranger ; mais il arrive aussi à ceux qui se consacrent à la sagesse de perdre toutes les autres préoccupations par le seul état de sagesse." Ainsi se trouve exprimée l'ambiguïté de la folie et de la sagesse ; et de manière très précise ; en référence

à une théorie de la folie (la mélancolie), et à une attitude sociale du philosophe, qui se distingue à cette époque par son apparence physique.»¹⁵⁰

L'ambiguïté réside effectivement dans le fait que le fou (*id est* le mélancolique) et le sage ont à peu près la même conduite. Mais celle du sage ne procède pas d'une quelconque maladie mentale ; c'est une attitude sociale, un renoncement sans douleurs aux biens terrestres « par le seul état de sagesse », par cette « force d'âme » qui l'aide à se consacrer uniquement aux préoccupations philosophiques. Jackie Pigeaud emploie par ailleurs le terme d'*euthymie*, cette joie dans la vie de tous les jours¹⁵¹, qui implique l'accord parfait de l'âme et du corps, mais à laquelle le fou mélancolique n'a jamais accès. C'est d'ailleurs cette même *euthymie* qui justifie dans une certaine mesure le *rire* du philosophe, car l'enthousiasme que provoque la connaissance n'exclut pas l'hilarité joyeuse : « ...le rire est intéressant dans la mesure où il est du physique et du mental à la fois, donc important pour l'euthymie, qui s'intéresse justement au rapport de l'âme et du corps. Or apparemment, le rire de Démocrite le singularise ; il rit de tout, du bien comme du mal »¹⁵². Le rire même est ambigu, parce que, en dehors d'une raison évidente, il est signe de folie. Pour ce qui est de la raison, nous avons vu, avec Hippocrate, quel sens hautement philosophique lui est attribué par Démocrite. Mais il est en réalité un geste solidaire avec l'action du philosophe lui-même ; en effet, le rire

«*pénètre* corps et âme ; la pointe est l'arme du philosophe. Avec une parfaite cohérence, les *Lettres* le peignent en anatomiste, cherchant le siège de la bile noire dans les entrailles des animaux ; il est l'homme de l'ouverture, la main qui perce et qui découpe. De même qu'il est l'homme du regard aigu, qui dévoile les choses cachées et s'insinue dans les secrets. (...) Aucune solution de continuité entre le savant qui dissèque les animaux et cet ardent scopophile, ni entre le voyeur moraliste et l'austère théoricien ; contemplatif, satirique ou médical, c'est toujours le même regard : le même regard *aiguisé*.

¹⁵⁰ Jackie Pigeaud, *op. cit.*, p. 456-457.

¹⁵¹ *Ibidem*, p. 449-452.

¹⁵² *Ibid.*, p. 464.

Comme est aiguisé, si l'on peut dire - mais ainsi le veut la métaphore - l'*éclat* du rire de Démocrite. Ce rictus qu'il porte sur le visage, et que les Abdéritains redoutent si fort, est bien l'emblème de son génie : la marque de l'esprit le plus pénétrant. Instrument de connaissance, rire d'intellectuel et de moraliste, le rire démocritéen opère une manière de dissection. »¹⁵³

C'est donc en anatomiste que s'affirme Démocrite, par ses recherches et son rire ; il perce, pénètre, dissèque. Mais le rire, pris en lui-même, n'en reste pas moins ambivalent : signe de sagesse et de folie à la fois, de démesure et de tempérance, « emblème du génie » selon l'expression d'Yves Hersant. Et c'est en parlant d'un autre anatomiste, cette fois-ci de la mélancolie (il s'agit de Robert Burton, qui avait emprunté pour signer son ouvrage le nom de *Democritus junior*), que Jean Starobinski rappelle l'ambiguïté du rire chez Démocrite, devenu « l'archétype d'une tristesse exaltée jusqu'au rire » :

« Tenu pour délirant, victime exemplaire de l'opinion des hommes, il a le droit d'inverser l'accusation, et de proclamer que le monde est fou. Derrière cette apparence de folie que les hommes lui imputent, et qui n'est qu'un masque, Démocrite peut rire sous cape, il peut rire aux éclats : il *méprise* le monde et sa petite sagesse. Il veut bien être fou à leur aune. S'ils appellent le médecin pour le guérir, il se met d'accord avec le médecin pour les juger incurablement stupides... »¹⁵⁴

Dans ce rire mal interprété par les Abdéritains, il y a non seulement de la sagesse super-philosophique, mais aussi un brin de malveillance, du ressentiment dissimulé qui procèdent directement de la mélancolie. Car s'il y a quelque chose qui rend possible le rapport entre la sagesse du génie et la folie, c'est bien la mélancolie, telle qu'Aristote nous la présente dans un de ses *Problèmes*, et qui définit le caractère des *perittoï*, c'est-à-dire des hommes d'exception. Il faudra nous arrêter un instant sur ce texte, parce qu'il constitue, à côté des *Lettres* du pseudo-Hippocrate et de la Collection hippocratique, l'un des corpus fondamentaux de l'Antiquité concernant la mélancolie.

¹⁵³ Yves Hersant, préf. cit., p. 17-19.

¹⁵⁴ Jean Starobinski, « La mélancolie de l'anatomiste », *Tel Quel*, n° 10, 1962, p. 27.

3. Le Problème XXX, 1.

Commençons par une mise en garde : le chapitre 1 de la section XXX des *Problemata*¹⁵⁵ (intitulée «De la réflexion, de l'intellect et de la sagesse»), est un texte que la tradition attribue à Aristote, mais cette paternité n'est pas sûre¹⁵⁶. En effet, certaine allusion à un traité sur le feu (954 a 21) a donné lieu à l'hypothèse selon laquelle l'auteur serait Théophraste, qui aurait rédigé un traité sur le feu et un autre sur la mélancolie. Pourtant, Sénèque, Plutarque et Cicéron désignent explicitement Aristote comme auteur de cette véritable « monographie sur la bile noire »¹⁵⁷, et Diogène Laërce mentionne les *Problèmes* dans la liste des oeuvres d'Aristote. Il y a en plus une parfaite concordance avec ses idées et sa méthode. Que l'auteur soit le Stagirite lui-même, Théophraste ou un autre disciple, la chose n'a plus d'importance, puisque nous sommes en présence d'un texte célèbre, sur lequel repose cette tradition qui veut que le génie soit lié à la mélancolie :

« Pour quelle raison tous ceux qui ont été des hommes d'exception, en ce qui regarde la philosophie, la science de

¹⁵⁵ Nous sommes particulièrement redevable dans ce qui suit aux remarques et commentaires de Jackie Pigeaud sur le *Problème XXX, 1* d'Aristote (*L'homme de génie et la mélancolie*. Ed. Rivages, « Petite Bibliothèque Rivages », 1988), auxquels nous avons emprunté beaucoup. Ce n'est pas sans une certaine difficulté que nous avons pris la décision d'utiliser sa traduction au détriment de celle réalisée par Louis Evrard et Fabienne Durand-Bogaert in *Saturne et la mélancolie*, p. 52-75, auxquels nous en savons gré pour leurs pertinentes observations. Nous sommes également redevable aux auteurs de ce livre pour le commentaire consacré à la notion de mélancolie chez les péripatéticiens.

¹⁵⁶ Cf. le commentaire de Jackie Pigeaud in *L'homme de génie et la mélancolie*, p. 54-56.

¹⁵⁷ R. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl, *op. cit.*, p. 76.

l'État, la poésie ou les arts, sont-ils manifestement mélancoliques, et certains au point même d'être saisis par des maux dont la bile noire est l'origine, comme ce que racontent, parmi les récits concernant les héros, ceux qui sont consacrés à Héraclès ? »¹⁵⁸

Aristote se demande d'abord quelles sont les causes qui déterminent le caractère mélancolique des hommes d'exception (*perittoï*), catégorie à laquelle appartiennent des philosophes, hommes politiques, poètes, artistes, ainsi que des héros, sans oublier d'en mentionner des noms célèbres, dont Héraclès, Ajax et Bellérophon : le premier, pour avoir tué ses enfants dans une crise de folie furieuse, et subi, avant l'apothéose qui le ravit à la vie terrestre, une éruption d'ulcères. Ajax, à cause de son suicide précédé du massacre grotesque du troupeau de moutons¹⁵⁹. Enfin, Bellérophon pour son goût de la solitude, tel que nous le présente Homère : « ...à travers la plaine Aléienne seul il errait, mangeant son coeur, évitant le pas des humains ». Mais il ne s'agit pas seulement de héros ; Aristote donne comme principaux exemples Empédocle, Platon et Socrate parmi un grand nombre d'autres personnalités qu'il ne nomme pas (en effet, la liste reste ouverte). Fait étrange à remarquer, la première occurrence de *perittos* dans ce texte est la seule à avoir le sens métaphorique de « génie » ; pour les autres occurrences, le sens est toujours celui d'« homme d'exception », mais avec en plus le trait sémantique d'« anormal »¹⁶⁰.

Afin de donner une meilleure description de l'état mélancolique, l'auteur établit une analogie avec le vin. Si on le boit en quantités croissantes, il produit des effets différents, selon la quantité absorbée ; en général, ces états vont du bavardage et de l'éloquence jusqu'à la folie et à l'hébétéude. Et Aristote conclut :

« Le vin, donc, crée l'exception chez l'individu non pour longtemps, mais pour un court moment, tandis que la nature produit cet effet pour toujours, pour tout le temps qu'on vit.

¹⁵⁸ 953a10-14.

¹⁵⁹ Au sujet de la mélancolie d'Ajax, voir l'excellente analyse, qui va dans le sens de l'interprétation d'Aristote, faite par Jean Starobinski, *Trois fureurs*, Gallimard, 1988, p. 11-71.

¹⁶⁰ R. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl, *op. cit.*, p. 78.

Certains, en effet, sont hardis, d'autres taciturnes, d'autres apitoyés, d'autres lâches, et cela par nature. De sorte qu'on voit bien que c'est par la même cause que le vin et la nature façonnent le caractère de chacun.»¹⁶¹

Lorsque Aristote parle de « nature » pour expliquer les différents caractères, il faut entendre par là « nature mélancolique ». La « cause » c'est évidemment la mélancolie elle-même, et le rapprochement avec le vin est fondé par l'élément pneumatique¹⁶² (ou le vent¹⁶³) qui leur est commun. Autrement dit, la nature du vin est semblable à celle de la bile noire parce que les deux sont des modeleurs de caractères, le premier par les effets qu'il produit sur ceux qui en prennent, la seconde par sa présence dans le corps en différentes proportions, suivant les individus¹⁶⁴. Quant à l'élément aérien, Aristote fait une autre analogie, avec le commerce sexuel : « L'épanchement du sperme dans les rapports et l'éjaculation, il est évident que leur origine est la poussée qu'exerce le vent »¹⁶⁵. De même, « ...ceux qui, avec le sperme, rejettent beaucoup de superfluité, se sentent plus euthymiques. Car ils sont soulagés de ce qui est superflu, du vent, et de la chaleur excessive »¹⁶⁶. C'est ce qui explique pourquoi les mélancoliques sont plutôt enclins à une sexualité débordante.

Enfin, il reste à expliquer pourquoi la bile noire est censée produire un grand nombre de caractères et quel est son rapport avec le génie. Comme nous l'avons déjà dit, la bile noire est par nature froide et sèche. (Froid et chaud sont des qualités actives, à l'encontre du sec et de

¹⁶¹ 953b17-19.

¹⁶² Dans la traduction Evrard - Fabienne Durand-Bogaert.

¹⁶³ Dans la traduction de Jackie Pigeaud.

¹⁶⁴ « La bile noire agit comme le vin, c'est-à-dire qu'elle produit un grand nombre de caractères. Nous avons au départ les stades de l'ivresse qui fournissaient des caractères possibles, pour un temps donné. Mais la bile noire produit la même chose, pour la vie. Au fond le mélancolique est, à lui seul, une multiplicité de caractères. La bile noire offre au naturel mélancolique tous les stades de l'ivresse avec tous ses dangers, et cela pour la vie. Le mélancolique est essentiellement polymorphe. L'on voit que ce dernier point est fondamental et qu'il n'était pas contenu dans les prémisses du raisonnement. Cela veut bien dire que le mélancolique a en lui, comme possibles, tous les caractères de tous les hommes. » (Jackie Pigeaud, *op. cit.*, p. 15-16).

¹⁶⁵ 953b40 - 954a1.

¹⁶⁶ 955a25.

l'humide, qui sont des qualités passives.) Ce qui la distingue des autres humeurs, c'est qu'à l'état naturel elle peut passer dans un instant de sa froideur habituelle à une chaleur extrême. Autant dire que c'est une humeur instable, fait qui sera formellement mis en évidence à la Renaissance, par Marsile Ficin : « C'est à l'un et l'autre extrême que la mélancolie exerce son influence, comme si sa nature ne faisait qu'une en sa stabilité et fixité. Voilà en tout cas un caractère extrême qui n'est pas le lot des autres humeurs. »¹⁶⁷ Du fait des différents degrés de chaleur ou de froideur, l'individu dominé par la bile noire était marqué par tel ou tel caractère. La gamme en est très vaste. Elle va de l'extrême froideur, qui produisait en général un caractère de stupidité accentuée, jusqu'à la chaleur « brûlante », qui engendrait un comportement particulièrement violent, souvent porté à la folie. Les sujets chez lesquels la « mélancolie naturelle » était présente dans des conditions ou une quantité anormales devenaient soit des monstres (lorsque l'excès était permanent), soit des cas pathologiques ou du moins enclins à la maladie (lorsque l'excès d'humeur mélancolique était temporaire).¹⁶⁸ La différence entre la mélancolie naturelle et la mélancolie pathologique, ainsi que la grande variété d'états de froideur et de chaleur étaient les principaux responsables du grand nombre de caractères que la bile noire pouvait engendrer. Quant à la maladie mélancolique elle-même, elle pouvait se manifester sous différents noms, selon l'organe ou la zone affectée et les qualités du froid et du chaud : *dysthymie*, *athymie*, ulcères, *ekstasis*, *mania*, pour ne nommer qu'une partie d'entre elles :

« Très important est de voir que nous ne saurions distinguer entre les maladies “mentales” et les maladies somatiques. (...) Tout dépend du lieu de dépôt de la bile noire dans le corps. Si c'est auprès du lieu de la pensée et de l'espérance, entendons sans doute la *kardia*, (...) nous serons sans doute mélancoliques au sens de délirants, exubérants, athymiques... et le reste. Mais on ne saurait définir une différence de nature avec les ulcérations. Les ulcères sont une manifestation localisée de la bile noire à la surface du corps.

¹⁶⁷ *De vita triplici*, I, 5, apud Klibansky, Panofsky, Saxl, *Saturne et la mélancolie*, p. 80.

¹⁶⁸ Cf. *op. cit.*, p. 79-80.

L'on comprend alors qu'il n'y ait pas de difficulté à expliquer à la fois la folie d'Héraclès et ses ulcères. »¹⁶⁹

Pourtant, le mélancolique n'est pas forcément un malade, bien que chez lui la bile noire se trouve en excès. Cet excès lui-même fait qu'il n'en reste pas moins un maladif et, à peu d'exceptions près, un déséquilibré, toujours en train de payer un tribut considérable à cette humeur dévastatrice. S'il est polymorphe, comme on l'a déjà vu, c'est parce que la bile elle-même est instable, et que dans ses manifestations, la disposition (*diathésis*) se conjugue souvent avec la circonstance (*kairos*).

Or c'est ici qu'intervient le génie, car un mélange bien équilibré, où le froid et le chaud participent également, peut donner lieu à une disposition qui n'exclut pas la créativité, mais, au contraire, la suppose. « Qu'est-ce qui fait le lien entre tous les domaines de la culture, de l'art, de l'activité du citoyen et la poésie ? Qu'est-ce qui fait le lien entre tous ces domaines et le polymorphisme et l'inconstance du mélancolique ? »¹⁷⁰ La réponse n'est pas simple car, pour entendre correctement ce texte, par ailleurs assez elliptique et mystérieux, il faut se situer « à l'intérieur d'une pensée sur la *mimésis* », qui affirme que l'artiste ne produit que des illusions sans réalité. Or, le *Problème XXX, 1* offre, en tant que « rêverie sur la création », une solution originale dans la mesure où il suggère que la « créativité est une pulsion essentiellement à être différent, une incitation irrépessible à devenir autre, à devenir tous les autres »¹⁷¹, ce qui, selon Aristote, n'est pas sans avoir avec la folie : « L'art poétique appartient à l'être bien doué de nature *ou* au fou » (*Poétique*, 1455 a 32). Comme on le sait, l'un des termes qui signifient fondamentalement la folie est celui d'*ekstasis*, « sortie de soi-même ». En effet, Aristote propose qu'on efface la limite qui sépare le « bien doué » du fou :

« Le *Problème XXX* (...) supprime l'alternative entre le "bien doué" et le fou. Il les place exactement sur le même plan en écrivant : "ceux qui l'ont - ce mélange de la bile noire - trop abondant et chaud, sont portés à la folie *et* doués par nature, enclins à l'amour, facilement portés aux impulsions et aux désirs." (954 a 32). Plus exactement, le *Problème* nous dit

¹⁶⁹ J. Pigeaud, *op. cit.*, p. 38.

¹⁷⁰ *Ibidem*, p. 45.

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 46.

que le "bien doué" et le fou relèvent d'un même donné naturel, le mélancolique. Entre l'être bien doué et le fou, il n'y a plus alternative ; ce n'est qu'une différence de degré.

L'on n'est donc profondément soi-même *et* créateur qu'en tant qu'autre, qu'en se laissant devenir autre. »¹⁷²

Tout s'explique donc par la coïncidence du génie et de la folie, ou du moins par ce qui en donne la possibilité chez le mélancolique : l'humeur noire elle-même qui, de produit physiologique, se trouve élevée au rang de principe organisateur du caractère des individus, dont celui du génie est le résultat exceptionnel d'une disposition particulière. Tel est le sens qu'il faut accorder à la dernière phrase du *Problème XXX, I* :

« Mais puisqu'il est possible qu'il y ait un bon mélange de l'inconstance, et que celle-ci soit, en quelque sorte, de bonne qualité, et qu'il est possible, au besoin, que la diathèse trop chaude soit en même temps, tout au contraire, froide (ou inversement en raison de l'excès qu'elle présente), tous les mélancoliques sont donc des êtres d'exception, et cela non par maladie, mais par nature. »¹⁷³

Que tous les mélancoliques soient des êtres d'exception, voilà une conclusion qui peut embarrasser le lecteur. Pourtant, comme nous l'avons montré, le terme de *perittoi* ne signifie pas nécessairement dans ce contexte « génie », bien que le sens d'« anormal » ne soit pas non plus entièrement acceptable en relation avec « par nature » (en fait, il s'agit d'une condition restrictive, issue de l'opposition nature / maladie), parce qu'on pourrait conclure que les mélancoliques sont naturellement malades, ce qui est visiblement un contresens. Il y a une certaine difficulté à saisir le sens juste de cette dernière phrase, et qui est due au fait qu'Aristote prend en compte la nature polymorphe du mélancolique. Il n'y a pas un, mais *plusieurs* caractères mélancoliques, issus de dispositions et circonstances

¹⁷² *Ibid.*, p. 47-48.

¹⁷³ 955 a 35-40. Nous rappelons également la traduction du même passage donnée par Louis Evrard et Fabienne Durand-Bogaert : « Puisqu'il est possible aussi que cette inégalité [du mélange] soit bien tempérée et s'ajuste à peu près favorablement, et que la disposition soit, quand il le faut, plus chaude et de nouveau froide, ou vive versa, vu sa tendance aux extrêmes : éminents sont donc tous les mélancoliques, non par maladie, mais par nature » (*Saturne et la mélancolie*, p. 74).

différentes. Mais chez tous existe la *possibilité* du bon mélange, de la bonne complexion qui éventuellement pourra produire le caractère du génie. Tous ne sont pas des génies, cela s'entend, mais en revanche ils sont tous des individus *hors règle*, car le changement rapide des qualités peut entraîner des renversements insoupçonnés. Tel héros reconnu pas la communauté des guerriers deviendra fou en massacrant un troupeau de moutons à la place des ennemis, tel autre sera envahi de dégoût et de lâcheté en cherchant la solitude. Autrement dit la bile noire d'Ajax se sera chauffée à l'excès, alors que celle de Bellérophon aura atteint l'état de froideur extrême, nous dirait le fils d'Asclepios.

Enfin, le troisième, considéré comme fou par tous ses concitoyens, sera, à la fin de la consultation accordée par le même médecin, un « sage entre les sages ». Chez celui-ci l'humeur mélancolique se sera manifestée pleinement, dans le sens de la « bonne » et tempérée complexion qui engendre un caractère exceptionnel, capable d'élever Démocrite - puisque c'est de lui qu'il s'agit - à cette vision super-philosophique dont le résultat est un rire ambigu : fou, sage ou méchant, selon l'horizon de celui qui l'interprète... Il est intéressant de remarquer à cet égard la métamorphose négative que subit sa figure au XVIII^e siècle : « Celui qui rit toujours et de tout, est non seulement un insensé, mais un méchant... Le visage du rieur perpétuel doit se dégrader ainsi que son âme, et devenir enfin insupportable »¹⁷⁴, ajoute le commentaire de Lavater sur une gravure de Rubens qui représente un Démocrite rieur.

Mais il n'en reste pas moins mélancolique. L'intuition première d'Hippocrate avait été la bonne, à une différence près : il ne s'agissait pas de maladie, mais de mélancolie naturelle, et particulièrement de la bonne *crase* dont Aristote avait parlé dans son *Problème*.

En ce qui nous concerne, le rire de Démocrite est non seulement un masque, comme le voulait Jean Starobinski, mais aussi une thérapeutique contre cette tristesse dévastatrice, note commune de toutes les mélancolies dont les arts témoignent au fil des siècles.

¹⁷⁴ « Démocrite vu par J. C. Lavater » in *Sur le rire et la folie*, p. 28.

4. Au-delà des péripatéticiens.

Immense est la célébrité que le texte d'Aristote connu dans l'espace européen. Sa gloire s'étend sur deux millénaires à peu près, si l'on prend en compte les références fréquentes même chez les psychiatres du siècle dernier. Il fut largement utilisé par les médecins de l'Antiquité, dont Rufus d'Ephèse. Il fut vulgarisé tout au long des XVII^e et XVIII^e siècles à travers le livre de Huarte de San Juan, *Examen de ingenios para las ciencias*, dont la traduction française connue, de 1580 à 1675, 24 éditions¹⁷⁵. Il sera également une source d'inspiration pour Marsile Ficin et le néoplatonisme florentin, qui prendront appui sur l'idée que le génie est mélancolique.

Mais en revanche, l'idée de mélancolie va changer. D'abord à l'intérieur du discours médical de l'Antiquité qui, tout en en faisant le concept central, introduira des nuances supplémentaires, comme cette mélancolie *aduste*, dont Rufus d'Ephèse¹⁷⁶ est le premier à parler et qui désigne le résidu noirâtre résulté de la combustion de la bile jaune. On dira, sans doute avec raison, que les médecins de l'Antiquité se sont acharnés à entretenir une rêverie médicale qui ne concerne que l'imaginaire pré-scientifique et qui, à travers le concept de mélancolie, porte plutôt sur l'homme malheureux, sujet à la souffrance, face auquel le savoir reste souvent impuissant. Mais l'histoire entière de cette idée témoigne de l'effort continu, déployé pour trouver une solution à cette menace permanente que représente la maladie.

¹⁷⁵ J. Pigeaud, *op. cit.*, p.63-64. Cf. également idem, « Fatalisme des tempéraments et liberté spirituelle dans l'*Examen des esprits* de Huarte de San Juan », in *Littérature, médecine, société*, Université de Nantes, n° 1, 1979, p.115-158.

¹⁷⁶ Sur Rufus d'Ephèse, cf. R. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl, *op. cit.*, p. 99-107.

Rien d'étonnant alors dans le fait que la mélancolie relèvera pour longtemps du discours médical et que les savants, sages et philosophes confondus, se soient surpassés pour imaginer les multiples hypostases de cette *bile noire*, particulièrement mobile, qui pouvait être tantôt chaude, tantôt froide, malade ou naturelle, *adusta* ou encore naturelle et qui se manifestait notamment là où l'on s'attendait le moins.

Qu'est-ce qu'elle devient donc à l'époque de Rufus d'Ephèse, dont la conception nous est transmise par Galien ? Quelle sera la nouvelle configuration de la mélancolie ? En effet, sa teneur conceptuelle commence à s'éloigner visiblement du sens que lui avait accordé l'époque d'Hippocrate :

« L'humeur mélancolique, en tant qu'elle était l'une des quatre humeurs primaires, n'avait plus rien à voir avec la bile : c'était du sang épaissi et refroidi ; la véritable bile noire était une combustion par corruption de la bile jaune - et donc n'appartenait plus aux quatre humeurs. Cette théorie compliquée présentait, cependant, un avantage : celui de fournir une base solide sur laquelle on pouvait fonder les différents troubles mentaux, et de rattacher la distinction (...) entre mélancolie "naturelle" et mélancolie "pathologique", à une différence entre substances tangibles. Par la suite, les médecins (...) entendirent d'abord, sous l'appellation de "bile noire naturelle", l'une des quatre humeurs présentes de manière constante dans le corps - rien d'autre, en substance, qu'un résidu du sang, épais, froid, et encore souillé par les impuretés et les déchets, susceptible d'engendrer la maladie, même s'il ne présentait pas de nocivité véritable en faible quantité. Ensuite, sous l'appellation de "*melancholia adusta*" ou "*incensa*", ils entendirent bile noire *malade*, laquelle ne se classait pas parmi les quatre humeurs, mais provenait de la "*superassatio*", "*combustio*" ou quel que soit le terme qu'on ait pu employer plus tard, de la bile jaune ; et donc non seulement elle était génératrice de maladie, même lorsqu'elle était présente dans les proportions les plus faibles, mais elle devait son existence même à un processus de corruption »¹⁷⁷.

¹⁷⁷ *Ibidem*, p. 104-105.

Les compléments ultérieurs à cette vision, de Galien aux premiers auteurs arabes, n'ont pas apporté de modifications majeures, et cette époque correspond à la naissance d'une théorie médicale de la mélancolie¹⁷⁸. Mais celle-ci ne survivra pas uniquement dans le discours médical. Toute une littérature physiognomonique et caractérologique dérive de là¹⁷⁹, qui sera à l'origine du système des Quatre Tempéraments et qui circulera surtout dans un milieu de vulgarisation médicale, mais qui n'aura pas trop à faire avec l'art d'Hippocrate. Qu'arrive-t-il donc à l'humorisme ? Comme on le sait, chaque humeur correspondait à deux qualités, à l'un des quatre âges de l'homme et à l'une des quatre saisons. Il n'en devint que plus nécessaire de les associer aux quatre éléments : air, feu, terre et eau. « L'air était chaud et humide, le feu chaud et sec, la terre froide et sèche et l'eau froide et humide. Chacun de ces éléments "était semblable" à l'une des substances composant l'organisme humain : l'air était semblable au sang, le feu à la bile jaune, la terre à la bile noire et l'eau au flegme »¹⁸⁰. Ajoutons à cela le goût de l'époque pour les particularités physiologiques en rapport avec les caractères et nous obtiendrons bien vite une liste de traits comportementaux censés définir les tempéraments. Et chacun des quatre tempéraments recevra le nom de l'une des quatre humeurs. Ainsi, pour Galien le mélancolique est influencé par le caractère « terreux » de la bile noire ; c'est pourquoi il sera ferme et constant¹⁸¹. Dans le traité *Des humeurs*, attribué à Galien, il deviendra « plus irascible et plus effronté ». Pour pseudo-Soranus, les mélancoliques sont « fourbes, cupides et perfides, tristes, somnolents, jaloux », pour devenir chez Vindicien « fourbes avec irascibilité, cupides, craintifs, tristes, engourdis, jaloux ». Et les exemples pourraient continuer. Chez Isidore de Séville, les mélancoliques sont « les hommes qui non seulement fuient la fréquentation humaine, mais encore se défient de leurs amis chers ». On voit bien qu'à la fin de l'Antiquité l'image du mélancolique vire au négatif. Ce déplacement sémantique sera récupéré à la fin du Moyen-Âge par toute une littérature populaire, celle des almanachs, feuilles volantes et pamphlets vulgarisateurs, qui ajoutent en traits répugnants ; le mélancolique sera par

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 105-106.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 108-122.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 111.

¹⁸¹ Nous avons utilisé les données contenues dans le tableau dressé par les auteurs de *Saturne et la mélancolie*, p. 114-117.

conséquent avare, voleur, usurier, pilleur et en général enclin s'arroger malhonnêtement les biens d'autrui¹⁸². Cette littérature n'exclut pas les vers mnémoniques qui datent probablement du XIII^e siècle et qui ont été en usage jusqu' une époque relativement récente¹⁸³. En général, ces textes, inspirés des traités de l'époque, signalent des correspondances mystérieuses « entre les éléments, les humeurs, les saisons et les âges de l'homme »¹⁸⁴, mais arrivent vite une valorisation morale de chaque tempérament. Tel texte du milieu du XV^e siècle nous présente le mélancolique comme quelqu'un dont le caractère est dû une sorte de fatalité :

« Dieu m'a donné, partage inique,
Une nature mélancolique
Comme la terre, froide et sèche la fois,
J'ai peau noire et marche de guingois,
Hostile je suis, vil, ambitieux, surnois,
Triste, rusé, fourbe et timide.
Ni gloire ni femme n'éveille amour en moi :
En Saturne et l'automne la faute réside »¹⁸⁵.

L'adjectif « triste » mis part, la plupart des traits que s'attribue le mélancolique sont susceptibles d'une valorisation négative. Nicolas de Cues en présentera les « vices calamiteux » d'une manière qui suggère « la répugnance la plus vive »¹⁸⁶. Mais avec ce genre de portraits nous sommes bien loin de la bile noire d'Hippocrate et notamment de la configuration du génie que nous proposait le Problème d'Aristote.

L'image du mélancolique deviendra tel point négative, qu'au XVI^e siècle on aura coutume de le considérer comme visité par le diable. Sans doute, la couleur noire de l'humeur incriminée était pour quelque chose dans la naissance de cette croyance : « Tous les effets de la mélancolie s'expliquent fort aisément par sa couleur, si bien apparentée celle du prince des ténèbres. Si, par exemple, les mélancoliques s'imaginent morts ou damnés, c'est que la noirceur de leur humeur les rend peureux (...) Quand les mélancoliques se laissent dominer par cette peur qui obscurcit

¹⁸² *Ibid.*, p. 181-197.

¹⁸³ *Ibid.*, p. 184 sq.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 188.

¹⁸⁵ Apud R. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl, *op. cit.*, p. 190.

¹⁸⁶ *Ibidem*, p. 194.

leur âme, ils fuient la compagnie des hommes, recherchent les "lieux obscurs, déserts et solitaires" - précisément ceux qu'affectionne Satan, ce rôdeur de la nuit »¹⁸⁷. Du fait de ces analogies, il ne faudra pas s'étonner que « Satan, cet être supérieurement intelligent et supérieurement pervers, ait comme une prédilection pour la mélancolie »¹⁸⁸. De même, il sera l'inspirateur des maladies, physiques et surtout mentales, provoquées habituellement par la bile noire.

Par ailleurs, une bonne part de responsabilité pour ce qu'il y a de détestable dans le tempérament mélancolique revient également à Saturne qui, à partir du Moyen-Âge, sera constamment associé à la mélancolie¹⁸⁹. C'est probablement à l'astrologie arabe que l'on doit la naissance de « ce rapport étroit et fondamental entre la mélancolie et Saturne »¹⁹⁰. Par analogie, on avait observé des correspondances entre le système des Quatre Tempéraments, les humeurs et les planètes Mars, Vénus, Jupiter (parfois la Lune figurait aussi) et Saturne. Pour ce qui est de ce dernier et de la mélancolie, le rapprochement fut possible grâce aux qualités similaires de l'humeur et de l'astre : ils étaient tous les deux de couleur sombre (voire noire), froids et secs. Mais le fait qu'ils participaient du même paradigme était l'aboutissement d'un long processus de transfert par similitude, dans un premier temps, de la figure mythologique de Cronos (dévorateur de ses propres enfants), sur celle Chronos (dévorateur des instants). Ce n'est qu'ensuite que cette figure complexe se superposa à celle de Saturne, divinité romaine des champs et des récoltes, d'où une profonde ambivalence, qui fait coexister sous les traits d'un seul personnage des qualités opposées. Ce sont les traits négatifs que l'on attribuait à Saturne, planète considérée généralement comme néfaste (vieillesse, goût de la solitude, malveillance, avarice, différentes maladies, etc.), qui ont permis, sous l'influence de l'astrologie du Moyen-Âge, le

¹⁸⁷ Jean Céard, « Folie et démonologie au XVI^e siècle », in *Folie et déraison à la Renaissance*, Colloque international tenu en novembre 1973 sous les auspices de la Fédération Internationale des Instituts et Sociétés pour l'Etude de la Renaissance, Ed. de l'Université de Bruxelles, Bruxelles, 1976, p. 135-136. Sur le même sujet, cf. François Azouvi, « La peste, la mélancolie et le diable ou l'imaginaire réglé » in *Diogène*, n° 108, 1979, p. 124-143.

¹⁸⁸ *Ibidem*, p. 137.

¹⁸⁹ Cf. « Saturne, astre de la mélancolie », in R. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl, *op. cit.*, p. 199-347.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 201.

rapprochement avec le comportement du mélancolique. Les auteurs de *Saturne et la mélancolie* ont dressé, à partir des écrits de Vettius Valens (auteur, au II^e siècle apr. J. Chr., de *Anthologiarum libri*), un tableau¹⁹¹ qui permet de comparer trois séries de « postulats » : ceux de Saturne, de la mélancolie et les postulats physiologiques et caractérologiques. Dans la première série, on fait état des caractéristiques suivantes : « se rejettent eux-mêmes », « ont des goûts solitaires », « délirants », « cachant leur ruse », « baissant la tête, ayant le regard hypocrite », « desséchés », « vêtus de noir », « petite taille », « lenteur », « carnation tirant sur le jaune safran ». Dans la deuxième série on mentionne les tendances suicidaires du mélancolique, « évitant le sentier des hommes », « paresseux et stupides », « fourbes, perfides », « regarde continuellement à terre », « maigreur malgré nourriture abondante, membres grêles », « noirs d'yeux, noirs de cheveux », « engourdis, somnolents » et la mauvaise odeur du mélancolique. Enfin, dans la troisième série on retient : « acerbé quant au goût », « profondément tristes, pleins de soucis, malheureux, deuil et pleurs, larmes », « vétilleux, mesquins, chiches », « un air penché », « maigre », « de teint noir, noir de cheveux », « de petite taille », « mal bâti », « font des gestes de défense ». Or il se trouve que les trois paradigmes sont parfaitement solidaires et que cette solidarité de contenu se trouve à l'origine de l'association dorénavant permanente de Saturne à la mélancolie. L'expression « enfants de Saturne », tout en désignant ceux qui étaient nés sous le signe de cette planète, sera généralement utilisée pour nommer les mélancoliques.

Pourtant, Saturne n'était pas un astre uniquement funeste. A la Renaissance, sa nature était saisie comme essentiellement ambivalente :

« Tous les auteurs dont l'intérêt se porte plus particulièrement sur Saturne reconnaissent de plus en plus clairement que la contradiction que l'on observe en lui constitue son trait distinctif ; et le contraste devient de plus en plus net entre les définitions négatives de l'astrologie établie et les exclamations de louange des néo-platoniciens. (...) Saturne, de par ses propriétés de planète terreuse, lourde, froide et sèche, produisait des individus chez lesquels il existait une prépondérance de la matière, et qui n'étaient adaptés qu'au dur travail de la terre ; Saturne, cependant, grâce à sa position, qui

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 224-225.

faisait de lui la planète la plus élevée, produisait aussi les êtres les plus spirituels, tels que les “*religiosi contemplativi*”, qui renonçaient à la vie mondaine »¹⁹².

C'est donc grâce à sa position d'extrême éloignement que l'on doit cette signification, toute nouvelle à la Renaissance, d'élévation spirituelle, d'activité intellectuelle intense et de détachement des choses terrestres propre au génie. L'humanisme italien découvre l'existence de liens profonds entre Saturne, perçu comme patron de la vie intellectuelle, et le génie solitaire, voué à l'étude et à la création. Puisque celui-ci se prétendait affranchi, dans sa vie et son travail, de la morale courante et des règles communes de l'art, sa liberté devenait en quelque sorte tragique, et c'est en ce point précis que se manifestait l'influence de la mélancolie, gratifiante et affligeante à la fois. Saturne, à son tour, sans perdre son caractère menaçant, restait ambivalent comme démon du destin et comme dieu d'intelligence pure¹⁹³. L'idée d'Aristote, selon laquelle l'homme de génie est mélancolique, est redécouverte donc à cette époque et intégrée à un système de réflexion qui met ensemble Génie, Saturne et Mélancolie.

Un rôle essentiel dans l'élaboration de cette nouvelle doctrine revient au néoplatonisme florentin et notamment à Marsile Ficin, dont l'ouvrage *De vita triplici* est une sorte de manuel à l'usage des intellectuels. Lui-même enfant de Saturne (il était né sous le signe du Verseau), dont il jugeait l'influence néfaste, Marsile Ficin déploie des efforts étonnants pour renverser le rapport et rendre l'influence saturnienne bénéfique¹⁹⁴. Comment se produit donc cette mutation ? Nous n'avons qu'à suivre les principales propositions de sa doctrine : « La mélancolie vient de Saturne, mais elle est en fait un “don unique et divin”, pour la raison même que Saturne, outre qu'il est la plus puissante des planètes, est aussi la plus noble. (...) Ficin fut le premier à assimiler ce qu'“Aristote” avait appelé la mélancolie des hommes d'entendement exceptionnel à la “fureur divine” de Platon. C'est la bile noire qui, “semblable elle-même au centre du monde, pousse l'âme à rechercher le centre des choses singulières. Et elle l'élève jusqu'à la compréhension des choses les plus hautes, d'autant qu'elle

¹⁹² *Ibid.*, p. 402-403.

¹⁹³ *Ibid.*, p. 404-405.

¹⁹⁴ Voir des fragments de sa correspondance avec Giovanni Cavalcanti in R. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl, *op. cit.*, p. 408-411.

s'accorde pleinement avec Saturne, la plus haute des planètes". D'où il découle que les penseurs qui s'adonnent à la contemplation la plus intense souffrent, à un degré extrême, de mélancolie. Saturne, la plus haute des planètes, élève le chercheur jusqu'aux sommets et produit ces philosophes hors du commun, dont les esprits sont à ce point détachés des stimuli externes, et même du corps, et si fortement attirés vers tout ce qui est transcendantal, qu'ils finissent par devenir les instruments des choses divines. C'est Saturne qui guide l'esprit vers la contemplation des choses supérieures et secrètes, et lui-même, comme Ficin le déclare en plusieurs endroits signifie "la contemplation divine"¹⁹⁵. Il va sans dire que le plus brillant des néoplatoniciens florentins assène par là un coup mortel à la conception, tantôt purement médicale, tantôt simplement vulgarisatrice, de la mélancolie, telle qu'elle avait cours au Moyen-Âge et qu'il en fait le trait essentiel de la vie intellectuelle, voire de l'activité du génie... Mais *De vita triplici* demeure également un ouvrage (para)médical : les recettes plus ou moins fantaisistes vont de pair avec les conseils portant sur l'hygiène personnelle, le régime alimentaire, les vêtements, etc. de l'intellectuel en proie à Saturne et à la mélancolie. Le but était de le rendre capable d'éviter l'influence maligne de l'astre et de jouir de ses effets bénéfiques. « Car non seulement les enfants de Saturne possédaient les qualités nécessaires au travail intellectuel, mais aussi, vice versa, ...le travail intellectuel exerçait une action sur les hommes et les plaçait sous la domination de Saturne, créant entre eux une sorte d'affinité élective »¹⁹⁶. Selon ses propres dires, Ficin avait conçu ce livre pour rendre hommage à son père, médecin célèbre, qui l'avait orienté vers l'étude de la médecine. A son père spirituel, Cosme de Médicis l'Ancien, qui lui avait enseigné Platon, il avait consacré les huit livres du *De immortalitate animi*. « Mais, en vérité, le *De vita triplici* honore les deux autels. En lui, quelque chose se développe et s'approfondit, qui en fait l'équivalent d'une *Theologia platonica* prenant la forme d'une *Medicina platonica*, ou bien, pour reprendre l'expression d'un auteur sensiblement postérieur, un "speculum medicinale platicum", miroir de médecine selon l'esprit de Platon »¹⁹⁷.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 411-414.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 415.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 416.

Le néoplatonisme eut un rôle déterminant dans l'évolution de l'idée de mélancolie. Probablement par l'intermédiaire d'Agrippa von Nettesheim, Dürer prendra connaissance des idées de Marsile Ficin¹⁹⁸ avant la composition de *Melencolia I*. Or, c'est avec Dürer que la mélancolie échappe au territoire purement médical pour faire irruption dans celui des beaux-arts. Chez Ficin elle était (re)devenue objet de réflexion philosophique ; après Dürer, elle sera partagée, sinon revendiquée plus ou moins ouvertement, par un nombre grandissant d'arts et de disciplines. Elle deviendra, pour le dire autrement, un concept culturel.

*
* *
*

Vers la même époque, et même avant la naissance de la doctrine néoplatonicienne à Florence, la mélancolie commence à circuler dans la culture européenne avec un sens tout nouveau. A la fin du Moyen-Age le concept de mélancolie reçoit une autre configuration lorsqu'il pénètre dans l'espace de la littérature. La « mélancolie poétique »¹⁹⁹, appelée ainsi sans doute parce qu'elle se manifeste prépondéramment en poésie, n'aura pas de difficulté à s'imposer devant un public assez cultivé, dont le goût s'exerce plutôt en faveur des affects éveillés par la compassion. Dans cet emploi littéraire, la mélancolie devient synonyme de « tristesse sans cause », elle « signifie état d'âme temporaire, sentiment d'abattement indépendant de toute circonstance pathologique ou physiologique, un sentiment que Robert Burton (...) définit comme une "disposition mélancolique transitoire", par opposition au "tempérament mélancolique" ou à la "maladie de mélancolie" »²⁰⁰. Il n'est pas facile de montrer pour quelles raisons un tel déplacement a pu se produire. En elle-même, la mélancolie n'avait rien de poétique : au contraire, assimilée à un tempérament qui passait pour très difficile, et même à la folie par la pathologie humorale, pour ne plus mentionner tout le cortège de symptômes qui la reliait à Saturne (et on sait quelle signification la société médiévale attribuait à celui-ci), la mélancolie représentait une source de dangers pour l'individu ; nous avons déjà montré que son influence était jugée à tel point néfaste, que le Moyen-Age l'associait habituellement au diable.

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 582.

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 351-387.

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 351.

Sous l'influence des écrits populaires, elle parvint à désigner un sentiment, un état d'âme que les poètes, heureux de leur avoir trouvé un nom, s'empressèrent de mettre en vers. « Ainsi pouvait-on dire de quelqu'un qu'il était "mélancolique aujourd'hui", ce qui eût été impensable au Moyen-Age ; qui plus est, l'adjectif "mélancolique" pouvait, par glissement, non seulement désigner la personne, mais aussi l'objet qui induisait son humeur, en sorte que l'on pouvait parler d'espaces mélancoliques, de lumière mélancolique, de notes mélancoliques ou de paysages mélancoliques. C'est là une transformation qui, bien entendu, ne s'opéra pas dans les écrits médicaux et scientifiques, mais dans un type de littérature qui s'attachait essentiellement à observer et à représenter la sensibilité humaine comme quelque chose qui possédait une valeur en soi - c'est-à-dire dans la poésie lyrique, narrative, et aussi dans les romans en prose. Le mot "mélancolie", que l'on voit apparaître de plus en plus souvent dans les écrits populaires de la fin du Moyen-Age, trouva rapidement sa place chez les auteurs de belles-lettres, qui l'adoptèrent afin de colorer leurs descriptions des inclinations et des états d'esprit. En se l'appropriant, ces auteurs modifièrent et déplacèrent la signification, à l'origine pathologique, de la notion de mélancolie, en sorte qu'elle s'assimila progressivement à l'idée d'une "humeur" plus ou moins passagère. Ainsi, parallèlement à son sens proprement scientifique et médical, le mot acquit une autre signification, que l'on peut dire "poétique" »²⁰¹.

On peut supposer en même temps que la mélancolie fut reçue parmi les affects réputés littéraires probablement à cause de la tristesse, dont le « succès » était dû à une subtile vocation poétique, généralement reconnue et acceptée. La tristesse étant par ailleurs considérée comme le symptôme le plus typique de la mélancolie, la métamorphose de celle-ci en sentiment ou état d'âme a été un processus qui allait de soi. « Cela ne veut pas dire, bien entendu, que les deux notions originelles de mélancolie - la mélancolie comme maladie et la mélancolie comme tempérament - disparurent entièrement de la littérature et de l'usage commun. Les auteurs de poésie amoureuse lyrique, par exemple, continuaient à utiliser le mot de mélancolie comme un synonyme de folie et, dans les portraits, "mélancolie" conservait toujours le sens de disposition permanente. Cependant l'usage traditionnel, sauf dans les écrits scientifiques, tendait de

²⁰¹ *Ibid.*, p. 351-352.

plus en plus vers une définition de la mélancolie comme humeur subjective et passagère, jusqu'au jour où enfin la nouvelle définition "poétique" le supplanta au point de devenir le sens normal du terme dans la pensée et le discours modernes »²⁰².

Dans la poésie française du XV^e siècle, ce processus mène à l'image littéraire de la « Dame Mérencolye » qui réunit le contenu psychologique d'une notion s'appliquant à l'origine à un état mental, ainsi que la représentation figurée, courante dans les publications à caractère vulgarisateur concernant la mélancolie. « C'est donc à la fois comme un élément du discours et comme une figure vivante et parlante dont il est même possible de broser un portrait que se présente la nouvelle mélancolie dans la poésie du XV^e siècle »²⁰³. La solidarité de ces deux plans la rendait sans doute bien vivante aux yeux des lecteurs ; elle était vivante surtout pour les poètes qui en subissaient l'emprise. Mais elle ne saurait s'identifier avec la tristesse dont elle se distingue tantôt par son penchant pour la méditation, qui est tellement profonde qu'elle ne peut pas s'arracher à ses pensées, tantôt par son « teint terreux et plombé » dans *l'Espérance ou Consolation des trois vertus* d'Alain Chartier, traits auxquels s'ajoutent le « discours hésitant », la « lèvre tombante » le « regard tourné vers le sol », alors que dans le *Roman de la rose* la Tristesse, avec le visage ravagé de larmes et fardé, évoque plutôt la frénésie et le désespoir²⁰⁴.

Mais partir d'un certain moment, les notions de mélancolie et de tristesse fusionnèrent, l'une empruntant à l'autre même si le discours littéraire de l'époque en appelait souvent à la personnification - leur noms commençant souvent par majuscule. De cette confusion procèdent des déplacements notionnels qui apportent des changements importants dans la configuration conceptuelle des deux idées « poétiques » : « Si la fusion des figures de la Mélancolie et de la Tristesse au XVI^e siècle entraîna une modification de la notion de mélancolie, dans la mesure où elle lui conféra un certain flou subjectif, elle entraîna aussi, par ricochet, une modification de la notion de tristesse, qu'elle chargea des connotations de la rumination sombre, ainsi que de subtilités quasi pathologiques. Cette interpénétration ne pouvait qu'induire une affectivité singulièrement complexe de l'âme

²⁰² *Ibid.*, p. 352-353.

²⁰³ *Ibid.*, p. 356.

²⁰⁴ Cf. *ibid.*, p. 356-357.

humaine, dans laquelle le sentiment subjectif et passager de la simple amertume s'alliait au retrait méditatif du monde et à la tristesse - une tristesse confinant à la maladie - de la mélancolie au sens fort du terme. C'est à cette époque aussi que l'on commença à remplacer les verbes "attrister" et "s'attrister" par "mérencolier" et "se mérencolier", et que leurs dérivés "mérencoliser" et "mérencomoyer" prirent le sens de "réfléchir" et de "sombrier dans la méditation la plus noire" »²⁰⁵. De cette confusion naquit un nouveau sentiment, l'Affliction, qui représentait la synthèse entre la tristesse et la mélancolie et qui était « une émotion particulière qu'une conscience suraiguë du moi rendait tragique »²⁰⁶.

L'une des plus belles manifestations de l'hypostase littéraire de la mélancolie est à observer dans les poésies de Charles d'Orléans. A un âge très avancé (« Es derreniers jours de ma vie »), le poète se découvre « Escollier de Merencolye », « a l'estude tenu » par sa morose geôlière. Ailleurs, il se dit « chartreux de merencolye » : ce sont sans doute des métaphores séduisantes pour désigner une captivité qu'il a éprouvée réellement. Mais la plus spectaculaire des ces occurrences dans sa poésie est celle du Rondeau 270, auquel Jean Starobinski a consacré une brillante analyse²⁰⁷. Dans ce texte, la mélancolie devient une source où le poète cherche « L'eaue d'Espoir » qui l'aide à survivre : mais la source en est souvent tarie. Il la voit pourtant, cette eau, « Necte » et « esclercie », mais aussitôt elle se trouble. Or c'est à partir de ce moment que tout devient intéressant, car à cette eau trouble le poète trouve une utilisation originale :

« D'elle trempe mon ancre d'estudie
Quand j'en escrips, mais pour mon cueur irer,
Fortune vient mon pappier dessirer,
Et tout gecte par sa grant felonie
Ou puis parfont de ma merencolie. »

« L'eau sombre se mue en matériau d'écriture : un déplacement métaphorique nous conduit dans le domaine de l'application studieuse. (...) Ecrire, c'est former sur la page blanche des signes qui ne deviennent

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 375.

²⁰⁶ *Ibid.*

²⁰⁷ Jean Starobinski, « L'encre de la mélancolie », in *La nouvelle revue française*, mars 1963, 11^e année, n° 123, p. 410-423.

lisibles que parce qu'ils sont de l'espoir assombri, c'est monnayer l'absence d'avenir en une multiplicité de vocables distincts, c'est transformer l'impossibilité de vivre en possibilité de dire... Mais cette possibilité est à peine entrevue que la voici brutalement interrompue (...) L'oeuvre ne s'achève pas : une puissance hostile vient la mutiler. Le poème est mis en pièces. Quand l'espoir a viré au noir, quand plus rien ne nous porte vers le futur, la réalité présente se disloque, ses éléments ne possédant plus le pouvoir de tenir ensemble. (...) ce poème décrit l'échec de l'écriture. Pour décrire la stérilité mélancolique, il (l'auteur, *n. n.*) s'est élevé hors du règne délétère de la mélancolie : un surcroît mystérieux de pouvoir est intervenu, qui permet au poète de parler pour dire qu'il est réduit au silence »²⁰⁸.

Le lecteur d'aujourd'hui sera sans doute impressionné par la modernité de ce poème qui pose le problème de l'écriture à partir de l'expérience mélancolique. L'eau claire de la fontaine, dont la source est parfois tarie, se densifie et transgresse sa condition pour acquérir une autre qualité, celle d'humeur noire - que le poète va utiliser comme encre pour écrire son poème. De cette manière, la mélancolie comme état d'âme rejoint sa place initiale dans le système des quatre humeurs d'où elle s'était évadée pour atteindre à un statut poétique - ou mieux encore, c'est le poète qui la relègue aux côtés de ses trois soeurs, tout en lui trouvant un emploi noble. Mais parallèlement à ce processus, « Fortune », pour ne pas dire le mauvais sort, ne tolérera pas le sens positif que l'on donne à la bile noire et déchirera le papier en plongeant le versificateur dans un silencieux désespoir... comme il sied bien à tout mélancolique. Cette métaphore de l'écriture qui ne s'accomplit pas exerce une incessante fascination parce qu'elle donne lieu à un paradoxe : celui qui écrit son poème avec l'encre de la mélancolie ne voit pas son poème survivre et se trouve réduit au silence, mais il arrive pourtant à communiquer cela à travers un poème. Etrange impossibilité logique - que nous n'allons pas questionner par peur de sombrer dans une impasse. Bien que, d'autre part, la mélancolie nous fournisse sans cesse un nombre considérable d'exemples similaires.

La mélancolie *poétique* ne se limite pourtant pas à la littérature française. A partir du XV^e siècle, on la rencontre dans tout l'espace européen : en Italie, comme en Allemagne et en Angleterre. Elle sera inventée, vécue ou exprimée par des écrivains obscurs ainsi que de premier rang, appartenant à toutes les couches sociales et vivant à des époques différentes : Boccace,

²⁰⁸ *Ibidem*, p. 422-423.

Andreas Tschemming, Shakespeare, Ben Johnson, John Milton, pour ne plus mentionner ceux qui sont moins connus. Elle sera tenue en honneur par l'époque baroque et deviendra l'emblème de l'époque romantique. Don Quichotte, malade des fantasmes que suscite la mélancolie, sera l'exemple vivant des ambivalences qu'elle comporte.

Mais son évolution est à tel point imprévisible, qu'il devient difficile d'expliquer un autre paradoxe, fourni par l'histoire : comment se fait-il qu'au moment où l'expression poétique de l'humeur mélancolique prend « une forme de plus en plus conventionnelle » et où « le sentiment lui-même tendait grandement à s'éteindre »²⁰⁹, c'est-à-dire vers la fin du XVIII^e siècle - comment se fait-il donc qu'à cette époque déjà toute une génération de poètes (allemands, anglais, français), en font le sentiment dominant ? C'est une question à laquelle nous ne saurions répondre qu'en invoquant la vitalité exceptionnelle non pas d'un sentiment²¹⁰, mais d'une idée qui l'exprime. A moins que les romantiques n'aient découvert sous l'étiquette de mélancolie quelque chose d'essentiel qui avait trait à la source même de leur sensibilité, car leur attachement à cette idée n'est pas à mettre tout simplement au compte du prestige dont elle jouit encore : ce prestige est trop déclinant pour le souffle novateur qui les anime.

De ce point de vue, le romantisme reste encore une énigme. Il faudra se pencher sur cette question pour voir surtout s'il n'y a pas parmi les romantiques des écrivains qui s'en démarquent de manière critique. Mais reprenons pour l'instant le fil de notre investigation autour de l'idée de mélancolie et voyons quelles sont les modifications majeures qui surviennent au niveau de son contenu notionnel à partir du XVI^e siècle.

²⁰⁹ R. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl, *op. cit.*, p. 385.

²¹⁰ Auquel par ailleurs on peut prêter toutes les caractéristiques que l'on veut, celle de l'universalité par exemple, mais pas la vitalité puisque la mélancolie signifie exactement le contraire.

5. Dürer et le nouveau symbolisme de la mélancolie

Il va sans dire que *Melencolia I* (1514) est un tournant dans l'évolution d'une idée qui, depuis son apparition, avait subi pas mal de transformations. Avec la gravure de Dürer, elle gagne en mystère et devient ce qu'elle est encore aujourd'hui : quelque chose d'énigmatique et de profond qui concerne la substance intime de l'être. Car il n'est pas facile d'expliquer l'attitude désœuvrée du personnage ailé, entouré d'objets épars, abandonnés comme par découragement. Rien qu'à eux seuls, ces objets signifient l'art et la science : ce sont des instruments qui permettent de mesurer, de tracer, de polir des surfaces, mais aussi de créer ce que se représente la faculté imaginative. Dans l'état d'abandon où ils se trouvent, il y a comme un manque d'unité et de cohérence, une absence quasiment totale de sens ; on dirait qu'ils ne servent plus à rien. Mais ce qui fait l'énigme ne relève pas de la dispersion dans laquelle ils gisent. Leur éparpillement, leur état de fragments déchus d'un ordre utilitaire en dit long sur la mélancolie. Pourtant, l'énigme n'est pas là.

Elle n'est pas non plus du côté de l'angelot en train de scribouiller, de la sphère dont pourtant on a du mal à s'expliquer la présence, du polyèdre qui introduit une idée de géométrie minérale échappant au savoir du maître, du phénomène astral semblable à un soleil dont le rayonnement obscurcit plutôt qu'il n'illumine, et surtout de ce grand personnage ailé aux traits de femme, qui conserve toutefois quelque chose de masculin (membres gros, attitude manifestement virile) et qui serait, au sens restreint du terme, l'allégorie de la mélancolie.

Les nombreuses analyses consacrées à cette gravure²¹¹ ont relevé les principaux éléments qui rattachent la création de Dürer à la représentation traditionnelle de la mélancolie. Ce sont des raisons strictement artistiques, ainsi que des points de doctrine concernant la mélancolie elle-même qui ont déterminé Dürer à introduire dans son oeuvre toute une série de détails dont certains justifient leur présence selon des critères purement historiques. C'est dans cette catégorie que rentrent le *putto* en train d'écrire, la sphère et la plupart des objets épars, dépourvus d'utilité immédiate si on les rapporte à l'indifférence du personnage ailé, pourtant courants dans les beaux-arts au XV^e siècle et dans l'oeuvre de Dürer.

Parmi les antécédents de *Melencolia I*, il faut compter également toute une tradition iconographique, notamment médiévale, qui avait popularisé la figure du mélancolique à travers les siècles, mais en lui imprimant, comme nous l'avons vu, une tonalité négative, conservée telle quelle dans l'imaginaire collectif jusqu'au début de la Renaissance. Ce sont probablement les représentations médiévales du péché de paresse (*acedia*) qui se trouvent à l'origine de cette valorisation négative. Il faudrait sans doute chercher le « prototype du mélancolique » précisément du côté des publications illustrées qui « traitaient du thème des vertus et des vices »²¹², où l'acédie était synonyme de paresse et ennui « de bien faire ». Notons par ailleurs que vers la fin du Moyen-Age l'acédie était devenue l'équivalent de la mélancolie. Mais nous reviendrons sur ce sujet au cours du chapitre suivant. Rappelons cependant le recueil *Somme le Roi*, mentionné dans l'ouvrage de Panofsky, Klibansky et Saxl, traduit en plusieurs langues et

²¹¹ Nous ne nous sommes pas proposé de parcourir toute la bibliographie critique concernant *Melencolia I*, tentative d'ailleurs impossible vu le nombre considérable de contributions consacrées à ce sujet. Comme nous avons été intéressé par les ouvrages qui abordent cette oeuvre en rapport avec l'évolution de l'idée de mélancolie, notre choix a été très sélectif : Erwin Panofsky, *La vie & l'art d'Albrecht Dürer*, Hazan, 1987 ; (*idem*, en collab. avec Raymond Klibansky et Fritz Saxl) *Saturne et la mélancolie. Etudes historiques et philosophiques : nature, religion, médecine et art*, trad. par Fabienne Durand-Bogaërt et Louis Evrard, Gallimard, 1990 ; W Benjamin, *Origine du drame baroque allemand*, trad. par Sibylle Muller, Flammarion, coll. « La philosophie en effet », 1985 ; Giorgio Agamben, *Stanze. Parole et fantasme dans la culture occidentale*, trad. par Yves Hersant, Christian Bourgois, série « Enonciations », 1981 ; Hartmut Böhme, *Dürer - Melencolia I. Dans le dédale des interprétations*, Editions Adam Biro, coll. « Un sur un », 1990.

²¹² R. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl, *op. cit.*, p. 465.

très populaire au XIII^e siècle, dont l'aire de circulation fut extrêmement vaste, où l'on montre « un laboureur endormi, tête posée sur la main, ayant abandonné sa charrue au milieu des champs, ou laissant son attelage paître sans surveillance »²¹³.

Une autre variante de ce type d'illustration est l'une des sources possibles de la *Mélancolie* de Dürer. Il s'agit d'une xylographie des vertus et des vices, datant de 1490 environ, où l'acédie est représentée sous les traits d'une fileuse endormie ou indifférente au travail²¹⁴. L'attitude du personnage féminin, dont la tête penchée s'appuie sur le bras gauche, est sans doute d'une importance décisive pour l'établissement de cette filiation. Le sommeil ou l'ennui « coupable » de cette femme a à voir avec le désœuvrement du génie ailé, dont inactivité procède d'un mal profond, qui fait perdre le sens de la vie et des choses.

Pourtant, les sources de la *Mélancolie* de Dürer ne se limitent pas à l'image populaire de l'acédie. Les nombreuses analyses consacrées à cette gravure célèbre ont relevé la présence de plusieurs motifs, communs à toute une série d'ouvrages, dont le sujet est le *typus melancholicus*. A peu près chaque objet ou phénomène représenté chez Dürer est emprunté soit aux productions artistiques du Moyen-Age finissant, soit à l'art du début de la Renaissance, ce qui ne veut nullement dire que *Melencolia I* soit le résultat d'un mélange de motifs censés suggérer un état d'esprit. Il s'agit au contraire de l'unité de chaque motif avec l'ensemble, qui n'est pas donnée par l'observation des différentes théories sur la mélancolie, mais par ce qu'il y a en elle de nouveau et de surprenant. En d'autres termes, cette gravure est par rapport à l'époque antérieure une synthèse dont l'originalité la situe précisément au-delà de l'horizon physiologique et médical de l'art médiéval. Il est vrai que celui-ci, en représentant souvent une femme endormie près de sa quenouille pour illustrer le péché de paresse, en a fourni le modèle :

« Il s'agit toujours d'une femme placée en évidence au premier plan, avec, en position diagonale, un représentant du sexe opposé, de moindre importance, et, dans tous les cas, la caractéristique principale est son inaction. Mais les similitudes,

²¹³ *Ibidem*. Ajoutons également la critique de Giorgio Agamben (*Op. cit.*, p. 21-61 notamment) portant sur l'emploi du terme d'acédie dans un sens trop éloigné du sens originel, présent dans le discours théologique du début de l'ère chrétienne.

²¹⁴ *Ibid.*, p. 520, ill. 100.

cela va sans dire, sont peu de chose en regard des différences. Dans les miniatures et les gravures sur bois du XV^e siècle, la figure secondaire est aussi endormie et paresseuse que la principale, alors que Dürer établit un contraste délibéré entre l'attitude prostrée de la Mélancolie et l'application concentrée de l'angelot qui griffonne. Et, ce qui est plus important, c'est pour des raisons totalement opposées que la Mélancolie est oisive et que les femmes des images populaires ont abandonné leur quenouille. Ces humbles créatures se sont endormies par pure paresse, alors que la Mélancolie, au contraire, se trouve dans un état, pour ainsi dire, de super-éveil, et son regard fixe est celui de la quête intellectuelle, intense bien que stérile. Elle a suspendu son travail non par indolence, mais parce que ce travail est devenu, à ses yeux, privé de sens. Ce n'est pas le sommeil qui paralyse son énergie, c'est la pensée. »²¹⁵

La différence entre l'oeuvre de Dürer et la tradition iconographique concernant la mélancolie est par conséquent importante. Illustrer la paresse ou le type du mélancolique en en appelant à chaque fois à une attitude considérée comme spécifique est évidemment autre chose que représenter la Mélancolie elle-même sous les traits d'une femme ailée, entourée d'objets qui évoquent tantôt le métier d'architecte, tantôt la menuiserie ou la géométrie. Y ajouter des phénomènes comme l'arc-en-ciel, une étendue d'eau qui n'est pas la mer, mais plutôt une inondation, et un astre rayonnant qui est plutôt l'explosion d'une comète²¹⁶, voilà qui rend les choses moins claires ; mais la présence de plusieurs instruments de mesure (balance, sablier, cadran solaire), d'un carré où figurent des nombres, et d'un *putto* en train d'écrire finira par déconcerter complètement le spectateur qui n'a reçu aucune initiation dans les méandres symboliques de cette oeuvre. Tout cela est dû, comme nous le disions tout à l'heure, moins à la diversité des sources, qu'au fait que « la gravure de Dürer est le résultat d'une synthèse, celle de certaines images allégoriques de la mélancolie et des arts, dont le contenu spéculatif, non moins que le pouvoir expressif, a pu changer, sans doute, mais ne pouvait guère se perdre entièrement. Aussi est-il essentiellement probable que les

²¹⁵ Erwin Panofsky, *La vie & l'art d'Albrecht Dürer*, p. 251-252.

²¹⁶ Böhme, *op. cit.*, p. 30.

motifs caractéristiques de la gravure doivent s'expliquer soit comme symboles de Saturne (ou de la Mélancolie), soit comme symboles de la Géométrie »²¹⁷. En d'autres termes, les sources de *Melencolia I* sont elles-mêmes multiples : à côté du *typus melancholicus* et des croyances concernant Saturne, on peut compter un autre type essentiel, celui de la Géométrie, qui forme une tradition à part dans le système traditionnel des beaux-arts :

« Du point de vue de l'histoire des types, la gravure de Dürer se compose, en ses détails, de certains motifs mélancoliques ou saturniens traditionnels (clés et bourse, tête dans la main, visage sombre, poing serré) ; mais, prise comme un ensemble, on ne peut la comprendre qu'en la regardant comme une synthèse symbolique du "typus Acediae" (l'exemple popularisé de l'inaction mélancolique) et du "typus Geometriae" (la personnification scolastique d'un des "Arts libéraux") »²¹⁸.

En effet, la représentation de la géométrie sous les traits d'une femme était chose courante. Une illustration de l'ouvrage *Margarita philosophica* de Gregor Reich (1504)²¹⁹ fournit un exemple éloquent à ce sujet : « Geometria », assise devant une table couverte de figures et d'instruments, mesure une sphère avec un compas ; en bas et à droite, des personnages de taille réduite exécutent des opérations qui représentent la mise en pratique des acquis théoriques dus à la géométrie. L'équerre et la règle n'y manquent pas non plus. Dans une autre gravure de Dürer, *Le Songe du docteur* (vers 1498)²²⁰, qui représente le sommeil coupable de l'acédie, en bas des figures principales il y a une sphère et un angelot qui essaie de monter sur des échasses à sa taille.

Il y a par conséquent, à part la sphère, toute une série d'objets qui évoquent l'univers de la géométrie : compas, règle, équerre, rabot, marteau, tenailles etc. sont les outils qui servent à mesurer ou à mettre en pratique l'art des proportions. Ils se divisent en plusieurs catégories de valeurs symboliques particulières :

²¹⁷ R. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl, *op. cit.*, p. 499.

²¹⁸ *Ibidem*, p. 493.

²¹⁹ *Ibid.*, p. 488-489 et 553.

²²⁰ *Ibid.*, p. 522.

« Dans la main de Melencolia, le compas symbolise (...) le projet intellectuel unificateur qui gouverne la grande diversité d'outils et d'objets dont elle est entourée ; et si nous voulons subdiviser, nous pouvons dire que le compas, et avec lui la sphère et le nécessaire à écrire, signifient la géométrie pure ; que l'édifice en construction, le rabot à moulures, l'équerre et le marteau signifient la géométrie appliquée à l'artisanat et au bâtiment ; que le phénomène astral fait supposer la géométrie au service de l'astronomie et de la météorologie ; et enfin que le polyèdre représente la géométrie descriptive »²²¹.

Même le livre que la Mélancolie garde fermé sur ses genoux est ici destiné à amplifier le symbolisme du compas parce qu'il « met l'accent sur la théorie plutôt que sur l'application de la géométrie »²²². Quant aux instruments à mesurer le poids et le temps (balance, sablier, cadran solaire, clochette), ils relèvent du même type puisque, dans le système des arts libéraux, le rôle qui revenait à la Géométrie était celui de *peser*. D'ailleurs, « Dürer lui-même tenait l'activité purement manuelle des arts mineurs pour de la géométrie appliquée »²²³.

En plus de tous les motifs se rattachant à la géométrie et à ses activités spécifiques dont il a été question jusqu'à présent, il y en a d'autres qui ont trait de manière plus ou moins évidente à la mélancolie. Même cette dernière série d'objets ne fait pas exception par la manière dont ils sont représentés : la balance est en parfait équilibre ; dans la partie supérieure du sablier, il y a autant de sable que dans la partie inférieure ; le battant de la petite cloche est parfaitement immobile ; enfin, « l'aiguille du cadran solaire n'engendre aucune ombre, alors qu'en revanche le sablier en projette une importante sur le mur »²²⁴. Il est peut-être midi, heure favorite du démon méridien, moment à partir duquel les moines du désert sont tentés par le sentiment de l'inutilité de toute prière et de toute activité qu'ils sont censés effectuer dans leur communauté. La présence d'une « brune », ou « lumière intermédiaire », nous empêche de dire exactement l'heure qu'il est, bien qu'il y ait des objets qui font de l'ombre. Mais ce

²²¹ *Ibid.*, p. 505-506.

²²² *Ibid.*, p. 523.

²²³ *Ibid.*, p. 524.

²²⁴ Böhme, *op. cit.*, p. 22.

twilight « qui plonge l'image dans l'extrême du fantastique, ne tient pas tellement aux conditions naturelles d'une certaine heure du jour : elle indique la brune inquiétante de l'esprit qui ne peut ni rejeter ses pensées dans l'ombre, ni les "amener à la lumière" »²²⁵. De toute façon, l'une des obsessions majeures du mélancolique est relative à l'écoulement du temps ; il n'arrive pas à saisir autre chose qu'un éternel présent, d'où l'impression puissante d'être exclu du monde ou, du moins, d'une profonde inadéquation entre celui-ci et soi-même. Dans la gravure de Dürer, « le temps paraît suspendu, "temps entre les temps", qui lui aussi peut participer de la mélancolie »²²⁶.

Parmi les autres motifs spécifiquement mélancoliques, il faut rappeler le chien, dont l'organisme est dominé, selon une tradition très ancienne, par la rate. « Si cet organe, décrit comme particulièrement sensible, dégénère, le chien est supposé perdre sa vivacité et devenir la proie de la rage. C'est dans cette mesure qu'il symbolise l'aspect sombre de cette complexion. Par ailleurs on se fondait sur le flair et l'endurance de cet animal pour reconnaître en lui l'image du chercheur et du penseur infatigable. (...) Sur la gravure de Dürer l'ambivalence de ce symbole est enrichie surtout par le fait que l'animal est représenté en train de dormir : si la rate est à l'origine des cauchemars, les songes divinatoires sont l'apanage du mélancolique »²²⁷. Pour les auteurs de *Saturne et la mélancolie*, le chien est une figure auxiliaire souvent représentée dans les portraits des savants, qui rehausse l'impression de tragédie essentiellement humaine se dégageant du personnage allégorique principal ; il signifie également la « morne tristesse d'une créature qui s'abandonne entièrement à son ... malaise »²²⁸. Par ailleurs, le chien « se trouve mentionné dans les sources astrologiques comme animal typique de Saturne ». Dans la traduction d'un texte grec portant sur les *Mystères de l'alphabet égyptien*, faite par Pirckheimer (à laquelle Dürer avait contribué en réalisant les illustrations), il est écrit que « le hiéroglyphe d'un chien signifie, entre autres, la rate, les prophètes et les écritures sacrées, (...) : toutes notions que, depuis les jours d'Aristote, l'on avait étroitement associées au mélancolique ; que le chien, plus doué et plus sensible que les autres animaux, est très sérieux de

²²⁵ R. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl, *op. cit.*, p. 497.

²²⁶ Böhme, *op. cit.*, p. 22.

²²⁷ W. Benjamin, *op. cit.*, p. 163.

²²⁸ R. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl, *op. cit.*, p. 498.

nature et peut être victime de la folie ; et que, pareil aux profonds penseurs, il est porté à être toujours en chasse, à flairer les choses et à ne plus les lâcher. Le meilleur chien est par conséquent celui “qui montre une tête, comme on dit couramment, plus mélancolique”. On peut le dire en toute justice du chien gravé ici par Dürer »²²⁹.

La chauve-souris, dont le déploiement des ailes soutient le titre de la gravure, est un motif indépendant des autres images. Elle était considérée comme « l'animal symbolique des mélancoliques. De même elle est mentionnée (...) comme un signe d'homme malade et incontinent (...). En outre les humanistes de la Renaissance l'ont employée (pour le meilleur et pour le pire) comme un exemple de la veille de nuit ou du travail nocturne. Selon Agrippa de Nettesheim, sa caractéristique dominante est l'habitude de veiller, la “vigilantia” ; selon Ficin, c'est un exemple et semonce des effets ruineux et destructeurs de l'étude nocturne »²³⁰.

Et les exemples pourraient se multiplier avec les attributs du personnage central : la bourse et les clefs signifient, selon une explication donnée par Dürer lui-même, la richesse et la puissance ; le poing serré « est un signe d'avarice, typique du tempérament mélancolique, aussi bien qu'un symptôme médical spécifique de certains fantasmes mélancoliques »²³¹ ; le visage sombre de Melencolia est la réminiscence d'une croyance ancienne, mais très en vogue au Moyen-Age, selon laquelle les mélancoliques ont le teint terreux. En revanche, cette *facies nigra* est en contraste avec le regard “surveillé” de la Mélancolie. Par ailleurs, les yeux lumineux de celle-ci marquent une opposition nette avec le chien et l'angelot ; en effet, les yeux du premier sont fermés, ceux du second cachés par la position du corps.

Le motif de la tête penchée est très ancien : on le rencontre même sur les sarcophages égyptiens. Sa signification première c'est le chagrin, « mais ce peut être aussi la fatigue ou la pensée créatrice »²³². La tête penchée soutenue notamment par la main gauche est devenue par la suite l'une des attitudes typiques du mélancolique. Une explication possible de ce phénomène est le symptôme du sifflement dans l'oreille gauche, lui aussi considéré comme spécifique de la mélancolie, dans la tradition médicale

²²⁹ *Ibid.*, p. 500.

²³⁰ *Ibid.*, p. 500-501.

²³¹ *Ibid.*, p. 453.

²³² *Ibid.*, p. 450.

antique. « C'est vraisemblablement à ce symptôme (et non à la somnolence de l'*acedia*, apparemment mise en cause par Panofsky mais démentie par l'autorité d'Aristote qui affirmait (...) que les mélancoliques ne désirent pas le sommeil) qu'il faut attribuer le geste de la main gauche soutenant la tête, caractéristique des représentations du tempérament mélancolique (...). Selon toute probabilité, cette posture a été par la suite interprétée à tort comme un indice de somnolence et rapprochée de l'*acedia*; par le truchement peut-être de la théorie médicale des effets nocifs de *somnus meridianus*, mis en relation avec le démon de midi propre à l'*acedia* »²³³. En effet, dans les traités médicaux du Moyen-Age, le type du mélancolique est assez souvent représenté se comprimant l'oreille gauche avec la main, même s'il se tient debout. Pourtant, ce détail n'est par nécessairement le seul qui puisse se trouver à l'origine de la tête penchée, soutenue par la main gauche, posture fréquemment utilisée dans la représentation des mélancoliques. Il se peut que les images concernant l'*acedia* aient pu elles aussi participer à la naissance de ce motif puisque, de toute façon, l'acédie signifie non seulement sommeil (coupable ou pas), mais aussi paresse, donc inactivité. Et les mélancoliques sont éminemment inactifs. Il ne s'agit pas de faire l'arbitre entre Panofsky et Agamben et de donner raison à deux autorités en matière de mélancolie pour éviter à l'un ou à l'autre la honte d'avoir tort. Sincèrement, et cela arrive souvent dans l'interprétation des oeuvres artistiques qui manifestent un certain degré de complexité, nous croyons que ce motif peut avoir des origines épistémologiques doubles. Les deux critiques se situent sur des niveaux d'interprétation différents, mais en réalité elles sont complémentaires. D'ailleurs, pour reprendre le mot de Nietzsche, « la vérité commence à deux ».

Nous n'allons pas insister sur d'autres détails importants pour l'analyse de cette gravure, dont nous mentionnons le carré magique et la couronne de cresson et de renoncule d'eau que porte la femme ailée. Leur influence était considérée comme bénéfique dans le combat contre la mélancolie : le carré était « magique » au sens propre du terme, parce qu'il était censé attirer l'influence curative de Jupiter, dont il était le substitut mathématique²³⁴ ; d'autre part, la couronne qui signifie les puissances intellectuelles de Melencolia (traditionnellement, c'est l'ornement que

²³³ Giorgio Agamben, *op. cit.*, p. 39.

²³⁴ R. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl, *op. cit.*, p. 503.

portait l'*homo literatus*) est aussi un antidote à la mélancolie, puisque les deux plantes nommées plus haut étaient censées avoir, de par leur nature aquatique, des effets opposés à la sécheresse terreuse du tempérament mélancolique²³⁵.

Enfin, la présence affairée de l'angelot à côté de la Mélancolie, apparemment difficile à expliquer, est porteuse d'une signification particulière :

« l'industrie du putto écrivant signifie l'insouciance équanimité d'un être qui vient tout juste d'apprendre le contentement d'être actif, même si l'on est improductif, et qui ne sait rien encore du tourment de la pensée, même quand elle est productive ; d'un être qui n'est pas encore capable de tristesse, parce qu'il n'a pas encore atteint la stature humaine »²³⁶.

C'est donc en opposition avec la Mélancolie même qu'il faut entendre la présence de l'angelot en train de travailler ; mais, d'autre part, l'ombre dans laquelle il est plongé donne lieu à des ambiguïtés qu'il est difficile d'expliquer : par exemple, ce qu'il tient dans sa main est un crayon, un sextant ou un burin ? Certains sont même allés jusqu'à lui attribuer un air méchant, et ont vu en lui un démon à cause de ses yeux sans éclat et du fait qu'il a l'air de dissimuler ce qu'il écrit avec la main²³⁷. Malgré cette ambivalence, l'angelot n'en reste pas moins complémentaire du personnage central, précisément parce qu'il est actif et que son activité s'oppose à l'abandon auquel se livre, malgré son regard vigilant, la femme ailée. D'ailleurs, si la gravure de Dürer représente une certaine idée de la Mélancolie, le personnage du putto est également censé avoir une certaine valeur symbolique :

« L'enfant signifie la "pratique". Cet enfant est assis dans une attitude quasi semblable à celle de la femme, et pourtant - la chose va presque jusqu'à la limite de la parodie - il en renverse la présentation dans tout le détail : le regard ne se lève pas, n'est pas fixe, n'est pas sans but ; les mains ne sont ni oisives ni fermées, mais au contraire très affairées. Il se peut

²³⁵ *Ibidem*, p. 502-503.

²³⁶ *Ibid.*, p. 498.

²³⁷ Cf. H. Böhme, *op. cit.*, p. 16.

bien que le putto (ailé, lui aussi, mais malgré cela petit adjoint sans plus, n'offrant qu'activité manuelle en échange de la puissance de l'esprit) ne soit un exemple d'activité sans pensée, tout comme Melencolia, elle, est un exemple de pensée sans activité. Il ne prend aucune part à la création intellectuelle, mais il ne participe pas non plus à l'angoisse inséparable de cette création. Si Art a le sentiment de s'être heurtée à des bornes infranchissables, l'aveugle Pratique ne s'aperçoit d'aucune limitation. Même en ce moment, dans la plus fâcheuse des heures de Saturne, où "Ars" et "Usus" se sont séparés (...), et même en ces instants où Art est vaincue par le découragement, Pratique peut encore se laisser aller à une activité qui ne rime à rien ni ne raisonne rien »²³⁸.

Il est bien difficile de trouver des arguments contraires pour rejeter l'interprétation de Panofsky, Saxl et Klibansky du rôle que remplit l'angelot dans l'ensemble de la gravure. On est bien persuadé que par ce personnage Dürer a voulu figurer de manière allégorique la mise en oeuvre d'un savoir que l'artiste acquiert au long d'un travail soutenu, qui devient une composante indispensable pour la réalisation de toute idée artistique. Ce qu'il y a d'intéressant dans tout cela, c'est la dissociation que l'on fait entre Art et Pratique. Il paraît qu'une cassure vient de se produire et que les deux qualités essentielles du génie artistique seront désormais séparées : faculté imaginative et mise en oeuvre par la pratique artistique ne vont plus ensemble ; l'une s'abandonne à l'oisiveté parce qu'elle vient de saisir l'absence de sens de toute action humaine, l'autre continue à produire bien que son travail soit stérile, mais seulement en vertu d'une habileté, d'une adresse, d'un « métier » : désormais le Génie de l'Art ne sera plus un bâtisseur de projets, ni son fournisseur en idées parce qu'à celui-ci vient d'être révélée l'inutilité de toute chose.

Cette longue présentation des motifs qui réfèrent aux types de la Mélancolie et de la Géométrie dans la gravure de Dürer est destinée à mettre en évidence un fait incontestable : les attributs qui accompagnent le personnage allégorique de la Mélancolie deviennent à un certain moment de l'analyse indissociables non pas des deux types, mais du personnage lui-même, qui parvient à incarner à la fois la Mélancolie et la Géométrie.

²³⁸ R. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl, *op. cit.*, p. 538.

Mais la fusion de ces deux types entraîne un échange mutuel d'attributs, qui prête à la représentation de la Mélancolie une valeur symbolique entièrement nouvelle :

« L'idée que recouvre la gravure de Dürer, définie aux termes de l'histoire des types, pourrait être celle de Geometria s'abandonnant à la mélancolie, ou de la Mélancolie s'adonnant à la géométrie. Or cette union des deux figures en gravure, incarnant l'une l'idéal allégorisé d'une faculté mentale créatrice, l'autre l'image terrifiante d'un état d'esprit destructeur, signifie plus qu'une simple fusion de deux types ; en fait, elle établit une signification entièrement nouvelle, une signification qui, si l'on tient compte des deux points de départ, équivaut presque à une double inversion du sens. Quand Dürer fondit le portrait d'une "ars geometrica" avec celui d'un "homo melancholicus" (...) il dota l'un d'une âme, l'autre d'un esprit. Il eut assez de hardiesse pour faire descendre le savoir et la méthode intemporels d'un art libéral dans la sphère de la lutte et de l'échec humains ; assez de hardiesse aussi pour élever la lourdeur animale d'un tempérament "triste, terre à terre", à la hauteur d'une lutte avec des problèmes intellectuels. L'atelier de Geometria, cosmos d'outils nettement disposés et employés à bonne fin, s'est changé en un chaos d'objets inutilisés ; leur dispersion toute fortuite reflète une indifférence psychologique. (...) la notion d'une "Mélancolie" dans la nature de laquelle la distinction intellectuelle d'un art libéral se combinait avec cette capacité de souffrir que possède l'âme humaine ne pouvait prendre qu'une seule forme, celle d'un génie ailé »²³⁹.

C'est comme si nous assistions à l'apparition d'une figure essentielle par la superposition de deux thèmes que la diversité rend au début incompatibles. L'homme mélancolique, triste et craintif (tel est l'héritage de la conception médicale du Moyen-Âge), marqué par une souffrance qui lui interdit de communiquer au point de vue vital avec le monde, n'a rien à voir avec l'ouverture d'esprit et de pensée que suppose l'art libéral nommé Géométrie. Celle-ci est en effet un savoir issu de l'effort que l'homme

²³⁹ *Ibidem*, p. 493-495.

déploie pour saisir à travers le monde des objets un ordre et une raison d'être. En tant qu'effort créateur, Geometria n'a pas non plus beaucoup à voir avec la faillite, avec l'écroulement intérieur que suppose la mélancolie, sauf si l'on pense à Aristote, qui mettait en relation cette dernière avec l'homme de génie, mais Dürer n'en a pas subi d'influence directe. Or c'est précisément à l'époque de Dürer que l'exercice des mathématiques commence à être mis en relation avec la mélancolie. La raison en est bien simple : les deux types, du mélancolique et de la Géométrie, sont gouvernés par Saturne, et ce fait rend compte aussi de leur fusion²⁴⁰.

Mais le changement le plus profond enregistré par *Melencolia I* s'est opéré au niveau conceptuel. L'auteur « a surmonté les distinctions médicales grâce à une image où s'unissent en un tout, pleins de vie et d'émotion, les phénomènes que les notions convenues de tempérament et de maladie avaient dépouillées de leur vitalité ; il a conçu la mélancolie des intellectuels comme une destinée invisible où les différences entre tempérament, maladie et état d'esprit mélancoliques s'évanouissent, et où le chagrin qui couve et l'enthousiasme créateur ne sont, à égalité, que les extrêmes d'une seule et même disposition »²⁴¹. C'est le dépassement du sens médical qui est ici important, car après Dürer la mélancolie sera de moins en moins ce qu'elle avait été au Moyen-Age : une humeur dont la présence en excès entraîne des maladies, ou un tempérament régi par une complexion où cette humeur est dominante. Cette prééminence du sens médical sera remplacée dorénavant par quelque chose de plus profond, qui situe sur le même plan la création et la tristesse, qui fait de ce doute essentiel qu'exprime le regard vigilant de la Mélancolie la marque spécifique de toute activité créatrice. Il ne s'agit pas seulement du thème de la pensivité qui traverse toute l'histoire de la mélancolie depuis Aristote, mais d'une source de la pensée qui serait la tristesse même, ou toute forme de souffrance qui met en cause le fondement de l'être et, pourquoi pas, du monde. Tel est du moins le message essentiel de la pensée de Cioran, pour lequel « ...l'univers n'est qu'un sous-produit de notre tristesse... »²⁴². Chez celui-ci, le symptôme le plus spécifique de la mélancolie est à tel point inséparable de la pensée, que l'univers même trouve dans cette consubstantialité sa raison d'exister. Mais nous reviendrons sur cette question au cours du chapitre suivant.

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 528.

²⁴¹ *Ibid.*, p. 545.

²⁴² *Précis de décomposition*, p. 19.

Pour l'instant, revenons à la gravure de Dürer et essayons de voir quelle est la signification du titre que l'auteur a donné à son ouvrage. Le titre *Melencolia I* est déjà une source d'incertitude tant pour les profanes que pour les spécialistes. En effet, l'inscription soutenue par la chauve-souris se donne à lire de plusieurs manières : « Le signe “I” de l'inscription est-il le nombre “1”, le nombre ordinal “premier”, la lettre “I”, dans le sens de l'impératif latin “ire” (aller) - ce qui signifierait : “Mélancolie ! Fuyez !” ? »²⁴³ Pour Panofsky et ses collaborateurs, la dernière partie du titre est à interpréter comme le chiffre « 1 », ce qui soulève aussitôt une autre question : pourquoi alors rien ne succède, dans l'oeuvre de Dürer, à cette première représentation de la Mélancolie ? Les arguments de Panofsky jettent le doute sur cette interrogation car, selon les auteurs de *Saturne et la mélancolie*, la gravure est le lieu où s'affrontent deux conceptions différentes, dont elle représente en quelque sorte la sublimation :

« Le néo-platonicien Ficin (...) tenait la mélancolie inspirée en si grand honneur que, dans la hiérarchie ascendante des facultés de l'âme, “imaginatio”, “ratio” et “mens contemplatrix”, il ne l'associait qu'avec la plus haute, l'esprit contemplatif. Henri de Gand, lui, plaçait la mélancolie non inspirée si bas qu'elle pouvait être associée seulement avec la plus basse, l'imagination. Ficin estimait impossible que l'esprit imaginatif se haussât jusqu'à la mélancolie ; Gand estimait impossible que l'esprit mélancolique se haussât au-dessus de l'imagination. Or supposons qu'il y ait quelqu'un d'assez hardi pour étendre la notion de mélancolie inspirée de manière qu'elle embrasse une forme rationnelle et imaginative aussi bien qu'une forme contemplative. On verrait alors surgir une phase rationnelle et une phase contemplative à l'intérieur de la mélancolie même, interprétant pour ainsi dire la hiérarchie des trois facultés de l'âme comme trois formes également inspirées de la mélancolie. Alors la *Melencolia I* de Dürer, portrait d'une “melancholia imaginativa”, représenterait en réalité la première étape d'une ascension qui passerait par *Melencolia II*

²⁴³ Hartmut Böhme, *op. cit.*, p. 6.

(“melancholia rationalis”) pour aboutir à *Melencolia III* (“melancholia mentalis”) »²⁴⁴.

Or celui qui a donné une telle théorie de la mélancolie n'est personne d'autre qu'Agrippa de Nettesheim, dont le livre *Occulta Philosophia* a été une sorte de médiateur entre l'Académie florentine et Dürer. Celui-ci, qui se considérait comme un mélancolique, est entré en contact avec la pensée de Marsile Ficin grâce à cet ouvrage dont la version originale, plus restreinte que celle publiée en 1531, datait de 1510. Dürer aurait pris connaissance de cette première version par une copie du manuscrit original dont Agrippa de Nettesheim a fait don à son ami Trithème, à Wurtzbourg²⁴⁵. En plus des pages consacrées à la fureur mélancolique, Dürer avait probablement consulté la troisième partie où, sous l'influence de Ficin et d'autres sources, la notion de mélancolie et de génie saturnien était appliquée non seulement à l'homme de lettres, mais aussi au génie politique, religieux et artistique. En d'autres termes, Agrippa proposait une « doctrine universelle du génie » où on avait placé « côte à côte le don de prophétie et le pouvoir créateur, la vision et l'oeuvre accomplie »²⁴⁶. L'artiste avait bien sa place dans ce système organisé en trois degrés, dont le premier, réservé aux « esprits inférieurs », avait pour « habitat psychologique » précisément l'imagination et dont les domaines d'application étaient notamment l'architecture et la peinture²⁴⁷. Si un artiste avait voulu peindre un portrait qui illustre le premier degré de la théorie d'Agrippa, il aurait représenté « un être créateur autant que prophétique, car son esprit possède sa part de “furor” inspiré ; un être dont les pouvoirs d'invention sont limités au domaine de la visibilité dans l'espace - c'est-à-dire au domaine des arts mécaniques, et dont le regard prophétique ne peut discerner que des menaces de catastrophes naturelles, car son esprit est entièrement conditionné par la faculté d'“imaginatio” ; un être, enfin, qui prend une sombre conscience de l'insuffisance de ses

²⁴⁴ R. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl, *op. cit.*, p. 545-547.

²⁴⁵ *Ibidem*, p. 547-557.

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 567.

²⁴⁷ *Ibid.*, p. 566-567. Les deux autres degrés étaient destinés aux « esprits moyens » et « supérieurs » et se situaient du point de vue psychologique au niveau de la « ratio », respectivement de la « mens ». Les domaines spécifiques étaient, dans le premier cas, les sciences naturelles, la médecine et la politique, et dans le second la théologie.

pouvoirs de connaître, car il manque à son esprit la capacité de donner aux facultés supérieures leur libre effet (...). En d'autres termes, ce que l'artiste devra représenter, c'est ce qu'Albert Dürer a fait dans *Melencolia I* »²⁴⁸. La comparaison de la théorie d'Agrippa de Nettesheim à la gravure de Dürer conduit les auteurs de *Saturne et la mélancolie* à la conclusion que l'une se reflète dans l'autre : « Il n'est pas d'oeuvre d'art qui corresponde plus intimement à la notion de la mélancolie selon Agrippa que la gravure de Dürer, et il n'est pas de texte avec lequel la gravure de Dürer s'accorde plus intimement que les chapitres d'Agrippa sur la mélancolie »²⁴⁹.

Malgré les critiques²⁵⁰ auxquelles certains détails de cette dernière partie de l'analyse ont été soumis, les arguments dont Panofsky se sert pour expliquer les sources théoriques et idéologiques de la gravure restent à nos yeux irréfutables. Il serait d'ailleurs peu probable que l'on puisse découvrir de nos jours d'autres sources susceptibles de modifier de manière essentielle cette perspective sur le contexte historique et idéologique qui a contribué à la naissance de *Melencolia I*.

Nous sommes sans doute bien loin du sens hippocratique et médiéval qui avait décidé pendant près de deux mille ans de la signification du concept de mélancolie. Nous sommes également bien loin du rire de Démocrite, de la conception saturnienne et de la philosophie de Ficin dans la mesure où maintenant la mélancolie n'est plus seulement l'affaire des médecins et des philosophes, mais aussi, et de manière définitive, des artistes. Autrement dit, elle passe du discours médical et philosophique dans le domaine des beaux-arts, dont le discours, s'accomplissant à travers la représentation, s'adresse plutôt à l'imagination et à l'intuition qu'à la raison. C'est peut-être ce phénomène qui se trouve à l'origine d'une remarque faite souvent par les critiques d'art qui ont analysé la gravure de Dürer : « l'affirmation de Heinrich Wölfflin (il s'exprima sur le sujet dès 1923), selon laquelle *la Mélancolie* serait toujours "un sujet d'interprétations infinies", reste valable »²⁵¹. Que le sens de cette oeuvre soit inépuisable, cela est plein de conséquences pour l'avenir de l'idée de mélancolie, puisque toutes les ambivalences qui la régissent deviennent

²⁴⁸ *Ibid.*, p. 567.

²⁴⁹ *Ibid.*, p. 567-568.

²⁵⁰ Cf. H. Böhme, *op. cit.* qui fait mention de diverses opinions contraires portant sur cette question.

²⁵¹ *Ibidem*, p. 6.

désormais d'une certaine manière constitutives de l'idée elle-même, de sorte que tel aspect spécifique de la mélancolie sera subverti par un contenu opposé, lui aussi constitutif. Cette dialectique des ambivalences, amplifiée par le langage propre aux beaux-arts, deviendra un trait spécifique de la mélancolie. Elle est encore mieux au goût du mélancolique, qui a fait son choix pour l'ambiguïté et qui cultive à son propre bénéfice le flou parce qu'il n'est pas apte à la décision. Elle est également une stratégie d'économie interne contre l'agression venue du dehors.

Enfin, la dernière question que nous nous proposons d'aborder au sujet de la gravure de Dürer, d'une importance essentielle pour notre propos, concerne la disposition des outils que Melencolia a l'air d'avoir abandonnés. Ces instruments ne servent plus à rien : « Inutiles ... se sont avérés les instruments de géométrie de la gravure de Dürer dès qu'il s'est agi de laisser l'étude objective des lois mathématiques pour celle des lois psychologiques de l'intériorité. Non seulement les instruments ne servent plus à rien, mais les schèmes de la pensée rationnelle pas davantage »²⁵². Leur inutilité est ainsi interprétée comme écart qui sépare la « géométrie » de la « psychologie », mais en réalité l'opposition entre ces deux domaines parle d'une incompatibilité essentielle qui fait que le monde intelligible et mesurable ne se reflète d'aucune manière dans la recherche douloureuse de soi-même qu'entreprend le mélancolique.

En effet, l'état dans lequel se trouvent ces outils instaure un désordre qui n'a pas échappé à l'attention des critiques d'art : il serait consternant et correspondrait au caractère dissolu de l'état d'esprit du personnage central. À l'utilité immédiate de ces instruments s'ajoute une valeur symbolique qui signifie l'univers du mélancolique et ce qu'il y a de chaotique dans la connaissance profane. Enfin, « selon une conception diamétralement opposée, les objets ne seraient nullement "dispersés" : ils formeraient une véritable "nature morte d'objets", traditionnellement connue, attributs de la Mélancolie en tant que "prototype des aptitudes humaines". En fait, le désordre n'est pas dénué d'ordre »²⁵³, opinion à laquelle nous ne pouvons souscrire tant que l'« ordre » invoqué ici, au moins paradoxal, relève plutôt d'une économie artistique que de l'expression d'un contenu mélancolique.

²⁵² Marie-Claude Lambotte, *Esthétique de la mélancolie*, Aubier, coll. « Présence et pensée », 1984, p. 79.

²⁵³ Hartmut Böhme, *op. cit.* p. 20.

Le bric-à-brac des objets se donne en tant que désordre, discontinuité, dispersion et signifie essentiellement l'absence de sens. Dans l'état d'esprit que traverse la Mélancolie, il y a une sorte de savoir irréductible qui lui interdit d'avancer dans ses recherches ; l'inutilité de toute action vient de lui être révélée. Quelque chose d'essentiel lui manque et cette absence, relative à l'unité de son être, se reflète dans le désordre des objets qui naguère lui servaient d'outils, l'aidaient à mesurer, à peser et à mettre en oeuvre. Cette cassure qui s'est produite en elle-même se reflète nécessairement à l'extérieur, dans un monde qui a perdu son unité et sa cohérence, et dans l'état de ce qui rendait possible l'acte de s'approprier l'univers.

Ce brisement produit à l'intérieur entraîne, au-delà de l'identité du mélancolique, une conséquence majeure : le monde volé en éclats, seuls des fragments en subsistent et désormais la mélancolie ne pourra produire que du fragment, chaque fois qu'elle donnera, en empruntant tel ou tel moyen, son discours. Ce discours sera lui-même formé de fragments, soumis aux interruptions, à la reprise, à l'abandon et à l'oubli, pour rendre possible sa résurrection toujours nouvelle, amnésique et totalitaire. Ce n'est pas par hasard si, dans la longue série d'ouvrages qui se situent dans la descendance de *Melencolia I*, il y a tout un paradigme où le personnage allégorique est placé dans un paysage de ruines. Dans les oeuvres de Domenico Feti, Giovanni Benedetto Castiglione et Nicolas Chaperon, « on y voit des murs croulants et des colonnes brisées, indications d'une tendance qui n'a cessé de se renforcer depuis le XV^e siècle et qui a atteint l'un de ses sommets périodiques vers 1600 ou peu après : le culte romantique des ruines »²⁵⁴. Malgré la gloire romantique et le caractère allégorique des ruines, elles n'en restent pas moins des fragments. Il est vrai cependant que, du point de vue strictement artistique, le motif des ruines dans les représentations de la mélancolie illustre le thème de l'impermanence, mais remarquons par ailleurs que chez Chaperon par exemple, elles vont jusqu'à remplacer la plupart des outils de la Mélancolie²⁵⁵, détail qui en dit long : du fragment qui se substitue à une série d'objets figurés comme « fragments ».

Il est pour nous évident que le succès artistique du motif des ruines traduit au niveau des images cette intuition profonde des artistes qui voient dans la mélancolie une instance qui produit du fragment presque

²⁵⁴ R. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl, *op. cit.*, p. 628.

²⁵⁵ *Ibidem*, p. 628-629.

inconditionnellement. Il y a d'ailleurs une surprenante coïncidence qui fait qu'elles agissent sur l'esprit comme le procédé qui les met en scène : « Les allégories sont au domaine de la pensée ce que les ruines sont au domaine des choses »²⁵⁶. Cette affirmation hardie ouvre toute une perspective sur laquelle seule la théorie de l'art peut se prononcer, à moins que Walter Benjamin ne veuille signifier par son assertion le principe des ambivalences qui sous-tendent une allégorie comme par exemple *Melencolia I* de Dürer. De toute façon, cette solidarité entre le mode de représentation et l'objet représenté - les ruines sont des « objets » ayant perdu leur unité, c'est-à-dire des fragments ; l'allégorie produit au niveau de la pensée une discontinuité, donc elle engendre des « unités » de pensée équivalant à des fragments - ne fait que renforcer nos arguments.

Nous n'allons plus insister sur cet aspect maintenant, sur lequel nous nous proposons pourtant de revenir au cours des chapitres suivants. Nous nous limiterons à souligner l'importance majeure de cette gravure pour l'histoire de l'idée de mélancolie. Par-delà l'originalité du contenu d'idées et les innovations artistiques signalées dans les nombreuses analyses et interprétations qui lui furent consacrées, la gravure de Dürer est l'élément fondateur d'une manière entièrement nouvelle d'entendre la mélancolie : non plus comme maladie et péroration philosophique, mais comme quelque chose de très personnel, qui concerne ce qu'il y a de plus intime en nous-mêmes, et qui interdit d'agir autrement qu'en rêvant à la possibilité de l'acte. Elle sera dorénavant une stupeur accompagnée de désespoir, un refus de regarder le monde autrement qu'avec tristesse, une rancœur réprimée au moyen d'une stérile rêverie. Quelques siècles seront pourtant nécessaires avant que la mutation se soit définitivement accomplie et que la mélancolie devienne l'objet du discours de l'écrivain. Toute la génération romantique sera marquée par cette mélancolie enfin intériorisée ; chaque écrivain aura envie de parler de son désastre personnel, de sa tristesse inouïe et d'y projeter des fantasmes aussi authentiques qu'insincères. Le romantisme doit beaucoup à la Mélancolie de Dürer, non seulement parce que les écrivains de cette époque s'y réfèrent souvent et de manière explicite ; il récupère également un détail essentiel : l'unité de sens entre

²⁵⁶ Walter Benjamin, *op. cit.*, p. 191.

homme de génie, évidente chez Dürer, dont l'origine pourtant se perd dans la nuit des temps pour les romantiques, est l'articulation épistémologique fondamentale qui justifie dans notre opinion cette filiation.

Transformée en sujet du récit et du discours poétique, la mélancolie subira au bout de quelques décennies un processus rapide de sclérose pour devenir, vers la fin de l'époque romantique, à quelques exceptions près, un thème essoufflé, tenu en horreur par une très jeune génération d'écrivains qui tentera de bannir dans ses créations précisément la subjectivité. Seul un Baudelaire en parlera discrètement, ne prononçant son nom que très rarement, pour ne pas ajouter au discrédit où elle fut jetée. Au-delà de l'époque romantique, la mélancolie sera nommée pendant quelque temps sous divers pseudonymes - en attendant que le goût en revienne. Mais, comme il arrive souvent dans ce genre de situations, le retour aura la signification d'un nouveau parcours.

6. Après Dürer

Pourtant, avant de devenir un thème privilégié de la littérature romantique, la mélancolie demeurera pendant près de trois siècles le sujet favori des beaux-arts. Une nombreuse série d'allégories où, dans une attitude ressemblant plus ou moins à la figure allégorique centrale, un personnage féminin occupe la place centrale, forme ce que Panofsky, Saxl et Klibansky appellent l'« héritage artistique de *Melencolia I* ». Du XVI^e jusqu'au XIX^e siècle, beaucoup d'artistes ont imité cette gravure, s'en sont inspiré, ont ajouté ou enlevé des détails en contribuant ainsi à l'épanouissement d'un thème qui ne cessait de les fasciner.

Parmi ces oeuvres, quatre tableaux de Lucas Cranach, peints entre 1528 et 1533, représentent la Mélancolie d'une façon bien particulière : sous les traits d'une jeune femme le plus souvent vêtue d'une robe rouge, assise sur une terrasse et taillant l'écorce d'une baguette avec un couteau. Dans le premier de ces tableaux, la Mélancolie est encore entourée d'instruments jetés à terre, mais ultérieurement ils seront devenus les jouets d'une horde de putti (dont le nombre varie de trois à quinze) en diverses attitudes. Enfin, à l'arrière-plan, un paysage brumeux mêle dans une perspective lointaine des figures de cauchemar.

Une analyse²⁵⁷ consacrée au troisième de ces tableaux, qui date de 1532 et qui se trouve actuellement au Musée Unterlinden de Colmar²⁵⁸, a relevé les principales différences qui séparent la conception de Dürer de celle de Cranach, à commencer par la mise en scène : une jeune femme

²⁵⁷ Yves Hersant, « Mélancolie rouge », in *Question de couleurs. IX^{es} rencontres psychanalytiques d'Aix-en-Provence, 1990*, Les Belles lettres, coll. « Confluents psychanalytiques », 1991, p. 71-85.

²⁵⁸ V. ill. p. 237.

assise à droite de la toile est vêtue d'une robe d'un rouge intense, « que rehaussent encore l'or du corsage et le liseré noir du décolleté » ; elle a des « pupilles sombres et profondes, insolemment braquées sur nous (comme celles du lévrier emblématique, couché aux pieds de sa maîtresse, qui nous observe lui aussi avec une ironique attention) » ; au sol, à proximité du lévrier, une sphère et un peu plus loin une paire de perdrix ; une table située à gauche, sur laquelle se trouve un plateau chargé de fruits ; derrière la table, trois putti tournés vers la droite regardent émerveillés un quatrième, assis à cru sur une balançoire en mouvement, suspendue à une nuée brumeuse où l'on distingue un sabbat de sorcières.

Telle est dans les grandes lignes la disposition des objets et des personnages de cette *Mélancolie* inspirée sans doute par la gravure de Dürer. Celui-ci avait réalisé la synthèse d'éléments traditionnels par la fusion du type de la géométrie et de l'homme mélancolique. « C'est le désir, au contraire, que Cranach allégorise ; dans son oeuvre, une dynamique érotique se substitue à l'immobilité méditative. L'ange asexué de Dürer, abîmé dans ses pensées, parfaitement indifférent, passivement offert à qui le détaille, fait place à une Femme superlative qui s'emploie activement à nous réifier sous son regard. Regard sartrien en quelque sorte, qui nous enveloppe à distance, qui nous tient en son pouvoir, qui nous captive et nous capture. Ou bien regard de la séduction (...), lancé par une *Mélancolie* assez experte en leurre et artifices pour se garder d'apparaître sous l'aspect calamiteux qu'on prête d'ordinaire à ses pareilles. Ou encore : regard moins saturnien que vénérien, vrillé sur le spectateur par une habile ambassadrice de la déesse des amours. C'est bien Vénus, du reste, qu'évoquent les divers attributs dont s'entoure la Ravissante : ces quelques pommes sur la table, ce couple de perdrix derrière elle, cette ceinture ouvragée, cette céleste balançoire (où le moins savant des astrologues verrait l'allusion à la Balance, premier domicile de la planète qui régit la volupté). Et comment oublier qu'elle taille une verge, enfilée sous son aisselle, en la dépouillant d'une écorce dont douze copeaux jonchent le sol ? Coquette et aguicheuse, moins ange désormais que prostituée, vêtue de rouge pour donner le change ou pour signaler sa profession, c'est à une entreprise séductrice que s'adonne l'équivoque dame ailée »²⁵⁹. Non seulement il y a de grandes différences entre la gravure de Dürer et le tableau de Cranach, mais on a surtout l'impression que ce

²⁵⁹ Yves Hersant, art. cit., p. 75-76.

dernier, tout en conservant le thème central et certains détails, a voulu allégoriser d'une manière qui se distingue fondamentalement du travail de son prédécesseur : « La *Mélancolie* de Colmar s'oppose à *Melencolia I* comme le dynamique à l'immobile, comme la grâce à la pesanteur, comme le sexué à l'asexué, comme le vide au trop-plein - et comme le coloré à l'achromatique. D'un côté, le noir et le blanc ; de l'autre, tout un jeu de bigarrure, mettant aux prises les rouges / jaunes / bleus d'une "scène d'intérieur" et les noirs / verts / violets d'une scène à l'arrière-plan ». Cette différence, qui est à simplifier ici en une opposition du noir au rouge, n'est pas à mettre sur le compte de « la diversité des techniques propres aux graveurs et aux peintres : mieux vaudrait dire que la couleur, subvertissant la représentation, joue un rôle essentiel dans le "travail du déplacement" »²⁶⁰. Il s'agit ici d'un dynamisme très différent de la lourdeur et de l'immobilisme chez Dürer et d'un chromatisme inexistant chez ce dernier. Si le rouge est dominant chez Cranach, on peut dire qu'il s'agit en première instance d'un passage du noir au rouge - c'est-à-dire de la couleur qui traditionnellement signifiait la mélancolie (toute la tradition médico-philosophique est d'accord sur ce point) vers quelque chose qui s'y oppose. Or l'humorisme du Moyen-Age avait statué l'existence de quatre humeurs dont le sang, considéré comme le responsable du tempérament sanguin, et la bile jaune (que certains appelaient rouge), dont l'abondance déterminait le tempérament colérique. Le passage symbolique du noir au rouge, à prendre en considération à titre d'hypothèse, aurait trait au processus spécifique de l'adustion, et pourrait fonctionner comme mise en garde contre la folie : « Voilà qui éclaire peut-être la *Mélancolie* de Colmar : le tableau mettant en scène autant de putti qu'il y a d'humeurs, il est d'autant plus tentant de l'interpréter dans cette perspective médicale. Le bambin qui se balance, et que sa corde va entraîner de la dame en rouge vers la nuée noire, symboliserait alors une adustion : celle qui transforme le sang en atrabile, ou celle qui fait de la bile rouge une humeur noire. Les conséquences, dans les deux cas, sont également redoutables, car le passage du rouge au noir entraîne deux formes de folie »²⁶¹, dont une douce et hilare, semblable à celle de Démocrite, et l'autre furieuse, pareille à celle d'Ajx qui en est l'exemple paradigmatique. Comme on le sait, l'abondance de bile noire était dans la conception des Anciens à l'origine de

²⁶⁰ *Ibidem*, p. 78.

²⁶¹ *Ibid.*, p. 80.

différentes maladies, parmi lesquelles la folie occupait une place privilégiée. Celle-ci surtout pouvait engendrer des visions effroyables qui faisaient perdre la raison aux sujets atteints par cette maladie. Selon cette perspective, on peut interpréter cette dame en rouge comme l'origine d'un mal qui, sous l'apparence de la séduction amoureuse, produit les plus grands désordres psychiques. Mais le Moyen-Age avait précisément identifié ce genre de séduction aux pouvoirs du diable. La Mélancolie de Cranach serait alors « un être aérien maléfique, semblable à un démon », qui userait de sa « beauté fascinatrice. Si la mélancolie est dangereuse, c'est par le charme même de son aspect. Il revient à Marsile Ficin de nous éclairer à cet égard : la fascination, comme l'explique le philosophe, résulte d'un esprit subtil émanant des yeux ouverts ; blessant en plein cœur la personne qui le reçoit, son rayonnement de proche en proche la contamine tout entière. Ainsi procède la dame en rouge : moins ravissante que ravisseuse, à la contempler imprudemment le chasseur devient gibier »²⁶².

Le regard fascinateur est un trait souvent attribué aux accusées dans les procès de sorcellerie au Moyen-Age. Il y a d'ailleurs dans cette peinture d'autres détails qu'il est possible d'interpréter comme des marques sataniques. La position du pied gauche « suggère quelque chose de suspect. La dame en rouge semble boiteuse ; et la claudication, comme on sait, est un attribut des diaboliques »²⁶³. La baguette qu'elle taille peut être considérée comme l'instrument magique des sorcières. En plus, « le geste de la dame en rouge, au symbolisme sexuel si violent, suggère plutôt une castration : armée de son long couteau, on ne saurait exclure qu'elle procède à quelque “nouement d'aiguillette”, à un “empêchement génital”, à une “privation du membre viril” ; comme toute sorcière digne de ce nom, elle s'attaque aux fonctions génératrices. Tout en invitant à l'amour, elle infeste l'acte vénérien... »²⁶⁴. Enfin, la couronne d'épines qu'elle a adoptée rappelle celle du Christ. « Elle la porte même de guingois, avec une élégance blasphématoire »²⁶⁵. Tous ces détails qui renvoient à l'univers de la sorcellerie et du démon opèrent un nouveau déplacement chromatique, cette fois-ci du rouge vers le noir, c'est-à-dire de la mélancolie amoureuse vers l'empire du démon : « imprégnée de pensée chrétienne, issue du milieu

²⁶² *Ibid.*, p. 82.

²⁶³ *Ibid.*, p. 83.

²⁶⁴ *Ibid.*, p. 84.

²⁶⁵ *Ibid.*, p. 82.

des Réformes, tributaire d'une doctrine qui a longuement élaboré le concept de séduction, la *Mélancolie* de Cranach propose aussi, à l'évidence, une figuration du diabolique : derrière la Ravissante, c'est le Prince des ténèbres qui se profile. Du reste, en matière de mélancolie, médecine et théologie se complètent et s'articulent : celle-là constatant que les malades (...) voient partout "des diables, serpens, manoirs obscurs, sepulcres, et corps morts, et autres choses semblables" ; celle-ci n'oubliant pas que l'humeur noire, suivant l'enseignement de sainte Hildegarde, est liée au péché originel »²⁶⁶. Ce double cheminement, du noir au rouge et vice versa est figuré symboliquement par l'oscillation du bambin sur sa balançoire, qui semble nous entraîner « là précisément où nous attend, formant un violent contraste avec le paysage ensoleillé, le terrifiant nuage noir peuplé d'animaux emblématiques (bouc, dragon, génisse et sanglier) que chevauchent trois sorcières et un couple de victimes. D'où une possible conclusion : la mélancolie selon Cranach vient moins de Saturne que de Satan ; et loin d'offrir aux yeux du peintre, comme à ceux de Marsile Ficin, la promesse intellectuelle d'un accomplissement créateur, elle est dénoncée comme la pire menace qui pèse sur le salut des hommes. Si Cranach suit un enseignement, ce n'est pas celui de l'humanisme. Mais bien celui de la Réforme, qui par la voix de Luther et de Melanchton a fermement rappelé une vieille doctrine théologique : "ubi est melancholicum caput, ibi Diabolicus habet suum balneum" »²⁶⁷.

Ainsi se profile le véritable message de la *Mélancolie* de Cranach ; nous sommes en présence d'une oeuvre sous-tendue par d'autres enjeux idéologiques, qui se situe plutôt dans la descendance du discours théologique médiéval, plus précisément dans le discours de la Réforme. Dürer avait fait son option claire et nette en faveur de l'humanisme en élevant la conception médicale à une dignité métaphysique qui avait égalé et peut-être même surpassé le prestige dont jouissait la mélancolie chez Marsile Ficin. Chez Cranach, au contraire, nous sommes mis en garde au sujet d'une mélancolie qui doit encore beaucoup à l'image proposée par la théologie du Moyen-Age : la séduction entraîne le péché, et la mélancolie c'est le diable - tel est le message essentiel de ce discours tenu par le jeu des couleurs et des formes. Mais la beauté fascinatrice de la dame en rouge n'en est pas moins ravissante, pensera le spectateur devenu

²⁶⁶ *Ibid.*, p. 82-83.

²⁶⁷ *Ibid.* p. 85.

prisonnier de cette image. À moins que par un effort de volonté, en s'apercevant que la belle dame est une sorcière et que malgré ses ailes elle emprunte aux puissances du démon, il ne se rende compte qu'il a affaire à une image ambivalente qui réunit, tout en conservant leur spécifique, des valeurs opposées. Mais il ne saura pas, quant à cette ambivalence et à cette situation, que seule la mélancolie est responsable...

On peut voir à présent quelle est la raison qui nous a déterminé à insister sur ce tableau de Cranach : en l'espace de quinze ans à peu près, deux conceptions de la mélancolie surgissent qui, malgré l'identité des moyens artistiques employés pour aborder ce thème, transmettent des messages essentiellement différents. Il est vrai que la première de ces conceptions subit l'influence de l'humanisme italien, alors que l'autre semble en appeler au discours de la Réforme, qui succède au discours théologique médiéval. Il est cependant étonnant de voir à quel point l'idée de mélancolie peut être orientée vers des significations divergentes et à quel point son noyau sémantique s'accommode de différents discours. Si de tels changements surviennent en l'espace de moins de vingt ans, quelles sont alors les modifications qui vont se produire dans cent ans ? Ou dans cinq siècles ?

Et pour le dire vite, quelle serait la vraie configuration sémantique de ce concept ?

*
* *
*

Nous n'allons pas nous pencher tout de suite sur cette question : ce serait brûler des étapes historiques importantes, que nous nous proposons de parcourir néanmoins au risque de rendre le lecteur plus qu'impatient. Car l'évolution de l'idée de mélancolie ne s'arrête pas à Dürer, ni à Cranach. La mélancolie traverse l'histoire avec une révoltante nonchalance, et non seulement change de visage d'une époque à l'autre, mais encore parvient à signifier à un moment donné de son évolution plusieurs choses à la fois. Il y a autant de mélancolies qu'il y a de discours sur la mélancolie : cette diversification survient dans l'histoire de cette idée à partir d'un certain moment, qui se situe peut-être vers la fin du Moyen-Age lorsque, en plus du discours de la médecine et de la théologie, il y a déjà une mélancolie « poétique », ensuite d'autres qui s'affirment à travers le discours des images. Sous forme de calendriers et feuilles volantes, toutes

ces représentations plus ou moins allégoriques de la mélancolie contribuent à la diversification d'une idée qu'elles étaient pourtant censées servir en tant que corrélats du discours officiel (de l'Église notamment). Les représentations artistiques parviennent plus tard à mettre en circulation autant de mélancolies qu'il y a d'artistes ; même si certains paradigmes prennent naissance à l'intérieur de domaines précis, comme les beaux-arts, le concept « explose » en une multitude de manifestations qui ne se revendiquent plus de quelque improbable invariant. L'écart qui sépare Cranach de Dürer est le meilleur exemple qui illustre cette diversification. Mais c'est précisément contre cet état de choses que se soulève au XVII^e siècle la tentative de Robert Burton, dont l'impressionnante *Anatomy of Melancholy* (1621) se propose comme une synthèse très documentée et très érudite sur la mélancolie.

Burton est l'un des premiers à avoir saisi qu'il s'agit d'un concept polymorphe, ou du moins à avoir affirmé à haute voix que par mélancolie on entend plusieurs choses bien distinctes et qu'à la fois elle reste unitaire. Mais il sera incapable de mettre de l'ordre (d'ailleurs, qui sera à même de le faire ?) dans l'immense quantité d'information qu'il a accumulée, malgré une très rigoureuse organisation de son texte en parties, sections et sous-sections. Ce livre réunit en une masse indistincte et chaotique des références empruntées à des domaines et des commentaires très divers, développés anarchiquement. Mais si le système fait défaut, il n'en est pas moins une performance :

« C'est une somme : toute la "physique", toute la médecine, toutes les opinions morales, une grande partie de l'héritage poétique de la tradition gréco-latine et chrétienne nous sont offertes par allusions, fragments, bribes cousus bout à bout. Cela dispensera maint lecteur hâtif de recourir aux anciens : une bibliothèque tient en ce livre. On y rencontre réunis tous les Maîtres dont le siècle suivant fera chanceler l'autorité et dont le nom même se perdra dans l'oubli. Chez Burton, ils sont encore accueillis royalement : c'est le festin de Sardanapale de l'érudition classique. Plus jamais il n'y aura autant d'invités dans un livre ; plus jamais autant de sentences, de fleurs, de fruits, de paroles dorées, de recettes de pharmacie présentés pêle-mêle. Ce livre, de son propre aveu, est né d'un

“vaste chaos et confusion de livres”, et il s'ajoutera lui-même à ce chaos : “Pour ma part, j'en fais partie, *nos numerus sumus*” (nous sommes le grand nombre) »²⁶⁸.

Ce désordre semble donc cultivé délibérément, et encore par quelqu'un qui affirme « en faire partie ». Burton ne s'adonne à l'écriture de la mélancolie que parce qu'il est lui-même mélancolique, comme il l'affirme à maintes reprises dans son livre. Sa démarche et d'ailleurs thérapeutique, il essaie de se libérer de sa mélancolie en la choisissant comme sujet central de son entreprise. Il est cependant curieux de constater qu'un autre écrivain, mélancolique tant par la structure que par le contenu de son discours, présente un hommage assez empoisonné à son *prédécesseur* en matière des ravages produits par l'atrabile : « *The Anatomy of Melancholy*. Le plus beau titre jamais trouvé. Qu'importe après que le livre soit plus ou moins indigeste ! »²⁶⁹ Cioran, parce que c'est de lui qu'il s'agit, se laisse séduit par la beauté du titre, mais s'avoue incapable de lire le livre qu'il juge, non sans raison, « indigeste ». Remarquons par ailleurs que le discours de Cioran est, pour des raisons similaires, lui aussi indigeste. Tant la présentation fragmentaire que l'exigence de disposition interne, la « loi du genre » selon le mot de J. Derrida, ont pour effet la désorganisation de ses livres en une masse chaotique de « morceaux » qui n'ont pas de rapport direct, bien qu'ils se soutiennent mutuellement.

Le texte chaotique de Cioran est le résultat d'une « exigence fragmentaire » dûment observée. La même structure informe est réalisée chez Burton par une technique similaire : chez lui, la fragmentation est la conséquence de ce que l'on pourrait appeler la citation abusive :

« L'ampleur du recours à la citation, chez un auteur qui se déclare lui-même mélancolique, nous invite à nous interroger sur le rapport entre la mélancolie et l'insertion perpétuelle d'un discours d'emprunt au sein du discours propre. Si c'est là, d'une part, l'attestation d'un savoir, c'est aussi, d'autre part, un aveu d'“insuffisance” (...). Céder si constamment la parole à ceux que l'on tient pour mieux-disants pourrait être la conséquence du sentiment d'infériorité, voire

²⁶⁸ Jean Starobinski, « Démocrite parle. L'utopie mélancolique de Robert Burton », in *Le Débat. Histoire, politique, société*, n° 29, mars 1984, p. 54.

²⁶⁹ E. M. Cioran, *Ecartèlement*, p. 70.

de dépersonnalisation, dont souffre la conscience mélancolique : il lui faut des soutiens, des appuis extérieurs, des garants. Elle ne dispose pas de ressources propres en quantité suffisante. Elle se bourre de substance étrangère pour combler son propre vide »²⁷⁰.

On voit maintenant à quoi se ramène la différence entre deux personnalités mélancoliques : faire oeuvre de « moraliste » signifie exalter les vertus et les vices du *moi*, qui se voit promu au rang de thème central du discours ; faire oeuvre d'érudition c'est au contraire effacer son identité derrière l'« autorité » de la sentence et le prestige culturel de tel auteur ou de telle source unanimement reconnus. Dans le second cas c'est une déficience, un « vide » intérieur qu'il s'agit de combler par le discours de quelqu'un d'autre. Apparemment, les deux démarches s'opposent essentiellement. L'hypertrophie du moi et la dépersonnalisation, comment peuvent-elles être spécifiques d'une personnalité (ou d'un tempérament) mélancolique puisqu'en principe une telle diversité ne peut pas contribuer à la réalisation d'un seul *type* ?

A vrai dire, dans le cas de Burton la dépersonnalisation prend une valeur psychologique particulière, qui la situe au plus près de l'expérience mélancolique : « Burton prétend se confesser à nous, et nous prendre simultanément pour objet de son livre. L'auto-affirmation ne lui est possible qu'au prix d'une dépendance verbale qui rend indéfiniment suspecte l'intégrité du moi dont nous lisons les "aveux". Celui qui pour se dire a besoin de toutes les grandes voix du passé laisse sa propre identité à la discrétion du lecteur »²⁷¹. Il s'agit d'une stratégie précise, qui consiste à déguiser son moi véritable en empruntant les traits de quelqu'un d'autre, éventuellement d'une autorité. C'est ce que Robert Burton fait effectivement lorsqu'il adopte comme pseudonyme *Democritus Junior* pour signer son *Anatomy*²⁷². D'ailleurs il y aura récidive : dans la *Préface satirique*, sous la formule *Democritus dixit*, il pourra se débarrasser de la responsabilité de son discours et donc jouir d'une liberté qui lui permettra de ramener ses lecteurs à un état de confusion permanente. Il pourra tout désavouer, renier tout ce qu'il a dit, sans remords. Mais le déguisement du moi ne signifie pas pour autant qu'il renonce à l'identité personnelle : au

²⁷⁰ Jean Starobinski, art. cit., p. 54-55.

²⁷¹ *Ibidem*, p. 55.

²⁷² Cf. *ibid.*, p. 49-54. Le choix de ce nom n'est pas, bien sûr, l'effet du hasard. La référence à la *Lettre à Damagète* est tout à fait transparente.

cours de la même préface, il lâchera son nom comme par mégarde, ou fera des renvois patronymiques explicites. Cela peut éventuellement signifier autre chose, il éprouve peut-être la nécessité de dissimuler son vrai visage derrière un masque parce que son moi a perdu son unité, son identité ne fait plus un tout. Elle n'est plus que fragmentaire, son identité, et cette dispersion intérieure doit se refléter dans un discours qui lui appartient et ne lui appartient pas à la fois. Et un discours qui rende l'image d'un moi morcelé ne se réalise qu'avec le concours de plusieurs énonciateurs.

Il est alors possible de voir dans les expériences mélancoliques de Burton et de Cioran autre chose qu'une différence entre l'hypertrophie du moi et la dépersonnalisation. Il y a chez eux une ambivalence que nous ne saurions ignorer, qui se présente impérativement à notre attention, car l'effet de ces expériences, ce qu'il y a de plus évident et même de plus matériel c'est le texte discontinu, morcelé, volé en éclats de Cioran d'une part et, d'autre part, le discours composite de Burton, qui par sa profusion se donne toujours comme fragments. En réalité, les deux auteurs qui se disent explicitement mélancoliques se ressemblent par le caractère fragmentaire de leur production. Si ce n'est pas trop oser, on pourrait dire que chez eux la mélancolie engendre du fragment qui se donne en retour comme discours mélancolique. Tous les deux voient dans l'écriture un moyen thérapeutique²⁷³ et recherchent à travers elle non pas la guérison, qui est d'ailleurs impossible - ils sont le mieux placés pour le savoir -, mais une sorte d'équilibre dans le mal qui les hante.

Mais nous nous sommes permis de faire des rapprochements plus vite qu'il ne fallait, en anticipant sur le contenu des chapitres suivants.

²⁷³ Cela est entièrement valable pour Cioran aussi : « ...écrire, si peu que ce soit, m'a aidé à passer d'une année à l'autre, les obsessions *exprimées* étant affaiblies et, à moitié, surmontées. Produire est un extraordinaire soulagement. Et publier non moins. Un livre qui paraît, c'est votre vie ou une partie de votre vie qui vous devient extérieure, qui ne vous appartient plus, qui a cessé de vous harasser. L'expression vous diminue, vous appauvrit, vous décharge du poids de vous-même, l'expression est perte de substance et libération. Elle vous vide, donc elle vous sauve, elle vous démunie d'un trop-plein encombrant. Quand on excède quelqu'un au point de vouloir le liquider, le mieux est de prendre un feuille de papier et d'y marquer nombre de fois que X. est un salaud, une crapule, un monstre, et on s'apercevra tout de suite qu'on le hait moins et qu'on ne pense presque plus à la vengeance. C'est à peu près ce que j'ai fait à l'égard de moi-même et du monde. Le *Précis*, je l'ai extrait de mes bas-fonds pour injurier la vie et pour m'injurier. Le résultat ? Je me suis mieux supporté, comme j'ai mieux supporté la vie. On se soigne comme on peut », in *Exercices d'admiration*, p. 212-213.

D'autre part, mettre face à face Cioran et Robert Burton, voilà un geste assez inhabituel, dont on ne s'accommode pas facilement. Ces deux auteurs sont trop éloignés l'un de l'autre, et appartiennent à des horizons esthétiques et idéologiques trop *distincts* pour que l'on accepte de les comparer sans rechigner. Pourtant, la mélancolie qu'ils éprouvent - chacun sur son propre compte, en ressentant une douleur plus ou moins supportable - et surtout l'effet qu'elle a sur l'écriture sont des traits qui rendent leur cas analogues, et qui nous intéressent au plus haut point. Ils se séparent toutefois lorsque l'un choisit le tour livresque de la citation pour signifier la discontinuité, tandis que l'autre optera tantôt pour l'essai, tantôt pour l'aphorisme et le fragment pour se communiquer en l'absence d'autres moyens culturels qu'il méprise sincèrement.

*
* *

La mélancolie ne cessera pas de se manifester dans la culture de l'Europe à travers les XVI^e - XVIII^e siècles dans des champs aussi multiples que variés : en médecine, elle continuera d'être une humeur capable d'engendrer des troubles physiques et mentaux ; dans les beaux-arts, il y aura de plus en plus d'allégories qui la représenteront sous les traits d'une femme le plus souvent jeune, entourée d'objets et dans une attitude qui rappelle la gravure de Dürer ; en littérature, elle continuera à être un sentiment intensément poétisé ou sera le trait dominant d'une génération, si l'on pense par exemple au drame baroque allemand²⁷⁴. La mélancolie deviendra par ailleurs l'objet d'incessantes ironies, comme dans les pièces de Carlo Gozzi²⁷⁵, où l'intention polémique, dirigée contre ses adversaires, met en jeu une ironie antimélancolique dont l'effet sera pour le moins inattendu : « Pour accabler ses adversaires, il a cherché à surpasser le ridicule de Goldoni et de Chiari par le ridicule superlatif de la fable : or il s'est pris à son jeu, il a construit ou esquissé toute une dramaturgie à la fois fabuleuse et ironique, où évoluent des princes mélancoliques, des bouffons sauveurs, des femmes cruelles, des coeurs fidèles »²⁷⁶. C'est par

²⁷⁴ Cf. Walter Benjamin, *op. cit.*

²⁷⁵ Jean Starobinski, « Ironie et mélancolie (I). Le théâtre de Carlo Gozzi », in *Critique*, n° 227, avril 1966, p. 291-308.

²⁷⁶ Jean Starobinski, « Ironie et mélancolie (II). La "Princesse Brimbilla" de E. T. A. Hoffmann », in *Critique*, n° 228, mai 1966, p. 438-457.

l'entremise de l'ironie que tout un monde sera récupéré et que ses pièces restent profondément liées à ce qu'il veut ridiculiser. Son attachement nostalgique aux sources populaires fera survivre la *commedia dell'arte* « par une sorte de respiration artificielle »²⁷⁷.

On retrouve la même intention ironique au carrefour des XVI^e - XVII^e siècles, dans le théâtre de Ben Johnson, mais cette fois la raillerie ne porte plus sur la littérature. Certaines de ses pièces, dont *Every Man in His Humour* (1598) et *Every Man out of His Humour* (1599) notamment, sont une satire contre l'emploi abusif, dans toute circonstance et à toute occasion, du terme qui jadis avait servi aux médecins et aux philosophes pour élaborer le système des quatre tempéraments : « ...le mot "humeur" lui-même (vagabond et fluide décidément, comme le référent qu'il désigne) devient plus que jamais polysémique. Par un double mouvement, il glisse des doctes aux "ignorants" et du vocabulaire des médecins à celui des satiristes : l'humeur entrée dans les mœurs va servir à peindre les mœurs »²⁷⁸. En effet, il semble que dans l'Angleterre de la reine Elisabeth le terme incriminé avait déserté le discours médical pour s'introduire dans le langage courant, où il n'avait plus le sens précis que lui avait prêté la tradition hippocratique. A l'époque de Shakespeare et de Ben Johnson, les humeurs « sont moins des traits de caractère que des qualités labiles, et n'appellent pas l'étude clinique mais la risée des spectateurs : l'"anatomiste" qui les dissèque (...) n'est pas médecin, mais satiriste. Oscillant entre substance et qualité, entre le permanent et le variable, entre le naturel et l'acquis, elles sont l'effet d'un déséquilibre social au moins autant qu'organique »²⁷⁹. Les sarcasmes de l'humoriste sont provoqués par l'usage social et mondain d'un terme dont l'origine a été oubliée et dont les multiples occurrences scandalisent le bon sens - surtout le bon sens parce que le mot « humeur » ne prend que le mauvais sens : dans la bouche des personnages qui l'emploient abusivement, il signifie disposition générale ou passagère, caprice, fantaisie. Or il ne s'agit pas d'obliger les Mitis et Nym à

²⁷⁷ *Idem*, « Ironie et mélancolie (I). Le théâtre de Carlo Gozzi », p. 301.

²⁷⁸ Yves Hersant, « Ben Johnson et les humeurs », in *Nouvelle revue de psychanalyse*, XXXII, automne 1985, p. 92.

²⁷⁹ *Ibidem*, p. 94.

lire Hippocrate et Galien. L'*humeur*, sans cesser d'avoir le sens physiologique de sécrétion liquide dans la médecine de l'époque, était pourtant parvenu à avoir un sens psychologique et moral que les contemporains de Ben Johnson connaissaient mal. En revanche, ils lancent une « mode humorale » qui se manifeste comme comédie langagière, en jouant sur la « dissémination d'un signifiant, dont le signifié se met à flotter ». Le résultat en est une série de distorsions sémantiques relatives à un terme qui glisse de métaphore en métaphore, d'un signifié à l'autre : « Tantôt l'«*humeur*» renvoie de manière précise à une théorie physiologique originelle ; tantôt elle nomme, par métaphore, une qualité dominante ou une «*disposition générale*» ; tantôt elle en vient à désigner, par une nouvelle dérive métaphorique, la ridicule extravagance d'un comportement affecté ou d'une fantaisie vestimentaire. Ainsi le rapport des humeurs aux mœurs (...) varie-t-il selon les cas. Déterminisme dans le premier : les humeurs produisent des mœurs. Analogie dans le second : il en va des mœurs comme des humeurs. Identité dans le troisième : les humeurs sont les mœurs mêmes, les deux mots sont synonymes »²⁸⁰. Dans un désordre sémantique où toute association est possible, il ne faut pas s'étonner si personne n'est capable de dire ce qu'on entend par ce terme, sauf l'*humoriste*, bien sûr. Et on assiste à un paradoxe : plus le sens du mot sera - objectivement - flou, plus les gens auront tendance à l'employer.

L'exemple des pièces de Ben Johnson, que nous avons pris en faisant un petit retour en arrière (on nous pardonnera cette inconséquence chronologique), prouve déjà à quel point l'usage culturel de la notion d'*humeur*, corrélatrice de l'idée de mélancolie, s'était diversifié. En plus du sens proprement « scientifique », le terme avait pénétré dans le langage courant où il n'avait plus beaucoup à voir avec le sens d'origine.

Quelque chose de semblable s'était produit avec la mélancolie, dont le sens « poétique » et moral devenait parallèle, aux XVI^e - XVII^e siècles, au concept de « bile noire » encore pertinent dans le discours médical. Marsile Ficin avait prêté à la mélancolie une autre dimension, et Dürer allait lui imprimer un contenu nouveau en lui donnant droit de cité dans le domaine des arts.

²⁸⁰ *Ibidem*, p. 92.

L'une des plus intéressantes manifestations de la mélancolie « poétique » est à observer dans la littérature romantique. Comme nous l'avons déjà vu, à la fin du XVIII^e siècle, l'expression littéraire de l'humeur mélancolique, notamment en Angleterre, prenait une forme de plus en plus conventionnelle, ainsi que le sentiment qui s'en réclamait. Malgré cet essoufflement, « à mesure que la forme et le contenu traditionnels perdaient leur signification, soit parce qu'ils versaient dans la convention insipide, soit parce qu'ils dégénéraient en sentimentalité, de nouveaux moyens d'expression se faisaient jour, qui n'avaient rien de traditionnel et cherchaient à réhabiliter le sens grave et profond de la mélancolie. La vraie mélancolie, donc, fuyant le décor peint des ruines, des voûtes et des cloîtres, filtre désormais à travers l'humour amer des lettres tardives de Lessing, ou bien le style délibérément fragmentaire de Sterne, qui n'est qu'un symbole de l'éternelle incomplétude tragi-comique de l'existence »²⁸¹. Transformée en élément décoratif, promue au rang de protocole obligatoire pour quiconque avait envie d'épancher ses sentiments « élevés » sans prendre garde au ridicule et à la sensiblerie, la mélancolie en tant que sentiment et état d'âme était évitée dans ses formes figées et insincères par les écrivains qui la ressentaient réellement. Or un phénomène tout à fait paradoxal va se produire pendant cette époque : malgré le caractère conventionnel qui avait compromis la notion « traditionnelle » de mélancolie, tout le romantisme l'adoptera pour en faire l'emblème d'une nouvelle sensibilité :

« Au début du XIX^e siècle, (...) un nouveau type de mélancolie se fit jour, qui naquit de cette étrange dualité entre une tradition devenue caduque et l'expression spontanée, profondément personnelle, d'une intense douleur individuelle : la mélancolie "romantique". Essentiellement "illimitée", au sens où l'on ne pouvait ni la mesurer ni la définir, cette nouvelle mélancolie ne se satisfaisait pas de la simple contemplation alanguie d'elle-même, mais aspirait à découvrir, dans la solidité de l'appréhension directe et l'exactitude d'un langage précis, les moyens de se "réaliser". Cette mélancolie

²⁸¹ R. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl, *op. cit.*, p. 385.

sèche et vive, que son aspiration à l'éternel rendait plus proche, d'une manière nouvelle, de la réalité, peut s'assimiler à une forme masculine de la *Weltschmerz* romantique, par opposition à la forme féminine, beaucoup plus courante, qui se réduisait maintenant à une sensibilité tout à fait insipide »²⁸².

Il y aurait donc, à l'intérieur de l'école romantique, deux attitudes qui correspondent à deux types de mélancolies : d'une part il y a une mélancolie *masculine*, « illimitée », qui aspirait à l'« éternel », donc structurelle, et une autre *féminine*, « insipide » et « courante », qui n'était pas une création, mais probablement l'héritage d'une tradition littéraire et artistique plusieurs fois séculaire. Il est intéressant de constater que ce dernier type a survécu dans le langage courant avec une valeur ambiguë : aujourd'hui le sens sérieux, relatif à la sensibilité romantique, est de plus en plus souvent submergé par l'ironie et la dérision. En revanche, le sens fort de la mélancolie se déguise dès le XIX^e siècle sous d'autres noms ou prend d'autres formes, comme on vient de le voir dans le cas de Lessing et de Sterne.

Malgré cette scission du concept en deux entités opposées, l'époque romantique et le XIX^e siècle en général sont essentiellement imprégnés de mélancolie. Après sa naissance pendant l'Antiquité, elle revient dans la culture de l'Europe à trois reprises : d'abord, dans la poésie d'amour du Moyen-Age ; ensuite, « le grand retour de la mélancolie s'effectue à partir de l'humanisme » ; enfin, « le troisième âge de la mélancolie se situe au XIX^e siècle ; figurent parmi ses victimes Baudelaire, Nerval, De Quincey, Coleridge, Strindberg, Huysmans. Au cours de ces trois époques, une audacieuse polarisation fit de la mélancolie une valeur à la fois positive et négative »²⁸³, aspect que nous avons pu constater maintes fois jusqu'à présent. Ajoutons à cela la tonalité sincère et profonde du discours mélancolique chez Senancour et Chateaubriand²⁸⁴ ; en ce qui concerne Nerval, nous ne pouvons pas nous empêcher de noter que son célèbre *El*

²⁸² *Ibidem*, p. 385-386.

²⁸³ G. Agamben, *op. cit.*, p. 39-40, n. 3.

²⁸⁴ Cf. Yves Hersant, « "Une lyre où il manque des cordes" », in *Chateaubriand. Le tremblement du temps*, Colloque de Cérisy dirigé par Jean-Claude Berchet et Philippe Berthier, Presses Universitaires du Mirail, 1995, p. 279-288.

Desdichado, où s'établit une relation abyssale entre mélancolie, deuil et poésie (dans sa dimension orphique)²⁸⁵, a été écrit peu après sa première crise de folie.

On peut observer mieux encore la résurgence du sens profond de la mélancolie chez Alfred de Musset, dont *La confession d'un enfant du siècle* (1836), ouvrage particulièrement intéressant pour la question qui nous préoccupe, est la relation d'une mélancolie vécue comme un mal qui atteint non seulement le narrateur, mais toute une génération :

« Ainsi, ayant été atteint, dans la première fleur de la jeunesse, d'une maladie morale abominable, je raconte ce qui m'est arrivé pendant trois ans. Si j'étais seul malade, je n'en dirais rien ; mais comme il y en a beaucoup d'autres que moi qui souffrent du même mal, j'écris pour ceux-là, sans trop savoir s'ils y feront attention ; car dans le cas où personne n'y prendrait garde, j'aurais encore retiré ce fruit de mes paroles de m'être mieux guéri moi-même, et, comme le renard pris au piège, j'aurai rongé mon pied captif »²⁸⁶.

Il va sans dire que ce dont on parle dans ce passage est tellement proche du sens moderne de la mélancolie, qu'il n'est pas difficile d'identifier à travers la confession d'Octave les symptômes de la notion contemporaine de dépression : *mal, maladie morale, souffrir, guérir, malade*, voilà une terminologie qui se situe plutôt dans la sphère du domaine clinique. Ajoutons la cruauté de la comparaison dont le narrateur se sert pour dire que sa confession, tout en ayant une valeur thérapeutique, est un acte d'automutilation, et nous aurons un échantillon de discours mélancolique similaire au récit de n'importe quel dépressif qui suit une cure chez son psychanalyste. Plus encore, cette confession se donne en même temps comme un exemple qu'il convient de connaître et même d'étudier : elle prétend être exemplaire. Celui qui raconte la souffrance qui l'a tourmenté pendant trois ans, le fait parce qu'il est certain que cette souffrance est commune à toute une génération. La génération dont il parle a été amenée là par suite des guerres napoléoniennes, qui ont réduit en ruines tout un

²⁸⁵ Voir l'analyse de Julia Kristeva, in *Soleil noir. Dépression et mélancolie*, Gallimard, collection « Folio essais », 1990, p. 151-182.

²⁸⁶ Alfred de Musset, *La confession d'un enfant du siècle*, Editions du Seuil, collection « L'école des lettres », 1992, p. 7-8.

monde où s'épanouissaient des espoirs, des ambitions et des rêves de domination. Mais les enfants de ceux qui avaient mené la guerre ne quittent les collèges où, à l'abri du discours impérial, on leur avait enseigné le goût du triomphe, que pour constater l'effondrement des rêves qu'ils avaient nourris. « Alors il s'assit sur un monde en ruines une jeunesse soucieuse »²⁸⁷, déçue par des promesses restées sans résultat. Marqués par l'échec de leurs parents, ces jeunes, condamnés à un présent sans gloire, n'ayant aucune confiance en l'avenir, vivaient dans une confusion totale. La déception subie les avait fait perdre leur vitalité, ainsi que le sentiment de l'unité du monde. Mais surtout un jeune comme Octave vivait en dehors de tout système de valeurs, dont il ressentait douloureusement l'absence :

« Pour donner une idée de l'état où se trouvait alors mon esprit, je ne puis mieux le comparer qu'à un de ces appartements comme on en voit aujourd'hui, où se trouvent rassemblés et confondus des meubles de tous les temps et de tous les pays. Notre siècle n'a point de formes. Nous n'avons imprimé le cachet de notre temps ni à nos maisons, ni à nos jardins, ni à quoi que ce soit. On rencontre dans les rues des gens qui ont la barbe taillée comme du temps de Henri III, d'autres qui sont rasés, d'autres qui ont les cheveux arrangés comme ceux du portrait de Raphaël, d'autres comme du temps de Jésus-Christ. Aussi les appartements des riches sont des cabinets de curiosités : l'antique, le gothique, le goût de la Renaissance, celui de Louis XIII, tout est pêle-mêle. Enfin nous avons de tous les siècles, hors du nôtre, chose qui n'a jamais été vue à une autre époque : l'éclectisme est notre goût ; nous prenons tout ce que nous trouvons, ceci pour sa beauté, cela pour sa commodité, telle autre chose pour son antiquité, telle autre pour sa laideur même ; en sorte que nous ne vivons que de débris, comme si la fin du monde était proche.

Tel était mon esprit ; j'avais beaucoup lu ; en outre, j'avais appris à peindre. Je savais par coeur une grande quantité de choses, mais rien par ordre, de façon que j'avais la tête à la fois vide et gonflée, comme une éponge. Je devenais amoureux de tous les poètes l'un après l'autre ; mais, étant d'une nature très impressionnable, le dernier venu avait

²⁸⁷ *Ibidem*, p. 12.

toujours le don de me dégoûter du reste. Je m'étais fait un grand magasin de ruines, jusqu'à ce qu'enfin, n'ayant plus soif à force de boire la nouveauté de l'inconnu, je m'étais trouvé une ruine moi-même »²⁸⁸.

Remarquons d'abord la contiguïté des deux considérations qui portent l'une sur le « siècle » du narrateur, l'autre sur lui-même. Autrement dit, Octave dresse le réquisitoire de son époque et de sa génération, en se prenant lui-même comme exemple. Ce voisinage signifie probablement que l'on parle ici d'une seule chose, dont Octave ne peut pas repérer le contour précis - c'est d'ailleurs ce qui se trouve à l'origine de ses récriminations - parce que l'objet de son discours est une absence d'objet.

Essayons d'être plus clair. Octave reproche à son siècle de n'avoir pas de personnalité, et il compare son temps à un appartement où il y a des meubles de différents styles et époques, mais où aucun élément ne porte quelque marque contemporaine. Ce mélange s'applique également au visage des gens : on en voit qui rappellent les temps bibliques, le Moyen-Age ou la Renaissance, mais aucun ne porte l'empreinte du présent, parce que celui-ci n'a rien qui lui soit spécifique. D'où l'impression que l'on se trouve dans un « cabinet de curiosités » et que le goût est caractérisé par l'« éclectisme ». Et une conclusion : « tout est pêle-mêle », anticipée par un autre argument : « Notre siècle n'a point de formes ». Mais Octave se sert de ce reproche essentiel pour aboutir à ce qui semble le préoccuper au plus haut point, à savoir le fait que le monde sans style qu'il habite n'est pas seulement soumis au désordre ; c'est en même temps un monde dominé par la discontinuité, par le fragment et la ruine. Qui plus est, c'est cette ruine qui forme la vie de ses contemporains : « nous ne vivons que de débris », telle est pour l'instant sa conclusion et il n'hésite pas à l'interpréter comme un signe apocalyptique.

Mais les choses ne s'arrêtent pas là. En réalité, il n'a pas parlé de son siècle, mais de lui-même : « Tel était mon esprit », dit-il pour signifier qu'il ne s'agit pas d'une simple comparaison entre son siècle et les meubles d'un appartement, mais du fait que le désordre et le morcellement de son époque se reflètent parfaitement dans la conscience qu'il a de lui-même. Son goût pour la littérature, toujours tourné vers les productions les plus récentes, ne le laisse pas moins déçu. Plus il préfère ses contemporains,

²⁸⁸ *Ibidem*, p. 51-52.

moins il trouve satisfaction dans ses lectures, et du fait de ces lectures même il se voit devenir « un grand magasin de ruines ». La conséquence de ce goût éclectique et désordonné est assez surprenante : « je m'étais trouvé une ruine moi-même », et par là il avoue une mystérieuse déficience, son incapacité à faire et à agir comme tout le monde, à participer à un rythme social qui lui est devenu étranger (le récit va confirmer cette hypothèse par la suite : le groupe d'« amis » auquel il s'intègre avant de faire la connaissance de Mme Pierson est marginal et, en un certain sens, non-social par le désordre qu'il cultive et l'absence de valeurs morales) ; mais il veut dire aussi qu'il se voit comme fragment, comme être dépourvu d'unité, dont l'identité a subi un dommage irréparable : non seulement les attaches au monde sont affaiblies, mais aussi ce qui le relie à soi-même. Pour reprendre l'image des ruines, on peut dire que son être est à tel point affecté, que seules les assises ont survécu au désastre et que la « superstructure » s'est effondrée à l'instant même où il a vu que son amante le trompait.

Que toute la *Confession* fasse fond sur cette métaphore de la ruine, voilà un détail qui est de la plus haute importance pour notre recherche, car le moi réduit à l'état de fragment est l'une des manifestations spécifiques de la mélancolie : la notion kleinienne de « clivage morcelant » désigne le phénomène d'« une désintégration accompagnée d'angoisses et provoquant la fragmentation schizoïde »²⁸⁹, processus tout à fait vraisemblable dans la dépression mélancolique. Habituellement, ce morcellement intérieur prend la forme d'un discours fragmenté, ce qui n'est pas pourtant vrai dans le cas de la confession de Musset. Mais le fait qu'il l'énonce par comparaisons et métaphore est déjà un argument important en faveur de notre hypothèse.

Car il sera impossible de nier à la narration d'Octave (tenons-nous-en aux conventions qui permettent à un auteur de se déguiser sous une personnalité de son invention) le caractère profondément mélancolique. Raconter sa propre vie comme un désastre personnel, alors que les événements relatés sont assez fréquents sans produire pour autant, dans la plupart des cas, des effets aussi catastrophiques, voilà ce qui en tout premier lieu laisse le lecteur perplexe. Celui-ci ne pourra pas éviter de se demander pourquoi la douleur dont on parle reste invouable, pourquoi Octave ne donne jamais de détails précis ou, s'il le fait, ce n'est que par des

²⁸⁹ Apud Julia Kristeva, *op. cit.*, p. 28 sq.

biais, des allusions, des demi-aveux. S'agit-il d'une souffrance conventionnelle, censée sensibiliser les lecteurs à l'aune du « romantisme », ou d'une mélancolie réelle, qui ne peut avancer plus avant dans sa confession par pudeur, ou à cause d'une entrave plus profonde, relevant du morcellement lui-même ?

Nous pouvons trouver une réponse à cette question en nous arrêtant sur un autre fragment de *La Confession d'un enfant du siècle*, où il est question de la notion même de mélancolie. Il s'agit du début du V^e chapitre, où Octave et son ami Desgenais parlent un soir, au coin du feu, de la vie qu'ils mènent :

« J'étais debout devant une gravure qui représentait la Madeleine au désert ; je joignis les mains involontairement.

- Que faites-vous donc ? demanda Desgenais.

- Ecoutez, lui dis-je : si j'étais peintre, et si je voulais peindre la mélancolie, je ne peindrais pas une jeune fille rêveuse, un livre entre les mains.

- A qui en avez-vous ce soir ? dit-il en riant.

- Non, en vérité, continué-je ; cette Madeleine dans les larmes a le sein gonflé d'espérance ; cette main pâle et malade, sur laquelle elle soutient sa tête, est encore embaumée des parfums qu'elle a versés sur les pieds du Christ. Ne voyez-vous pas que dans ce désert il y a un peuple de pensées qui prient à genoux ? Ce n'est pas là la mélancolie.

- C'est une femme qui lit, répondit-il d'une voix sèche.

- Et une heureuse femme, lui dis-je, et un heureux livre.

Desgenais comprit ce que je voulais dire ; il vit qu'une profonde tristesse s'emparait de moi. Il me demanda si j'avais quelque cause de chagrin. J'hésitais à lui répondre, et je sentais mon cœur se briser.

- Enfin, me dit-il, mon cher Octave, si vous avez un sujet de peine, n'hésitez pas à me le confier ; parlez ouvertement, et vous trouverez en moi un ami.

- Je le sais, répondis-je, j'ai un ami ; mais ma peine n'a pas d'ami »²⁹⁰.

²⁹⁰ Alfred de Musset, *op. cit.*, p. 163. Nous limitons la citation à cette « scène à la gravure » bien qu'elle soit préliminaire d'un long discours par lequel Octave se justifie devant son ami. Mais son propos n'apportera rien d'essentiel sur l'idée qu'il se fait de la mélancolie - il sera formé notamment d'images quasiment « poétiques » tout en étant imprégné d'affectivité.

Ce passage invite à réfléchir sur l'opposition entre la « Madeleine au désert », qui doit être l'une des nombreuses représentations de la mélancolie, très courantes au XIX^e siècle, et la souffrance qu'Octave a du mal à confesser, mais qui n'en est pas moins dévastatrice pour celui qui l'éprouve. Comme toute opposition comporte deux termes, nos remarques seront groupées en deux séries distinctes.

La première concerne la nature polémique du geste qui met face à face deux types de mélancolies. Ce geste n'est surtout pas innocent, et l'auteur sait très bien qu'en comparant la souffrance de son personnage à une image qui était entendue comme conventionnelle ne pouvait pas être au profit de la dernière. A l'encontre d'Octave, qui jouit de tous les avantages de la narration pour dire l'authenticité de sa mélancolie (le déroulement séquentiel du récit institue une durée distincte du temps réel, où toutes les mises en scène sont permises, dont surtout l'influence enchanteresse de la parole), la « Madeleine au désert » ne donne aucun discours. Son silence en fait un terme *négatif*. Seule la référence tacite au modèle fondateur, (*Melencolia I* de Dürer), par les détails du livre et de la main sur laquelle s'appuie sa tête, lui vient en aide. Mais le modèle est presque effacé puisque aucun renvoi n'y fait allusion. Plus que jamais, cette mélancolie « féminine » devait être ressentie comme fausse, voire ridicule. Qui plus est, le sentiment « poétique » de la mélancolie est perçu comme foncièrement insincère par un écrivain appartenant à la génération qu'on accuse d'avoir compromis le *vrai* sens de quelque chose qui justement n'était pas un sentiment, et surtout pas une rêverie douceuse et « pleine d'espoir », fait dont il est pleinement conscient. Il est bien étrange de constater qu'un romantique des plus véritables s'attaque à l'une des plus romantiques idées qui soient. Pourtant, ce n'est pas à la mélancolie elle-même qu'il s'en prend, mais à sa manifestation vulgaire et dérisoire. Nombreux sont ceux qui parlent d'*amour platonique* sans avoir lu Platon, ce qui ne les empêche pas pour autant de se faire une idée de Platon lui-même. Ce genre d'attitude déterminera Octave à s'écrier : « Ce n'est pas là la mélancolie ».

Elle est où alors, la mélancolie ? Octave ne le dit pas. Il n'en donne pas de définition. Il n'en donne pas non plus une description, aussi sommaire qu'elle soit. C'est ici que commence notre deuxième série de remarques, centrée sur l'autre terme de l'opposition. La mélancolie d'Octave est quelque chose de si immense et terrible, qu'il n'est pas question d'en parler comme de n'importe quel objet. Sa souffrance est invouable, elle dépasse les possibilités d'expression que le langage met à sa disposition, et surtout elle marque à jamais celui qui l'éprouve. S'il y a

quand même quelques indices qui donnent lieu à des suppositions, à des soupçons qui permettent de deviner combien écrasante est l'expérience malade dont Octave ne peut se débarrasser, nous n'aurons par contre aucune image cohérente de cette « peine » qui le retient sur le bord du silence. Il y a quelque chose qui ressemble à la dialectique négative dans la manière dont cette mélancolie est présentée, on ne dit que ce qu'elle ne peut pas être ; nous savons par ailleurs quel est le « terme » par rapport auquel l'indicible mélancolie d'Octave peut être présumée.

La « peine » d'Octave n'a plus rien de la mélancolie *poétique*, telle que la tradition l'avait transmise à la littérature des XVIII^e - XIX^e siècles. Elle relève de quelque chose de profond et de total en niant l'image d'une mélancolie douce et conventionnelle, en cours à la même époque, dont la présence dans l'imaginaire social sera vite ressentie comme ridicule et mensongère.

C'est justement le fait que le personnage est toujours sur le point de dire ce qu'elle est (mais sans le faire réellement) qui nous fait soupçonner la gravité de sa douleur. Mais il n'arrive pas à le dire soit parce que le langage est un instrument dont les possibilités expressives sont insuffisantes, soit parce qu'Octave lui-même se trouve dans l'impossibilité de le faire, par pudeur ou par inhibition. A moins qu'il n'y ait une raison plus profonde, qui relève de l'intimité du mélancolique, pour lequel il devient

« difficile de se communiquer, difficile de dire simplement ce que l'on pense, ce qui se passe en soi, difficile de nommer simplement par leur nom les choses intérieures. Elles sont trop chargées d'éléments extraordinaires et telles que l'on ne peut absolument pas admettre qu'un autre les comprenne. Elles paraissent à celui qui les vit monstrueuses en quelque façon, inouïes, étranges, terribles, peut-être laides, inadaptées au quotidien des hommes. Le problème de l'expression se manifeste ici, le problème de la coupure entre le monde intérieur et les choses extérieures. Pour le mélancolique, le monde intérieur et les moyens d'expression n'ont pas de commune mesure : l'esprit et le corps, l'intention et l'action, la disposition d'esprit et les résultats, le commencement d'une évolution et son accomplissement... d'une façon générale ce qui est noble ou bas, essentiel ou accessoire, capital ou contingent - ce sont là des dualités entre lesquelles le mélancolique voit se dresser un mur. Tragique est

cette attitude à l'égard de l'expression, cette attitude par laquelle le moyen d'exprimer la pensée véritable dissimule celle-ci autant et plus même qu'elle ne la révèle »²⁹¹.

Cette incapacité à exprimer son mal est par conséquent constitutive de l'expérience mélancolique. Il ne s'agit pas d'un geste accompli en connaissance de cause - la mélancolie a ses raisons que la raison ne connaît pas. Il est toutefois évident que non seulement le moi est dévasté par la souffrance, mais encore que toute tentative de retourner l'intérieur vers l'extérieur, comme on retourne un gant, ajoute à l'intensité de la douleur en la transformant en un insupportable supplice, voire en une angoisse qui prend chez Kierkegaard²⁹² un sens particulier, en rapport avec le démoniaque. En effet, pour le philosophe danois, celui-ci est défini comme l'angoisse provoquée par la présence du bien²⁹³ lorsque l'homme s'est attaché au mal :

« Si cet homme est mélancolique, cette angoisse devient repliement sur soi-même. L'homme redoute toute communication de lui-même, tout regard que son prochain pourrait porter en lui. Et cela non seulement parce qu'il éprouve une angoisse devant les conséquences de cette mise au jour - ce ne serait là simplement qu'une mauvaise conscience - mais parce qu'il craint le bien, parce qu'il recule effrayé devant le bien en tant que bien. Or le commencement de tout bien est la "révélation" par laquelle l'homme se met en pleine lumière, la manifestation par l'aveu. Alors la mélancolie devient ce terrible mutisme où l'homme s'enferme dans son refus du bien. Il n'est pas bon de trop parler de ces choses, aujourd'hui surtout où la profonde souffrance de certains voisine avec l'impudence du bavardage en public »²⁹⁴.

²⁹¹ Romano Guardini, *De la mélancolie*, Editions du Seuil, collection « Points », 1992, p. 48.

²⁹² *Le concept de l'angoisse*, trad. du danois par Knud Ferlov et Jean-J. Gateau, Gallimard, collection « Idées », 1969. Au sujet du rapport angoisse - mélancolie du point de vue de la psychanalyse, cf. Marie-Claude Lambotte, *Le discours mélancolique. De la phénoménologie à la métapsychologie*, Editions Anthropos, collection « Psychanalyse », 1993, p. 33-37.

²⁹³ *Ibidem*, p. 121-157.

²⁹⁴ Romano Guardini, *op. cit.*, p. 49.

Nous nous sommes permis de basculer sans préavis sur un autre terrain où se manifeste avec la même intensité que chez Musset une conception pourtant différente de la mélancolie. Mais qu'est-ce qui pourrait attacher Musset à Kierkegaard en dehors du fait que l'un rédigeait la *Confession* à peu près à la même époque où l'autre écrivait les premiers fragments de son *Journal* ? Malgré les différences que l'on peut saisir entre la souffrance du narrateur de la *Confession d'un enfant du siècle* et le sens religieux que la mélancolie prend chez le philosophe danois, celle-ci est, telle qu'ils l'envisagent, entièrement différente de la conception humorale et même de la tristesse du génie ailé de Dürer. Elle s'oppose nettement à la mélancolie *romantique*, trop vague et douceuse, figée dans l'imaginaire social. Qu'elle soit souffrance inavouable ou péché à l'égard des commandements religieux, et surtout vis-à-vis du bien, la mélancolie prendra désormais un sens spirituel plus profond, qui la met en rapport avec l'éternité et l'absolu : « la mélancolie est l'inquiétude que provoque chez l'homme la proximité de l'éternel. C'est là ce qui le rend heureux et, en même temps, constitue pour lui une menace »²⁹⁵.

Toute la philosophie de Kierkegaard est imprégnée de cette conception de la mélancolie, redevable en grande mesure au christianisme. L'acédie²⁹⁶, idée très proche de la mélancolie, était chez les Pères de l'Église l'un des huit péchés capitaux et signifiait, selon l'étymologie, « négligence du devoir envers Dieu et envers le salut de son âme ». Or l'idée de péché est souvent présente dans la pensée de Kierkegaard ; en plus du démoniaque entendu comme angoisse du bien, le philosophe emploie sans hésiter le terme de péché pour décrire le désespoir : « *On pèche quand, devant Dieu ou avec l'idée de Dieu, désespéré, on ne veut pas être soi-même, ou qu'on veut l'être*. Le péché est ainsi faiblesse ou défi, portés à la suprême puissance, le péché est donc condensation de désespoir »²⁹⁷ (souligné par l'auteur). Celui-ci est à tel point associé à l'idée de péché, que le philosophe l'appelle « maladie mortelle ». Or le désespoir est l'expression linguistique de la souffrance morale poussée à l'extrême, celle que ressent notamment le mélancolique. Kierkegaard a fait

²⁹⁵ *Ibidem*, p. 69.

²⁹⁶ Nous reviendrons sur la question de l'acédie au cours du chapitre suivant.

²⁹⁷ *Traité du désespoir*, trad. du danois par Knud Ferlov et Jean-Jacques Gateau, Gallimard, collection « Folio essais », 1990, p. 159. Un intéressant rapprochement entre acédie et désespoir chez Kierkegaard sera fait par G. Agamben, *op. cit.*, p. 25-26.

lui-même l'expérience du désespoir qui ne connaît pas de conditionnement immédiat et qui se traduit dans la pensée du suicide : « Je rentre à l'instant d'une soirée dont j'étais l'âme ; les saillies volaient de ma bouche, tout le monde riait, m'admirait - mais je partis, et le trait à tirer ici doit être aussi long que le rayon terrestre, et je voulais me tirer une balle dans la tête »²⁹⁸. Toutes proportions gardées, il s'agit là d'une crise dépressive qui succède à la phase maniaque dans la manifestation des certaines formes de mélancolie clinique. Mais ce n'est pas le cas de prendre Kierkegaard pour un malade mental. Il s'agit tout simplement d'une capacité de dissimulation peu commune, dont l'explication se trouve dans le désir du mélancolique de soustraire sa peine aux regards indiscrets :

« Ma ruse consiste en ma capacité de cacher ma mélancolie ; aussi profonde est ma mélancolie, aussi rusée est ma tromperie. (...) A n'importe quelle heure du jour je peux me dévêtir de ma mélancolie ou plutôt me revêtir de ma tromperie, mais en présence des autres la mélancolie ne cesse pas de me guetter. Si quelqu'un est là, qui que ce soit, je ne suis jamais exactement tel que je suis. (...) Ma tromperie ne consiste pas en une gaieté folle. Par rapport à la mélancolie une telle gaieté est la tromperie de la nature même, et c'est pourquoi elle vous rendrait justement suspect aux yeux même d'un observateur médiocre. La plus sûre tromperie est le bon sens, la réflexion libre de passion et, avant tout, un visage sincère et une nature franche »²⁹⁹.

Cette pudeur n'est peut-être pas sans avoir quelque rapport avec un événement qui a marqué le jeune Sören pour toute la vie : la mélancolie semble s'être instaurée chez lui à la suite d'un trauma survenu pendant l'adolescence, où le désespoir joue sa part de tragique, et qui concerne la relation au père :

« De là ce terme de désespoir silencieux, qu'on n'a jamais employé ailleurs ; car on se représente d'habitude tout autrement le désespoir. Déjà de s'en prononcer les termes pour

²⁹⁸ *Journal*, vol. I, trad. du danois par Knud Ferlov et Jean-J. Gateau, Gallimard, collection « Les essais », p. 75.

²⁹⁹ « Coupable ? - non coupable ? », in *Etapas sur le chemin de la vie*, trad. par F. Prior et M.-H. Guignot, Gallimard, collection « Tel », 1979, p. 162.

lui-même, le fils fondait en larmes, d'abord par l'inintelligible émotion qu'ils lui donnaient, ensuite par son souvenir de la voix émue du père, laconique comme l'est toute mélancolie, mais qui avait aussi de la mélancolie le nerf.

Et le père se tenait lui-même pour coupable de la mélancolie du fils, et le fils pour celle du père, c'est ce qui les empêcha toujours de s'ouvrir l'un à l'autre. Et cette exclamation du père n'était qu'une échappée de sa propre mélancolie, aussi, en la disant, se parlait-il plutôt à lui-même qu'au fils »³⁰⁰.

La portée autobiographique de ce texte est évidente. Mais sans vouloir y insister, nous nous sentons obligé de souligner un détail qui nous semble d'une importance capitale : s'il est incontestable que la personnalité de Kierkegaard est à tel point marquée par la mélancolie que toute sa pensée en porte l'empreinte (parler de la teneur mélancolique de concepts tels que l'angoisse, le désespoir ou l'ironie n'est pas un geste hasardé), il n'en est pas moins évident que la même pensée se met à nu et s'offre au regard du lecteur curieux à travers la masse informe du *Journal* dont les quelques milliers de pages sont tout ce qu'il y a de plus désorganisé et de plus chaotique en matière de journal intime ou philosophique. Ce n'est sans doute pas un hasard si le discours véhément de Kierkegaard choisit le fragment pour se réaliser en tant que discours mélancolique. Au fond, la meilleure manière de dire en quoi consiste quelque chose c'est de donner au discours lui-même la configuration de la chose que l'on veut signifier. Au reste, un discours n'est pas mélancolique uniquement parce qu'il parle de mélancolie, ou de ses substituts ; il l'est surtout par ce que la mélancolie engendre à travers la parole de celui qui l'éprouve en parlant. Quant à la présentation soi-disant systématique de l'objet des ruminations d'un mélancolique (le désespoir, en la circonstance), ce n'est pas le cas de se fier à la catégorie générique de « traité », apposée par l'auteur dans le titre de son ouvrage, alors qu'en réalité il s'agit d'un essai : on connaît l'exemple de quelqu'un d'autre qui, un siècle plus tard, a écrit tout un « Précis de décomposition » formé uniquement de fragments.

De toute façon, Kierkegaard reste un philosophe tellement hanté par la mélancolie, qu'elle s'érige en thème majeur de son discours. Les autres concepts de sa pensée s'y rattachent inconditionnellement : l'angoisse et le désespoir ne sont que les exemples les plus évidents, auxquels le philosophe oppose comme possibilité de salut la foi sincère et profonde en

³⁰⁰ *Ibidem*, p. 320.

la religion chrétienne. Aussi est-il en droit de placer la mélancolie, ainsi que tous les effets et les comportements qu'elle engendre, dans la sphère du péché. Et même, dans une définition aussi saisissante qu'inattendue, il voit dans la mélancolie le péché par excellence, un péché qui vaut tous les autres par sa gravité, une sorte de matrice qui est à l'origine de tout acte répréhensible :

« Qu'est-ce donc que la mélancolie ? C'est l'hystérie de l'esprit... Si on demande à un mélancolique la raison de sa mélancolie, ce qui l'opprime, il répondra qu'il ne le sait pas, qu'il ne peut pas l'expliquer. C'est en cela que consiste l'infini de la mélancolie. Et la réponse est tout à fait juste ; car, aussitôt qu'il le sait, la mélancolie n'existe plus, tandis que la peine de celui qui est affligé ne cesse pas du fait qu'il sait la raison de sa peine. *La mélancolie est un péché, elle est au fond un péché instar omnium, c'est le péché de ne pas vouloir profondément et sincèrement et c'est donc la mère de tous les péchés* »³⁰¹ (souligné par nous).

Ce n'est pas un pur hasard si la tonalité de l'énonciation devient dans ce passage si impérieuse ; l'enjeu est essentiel, car ce dont parle le locuteur de *L'équilibre entre l'esthétique et l'éthique*, en s'adressant à son jeune destinataire, est précisément la configuration d'impondérables qui participent à « l'élaboration de la personnalité ».

De ce point de vue, il faut essayer de voir dans tout ce que Kierkegaard a écrit l'expression d'une attitude dont la portée thérapeutique se laisse entrevoir à travers l'effort quotidien (nous pensons surtout à son *Journal*) de tirer au clair ce qu'il y a de caché et d'obscur dans la mélancolie.

³⁰¹ « L'équilibre entre l'esthétique et l'éthique dans l'élaboration de la personnalité », in *Ou bien... ou bien*, trad. par F. et O. Prior et M. H. Guignot, Gallimard, collection « Tel », 1984, p. 487-488.

7. La mélancolie dans le discours médical des XIX^e - XX^e siècles. Quelques remarques.

Nous devons commencer par préciser ce que nous entendons par l'expression « discours médical ». Pour notre démarche, nous avons jugé utile de placer sous cette étiquette l'ensemble des écrits, documents et témoignages issus de la pratique médicale et des recherches théoriques menées sur la question de la mélancolie de manière plus systématique à partir du XIX^e siècle. Plus précisément, à partir du moment où prend naissance la médecine moderne ; il est sans doute difficile de dire quelle est la date d'apparition de la psychiatrie, comme discipline médicale consacrée au traitement des maladies mentales. On peut probablement dire qu'il y a psychiatrie au moment où la conception humorale devient périmée et où une méthode d'approche, en même temps qu'un langage spécialisé se créent, sous l'effet d'une pratique médicale où l'observation joue un rôle essentiel. Ce moment coïncide avec un autre processus, par lequel la folie sort de l'espace asilaire pour emménager à l'hôpital et à la clinique de spécialité³⁰². En effet, les sujets atteints par des formes graves de maladie mélancolique étaient internés, lorsque leur crise était accompagnée de délire, aux côtés des autres fous dans les maisons de santé où ils étaient traités plus comme prisonniers et moins comme malades. Mais à vrai dire, la naissance de la psychiatrie suppose une mutation épistémologique qui relève strictement du domaine médical - elle se produit probablement lorsque l'*art* de la médecine perd de son poids pour laisser la place à la *science*. D'autre part, le critère de l'observation n'est pas non plus

³⁰² Cf. Michel Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Gallimard, collection « Tel », 1991. Voir par ailleurs, aux p. 181-196, une présentation intéressante de l'évolution de la mélancolie comme maladie provoquée par la bile noire, jusqu'au concept médical « moderne », qui s'articule sur celui de manie.

spécifique, puisqu'il est en cours dès le XVII^e siècle : le médecin anglais Richard Napier³⁰³ a laissé plusieurs dizaines de manuscrits où les notes sur des patients atteints par différentes formes de mélancolie ne se distinguent pas essentiellement des observations faites par tel médecin trois siècles plus tard.

A peu près vers la même époque, chez un autre médecin anglais, Thomas Willis (1621-1675), se manifeste la tendance à remplacer la théorie humorale par des considérations de pathologie mentale³⁰⁴ qui préfigurent déjà la naissance de la psychiatrie. Mais ses recherches sont autrement importantes : « C'est à Willis, à son esprit d'observation, à la pureté de sa perception médicale qu'on fait honneur de la "découverte" du cycle maniaco-dépressif, disons plutôt de l'alternance manie - mélancolie. (...) le passage d'une affection à l'autre n'est pas perçu comme un fait d'observation dont il s'agit de découvrir, par la suite, l'explication ; mais plutôt comme la conséquence d'une affinité profonde qui est de l'ordre de leur nature secrète »³⁰⁵. Effectivement, son mérite c'est d'avoir compris que la manie et la mélancolie ne sont pas « deux maladies conjointes, ou encore deux symptômes successifs d'une seule et même maladie ». Pour lui, « de la manie à la mélancolie, l'affinité est évidente : ce n'est pas l'affinité de symptômes qui s'enchaînent dans l'expérience : c'est l'affinité, autrement forte, et combien plus évidente dans les paysages de l'imagination, qui noue, en un même feu, la fumée et la flamme »³⁰⁶. Du reste, et c'est un détail intéressant à souligner pour la manière dont la mélancolie était entendue par un médecin du XVII^e siècle, « l'unité de la manie et de la mélancolie n'est pas, pour Willis, une maladie : c'est un feu secret en qui luttent flammes et fumée, c'est l'élément porteur de cette lumière et de cette ombre »³⁰⁷.

Enfin, la mélancolie a toujours été considérée comme une maladie - aussi bien au temps d'Asclepios qu'au Moyen-Age ou au XIX^e siècle³⁰⁸, et cela nous détermine à croire qu'à travers l'histoire un cheminement continu s'accomplit, une évolution déconcertante par la complexité de ses

³⁰³ Stanley Jackson, *Melancholia and Depression. From Hippocratic Times to Modern Times*, Yale University Press, New Haven and London, 1986, p. 104-110.

³⁰⁴ *Ibidem*, p. 111.

³⁰⁵ Michel Foucault, *op. cit.*, p. 292.

³⁰⁶ *Ibidem*, p. 293.

³⁰⁷ *Ibidem*.

³⁰⁸ Cf. Jean Starobinski, *Histoire du traitement de la mélancolie des origines à 1900*.

manifestations, du phénomène de la mélancolie. Pourtant, on sent bien que d'une certaine façon ce phénomène est unitaire, malgré les modifications de sens survenues dans la structure sémantique du terme de mélancolie. Si l'on veut trouver un axe conceptuel qui lui soit spécifique, c'est dans le discours médical qu'il faut le chercher. De ce point de vue, le premier psychiatre reste sans aucun doute Hippocrate, dont l'aphorisme VI, 23: «Quand la crainte ou la tristesse persistent longtemps, c'est un état mélancolique»³⁰⁹, est l'assertion fondatrice pour la symptomatologie de toute mélancolie. Même dans la médecine du XIX^e siècle, la crainte et la tristesse sont des manifestations sur lesquelles psychiatres et psychothérapeutes insistent énormément. Dans les écrits de l'un des premiers psychiatres français au sens moderne du terme (nous avons nommé par là Etienne Esquirol), ces deux indices, à côté de la physionomie des mélancoliques, occupent une place de choix dans la symptomatologie clinique de la mélancolie: «La crainte, avec toutes ses nuances, quelle qu'en soit la cause réelle ou imaginaire, exerce l'influence la plus générale sur les mélancoliques»³¹⁰; «En analysant... les idées qui tourmentent les hypémaniaques, on les rapporte facilement à quelques passions tristes et débilitantes»³¹¹. Le rappel des symptômes classiques de la mélancolie était monnaie courante et correspondait par ailleurs à la réalité médicale. Mais ce qui est en mesure de surprendre, c'est l'emploi, chez Esquirol, des termes de *hypémanie* et *hypémaniaque* au lieu de *mélancolie* et *mélancolique*. Il y a sans doute des raisons strictement nosographiques dans le changement proposé par le célèbre psychiatre:

«La monomanie caractérisée par une passion gaie ou triste, excitante et oppressive, produisant le délire fixe et permanent des désirs et des déterminations relatifs au caractère de la passion dominante, se divise naturellement en monomanie proprement dite, ayant pour signe caractéristique un délire partiel et une passion excitante ou gaie; et en monomanie caractérisée par un délire partiel et une passion triste et oppressive. La première de ces affections correspond à

³⁰⁹ Hippocrate de Cos, *De l'art médical*, traduction d'Emile Littré, Librairie générale française. Le livre de poche, «Bibliothèque classique», 1994, p. 464.

³¹⁰ Etienne Esquirol, *De la hypémanie ou mélancolie*, Sandoz / Privat, Toulouse, collection «Rhadamanthe», 1976, p. 95.

³¹¹ *Ibidem*, p. 97.

la mélancolie maniaque, à la fureur maniaque, à la mélancolie compliquée de manie... Je lui consacre le nom de monomanie.

La seconde correspond à la mélancolie des anciens, à la *tristimanie* de Rush, à la mélancolie avec délire de Pinel. Malgré la crainte d'être accusé de néologisme, je lui donne le nom de *lypémanie*, mot formé de *lypeo tristiam infero, anxium reddo* ; et de *mania*, manie. Nous allons traiter de la lypémanie dans cet article, en employant indifféremment les mots mélancolie ou lypémanie, en attendant que l'usage ait consacré cette dernière dénomination »³¹².

Mais ce ne sont pas seulement les raisons médicales qui se trouvent à l'origine de cette initiative terminologique ; les médecins eux-mêmes étaient certainement exaspérés par l'emploi abusif du mot *mélancolie* en littérature et en « philosophie » (nous sommes encore dans la première moitié du XIX^e siècle, c'est-à-dire en pleine époque romantique). La *lypémanie* devait par conséquent remplacer un terme dont les écrivains avaient usé et abusé, un vocable dépourvu de sens pour la médecine. On remarquera également qu'Esquirol fait la différence entre ce qu'il appelle « monomanie », c'est-à-dire mélancolie « compliquée » de manie, et « lypémanie », qui se portait héritière de l'ancienne idée de mélancolie. Pourtant, après une certaine période où le terme de lypémanie fut généralement accepté dans le milieu hospitalier, il devient de moins en moins fréquent au fur et à mesure que les recherches sur les maladies mentales avancent. Vers la fin du siècle dernier, la mélancolie tend à être remplacée par la *folie maniaco-dépressive* qui sera appelée par la suite *psychose*. Un autre grand psychiatre du début du XX^e siècle, Emile Kraepelin, qui dans ses écrits fait la distinction entre folie maniaco-dépressive et la mélancolie³¹³, entendait cette dernière comme un *syndrome* dont la description ne différait pas essentiellement de la vision qu'avaient les générations antérieures, pour lesquelles cette maladie supposait l'articulation nécessaire du comportement maniaque sur l'arrière-plan de la dépression :

³¹² *Ibidem*, p. 83.

³¹³ Cf. Marie-Claude Lambotte, *Le discours mélancolique. De la phénoménologie à la métapsychologie*, p. 19-33.

« Il (ce syndrome, n. n.) se caractérise par le développement insensible d'une dépression anxieuse, à laquelle se joignent en proportions fort variables des conceptions délirantes. Les plus fréquentes sont des idées de culpabilité à teinte religieuse. Les malades sont abandonnés de Dieu, possédés du diable. D'autres fois ce sont des idées hypocondriaques qui dominent la scène : impossibilité de recouvrer la santé, d'aller à la selle, etc. Enfin ce peut être encore la crainte de devenir pauvre, de mourir de faim, d'aller en prison, d'être jugé, exécuté, etc.

Peu à peu l'anxiété devient si grande, sous l'influence des idées délirantes, que les malades veulent mourir, et très fréquemment en effet ils se suicident »³¹⁴.

Pour Julia Kristeva, d'autres traits seront invoqués pour définir la mélancolie qu'elle entend aussi comme alternance de phases maniaque et dépressive, mais dans le but de la distinguer des névroses ou d'autres formes pathologiques :

« On appellera *mélancolie* la symptomatologie asilaire d'inhibition et d'asymbolie qui s'installe par moments ou chroniquement chez un individu, en alternant souvent avec la phase dite maniaque de l'exaltation. D'alternance plus fréquente, ces deux phénomènes (abattement-excitation) sous des formes moins marquées constituent l'humeur *dépressive* du névrosé. (...) La mélancolie - retrouvons encore le terme générique après avoir distingué les symptomatologies psychotique et névrotique, - a le redoutable privilège de situer l'interrogation de l'analyste au carrefour du biologique et du symbolique »³¹⁵

Pourtant, malgré cette dernière tentative d'obtenir une image plus claire et plus cohérente, ce qui intrigue dans ces définitions ou présentations sommaires des principales manifestations de la mélancolie, c'est l'énumération non systématique de symptômes par lesquels le

³¹⁴ Emile Kraepelin, *Introduction à la psychiatrie clinique*, Editions Navarin, « Bibliothèque des Analytica », 1984, p. 11.

³¹⁵ Julia Kristeva, « De l'imaginaire mélancolique », in *Le genre humain*, P.U.F., n° 13, 1986, p. 67.

syndrome maniaco-dépressif est censé se déclarer : rien ne lie la « culpabilité à teinte religieuse » aux « idées hypochondriaques » et à l'anxiété (dénomination psychologique de l'ancien sentiment de crainte). On a l'impression d'un désordre complet dans la succession des marques de comportement nommées par Kraepelin (la liste est loin d'être complète), car on ne voit pas selon quel critère psychologique elles se structurent. Enfin, les psychiatres et les psychanalystes eux-mêmes mentionnent avec un certain embarras cette hétérogénéité de symptômes ; s'il y en a qui se rencontrent souvent dans la psychose maniaco-dépressive (c'est-à-dire dans la mélancolie), tous n'en sont pas spécifiques :

« Si le malade ne se souvient pas ou bien s'il s'agit d'une première crise, l'aliénation maniaque-dépressive ne peut être diagnostiquée que par l'exclusion des autres maladies. Il n'y a pas de règne spécifique des psychoses affectives, tout ce qui se produit dans l'aliénation maniaque-dépressive peut aussi être observé dans d'autres maladies »³¹⁶.

La question de savoir s'il y a une symptomatologie spécifique de la mélancolie est un problème qui concerne l'évolution de la psychiatrie comme discipline autonome : celle-ci élabore en effet ses propres concepts et méthodes. Ce développement s'accomplit dans l'histoire et se réfère à la constitution et à la validité de concepts méthodologiques utilisés en stricte corrélation avec les pratiques psychothérapeutiques. De ce point de vue, il est tout à fait naturel de supposer que les concepts et les méthodologies psychiatriques subissent nécessairement des mutations au fur et à mesure que des changements similaires ont lieu dans le domaine scientifique en général. Dans la mesure où l'on a à faire à une maladie dont le traitement dépend du savoir médical, la diversification que subit l'idée de mélancolie est à mettre sur le compte de l'évolution enregistrée par la médecine elle-même. Or la transformation de la mélancolie d'abord en hypémanie, ensuite en folie ou psychose maniaco-dépressive, mélancolie endogène ou dépression³¹⁷ tout court, signale une telle évolution qui implique notamment l'éclatement au XIX^e siècle, c'est-à-dire à l'époque où la

³¹⁶ E. Bleuler, *Lehrbuch der Psychiatrie*, apud Marie-Claude Lambotte, *op. cit.*, p. 30-31.

³¹⁷ Ce dernier terme est entré même dans le langage courant - peut-être parce que le phénomène est très fréquent de nos jours ? - avec en plus une variante quasiment celine : la *déprime*.

psychiatrie prend naissance, du concept antique de mélancolie en plusieurs noms de maladies mentales dont certains, bien qu'apparus aux dépens de la notion-mère, n'en gardent plus aucun souvenir :

« Est-ce que l'entrée en scène de la notion de schizophrénie n'a pas démembré l'immense empire qui était celui de la mélancolie auparavant ? Est-ce que la mélancolie ne tendait pas jadis à recouvrir tout ce que nous appelons folie, à quelques exceptions près ? Sous le regard du clinicien, du généticien, du phénoménologue, des remaniements se sont opérés. L'empire de la schizophrénie, conquis sur une grande partie des territoires de la mélancolie, s'est lui-même morcelé... Sans qu'une herméneutique des symptômes mélancoliques perde jamais sa validité descriptive, il n'est pas exclu que la neuro-biologie nous donne des explications causales et les moyens d'action, pour la mélancolie dite endogène, involutive, pour ses composantes d'anxiété, etc... »³¹⁸

Jean Starobinski a bien raison d'attirer l'attention sur le nouveau statut du concept médical de mélancolie, dont le territoire est usurpé par des maladies nouvelles. Mais il arrive dans la psychiatrie ce qui s'était déjà passé dans d'autres domaines : compromise définitivement par la littérature romantique, la mélancolie ne survit pas non plus en tant que telle dans le langage des sciences médicales. Au carrefour des XIX^e - XX^e siècles, le statut de la mélancolie devient assez complexe. Le mot est évité par les écrivains qui l'éprouvent réellement, honni par les psychiatres, mais il fait encore carrière dans le langage courant où il désigne un état d'âme, une disposition sentimentale, un mélange de noble rêverie et de tristesse confortable qui font le délice des lecteurs de romans médiocres.

En revanche, la mélancolie fait son entrée en psychanalyse avec la célèbre contribution de Sigmund Freud³¹⁹, inspirée d'une communication présentée par Karl Abraham au III^e Congrès de psychanalyse, en 1911. Après la constatation, qui nous est bien connue, relative à l'absence de symptômes

³¹⁸ Jean Starobinski, « Le rire de Démocrite (Mélancolie et réflexion) », in *Bulletin de la société française de philosophie*, 83^e année, n° 1, janv.-mars 1989, p. 31-32.

³¹⁹ « Deuil et mélancolie », in *Métapsychologie*, trad. de Jean Laplanche et J.-B. Pontalis, Gallimard, collection « Idées », 1977, p. 147-174. L'article de Freud a été écrit en 1915 et publié en 1917.

spécifiques : « La mélancolie dont le concept est défini, même dans la psychiatrie descriptive, de façon variable, se présente sous des formes cliniques diverses dont il n'est pas certain qu'on puisse les rassembler en une unité, et parmi lesquelles certaines font penser plutôt à des affections somatiques qu'à des affections psychogènes »³²⁰, Freud propose une analogie entre la mélancolie et le travail du deuil. Jusqu'à un certain point, ce qui se passe dans la crise mélancolique ressemble entièrement à la perte subie par la mort d'une personne aimée « ou d'une abstraction mise à sa place, la patrie, la liberté, un idéal etc. »³²¹. Le deuil suppose un état d'âme douloureux, le manque d'intérêt pour le monde extérieur, l'incapacité de choisir un nouvel objet d'amour et en général l'abandon de toute activité sociale considérée comme normale. A une exception près, c'est la même chose qui arrive au cours d'une crise de dépression :

« La mélancolie se caractérise de point de vue psychique par une dépression profondément douloureuse, une suspension de l'intérêt pour le monde extérieur, la perte de la capacité d'aimer, l'inhibition de toute activité et la diminution du sentiment d'estime de soi qui se manifeste en des auto-reproches et des auto-injures et va jusqu'à l'attente délirante du châtiment. Ce tableau nous devient plus compréhensible lorsque nous considérons que le deuil présente les mêmes traits sauf un seul : le trouble du sentiment d'estime de soi manque dans son cas »³²².

La seule différence entre le deuil et la mélancolie se manifeste donc par la présence, dans la dernière, d'une attitude dépréciative vis-à-vis de son propre moi, qui va jusqu'à des formes « délirantes » de violence, parmi lesquelles le suicide reste la plus radicale. Ce trait se manifeste à travers le discours du sujet atteint de dépression et se réalise le plus souvent par des plaintes que l'analyste ne doit pas rejeter, d'autant plus que le malade peut avoir accès dans sa crise à une vérité sur soi qui autrement ne lui serait pas révélée :

« Dans certaines de ses autres plaintes contre lui-même, il (le mélancolique, n. n.) nous semble également avoir raison, et ne faire que saisir la vérité avec plus d'acuité que d'autres

³²⁰ *Ibidem*, p. 147.

³²¹ *Ibid.*, p. 148.

³²² *Ibid.*, p. 148-149.

personnes qui ne sont pas mélancoliques. Lorsque, dans son autocritique exacerbée, il se décrit comme mesquin, égoïste, insincère, incapable d'indépendance, comme un homme dont tous les efforts ne tendaient qu'à cacher les faiblesses de sa nature, il pourrait bien, selon nous, s'être passablement approché de la connaissance de soi, et la seule question que nous nous posions, c'est de savoir pourquoi l'on doit commencer par tomber malade pour avoir accès à une telle vérité »³²³.

Nous retiendrons cette modalité peu commune de se connaître soi-même à travers l'auto-reproche. Freud dénonce par ailleurs un phénomène psychologique inconscient qui s'accomplit par la récrimination : il s'agit ni plus ni moins du fait que, tout en portant sur son moi, les plaintes du mélancolique visent en réalité la personne aimée et que par conséquent « les autoreproches sont des reproches contre un objet d'amour, qui sont renversés de celui-ci sur le moi propre »³²⁴. Cette conclusion est motivée par la libération de l'investissement affectif, dans la relation entre le moi et l'objet, lors de la déception. A défaut d'un nouvel objet, la libido libre se retire dans le moi. Cela est dû à l'identification du moi avec l'objet perdu, ce qui fait que la perte de l'objet se transforme « en une perte du moi et le conflit entre le moi et la personne aimée en une scission entre la critique du moi et le moi modifié par identification »³²⁵. Selon Freud, à l'origine de ce processus se trouve la « base narcissique » sur laquelle s'opère le choix de l'objet. Lors de la perte, l'investissement d'objet régresse jusqu'au narcissisme.

Mais nous n'allons pas insister sur des détails aussi pointus de la théorie psychanalytique, d'autant plus que le fondement de la mélancolie sur le narcissisme a l'air d'être une explication irréductible, éludée d'ailleurs par certains historiens de la mélancolie³²⁶, qui lui reconnaissent un caractère de vérité uniquement dans l'espace clinique.

Pour le problème qui nous intéresse, celui des principaux sens que l'idée de mélancolie acquiert dans son parcours historique, il convient de

³²³ *Ibid.*, p. 153.

³²⁴ *Ibid.*, p. 156.

³²⁵ *Ibid.*, p. 158.

³²⁶ Jean Starobinski, « Le rire de Démocrite (Mélancolie et réflexion) », p. 30.

mentionner encore l'explication que Freud donne à la présence de la manie dans le contexte analogique mélancolie - deuil :

« Dans la manie, il faut que le moi ait surmonté la perte de l'objet (ou bien le deuil relatif à cette perte, ou bien, peut-être, l'objet lui-même), ensuite de quoi toute la charge de contre-investissement que la peine douloureuse de la mélancolie avait tirée du moi vers elle, et qu'elle avait liée, est devenue disponible. Le maniaque nous démontre encore, de façon évidente, en partant comme un affamé en quête de nouveaux investissements d'objet, qu'il est libéré de l'objet qui l'avait fait souffrir »³²⁷.

Cette description très plausible du triomphe de la souffrance provoquée par la perte de l'objet n'apporte pas pourtant des éclaircissements complets. De quelle manière peut-on donc expliquer le côté maladif de ce triomphe, puisque de toute façon la phase maniaque représente une issue aggravante par rapport à la crise mélancolique ? D'autre part, le travail du deuil aussi amène le sujet vers l'affranchissement, bien que celui-ci ne puisse s'obtenir qu'au prix d'une souffrance indescriptible. Freud reconnaît l'impasse où il se trouve et le peu de réponses que l'on peut donner aux doutes et aux nombreuses questions soulevées par les conclusions auxquelles il aboutit. La seule différence de contenu entre le deuil et la mélancolie est la présence dans le dernier cas, dans la relation à l'objet, d'un conflit ambivalent où s'articulent des éléments et des attitudes opposées, par exemple la haine et l'amour. Mais comme les ambivalences sont de la nature du refoulé, elles n'ont pas accès à la conscience, ce qui a pour conséquence majeure l'incrimination du moi. Le geste de l'auto-accusation relève par conséquent du niveau de l'inconscient, où s'accomplit en général tout le travail de la mélancolie. « De même que le deuil amène le moi à renoncer à l'objet en déclarant l'objet mort, et de même qu'il offre au moi la prime de rester en vie, de même chacun des combats ambivalentiels singuliers relâche la fixation de la libido à l'objet en le dévalorisant, en le rabaissant et même, pour ainsi dire, en le frappant à mort. Ce processus a la possibilité de prendre fin dans l'inconscient, soit que sa fureur finisse par s'épuiser, soit que l'objet

³²⁷ Sigmund Freud, *op. cit.*, p. 167.

finisse par être abandonné comme sans valeur »³²⁸. Or cela n'explique pas toutefois par quel processus l'économie de la libido semble rester intègre dans la manie. Pour trouver une solution même provisoire à cette question, Freud reconsidérera le rapport deuil - mélancolie dans la perspective des dissemblances qui peuvent se constituer en sources du comportement maniaque :

« Des trois conditions présupposées par la mélancolie : la perte de l'objet, l'ambivalence et la régression de la libido dans le moi, nous retrouvons les deux premières dans le cas des reproches obsédants après un décès. Là, c'est l'ambivalence qui est sans doute le ressort du conflit et l'observation montre qu'une fois le cours de celui-ci terminé il ne reste rien qui ressemble au triomphe d'un état maniaque. Cela nous invite à considérer le troisième facteur comme le seul qui puisse avoir cet effet. L'accumulation d'un investissement qui est d'abord lié puis qui devient libre après la terminaison du travail de la mélancolie et rend possible la manie, cette accumulation doit être en relation avec la régression de la libido dans le narcissisme. Le conflit dans le moi, contre lequel la mélancolie a échangé le combat pour l'objet, agit nécessairement comme une blessure douloureuse qui sollicite un contre-investissement extraordinairement élevé »³²⁹.

A partir de l'élément spécifique mis en évidence par contraste avec le deuil, la mélancolie sera entendue désormais en psychanalyse comme *agressivité retournée contre soi*, formule qui fait écho à la plainte portée par le mélancolique contre lui-même, sur laquelle insiste Freud dans son étude. Mais cette violence était depuis longtemps reconnue comme constitutive de la mélancolie sous l'espèce de la fureur ou de la véhémence (*sphodrôtes*), terme utilisé par Aristote³³⁰ pour caractériser le mélancolique. Enfin, comme cette agressivité est due selon Freud à l'identification première avec l'objet aimé, les psychanalystes voient dans la mélancolie une forme de pathologie du narcissisme³³¹, sous laquelle se regroupent les dépressions aussi bien graves que banales.

³²⁸ *Ibidem*, p. 172.

³²⁹ *Ibid.*, p. 173.

³³⁰ E. Panofsky, R. Klibansky, F. Saxl, *op. cit.*, p. 81.

³³¹ La formule appartient à Marie-Claude Lambotte, *op. cit.*, p. 86.

La mélancolie et la manie ont continué à préoccuper les psychiatres. Leur sujet de réflexion est notamment centré sur la différence entre les deux éléments qui s'articulent et alternent dans la manifestation d'une même maladie mentale. Par conséquent, le rapport entre mélancolie et manie sera toujours reconsidéré et au besoin redéfini en fonction des nouveaux acquis théoriques, parmi lesquels la philosophie ne fait pas exception. Nous pouvons mentionner à ce sujet les contributions de Ludwig Binswanger³³², qui se sert comme point de départ de son travail de certains concepts de la phénoménologie husserlienne pour réaliser un tableau analytique très détaillé sur les différents modes de manifestation de la mélancolie et de la manie. La description de concepts comme rétrospection ou prospection mélancoliques³³³ sera désormais utile non seulement aux cliniciens, mais aussi à tous ceux qui s'intéressent à la mélancolie en général.

C'est à un autre psychiatre, Hubertus Tellenbach³³⁴, que revient le mérite d'avoir proposé un type de réflexion qui dépasse la distinction entre dépression et manie. L'*endogénéité*, concept essentiel pour la psychiatrie du XX^e siècle, est un troisième champ étiologique de l'étude de la mélancolie, après le soma et la psyché. En effet, la psychiatrie peut être considérée comme science de la *somatogenèse* du psychique (et dans ce cas « le trouble psychique est interprété comme un "symptôme" de processus pathologiques dans l'organisme »³³⁵) ou comme science de la *psychogenèse* de réactions, d'évolutions et de personnalités anormales. Nous avons vu que Freud, en parlant de l'absence d'unité des formes cliniques sous lesquelles se manifeste la mélancolie, faisait la distinction entre deux types d'« affections », « somatiques » et « psychogènes ». Mais l'endogène risquerait lui aussi de rester « un concept plus vague que précis » ou tout simplement *cryptogène*³³⁶ s'il n'y avait une série de troubles ou altérations qui le signalent comme origine du processus

³³² Ludwig Binswanger, *Mélancolie et manie. Etudes phénoménologiques*, trad. par Jean-Michel Azorin et Yves Tatoyan, Presses Universitaires de France, collection « Psychiatrie ouverte », 1987.

³³³ *Ibidem*, p. 29-46 et 47-52.

³³⁴ Hubertus Tellenbach, *La mélancolie*, trad. par Louise Claude, D. Macher, Anne de Saint-Sauveur et Christine Rogowski, Presses Universitaires de France, collection « Psychiatrie ouverte », 1979.

³³⁵ *Ibidem*, p. 39.

³³⁶ *Ibid.*, p. 40.

mélancolique. Parmi ceux-ci, Tellenbach présente les fréquences rythmiques, les altérations du rythme historial, la réversibilité, les altérations de la cinétique de l'histoire vitale, certains aspects de l'hérédité et les liens de certains troubles avec les phases de maturation, dont nous n'aurons pas à nous occuper dans ce qui suit parce que le caractère très spécialisé des concepts de la psychiatrie contemporaine nous éloignerait trop de notre but. Cela ne signifie pas cependant que ces concepts sont inutiles ou inappropriés à l'étude de la mélancolie. Pour l'histoire de cette idée, ils représentent le stade le plus récent et le plus élaboré auquel elle atteint dans le discours médical. Ce serait aussi parce qu'elle dépasse le cadre de la psychiatrie : « La mélancolie est quelque chose de trop douloureux, elle s'insinue trop profondément jusqu'aux racines de l'existence humaine pour qu'il nous soit permis de l'abandonner aux psychiatres »³³⁷.

La mélancolie est un concept trop vaste pour qu'un seul domaine ou une seule discipline puisse le revendiquer pour soi uniquement. Sa vraie teneur réside dans son parcours historique et même s'il nous est impossible de déceler à travers ce parcours un contour épistémologique unitaire, nous n'aurons aucune difficulté à la reconnaître dans l'art ou en littérature, dans le cabinet du psychanalyste, ou en clinique psychiatrique et même dans le discours de tel philosophe désabusé. Elle aura changé par quelques détails et même aura adopté certains pseudonymes, mais n'en sera pas moins mélancolie.

³³⁷ Romano Guardini, *op. cit.*, p. 9.

8. Un concept polymorphe

Pourtant, la diversité de ses modes de manifestation empêche la perception de ce que l'on suppose d'unitaire en elle. Nous sommes enclin à croire qu'il existe un *eidos* de la mélancolie, mais nous ne pouvons pas dire en quoi il consiste exactement, parce que nous n'avons pas fait de choix pour un sens historiquement attesté. Notre dilemme s'ajoute au déni triomphal de Robert Burton, quand il affirme l'existence d'un tel *eidos* à travers les différentes acceptions du mot : « So that, take malancholy in what sens you will, properly or improperly, in disposition or habit, for pleasure or for pain, dotage, discontent, fear, sorrow, madness, for part or all, truly or metaphorically, 'tis all one »³³⁸. Bien sûr, il est bien commode de se retrancher derrière un paradoxe et de dire que la mélancolie reste identique à elle-même quel que soit le sens qu'on lui donne ou qu'elle puisse acquérir. Notons par ailleurs que la polysémie dont il est question ici n'est pas un aspect qui préoccupe l'historien d'aujourd'hui uniquement. Au XV^e siècle, l'humaniste italien Nicodemo Tranchedini, haut fonctionnaire et ambassadeur de Francesco Sforza à Florence, a rédigé un *Vocabulario italiano-latino*, où il donne, sous l'article *melanconia*, la suivante liste d'équivalents latins : *anxietas, egritudo, animi egritudo, afflictio, sollicitudo, meror, mesticia, amaritudo, mestitudo, dolor, angor, cura, molestia, turbatio, perturbatio, calamitas, languor, procella, difficultas, tristitia, confusio, pena, scrupulum, supplicium, stimulus, miseria*.³³⁹ Or nous ne croyons pas qu'il s'agisse tout simplement dans cet exemple d'un plaisir d'humaniste ou d'un tour d'érudition. L'habileté linguistique n'a rien à voir avec quelque chose d'aussi grave et de profond que la mélancolie...

³³⁸ *The Anatomy of Melancholy*, part I, apud Jackie Pigeaud, « Trois maladies sur la longue durée » in *Histoire, Economie, Société*, 1984, n°4, p. 501.

³³⁹ E. Panofsky, R. Klibansky, F. Saxl, *op.cit.*, p. 432.

Nous ne pouvons pas affirmer avec certitude que cette diversité survient à une date précise. Nous croyons plutôt qu'elle est constitutive du concept lui-même et qu'elle agit aussi bien à l'époque d'Aristote qu'au temps de Marsile Ficin ou de Robert Burton.

Comme nous l'avons déjà annoncé au début de notre chapitre, aucune définition ne sera à même de rassembler les sens successifs qui se sont ajoutés d'une époque à l'autre à la bile noire d'Hippocrate, ensuite au tempérament mélancolique, ou à l'idée aristotélicienne du génie. Qui plus est, les possibilités de sens que le terme lui-même recouvre sont largement dépassées par tout un réseau de concepts corrélatifs qui l'accompagnent au fil des siècles. Il est bien possible que cette richesse ne soit rien d'autre que la manifestation lexicalisée de certains symptômes de la mélancolie. Mais nous doutons fort que les choses soient aussi simples. Il y a des réalités culturelles complexes qui se cachent derrière une idée aussi *présente* dans l'espace européen. Même trop complexe pour pouvoir réduire la question à une réponse aussi schématique.

Nous avons parcouru jusqu'à présent les principales métamorphoses de l'idée de mélancolie au cours de l'histoire, mais nous ne nous sommes point occupé de cette longue série d'équivalents qui la complètent et qui lui donnent sa vraie consistance. En effet, on ne saurait répondre à la question de savoir si les termes : *sentiment du vide*, *cénesthésie*, *ennui*, *tristesse*, *acédie*, *délire des négations*, *nostalgie* etc. sont ou non des synonymes de la mélancolie si on ne les situait dans leur contexte culturel (philosophique, médical, artistique ou autre) spécifique. S'ils sont corrélatifs de la mélancolie, ils doivent aussi être entendus dans leur contenu propre, et peut-être même dans leur propre histoire.

Mais alors qu'en est-il de la mélancolie ? Où commence et où finit-elle ? Qu'est-ce qu'on peut entendre par quelque chose qui dit plus sur soi-même que le mot qui le dénomme, et qui se laisse dire également par d'autres mots qui ne la signifient qu'en partie ?

On ne peut pas définir la mélancolie.

Il est même difficile de la décrire - ce serait dire toute son histoire.

Mais par contre, on peut donner une réponse à toutes ces questions à travers une image.

C'est dire qu'il faudrait l'**imaginer comme une grappe** ; une grappe de raisins avec des grains, qui portent des noms différents : **tristesse**, **bile**

noire, folie, ennui, acédie, vide, ironie, cénesthésie, nostalgie, psychose maniaco-dépressive et, last but not least, la **Mélancolie** elle-même. A part cette liste d'idées culturelles, il y a une autre série de thèmes culturels qui secondent le concept central de mélancolie : le moi, les ambivalences, la violence, la métaphore, l'*extremitas* par opposition à la *medietas*, ou ce qu'on appelle en psychiatrie le **délire des négations**. Tous ces « grains » forment une « grappe » conceptuelle dont la caractéristique principale consiste dans la diffusion notionnelle d'un contenu défini à travers une multitude de dénominations qui prennent *en partie* la responsabilité d'un sens, d'une valeur ou d'un usage particulier de la mélancolie.

Mais la mélancolie n'est pas cette grappe prise dans son ensemble. Les grains sont le fruit que l'on peut consommer tel quel, ou que l'on peut exprimer pour obtenir le jus estimé pour son arôme et autres qualités dont nous n'aurons pas à parler maintenant. Un tel produit c'est l'utilisation culturelle d'un élément qui existe dans la nature et que l'homme cultive.

Pour nous, la mélancolie c'est précisément ce qui reste après avoir enlevé les grains - quelque chose qui est considéré comme un reste et que l'on jette habituellement. On n'a pas trouvé d'utilisation spécifique pour la **rafle**, cette structure végétale qui a pourtant le mérite de tenir ensemble les grains porteurs de saveur, qui procurent le délice de la dégustation.

Comme dans le cas que nous venons de décrire, nous croyons que la mélancolie n'est pas l'histoire d'un mot, mais tout un réseau conceptuel qui produit à des époques différentes des idées et des notions, qui régit des comportements et des attitudes. Certains noms disparaissent par le clair-obscur de la conscience collective, d'autres continuent à se manifester après plusieurs siècles d'usage - le plus souvent avec des changements de sens importants. Mais toutes ces manifestations de surface sont la partie visible de quelque chose de profond et de constitutif pour l'esprit européen.

*
* *

Parvenu à ce point de notre recherche, nous sommes dérouté par cette diversité conceptuelle qu'aucune démarche systématique ne saurait dominer. C'est comme si, après avoir contemplé un objet fascinant par sa grandeur et sa beauté, on se trouvait devant les débris qui jonchent la terre sans trop savoir comment il a pu voler en éclats. Toute tentative de le

reconstituer sera d'ailleurs inutile, personne ne sera à même de remettre les restes à leur place initiale.

Nous ne pourrions pas reprendre chaque terme pour retracer son histoire et le situer sous l'horizon idéologique des différentes époques. Pourtant, si la mélancolie n'est pas une, et qu'elle se manifeste par un paradigme culturel, nous n'avons pas le choix : il faudra trouver une solution radicale, un corpus écrit où toute cette fragmentation conceptuelle se retrouve en tant que telle après avoir elle-même provoqué un discours fragmentaire qui dise la mélancolie : qui se donne en tant que parole mélancolique.

Or cette expression de la mélancolie par un discours fragmentaire qui est en même temps *parole de mélancolie*, nous avons pu l'identifier chez l'une des figures les plus contradictoires des lettres françaises d'aujourd'hui. Quelqu'un qui déteste la philosophie et qui méprise la littérature, quelqu'un épris de mémoires et de journaux intimes, un maître de l'aphorisme (peut-on l'imaginer encore au XX^e siècle ?) et du fragment. Quelqu'un qui n'a jamais cessé de parler de soi dans tout ce qu'il a écrit, même quand il s'est prêté à des envenimés *exercices d'admiration*, qui n'a jamais hésité à parler de son désastre personnel, et d'une sorte d'imminente apocalypse - nous avons nommé par là Cioran. Car c'est lui l'écrivain chez lequel le fragment tire son origine de l'expérience, poussée jusqu'à ses dernières limites, de la mélancolie qui à son tour se constitue en discours mélancolique sans fin, sans cesse repris et abandonné, dans une frénésie qui frôle le délire.

Ce qui est important pour nous, et ce que nous allons essayer de démontrer, c'est que Cioran a parcouru tous les sens de la mélancolie, il les a vécus comme nul autre n'a pu le faire. Pour reprendre notre métaphore, nous dirions qu'il a avalé - sans prendre garde aux conséquences - toute la grappe, avec la rafle en plus.

CHAPITRE III

LES MÉLANCOLIES DE CIORAN

1. Le moi

“J’ai l’esprit unitaire, en mille morceaux.”

Paul Valéry, *Cahiers*

Les articles ou les études critiques n'ont pas mis en évidence de manière explicite le rôle secondaire qui revient à la plupart des thèmes « existentiels », souvent présents dans les livres de Cioran : ses considérations sur la littérature et le style, le temps et l'histoire, la mort et le destin, bien qu'elles soient dispensées à profusion, sont des questions mineures. Tout ce qui relève de l'extérieur, on le voit à chaque pas, s'en tient à occuper cette place secondaire ; l'objet cerné par le discours sera toujours renvoyé au second plan par son image discursive, dont le contour prend forme et s'y substitue au fur et à mesure qu'un locuteur produit ses énoncés. Ce qui importe, c'est peut-être moins la vérité des affirmations, que la configuration du sujet qui les prononce ; à savoir une attitude et une sorte de continuité qui traversent l'oeuvre d'un bout à l'autre et qui finissent par marquer un style.

Chez Cioran, l'origine de n'importe quelle pensée, réflexion ou idée se trouve dans la sensation : « Tout ce que j'ai écrit m'a été dicté par mes états, par mes accès de toutes sortes. Ce n'est pas d'une idée que je pars,

l'idée vient *après* »³⁴⁰. « Nous ne devrions parler que de sensations et de visions : jamais d'idées - car elles n'émanent pas de nos entrailles et ne sont jamais véritablement *nôtres* »³⁴¹. La sensation suppose le contact entre le *moi* et l'extérieur, elle est le reflet du dehors dans le dedans, une réaction dont l'objet est ce qui l'a provoquée. Mais si le *moi* en est le siège, son absence n'entraîne pas la disparition du dernier : « Où sont mes sensations ? Elles se sont évanouies en... moi, et ce moi qu'est-il, sinon la somme de ces sensations évaporées ? »³⁴². La quête d'un moi capricieux et fulgurant constitue l'arrière-plan de toute la littérature de Cioran : « tout ce que je fais et tout ce que je pense n'est que moi et disgrâces du moi »³⁴³. Cette quête est alors interminable, car on ne peut - quel malheur ! - on ne peut jamais se connaître soi-même : « Dès qu'on fait appel au plus intime de soi, et qu'on se met à oeuvrer et à se manifester, on s'attribue des dons, on devient insensible à ses propres lacunes. Nul n'est à même d'admettre que ce qui surgit de ses profondeurs pourrait ne rien valoir. La "connaissance de soi" ? Une contradiction dans les termes »³⁴⁴. Les « dons » que l'on s'attribue et les « lacunes » que l'on ne remarque pas sont les véritables obstacles qui entravent l'auto-connaissance, mais ces « égards » envers soi-même procèdent toujours du moi. Inconséquent, mystérieux, énorme, son absence est inconcevable : « Dès que je sors du "je", je m'endors »³⁴⁵. Ou encore il est l'un des rares sujets que l'on puisse aborder : « Peut-on parler honnêtement d'autre chose que de Dieu ou de soi ? »³⁴⁶

Il y a toute une littérature qui procède de l'*ego* comme essence de la subjectivité : pensées, journaux intimes, essais, aphorismes, poésie. Cioran se situe dans la catégorie de ceux qui jugent que « le moi est haïssable ». Ou peut-être même pas ; mais l'expérience quotidienne du moi le lui prouve incessamment. On voudrait s'en débarrasser mais on n'arrive jamais

³⁴⁰ *Entretien à Tübingen*, in Mariana Sora, *Cioran jadis et naguère*, l'Herne, collection « Méandres », 1988, p. 92.

³⁴¹ *Aveux et anathèmes*, p. 51.

³⁴² *De l'inconvénient d'être né*, p. 19.

³⁴³ *Ibidem*, p. 18.

³⁴⁴ *Ibid.*, p. 46.

³⁴⁵ *Aveux et anathèmes*, p. 107.

³⁴⁶ *Syllogismes de l'amertume*, p. 86.

à se détourner de ce qui constitue le principe même de l'identité : « On se hait parce qu'on ne peut s'oublier, parce qu'on ne peut penser à autre chose. Il est inévitable qu'on soit exaspéré par cette préférence excessive et que l'on s'efforce d'en triompher »³⁴⁷. En plus, le moi est le siège de tous les tourments imaginables ; la gamme en est extrêmement vaste : elle va de la nostalgie et du sentiment du vide jusqu'au désespoir et au délire. « Le tourment chez certains est un besoin, un appétit, et un accomplissement. Partout ils se sentent diminués, sauf en enfer. »³⁴⁸. Sa pesanteur le rend insoutenable : « Nous aurions dû être dispensés de traîner un corps. Le fardeau du moi suffisait »³⁴⁹.

L'être que ce moi habite devient alors « un écorché érigé en théoricien du détachement, un convulsionnaire qui joue au sceptique »³⁵⁰. Au plus intime de soi-même sévit une souffrance sans objet, jamais apaisée pas quoi que ce soit : « Je ne hais personne ; - mais la haine noircit mon sang et brûle cette peau que les années furent incapables de tanner. Comment dompter, sous des jugements tendres ou rigoureux, une tristesse hideuse et un cri d'écorché ? »³⁵¹.

L'obsession d'une identité insupportable mène alors à une destruction involontaire de son moi. On renonce à prendre pour cible « les autres », et on dirige les coups de sa véhémence contre soi-même :

« Batailleur et querelleur de nature, il ne se bataille et ne se querelle plus ; du moins plus avec les autres. Les coups qui leur étaient destinés, c'est à lui-même qu'il les assène, c'est lui-même qui les encaisse. Son moi est cible. Son moi ? quel moi ? Il n'a plus *qui* frapper : plus de victime, plus de sujet, rien qu'une succession d'actes sans agent, qu'un défilé anonyme de sensations...

Un délivré ? un fantôme ? une loque ? »³⁵²

On peut, à partir de là, remarquer un détachement qui sépare le moi de celui qui en parle, comme si le fait de le transformer en objet du discours lui prêtait du même coup une autonomie indiscutable. Moi et

³⁴⁷ *Aveux et anathèmes*, p. 80.

³⁴⁸ *Le mauvais demiurge*, p. 153.

³⁴⁹ *De l'inconvénient d'être né*, p. 111.

³⁵⁰ *Ibidem*.

³⁵¹ *Précis de décomposition*, p. 108.

³⁵² *Le mauvais demiurge*, p. 99.

sujet parlant font deux : dédoublement étrange, cohabitation d'identités opposées, dont l'une, silencieuse et humble, sans cesse rejetée, ne veut jamais quitter l'autre : « Compter en vain sur l'aubaine d'être seul. Toujours escorté par soi-même ! »³⁵³. Cette dissidence du moi va s'accroissant. Parfois les fragments de Cioran témoignent d'une hésitation entre deux options : « Par nature véhément, par option vacillant. De quel côté pencher ? pour *qui* se décider ? à quel *moi* se ranger ? »³⁵⁴, pour signaler ensuite un désarroi total, une perte d'identité qui survient d'abord par accident :

« Je m'apprêtais à sortir quand, je me regardai dans la glace. Soudain un indicible effroi : *qui est-ce ?* Impossible de me reconnaître. J'ai eu beau identifier mon pardessus, ma cravate, mon chapeau, je ne savais pourtant pas qui j'étais, car je n'étais pas *moi*. Cela dura un certain nombre de secondes : vingt, trente, quarante ? Lorsque je réussis à me retrouver, la terreur, elle, persista. Il fallut bien attendre qu'elle consente à s'éclipser »³⁵⁵.

Il y a sans doute une différence entre le rejet du « moi haïssable » ou le souhait de s'en débarrasser pour avoir accès à une quiétude dont on n'a jamais bénéficié, et cette perte d'identité qui menace l'unité de l'être, qui lui enlève la possibilité de se légitimer. A quoi peut-on rapporter ce qu'on éprouve s'il n'y a plus de moi, si on ne se reconnaît plus ? Le lecteur s'arrête devant l'abîme infranchissable du paradoxe qui oppose cette « voix » d'un locuteur dont l'identité est douteuse (est-ce l'auteur ? un personnage ?) à un *ego* absent, ou insaisissable puisque trop mobile :

« Je suis distinct de toutes mes sensations. Je n'arrive pas à comprendre comment. Je n'arrive même pas à comprendre *qui* les éprouve. Et d'ailleurs qui est ce *je* au début des trois propositions ? »³⁵⁶

De bien des façons, la littérature de Cioran est une mise en question du sujet. Qu'il s'agisse de subir son identité ou de la perdre, d'éprouver des

³⁵³ *Aveux et anathèmes*, p. 141.

³⁵⁴ *Ibidem*, p. 126.

³⁵⁵ *Ibid.*, p. 109.

³⁵⁶ *Ibid.*, p. 12.

tourments qu'on a du mal à imaginer ou d'accéder grâce à la souffrance à un état de « non-coïncidence avec le monde »³⁵⁷, le moi reste toujours l'origine ou au moins l'arrière-plan de tout événement qui s'y produit.

La problématique du moi est, sans aucun doute, le plus vaste des thèmes qui sillonnent l'oeuvre de Cioran³⁵⁸. La plupart d'entre eux (le désespoir, l'ennui et notamment la mélancolie) en dérivent directement, le reste s'y rattache d'une manière ou d'une autre, et spécialement par le fait d'être la conséquence d'une prise de position qui ne se justifie qu'en tant que description-du-moi. Même la réflexion sur le statut de l'art en porte la marque : « Seul l'artiste douteux part de l'art ; l'artiste véritable puise sa matière ailleurs : en soi-même... »³⁵⁹. D'autres fois, le moi est plus intimement lié à la littérature ; objet autour duquel se discours rôde, il doit être traité avec des égards, autrement ses réactions seraient imprévisibles ; alors, une « règle d'or : laisser une image incomplète de soi... »³⁶⁰, qui s'accorde avec une autre constatation, selon laquelle « le "moi" constitue le privilège de ceux-là seuls qui ne vont pas jusqu'au bout d'eux-mêmes »³⁶¹, car ce qui implique excessivement le moi mène à son anéantissement. C'est aussi l'opinion de Blanchot, qui le dit en d'autres termes, en se rapportant aux attitudes et aux expériences extrêmes : « Joie, douleur, essaie de n'en garder que l'intensité, la très basse ou la très haute - il n'importe -, sans intention : alors tu ne vis pas en toi ni hors de toi ni près des choses, mais le vif de la vie passe et te fait passer *hors de l'espace sidéral*, dans le temps sans présence où c'est en vain que tu te chercherais »³⁶².

On a remarqué peut-être la diversité que *le discours du moi* revêt chez Cioran. Les nombreux textes qui font référence à ce thème ne se complètent pas l'un l'autre ; au contraire, ils semblent manifester des attitudes parfois très différentes, car il n'y a pas d'accord entre la haine de soi-même et la peur éprouvée quand on ne peut pas se reconnaître dans le

³⁵⁷ *La chute dans le temps*. Gallimard, collection « N.R.F. essais », 1990, p. 131.

³⁵⁸ L'auteur de ces lignes a connu Cioran en avril 1991. Avant l'entretien proprement dit, dès le premier contact téléphonique, nous lui avons partagé l'intention d'écrire un livre sur lui. « Pourquoi sur quelqu'un d'autre, a-t-il rétorqué, il faut écrire sur soi-même ! » et le ton résolu de sa voix laissait entendre qu'il n'y avait pas d'alternative.

³⁵⁹ *La tentation d'exister*, p. 142.

³⁶⁰ *De l'inconvénient d'être né*, p. 204.

³⁶¹ *La tentation d'exister*, p. 143.

³⁶² *L'écriture du désastre*, p. 84.

reflet d'un miroir. Cette contradiction est renforcée en paradoxe : « J'en ai assez d'être moi, et cependant je prie sans cesse les dieux de me rendre à moi-même »³⁶³. Mais en général la diversité des textes consacrés au moi se caractérise par l'absence des rapports qui relient un « endroit » à un autre, ce qui nous amène à postuler une fragmentation thématique qui est d'autant plus saisissante que la question du moi se reflète un peu partout dans l'oeuvre de Cioran. Si l'on en parle d'une manière fragmentaire, ce n'est pas sans raison :

« Ce fut son lot de ne s'accomplir qu'à moitié. Tout était *tronqué* en lui : sa façon d'être, comme sa façon de penser. Un homme à fragments, fragment lui-même. »³⁶⁴

L'« homme à fragments, fragment lui-même » ne peut avoir qu'un moi fragmentaire, et le discours qui en parle doit être fragmentaire lui aussi, pour une raison qui tient de l'évidence : ce discours est tenu par un mélancolique, et la mélancolie entraîne, selon Jackie Pigeaud³⁶⁵, le divorce entre le moi et le corps ; ce processus peut mener au morcellement du moi et faire éclater le discours, malgré sa logique interne. Selon notre opinion, il n'y a pas d'argument plus puissant pour expliquer pourquoi la littérature de Cioran est fragmentaire et pour quelle raison le thème du moi n'y fait pas exception. Bien sûr, rien ne se situe en dehors du fragment, mais en même temps nulle part ailleurs, dans cette littérature, deux problématiques ne se soutiennent mieux réciproquement.

On se demande alors si cette mise en cause relève d'une stratégie littéraire, ou bien si elle est l'effet d'une obsession, d'un malaise ou d'une angoisse, que la littérature devrait exorciser. La réponse à cette question n'est pas difficile à donner :

« Produire est un extraordinaire soulagement. Et publier non moins. Un livre qui paraît, c'est votre vie ou une partie de votre vie qui devient extérieure, qui ne vous appartient plus, qui a cessé de vous harasser. L'expression vous diminue, vous appauvrit, vous décharge du poids de vous-même, l'expression est perte de substance et libération »³⁶⁶.

³⁶³ *Le mauvais démiurge*, p. 170.

³⁶⁴ *Aveux et anathèmes*, p. 26.

³⁶⁵ *La maladie de l'âme*, p. 16.

³⁶⁶ *Exercices d'admiration*, p. 212.

On a remarqué le caractère fragmentaire du *discours du moi*, on ne peut pas s'empêcher de voir la même chose au niveau du *moi du discours*, si on rapporte cette instance à « l'homme à fragments, fragment lui-même ». Cependant, ce qui sépare les deux n'est pas seulement le détachement dont on faisait état tout à l'heure. Le moi du discours n'est pas seulement la voix auctoriale ; souvent le lecteur est tenté de l'assimiler à un *personnage* dont le rôle est de faire vivre le discours, de l'attiser par la « démiurgie verbale »³⁶⁷. L'attitude négative d'un tel personnage, son ex-centrisme le portent à défier toute hiérarchie axiologique et à refuser de reconnaître un statut ontologique à quoi que ce soit. Le monde n'est pas constitué d'êtres, mais d'objets, qui sont des *fictions*, l'univers aussi est une fiction, il n'y a d'autre réalité que celle du néant, qui est la substance de tout ce qui prétend à l'existence. Il serait inutile d'aborder ici l'attitude de Cioran à l'égard de la connaissance, bien que l'on puisse identifier l'expérience originaire qui semble avoir modelé la représentation du monde de l'auteur dans ses propres témoignages³⁶⁸. Mais tout cela a peu de rapports avec la littérature.

On ne peut pas éviter de remarquer combien argument logique et *mauvaise humeur* font corps commun dans l'oeuvre de Cioran. Marque distinctive d'une individualité (quand elle se manifeste), celle-ci constitue les traits du *personnage* dont le discours institue une vision du monde (et l'on sait depuis longtemps que la philosophie n'est pas la seule à en produire) qu'on serait tenté de prendre pour fictionnelle, car il s'y conduit comme un narrateur qui rappelle de temps en temps au lecteur le caractère illusoire de son récit. Il en est ainsi du *temps*, par exemple :

« Les façons équivoques du temps se retrouvent chez tous ceux qui en font leur préoccupation majeure, et qui, tournant le dos à ce qu'il contient de positif, se pencheront sur ses côtés douteux, sur la confusion qu'il réalise en lui entre l'être et le non-être, sur son sans-gêne et sa versatilité, sur ses apparences louches, son double jeu, son insincérité foncière. Un *faux-jeton* à l'échelle métaphysique. Plus on l'examine, plus on l'assimile à un *personnage*, qu'on ne cesse de suspecter et qu'on aimerait démasquer »³⁶⁹.

³⁶⁷ *La tentation d'exister*, p. 202 sq.

³⁶⁸ Cf. *Entretiens avec Sylvie Jaudeau*, José Corti, 1990.

³⁶⁹ *La chute dans le temps*, p. 186-187 (souligné par l'auteur).

Si le temps acquiert ici une identité quasi fictionnelle, ce fait n'est pas en contradiction avec la vision du monde que propose l'oeuvre de Cioran. Et cette vision, dans la mesure où elle est une version de la réalité, dépend, selon Nelson Goodman, « d'un discours adéquat et tout discours adéquat dépend d'une réalité dépendante du discours »³⁷⁰. Autrement dit, la représentation du monde qui se détache des écrits de Cioran n'est ni vraie ni fausse, elle est tout simplement, ou bien elle est vraie puisqu'elle découle d'un discours adéquat qui à son tour..., et à ce niveau-là il est certainement faux d'affirmer que cette littérature est fiction. Si, en échange, on se limite à ne prendre en considération que sa structure fragmentaire, son style, ses « thèmes » (c'est-à-dire ce qui forme son immanence littéraire), il sera possible de la situer (et l'on pourra nous accuser d'exagérer sur ce point), du côté de la littérature de fiction, bien qu'il y ait des arguments contraires : « Tout ce que j'ai abordé, tout ce dont j'ai discoursé ma vie durant, est indissociable de ce que j'ai vécu. Je n'ai rien inventé, j'ai été seulement le secrétaire de mes sensations »³⁷¹. Il le sera pourtant possible, car il arrive à la prose de Cioran un vrai malheur : celui de dire aussi, mais en creux, le contraire de ce qui est affirmé, et sa structure fragmentaire n'est pas la dernière à en porter la responsabilité, à quoi s'ajouterait sans doute la présence exorbitante du paradoxe. Ce phénomène est surpris par Clément Rosset, amené à voir dans « le mécontentement de Cioran », une « dernière hypothèse : celle d'une satisfaction totale au sein de l'infime même, semblable à la jubilation amoureuse (...). Hypothèse absurde et indéfendable, répète inlassablement Cioran. Mais c'est justement là le propre de la joie de vivre, et je dirais son privilège, que de s'éprouver comme parfaitement absurde et indéfendable : de demeurer allègre en pleine connaissance de cause, en complète possession des vérités qui la contrarient davantage »³⁷². Dans le même sens, Sylvie Jaudeau constate « la duplicité d'une écriture qui nie ce qu'elle affirme »³⁷³. Et les exemples pourraient continuer.

Que signifient cette duplicité, toutes ces conséquences secondaires ? Nous avons essayé de montrer que Cioran cultive délibérément le fragment, bien que ses écrits soient foncièrement inclassables (ou bien ils sont inclassables *parce que* Cioran cultive le fragment). Mais à partir

³⁷⁰ (en collaboration avec Catherine Elgin), *Esthétique et connaissance. Pour changer de sujet*, l'Eclat, collection « Tiré à part », 1990, p. 32.

³⁷¹ *Ecartèlement*, p. 146.

³⁷² *La force majeure*, Minuit, collection « Critique », 1983, p. 101.

³⁷³ *Cioran ou le dernier homme*, p. 21.

d'autres concepts théoriques, on pourrait trouver d'autres arguments tout aussi fondés, ou plus fondés encore, pour démontrer qu'il fait oeuvre de moraliste, et que son style est tout à fait classique, ou bien que ce qu'il fait c'est de la philosophie et point du tout de la littérature (Rosset se rapporte au discours philosophique de Cioran). Ces hésitations se manifestent non seulement au niveau du genre et du style, mais un peu partout dans son oeuvre. Surtout il y en a une qui recoupe le dire, qui renvoie « ce qui est dit » à son contraire : chaque énoncé affirme quelque chose ; chaque fragment décrit une expérience vécue, et en tire les conclusions ; mais la substance de quelques pages, d'un chapitre ou de tout un livre n'est plus la somme de ce qui est affirmé dans chaque fragment. Il y a des effets surprenants, qui nient ce qui vient d'être dit. Nous n'avons pas trouvé le mot juste pour désigner ce phénomène. « Duplicité », « paradoxe », « antiphrase » sont des termes trop restreints, voire inexacts, et de toute façon inefficaces. Mais le phénomène existe, et on peut affirmer qu'il est dû, dans le cas particulier de Cioran, à ce que Jacques Derrida a appelé la « vocation totalisante du fragment ». L'écriture fragmentaire ne se limite pas à pratiquer l'expression paradoxale. Elle récupère tout détail du réel, comme de l'irréel, pour forger une version du monde à l'image de son auteur. Cette version est cohérente, mais il peut arriver que le moi dont elle procède soit vraisemblablement *trop humain* pour ne pas être contradictoire, et pour que ses paradoxes ne surgissent là où l'on s'attend le moins.

A moins que, là encore, tous ces paradoxes, duplicités et antiphrases, ne soient exactement des ambivalences et qu'ils ne procèdent précisément de la mélancolie qui elle-même est ambivalente tout au long de son histoire, puisqu'elle a semé la confusion entre la sagesse et la folie (comme le signifie ironiquement le rire de Démocrite), entre le génie et l'incapacité foncière d'agir (comme on peut le supposer dans la Mélancolie de Dürer). Au XX^e siècle encore, Freud³⁷⁴ admet l'existence d'un conflit ambivalent, qui ouvre une voie d'explication au concept moderne de mélancolie.

³⁷⁴ *Ibidem*, p. 170-171.

2. Le vide

“L'esprit a horreur du vide... et il en est fait.”

Paul Valéry

Avant d'aborder le thème du vide dans l'oeuvre d'un écrivain, il faut préciser s'il s'agit d'un *sentiment* ou d'une *sensation* : telle est du moins la manière dont il est entendu par ceux qui l'éprouvent, et cette situation dans la région des affects risque de prêter à notre présentation une note de psychologisme qui ne nous sera d'aucune utilité. Pourtant, comme dans le cas de l'ennui, de la tristesse et de la nostalgie, qui marquent l'affectivité du mélancolique, le vide sera considéré comme relevant d'une symptomatologie de la mélancolie. Même en psychopathologie, il garde ce caractère : il entraîne la dissolution du temps qui assure aux malades une protection efficace contre l'ennui³⁷⁵. Cela suppose une première possibilité d'approximation de la notion du vide, qui en tant qu'expérience psychologique désorganise la perception du temps : « le “sentiment du vide” (...) se présente bien comme un phénomène temporel ayant une valeur structurale »³⁷⁶. Mais les rapports qu'il a avec l'ennui, dont nous nous occuperons plus tard, sont plus étroits qu'on ne le suppose :

« La belle conscience, toujours pleine, toujours occupée, a perdu son aplomb : elle titube de vertige quand elle se voit perdue à la fois dans le grand infini qui l'étreint et dans le petit infini qui creuse au fond d'elle-même ses gouffres insondables. L'ennui est

³⁷⁵ René Digo, *De l'ennui à la mélancolie. Esquisse d'une structure temporelle des états dépressifs*, Ed. Privat, Toulouse, collection « Rhadamanthe », 1979, p. 74.

³⁷⁶ *Ibidem*, p. 74-75.

donc vacuité, - mieux encore : il est ce vide qui gonfle la mince toile d'araignée du bonheur, semblable à un silence assourdissant dont on a les oreilles et l'âme toutes pleines ; si le bonheur est le vide du plein, l'ennui serait plutôt le "plein du vide", l'être du Rien »³⁷⁷.

Vide et ennui semblent avoir la même consistance, se soutenir et s'exprimer mutuellement, comme s'ils participaient de la même essence. Pour Jankélévitch, ils sont *presque* identiques ; l'un se manifeste comme l'autre, plus un *je ne sais quoi* qui est son opposé : l'ennui est entendu comme « plein du vide » par un tel mécanisme des équivalences.

Mais il y a autre chose qui explique ce rapport étroit : comme l'ennui, le sentiment du vide est l'un des premiers symptômes annonciateurs de la mélancolie. Mieux encore, celle-ci s'exprime essentiellement par le vide :

« Pourquoi la mélancolie demande-t-elle un infini extérieur ? Parce que sa structure comporte une dilatation, un vide, auxquels on ne saurait fixer de frontières. Le dépassement des limites peut se réaliser de manière positive ou négative. (...) Quant au dépassement des limites issu des états négatifs, il prend un tout autre sens : il ne procède pas de la plénitude, mais, au contraire, d'un vide aux abords indéfinissables, et ce d'autant plus que le vide paraît surgir des profondeurs de l'être pour s'étendre progressivement comme une gangrène. Processus de diminution plutôt que de croissance ; à l'opposé de l'épanouissement dans l'existence, il constitue un retour vers le néant.

La sensation du vide et de la proximité du Rien - sensation présente dans la mélancolie - a une origine plus profonde encore : une fatigue caractéristique des états négatifs »³⁷⁸.

Bien que Cioran semble entendre par mélancolie le sentiment « poétique » dont nous avons parlé dans le chapitre précédent, nos soupçons sont dissipés par ce que l'on nomme ici « dépassement des limites de manière négative », puisque l'association des états négatifs à la mélancolie exclut l'interprétation de celle-ci comme sentiment « romantique ». De plus, la fatigue considérée comme « caractéristique des

³⁷⁷ Vladimir Jankélévitch, *L'aventure, l'ennui, le sérieux*, Aubier, Editions Montaigne, collection « Présence et pensée », 1980, p. 112.

³⁷⁸ Cioran, *Sur les cimes du désespoir*, p. 35-36.

états négatifs » n'est rien d'autre que l'inhibition qui accompagne en général une crise de mélancolie. Quant au néant, Cioran y reviendra pour préciser qu'il n'est pas la même chose que le vide :

« Nous sommes si bas et si empêtrés dans nos philosophies, que nous n'avons pu concevoir que le néant, version sordide du vide. Toutes nos incertitudes, toutes nos misères et nos terreurs, nous les y avons projetées, car qu'est-ce en définitive le néant sinon un complément abstrait de l'enfer, une performance de réprouvés, le maximum d'effort vers la lucidité que puissent fournir des êtres inaptes à la délivrance ? Trop entaché de nos impuretés pour qu'il nous permette de faire le saut vers un concept vierge comme l'est pour nous celui du vide (qui, lui, n'a pas hérité de l'enfer, qui n'en est pas contaminé), - le néant, à la vérité, ne représente qu'une extrémité stérile, qu'une issue déroutante, vaguement funèbre, toute proche de ces tentatives de renoncement qui tournent à l'aigreur parce qu'il s'y mêle trop de regrets.

Le vide est le néant démuné de ses qualifications négatives, le néant transfiguré. S'il nous arrive d'y goûter, nos rapports avec le monde s'en trouvent modifiés, quelque chose en nous change, bien que nous gardions nos anciens défauts. Mais nous ne sommes plus d'*ici* de la même manière qu'avant. C'est pourquoi il est salutaire de recourir au vide dans nos crises de fureur : nos pires impulsions s'émeussent à son contact »³⁷⁹.

Comparé au néant, le vide semble être quelque chose de positif et de substantiel par son rôle bénéfique lors des « crises de fureur », de cette fureur qui était souvent considérée, chez les Anciens notamment, comme l'effet d'un excès de bile noire. C'est une cuisante ironie, que cette méthode préconisée de traiter l'emportement maniaque par le vide qui est toujours une manifestation de la mélancolie ! Mais Cioran lui accorde une autre vertu, et dans la manière dont il entend lui attribuer cette qualité il y a beaucoup d'ironie :

³⁷⁹ *Le mauvais démiurge*. p. 114.

« Si on ment moins avec le vide, c'est qu'on ne le recherche pas pour lui-même, pour la vérité qu'il est censé contenir, mais pour ses vertus thérapeutiques ; on en fait une cure, on s'imagine qu'il redressera la plus ancienne déviation de l'esprit, qui consiste à supposer que quelque chose existe... »³⁸⁰

Avoir le sentiment du vide ne signifie pas être sujet à l'angoisse, ni éprouver l'insupportable solitude ou quelque intolérable frayeur ; il est tout simplement le moyen qui permet à celui qui aspire à la lucidité d'atteindre à une sorte de conclusion sereine, selon laquelle tout manque de réalité, comme si le soupçon que quelque chose pourrait vraiment exister était un immense désagrément. Nous ne sommes par loin du délire des négations observé par le docteur Cotard³⁸¹ au cours de son activité de psychiatre, mais à une différence près : Cioran se donne des raisons pour affirmer que le monde est une illusion *avec humour*, et plus son ironie est subtile, moins il subit l'emprise de la mélancolie.

Il est alors d'autant plus évident que le sentiment du vide est un argument puissant en faveur de son scepticisme foncier, que son discours en traite comme d'une expérience positive. Comment peut-on expliquer cette attitude ? Par sa sympathie pour le bouddhisme ? Nous croyons que c'est plutôt l'expérience du vide qui a alimenté cette passion, non le contraire, et ce n'est pas un pur hasard s'il parle du *nirvana* comme d'une « *plénitude* dans le vide »³⁸². Il y a d'ailleurs des passages où cette valeur positive du vide est nettement affirmée :

« *Rien n'importe* : grande découverte s'il en fut, et dont personne n'a su tirer profit. A cette découverte, réputée déprimante, le vide seul, dont elle est la devise, peut donner un tour exaltant, lui seul s'emploie à convertir le négatif en positif, l'irréparable en possible. Qu'il n'y ait pas de *soi*, nous le savons mais c'est un savoir grevé d'arrière-pensées. Le vide est heureusement là, et quand le *soi* s'efface, il en tient lieu, il tient lieu de tout, il comble nos attentes, il nous apporte la certitude de notre réalité. Le vide, c'est l'abîme *sans vertige*. »³⁸³

³⁸⁰ *Ibidem*, p. 112-113.

³⁸¹ Jean Starobinski, « L'immortalité mélancolique », in *Le temps de la réflexion*, III, 1982, p. 231-251.

³⁸² *Le mauvais démurge*, p. 112.

³⁸³ *Ibid.*, p. 111.

Il y a quelque chose de triomphal dans la manifestation du vide, qui comble par sa vacuité l'absence d'une instance autrement importante, le *soi* étant une sorte de repère auquel chacun devrait se rapporter en tant qu'être-au-monde. La découverte que cette instance n'existe pas et que tout est dépourvu de signification pourrait entraîner une catastrophe aux effets incalculables si le vide lui-même ne se constituait en substance qui tient lieu du grand Absent. Et c'est ici que nous pouvons soupçonner le rôle vraiment positif du vide qui est la condition nécessaire pour que quelque chose d'inattendu et de total se produise :

« Trouver que tout manque de fondement et ne pas en finir, cette inconséquence n'en est pas une : poussée à l'extrême, la perception du vide coïncide avec la perception du tout, avec *l'entrée* dans le tout. On commence enfin à *voir*, on ne tâtonne plus, on se rassure, on s'affermir. S'il existe une chance de salut en dehors de la foi, c'est dans la faculté de *s'enrichir* au contact de l'irréalité qu'il faut la chercher »³⁸⁴.

C'est par conséquent d'une sorte de révélation qu'il s'agit, de la possibilité d'avoir accès à la « perception du tout », de trouver l'entrée dans un monde en quelque façon différent par la certitude, que l'on peut acquérir au contact de l'irréalité, que rien n'existe et qu'il ne faut plus se faire d'illusions. Cette expérience est *enrichissante* sans doute, entre autres par l'alternative qu'elle offre au sens univoque de l'existence « réelle ». Mais il peut vraiment arriver que le vide change de signification et qu'il offre l'accès vers la plénitude. Car ce que Cioran discute et rediscute à propos du vide ressemble énormément à une très ancienne image de la théologie négative ; selon une formule « inlassablement répétée par les mystiques »,

« L'âme doit se faire vacante pour recevoir Dieu. L'ascèse doit consumer, détruire, évacuer toutes les pensées, tous les désirs de la créature. L'âme doit atteindre la perfection du vide, afin d'être parfaitement habitée par la lumière et l'amour divin qui descendront en elle. Dire que l'âme est capable de Dieu (...) c'est dire qu'elle doit abolir en elle-même tout ce qui n'est pas conforme à la volonté de Dieu. Les hérétiques diront même : tout ce qui n'est pas cette présence

³⁸⁴ *Ibid.*, p. 122-123.

actuelle de Dieu, qui fait de nous une parcelle de son essence. Si radical est l'anéantissement ascétique qu'on a pu le confondre avec l'anéantissement mélancolique, sans voir qu'entre ces deux anéantissemments, la différence est celle qui sépare le désespoir de l'espoir. Et les périls aussi sont grands : car l'espoir de participer à la divinité est un acte d'orgueil, et rien n'assure que dans le vide parfait où se préparent les noces, le visiteur ne sera pas le Démon, la concupiscence charnelle sous l'apparence de l'Ange, la troupe des monstres... Et peut-être aussi le Moi, substitut d'un Dieu qui ne consent pas à franchir la distance qui Le sépare de la créature »³⁸⁵.

On voit maintenant quel est le rôle du vide intérieur : il prépare l'individu à recevoir l'amour divin, à « entrer dans le tout », et malgré les pièges et périls qu'il doit surmonter pour éviter les tentations de l'orgueil, de la chair ou du Démon, il n'en sera pas moins à proximité de Dieu. Il aura vécu le vide comme une chance de salut ou d'éternelle perdition, comme « espoir » ou « désespoir » et l'on sait déjà, au sujet de ces deux termes, quel sera le choix fait par Cioran. Dans ses textes, l'expérience du vide exprime plus qu'une sorte de voisinage avec Dieu :

« Quand le rien m'envahit, et que, suivant une formule orientale, j'atteins à la "vacuité du vide", il m'arrive, atterré d'une telle extrémité, de me rabattre sur Dieu, ne fût-ce que par désir de piétiner mes doutes, de me contredire, et, multipliant mes frissons, d'y chercher un stimulant. L'expérience du vide est la tentation mystique de l'incroyant, sa possibilité de prière, son moment de plénitude. A nos limites, un dieu surgit, ou quelque chose qui en tient lieu »³⁸⁶.

Le vide est le substitut profane de Dieu, la « tentation mystique de l'incroyant », une voie laïque d'épanouissement dans la divinité : même si la foi fait défaut, il faudra quand même se « rabattre sur Dieu », l'inventer ou trouver quelque autre subterfuge pour jouir de cette ouverture sur le monde qui s'opère à travers le Rien. Il reste cependant que, par rapport aux deux variétés d'anéantissement dont parle Jean Starobinski, l'attitude

³⁸⁵ Jean Starobinski, « Vide et création », in *Magazine littéraire*, n° 280, Septembre 1990, p. 41-42.

³⁸⁶ *La tentation d'exister*, p. 120.

de Cioran sera ambivalente, comme l'est sa mélancolie : s'il aboutit à travers ses expériences à l'« anéantissement mélancolique », il n'est pas moins proche du mystique qui, par sa détermination dans l'ascèse, cherche autre chose que le désespoir. Il tentera de faire son entrée dans le grand Tout, même s'il n'y trouvera que des raisons supplémentaires pour avoir la confirmation que tout manque de réalité : ce sera une irréalité au contact de laquelle il pourra *s'enrichir*.

C'est à ce trop-plein que mène l'approfondissement du vide, dont le rôle dans la création n'est pas négligeable. La page blanche qui fascine Mallarmé appelle l'écriture, et d'une manière générale, « il n'y aura de forme, d'ornement que dans un rapport infatigable avec le vide »³⁸⁷. Les *Cahiers* de Valéry témoignent souvent de ce rapport ; notre type même de pensée accorde à l'inhabituel le statut de norme, c'est pourquoi personne ne sera surpris de constater que tel phénomène suscite et se réalise à travers son contraire.

³⁸⁷ Jean Starobinski, art. cit., p. 42.

3. La mélancolie, la tristesse, la folie

Si étrange que cela puisse paraître (pour le lecteur inattentif notamment), Cioran parle souvent de mélancolie, et de manière on ne peut plus explicite. Du premier jusqu'au dernier de ses livres, elle est l'arrière-plan, le repère principal d'une pensée et d'une écriture essentiellement marquées par la discontinuité. Nous sommes même tenté de voir dans le discours sur la mélancolie comme une ossature autour de laquelle s'organise la substance de son oeuvre. Cioran n'en a pas manqué l'expérience originaire : la mélancolie « ne saurait cesser qu'avec notre sang »³⁸⁸. Il la connaît très bien, puisque la présence du ressentiment et l'enlèvement dans le *moi* sont explicitement formulés :

« ...la mélancolie, pour discrètes et aériennes qu'en soient les apparences, relève encore du ressentiment : c'est une songerie empreinte d'âcreté, une jalousie travestie en langueur, une rancune vaporeuse. Tant que l'on y demeure assujéti, on ne se désiste de rien, on s'embourbe dans le "je", sans pourtant se dégager des autres, auxquels on pense d'autant plus qu'on n'a pas réussi à se désapproprier de soi. »³⁸⁹

Ce sentiment est à tel point complexe, que toute tentative de le définir semble au moins aventureuse. Au fond, qu'est-ce que la mélancolie ? méthodologie de la catastrophe ? oubli de tout, sauf de soi ? N'oublions pas qu'aux VI^e - IV^e siècles avant J. C. elle avait le sens de folie et que la fureur et la véhémence étaient les réactions typiques du caractère mélancolique. Chaque lecteur de Cioran peut remarquer la présence à peu

³⁸⁸ *Syllogismes de l'amertume*, p. 50.

³⁸⁹ *Histoire et utopie*. Gallimard, collection « Folio essais », 1990, p. 100.

près constante, dans ses écrits, d'une sorte de tension discursive. Il est moins important maintenant de savoir si celle-ci est un élément stylistique ou psychologique. Quel que soit le nom donné à cette forme de violence : fureur, véhémence ou intolérance, ce qu'il y a d'agressif dans chaque phrase de Cioran ne cesse que pour faire place parfois à l'ironie, dont la force corrosive s'y substitue avec succès pour s'inscrire cependant dans le même paradigme de la «fureur mélancolique». Il va de soi que le sentiment d'inadhésion au monde est dû en grande mesure à la même configuration malade, ainsi que le refus de l'histoire, l'appétit pour la négation ou le besoin misanthropique de solitude. Evidemment, cette dernière est présente lorsque Cioran porte des jugements sur ses semblables, mais il le fait d'une manière parfois si radicale, que l'on est tenté de croire que la *mauvaise humeur* n'est qu'un euphémisme de l'*humeur noire* : « Dès qu'on sort dans la rue, à la vue des gens, *extermination* est le premier mot qui vient à l'esprit »³⁹⁰.

Cioran a affirmé à plusieurs reprises le rôle essentiel qui revient à la sensation dans l'élaboration de l'idée. Un attachement pareil au domaine des sens peut étonner ; mais il est normal chez le mélancolique contraint de subir les caprices dévastateurs d'une physiologie hésitante entre l'inertie et le dynamisme. Aussi la mélancolie apparaît-elle comme une défaillance des fonctions vitales : « Dans quel auteur ancien ai-je lu que la tristesse était due au "ralentissement" du sang ? Elle est bien cela : du sang *stagnant* »³⁹¹.

Comme nous l'avons déjà montré, dans le registre de la modernité la mélancolie figure parmi les éléments essentiels de la sensibilité romantique. C'est la principale raison pour laquelle la signification hippocratique que nous lui attribuons ici est présente chez Cioran dans la plupart des cas sous des étiquettes différentes : désespoir, ennui, cafard, mais le plus souvent *tristesse*, catégorie affective qui devient le dépositaire du sens courant de la mélancolie à l'époque antique. Nombreux sont les fragments qui désignent par ce mot un état d'âme en général négatif, l'absence de tout repère ontologique et par conséquent l'impossibilité d'une option. En voilà un exemple :

« Obstacle majeur à notre équilibre, la tristesse est un état d'inadhésion diffus, une rupture passive avec l'être, un négation *incertaine d'elle-même*, impropre, de plus, à se muer

³⁹⁰ *Ecartèlement*, p. 94.

³⁹¹ *Le mauvais demiurge*, p. 127.

en affirmation ou en doute. (...) Si la tristesse fait songer à un enfer désaffecté, c'est qu'il y a en elle quelque chose d'une méchanceté prête à abdiquer, émoussée et méditative, rebelle à s'exercer contre quoi que ce soit, sinon contre elle-même. Elle dépassionne le devenir, elle l'oblige à rentrer sa rage, à se dévorer, à se calmer *en se détruisant* »³⁹².

L'abandon, le dégoût du monde et de soi, le ressentiment, ce sont autant de traits qui relient cette tristesse essentielle dont parle Cioran à la mélancolie. Mais la tristesse profonde et immédiate, ravageuse et consomptrice, dont on ne peut pas parler de manière lucide tant qu'on l'éprouve, et qui se donne comme *reste*, est autrement dissolvante que le sentiment du même nom, considéré comme catégorie affective. Elle sera par ailleurs un « déchet de tristesse », et Cioran l'appelle ainsi parce qu'il en sait long sur la discontinuité qu'elle provoque :

« Soudain, en deçà de tout, je glisse vers le point d'inexistence de chaque objet. Le moi : une étiquette. Parallèle à mon visage, je me mire dans mes regards. Chaque chose est autre, tout est autre. Quelque part, un oeil. Qui m'observe ? J'ai peur, et puis je suis extérieur à ma peur.

Hors des instants et hors du sujet que je fus, comment m'affilier au temps ? La durée se momifie, le devenir est devenu. Plus aucune parcelle d'air où respirer, où crier. Le souffle est nié, l'idée se tait, l'esprit fut. J'ai traîné tous les oui dans la boue, et ne colle pas plus au monde que l'anneau au doigt du squelette »³⁹³.

N'est-il pas possible de voir alors dans la tristesse de Cioran la condition nécessaire à la pensée, façonnée par l'intensité des sensations que provoque l'excès d'humeur noire ? Il l'affirme de manière paradoxale, sous forme de syllogisme : « j'abhore toute idée *indifférente* : je ne suis pas toujours triste, donc je ne pense pas toujours »³⁹⁴. Voilà un aveu essentiel, qui affirme la tristesse comme origine de la réflexion philosophique. Aveu qui va de pair avec une sorte d'éthique de l'atrabile, selon laquelle tout ce

³⁹² *La chute dans le temps*, p. 87.

³⁹³ *La tentation d'exister*, p. 216-217.

³⁹⁴ *Précis de décomposition*, p. 137.

que l'on entreprend doit être conforme à sa mélancolie : « Il est laid et vulgaire de "tirer" la force de l'affirmation de ce qui n'est pas plénitude du mal, douleur et chagrin »³⁹⁵.

Les choses en sont là, il n'y a pas de doute. En parlant de la tristesse qu'il éprouvait pendant sa jeunesse, Cioran désigne cette véhémence par ses noms anciens, en employant les mots justes :

« Lorsque je songe à ces moments d'*enthousiasme* et de *fureur*, aux spéculations insensées qui ravageaient et obnubilaient mon esprit, je les attribue maintenant non plus à des rêves de philanthropie et de destruction, à la hantise de je ne sais quelle pureté, mais à une tristesse bestiale qui, dissimulée sous le masque de la ferveur, se déployait à mes dépens et dont j'étais néanmoins complice... »³⁹⁶. (souligné par nous)

Ces témoignages attestent jusqu'à l'évidence l'hypothèse que nous venons d'avancer : à savoir que la tristesse de Cioran a à voir avec la "maladie de l'âme" que la médecine antique nommait *mélancolie* quand elle identifiait la folie provoquée par l'excès d'humeur noire.

Cette idée est une nouvelle fois confirmée par les considérations de l'auteur concernant l'Histoire. En relevant les multiples malheurs que celle-ci entraîne, il semble renoncer à la recherche d'une solution positive : « A la considérer, nous ne concevons plus qu'un désir : promouvoir l'aigreur à la dignité d'une gnose »³⁹⁷. Sans aucun doute, la notion d'*aigreur* n'est pas loin du *ressentiment* qui participe de la mélancolie, telle que Cioran la concevait dans le passage cité de *Histoire et utopie*. Quant à la *gnose*, il s'agit probablement d'une ironie qui vise le savoir en général, ou peut-être le préjugé selon lequel le monde serait connaissable. Mais affirmer comme principe de la connaissance (même limité au domaine de l'Histoire) l'*aigreur*, n'est plus une ironie, mais un aveu de plus, aucunement involontaire, fait par quelqu'un qui se connaît mieux que nul autre. Cioran est sans aucun doute l'un des esprits les plus lucides de notre siècle. Ceux qui ne connaissent pas sa mélancolie, et à qui le rire de Démocrite ne dit

³⁹⁵ *Le crépuscule des pensées*, p. 28.

³⁹⁶ *Histoire et utopie*, p. 13.

³⁹⁷ *Ibidem*, p. 59.

rien, estimeront peut-être qu'il est aventureux d'affirmer que les grandes vérités, séduisantes par leur insolite et révoltantes par la manière véhémement dont elles sont proférées, peuvent être prononcées en vertu de l'insensé « enthousiasme philosophique » nommé parfois, par d'autres insensés, folie. La réponse leur est donnée par Cioran lui-même, qui n'hésite pas à l'assumer avec humour, en usant d'une comparaison disproportionnée : « Pourquoi ne me comparerais-je pas aux plus grands saints ? - Ai-je dépensé moins de folie pour sauvegarder mes contradictions qu'ils n'en dépensèrent pour surmonter les leurs ? »³⁹⁸.

Une autre réponse à la même question donne Clément Rosset dans un livre consacré à la question de savoir quel est le rapport entre sagesse et folie³⁹⁹. Deux fragments du *Poème* de Parménide constituent le point de départ de son commentaire : « Il faut dire et penser que ce qui est est, car ce qui existe existe, et ce qui n'existe pas n'existe pas : je t'invite à méditer cela. » (VI), et « Tu ne forceras jamais ce qui n'existe pas à exister » (VII). Le principe de sagesse consiste en l'option parméniéenne pour la distinction nette entre l'existant et le non-existant. La mise en garde et l'injonction à peine voilées peuvent paraître trop graves dans un contexte presque tautologique. Elles sont toutefois justifiées, puisque nombreux sont ceux qui par la suite ont essayé de fournir un fondement ontologique à ce qui n'existe pas, à commencer par l'Etranger du *Sophiste* de Platon, dont l'opinion est qu'« il nous est nécessaire de forcer ce qui n'existe pas à exister sous quelque rapport ». Affirmée de manière plus résolue, cette attitude mène facilement au « goût de l'irréel » qui est « à proprement parler... le premier et le dernier mot de la folie »⁴⁰⁰.

Nous invitons l'Abdérain à méditer cela.

³⁹⁸ *Syllogismes de l'amertume*, p. 38.

³⁹⁹ *Principes de sagesse et de folie*, Minuit, collection « Critique », 1991.

⁴⁰⁰ *Ibidem*, p. 61.

4. L'acédie

Les fragments où Cioran parle de manière explicite de l'acédie ne sont pas nombreux. Dans ses livres de jeunesse, ainsi que dans ses écrits français, le mot est mentionné à plusieurs reprises dans des contextes dépourvus d'ambiguïté ; il fait référence à l'univers monastique et semble désigner un état d'esprit analogue à l'ennui et à la tristesse :

« Selon Cassien, Evagre et saint Nil, il n'est démon plus redoutable que celui de l'acédie. Le moine qui y succombe en sera la proie jusqu'à la fin de ses jours. Collé à la fenêtre, il regardera au-dehors, attendra des visites, n'importe lesquelles, pour palabrer, pour s'oublier.

Se dépouiller de tout et découvrir ensuite que l'on s'était trompé de chemin, se morfondre dans la solitude et ne pouvoir la quitter ! Pour un ermite qui a réussi il y en a mille qui ont échoué. Ces vaincus, ces déçus pénétrés de l'inefficacité de leurs prières, on espérait les redresser par le chant, on leur imposait l'exultation, la discipline de la joie. Victimes du démon, comment auraient-ils élevé leur voix, et vers qui ? Aussi éloignés de la grâce que du siècle, ils passaient des heures à comparer leur stérilité à celle du désert, à l'image matérielle de leur vide.

Collé à ma fenêtre, à quoi comparerais-je ma stérilité sinon à celle de la Cité ? Cependant l'autre désert, le vrai, me hante. Que ne puis-je m'y rendre, et y oublier l'odeur de l'homme ! En voisin de Dieu, je humerais sa désolation et son éternité dont je rêve aux instants où s'éveille en moi le souvenir d'une lointaine cellule. Dans une vie antérieure, quel couvent ai-je abandonné, trahi ? Mes prières inachevées, délaissées

alors, me poursuivent maintenant, tandis que dans mon cerveau je ne sais quel ciel se fait et se défait. »⁴⁰¹

Cioran, fils de prêtre orthodoxe et par ailleurs lecteur assidu des Pères de l'Église, fait preuve d'une exacte connaissance du phénomène de l'acédie. La tentation du désert dont il parle dans ce texte est une attitude sensiblement analogue à celle des moines qui, assis devant la fenêtre, voulaient quitter leur cellule sous l'influence du *démon méridien*, considéré comme très dangereux par les Pères de l'Église, qui tentait les moines assaillis par l'ennui et le dégoût de la vie monastique au moment où le soleil se trouvait au zénith : c'est le démon qui entraînait un péché pour lequel aucun pardon n'était possible, et que le début de l'ère chrétienne a désigné sous le nom d'*acedia*.

En effet, sous l'effet de la chaleur et du soleil, les ermites et les moines qui avaient choisi de quitter le monde étaient menacés par une sorte d'ennui, par une torpeur et une inactivité qui les rendaient inaptes à la vie monacale. Ils se considéraient comme oubliés par Dieu et semblables à des pierres, mais en même temps ils étaient travaillés par une inquiétude et des rêveries qui leur faisaient voir le bonheur ailleurs, dans un monastère lointain, parmi d'autres confrères, où ils mèneraient une vie tranquille, mieux appropriée à leurs aspirations spirituelles. L'acédie était probablement devenue un phénomène assez fréquent, d'où l'inquiétude des autorités ecclésiastiques qui décidèrent, pour la combattre, de la reléguer parmi les péchés mortels. D'ailleurs l'étymologie du terme en dit long : *α-κέδομαι* signifie se montrer insouciant, d'où le sens chrétien de négligence du devoir religieux. En ne cultivant pas Dieu, l'acédique méprise le salut de son âme. Il est à noter également le sens que ce terme avait dans le monde pré-chrétien ; chez Homère, il désigne une négligence impardonnable : celle de laisser un mort sans sépulture.

Pour illustrer l'attitude qu'inspirait l'acédie aux Pères de l'Église, nous allons faire appel à un texte d'Évagre le Pontique, pendant longtemps ermite dans les déserts d'Égypte :

« Le démon de l'acédie, qui est également appelé démon méridien, est plus pesant que tous les (autres) démons. Il s'attaque au moine vers la quatrième heure et encercle son âme jusqu'à la huitième heure. Il commence par faire que le soleil

⁴⁰¹ *La tentation d'exister*, p. 220-221.

semble ne pouvoir se déplacer qu'à peine, ou pas du tout, donnant ainsi l'impression que la journée a cinquante heures. Ensuite, il force à regarder sans cesse vers les fenêtres, et à fuir la cellule, à fixer le soleil pour voir de combien il est encore loin de la neuvième heure, à regarder ici et là si l'un des frères (lacune)... En outre, il engendre la haine envers le lieu (*topos*), envers le genre même de vie (*bios*) qui y est mené, et envers le travail des mains ; il suggère que la charité a cessé (*ekleipein*) chez les frères, et qu'il n'y a personne pour le consoler. S'il se trouve que quelqu'un a chagriné le moine en ces jours, le démon ajoute aussi cela pour augmenter la haine. Il l'amène aussi au désir d'autres lieux, dans lesquels on peut facilement trouver ce dont on a besoin, et d'exercer un métier plus facile et qui marche mieux. Et il ajoute que plaire au Seigneur ne dépend pas du lieu. On peut adorer partout le divin, dit-il. Il ajoute à cela le souvenir des parents et de la vie d'auparavant. Il représente que la durée (*chronos*) de la vie (*zôè*) est longue, et met sous les yeux les peines de l'ascèse et, comme on dit, il fait jouer tous les mécanismes pour que le moine, abandonnant la cellule, s'enfuit du stade. Ce démon n'est suivi d'aucun autre dans l'immédiat. Après le combat, une disposition digne du désert et une joie inexprimable lui succèdent dans l'âme. » (*Des huit pensées vicieuses*)

Une analyse de ce texte⁴⁰² a pu relever la présence de plusieurs repères contre lesquels le moine acédique se révolte sans le savoir. Sous l'influence du démon, il formule des projets qui, mis en pratique, réduiraient à néant l'organisation d'un couvent. En effet, les règles monacales concernent un « genre de vie » (*bios*), étroitement associé à un lieu (*topos*), qui se déroule selon un rythme rigoureusement réglé par l'exigence fondamentale des ordres : *ora et labora* est le commandement qui partage le temps objectif (*chronos*) en heures, et ce partage strict se réalise par l'alternance de la prière et du travail manuel. Le temps est donc divisé en moments favorables à telle ou telle activité qu'il convient d'accomplir pour occuper ses mains et son esprit. Or, pour le moine, « le temps semble faire halte ; loin de s'écouler, il paraît s'étaler et stagner. Le

⁴⁰² Rémi Brague, « L'acédie selon Evagre le Pontique : image, histoire et lieu » in *Esthétique et mélancolie*, I.A.V., Orléans, 1992, p. 23-33.

temps n'est plus ce qui emporte le passé et apporte le futur, mais simplement ce qui dure. Il est réduit à ce qui en lui peut être long, comme s'il n'avait plus que la seule dimension de la longueur. En ce sens, il se manifeste comme (...) ennui »⁴⁰³. C'est à cause de cette sensation d'immobilité absolue que le moine sortira de sa cellule pour fixer le soleil : en contemplant l'astre du jour, unique élément en déplacement dans un monde où plus rien ne bouge, il cherchera à voir si effectivement le temps ne s'est pas arrêté. L'ennui, le temps saisi comme durée impliquent nécessairement le sujet, celui pour lequel « le temps ne semble pas avancer ; rompant ses digues, un présent plat s'étale sur le passé et l'avenir »⁴⁰⁴ qui exaspère le moine et lui rend sa condition insupportable. Le temps strictement prescrit par les règles du monastère se dissout alors dans la masse indifférenciée d'un présent éternel. Mais ce n'est pas uniquement l'ordre temporel qui est mis en question : « Dans l'acédie, la métamorphose du temps s'accompagne d'une métamorphose de l'espace, de telle sorte que c'est la dimensionnalité de la vie qui subit une radicale mutation, laquelle peut s'exprimer, ou se monnayer, aussi bien dans le registre temporel que dans le registre spatial »⁴⁰⁵. En effet, c'est vers des monastères lointains que le moine se sent attiré, ce qui suppose la négation implicite du lieu qu'il habite. Il attribue toutes les qualités spirituelles à ces produits de son imagination où il croit trouver son bonheur⁴⁰⁶. De ce fait, il prend en haine le monastère où il se trouve tout en éprouvant le désir d'*autres lieux*, et refuse le moment opportun (*kairos*), propre au travail de l'esprit ou des mains, en le remplaçant par l'éternel présent :

« La durée (*chronos*) de la vie (*zôé*) produit la haine du moment précis pendant lequel le moine mène un genre de vie (*bios*) déterminé. Le temps pendant lequel le moine est en vie, comme le démon le lui représente, est long. Mais ce n'est

⁴⁰³ *Ibidem*, p. 24.

⁴⁰⁴ *Ibid.*, p. 25.

⁴⁰⁵ *Ibid.*, p. 26.

⁴⁰⁶ « Il se lance dans un éloge hyperbolique de monastères lointains et introuvables et évoque les lieux où il pourrait, en pleine santé, couler des jours heureux ; il décrit des communautés délicieusement fraternelles, imagine des entretiens d'une ardente spiritualité ; inversement, tout ce qu'il trouve à portée de sa main lui semble âpre et difficile, ses frères lui paraissent dépourvus de toute qualité, et même la nourriture lui paraît exiger beaucoup d'efforts. » (Cassianus, *De institutis coenobiorum*, apud Giorgio Agamben, *op. cit.* p. 23.

pas cette longueur qui est ennuyeuse. Paradoxalement, c'est le moment court qui dure, de même que la cellule où il est à l'étroit a la vastitude du désert »⁴⁰⁷.

L'expérience de l'acédie entraîne une sorte de confusion de l'esprit précisément à cause de l'effacement de ces repères essentiels que représentent le lieu et le moment. Cette confusion est accentuée par la dissolution de l'affairement quotidien traduit dans un *genre de vie* plus ou moins rythmé par un système de règles, au profit d'une *vie* devenue trop abstraite pour offrir au moine autre chose que l'impossibilité de s'attacher aux choses. Telle est la distinction qui, dans le texte d'Evagre, oppose *bios* à *zôé*, et qui entraîne la perception différente du temps et de l'espace.

Toutes ces modifications, qui exercent une influence majeure sur le comportement du moine acédique, ont peut-être une explication objective. Réduits à une vie austère, dans des conditions de chaleur extrême, d'éloignement et de solitude, ils éprouvent un mal auquel l'Église ne pouvait pas opposer un remède efficace. Ceux qui se montraient coupables du péché d'acédie étaient sujets à un traitement spécial : on les obligeait souvent au travail des mains (ils devaient, par exemple, tresser des cordes), mais dans des cas désespérés, on avait recours, à ce qu'il paraît, aux moyens radicaux : il fallait inspirer aux acédiques la peur, la menace de la flagellation ayant un grand rôle dans cette espèce de traitement. La pensée allégorique des Saints Pères avait établi néanmoins toute une liste d'états secondaires qui élargissaient considérablement, pour des raisons aussi bien « étiologiques » que « thérapeutiques », le champ de manifestation de l'acédie. Il s'agit du cortège infernal des *filiae acediae*, qui à lui seul dépeint toute la série d'états psychologiques contradictoires que traverse l'*acidiosus*: *malitia* (amour-haine ambigu et irrépressible pour le bien comme tel), *rancor* (révolte de la mauvaise conscience contre ceux qui exhortent au bien), *pusillanimitas* (« petitesse d'âme », effarement scrupuleux devant les difficultés et les exigences de la vie spirituelle), *desperatio* (obscur et présomptueuse certitude d'être condamné d'avance, tendance complaisante à s'abîmer dans sa ruine comme si rien ne pouvait apporter le salut), *torpor* (obtus et somnolente stupeur qui paralyse tout geste susceptible d'amener la guérison) et enfin *evagatio mentis* (fuite de l'âme en avant, course inquiète de rêverie en rêverie) qui se traduit entre

⁴⁰⁷ R. Brague, *op. cit.*, p. 25.

autres par *verbositas* (verbiage proliférant vainement sur lui-même) et *curiositas* (soif insatiable de voir pour voir qui se perd en possibilités toujours renouvelées)⁴⁰⁸.

Notons également que, chez Thomas d'Aquin, l'acédie est une variété de tristesse, et c'est probablement ce qui explique pourquoi celle-ci ne figure pas, dans la liste des filles de l'acédie, à côté du désespoir, de la rancune, de la malice et de la torpeur. L'acédie est la tristesse devant « les biens spirituels essentiels de l'homme, c'est-à-dire devant la particulière dignité spirituelle qui lui a été conférée par Dieu. Ce qui afflige l'*acidiosus* n'est donc pas la conscience d'un mal, mais au contraire l'idée du plus grand des biens : l'*acedia* consiste précisément en un vertigineux et craintif retrait (*recessus*) devant l'obligation faite à l'homme de se tenir en face de Dieu. C'est pourquoi l'*acedia*, fuite horrifiée devant ce qui ne peut être éludé, est un mal mortel »⁴⁰⁹. On voit déjà quel funeste danger représentait le démon de midi pour l'esprit chrétien. Celui qui battait en retraite devant la possibilité de salut devenait coupable du plus horrible de tous les péchés, celui d'avoir refusé la grâce. Mais il n'est pas question d'un refus pur et simple ; en réalité, l'acédique la désire, bien que d'une façon particulière : « il s'agit d'une perversion de la volonté qui veut l'objet, mais non la voie qui y conduit, et qui tout à la fois désire et barre la route à son propre désir »⁴¹⁰.

L'attitude que le discours théologique manifeste pendant plus d'un millénaire à l'égard de l'acédie n'a aucun rapport avec la tradition qui avait érigé la mélancolie à la dignité de concept-clé de l'art médical. Les symptômes du mal que provoque l'acédie et de celui engendré par la mélancolie étant à peu près identiques, on est étonné de voir qu'au Moyen-Age deux termes différents ont cours pour signifier la même chose. L'explication selon laquelle la pensée théologique aurait créé un démon à partir d'un nom désignant un comportement répréhensible (acédie = démon de midi), est inacceptable.

Pourtant, en tant que *speciae tristitiae*, l'acédie ne pouvait pas avoir un sens uniquement négatif : « Avec leur habituelle intuition des possibilités de retournement dialectique propres aux catégories de la vie spirituelle, les Pères placent à côté de la *tristitia mortifera* (ou *diabolica*, ou *tristitia saeculi*) une *tristitia salutifera* (ou *utilis*, ou *secundum*

⁴⁰⁸ Cf. Giorgio Agamben, *op. cit.*, p. 23-24.

⁴⁰⁹ *Ibidem*, p. 25.

⁴¹⁰ *Ibid.*, p. 26.

deum) qui opère le salut, qui est un “aiguillon d'or pour l'âme” et qui à ce titre ne “doit pas être considérée comme un vice, mais comme une vertu” »⁴¹¹. C'est effectivement la tristesse qu'éprouve le croyant face à la vanité du monde, la conscience de sa petitesse face à l'éternité de Dieu qui encouragent la foi et qui ouvrent ainsi la possibilité du salut. Cette ambivalence de l'acédie va de pair avec une autre, celle de la mélancolie, dont la connotation négative au Moyen-Âge est bien connue. L'imagerie populaire associe la mélancolie à un grand nombre de défauts et de maladies, dont la folie n'est qu'un exemple, alors que dans le milieu intellectuel subsistait encore le souvenir d'un célèbre *Problème* d'Aristote qui reliait le génie à la mélancolie (« Pourquoi tous les hommes qui furent exceptionnels en philosophie, en politique, en poésie ou dans les arts étaient-ils manifestement mélancoliques, et quelques-uns au point d'être pris des accès causés par la bile noire, comme il est dit d'Héraklès dans les mythes héroïques ? »)⁴¹². Le souvenir de ce texte survivait encore, même avant le renouvellement représenté par le néoplatonisme florentin qui associera lui aussi le génie à la mélancolie, dans la pensée médicale du Moyen-Âge.

La tristesse est par ailleurs une attitude qui renvoie à la mélancolie ; à partir de l'Antiquité et jusqu'à la fin de la Renaissance (pour ne pas dire jusqu'à nos jours), elle en est indubitablement le symptôme le plus spécifique. Cela nous encourage à avancer d'ores et déjà l'hypothèse que l'acédie et la mélancolie sont similaires et que ce rapport est rendu possible en tout premier lieu grâce à la tristesse. Mais expliquer quel est le rôle de la tristesse dans l'apparition de ce rapport n'est pas chose facile, car les termes que nous discutons ici relèvent de discours différents. S'il y a effectivement similitude⁴¹³ ou équivalence des deux, ce n'est pas uniquement à cause de la tristesse qui leur est constitutive, mais précisément en vertu de leur participation au même champ idéologique dont seule l'histoire des idées peut donner une image exacte. A la tristesse s'ajoute encore un autre trait commun : une sorte de penchant pour la rêverie et le fantasme, que les Pères de l'Église avaient placé sous l'étiquette d'*evagatio mentis* lorsqu'ils cherchaient à isoler

⁴¹¹ *Ibid.*, p.27-28.

⁴¹² Cf. R. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl, *Saturne et la mélancolie*, trad. du *Problème XXX,1* d'Aristote par Louis Evrard.

⁴¹³ « La mélancolie avait de nombreux points communs avec l'*acedia*, indolence songeuse qui frappait les contemplatifs dans leurs monastères », M. A. Screech, *Montaigne et la mélancolie*, P.U.F, coll. « Questions », 1992, p. 34.

chez l'acédique les ravages produits par le démon de midi. « Cette hypertrophie de l'imagination est un des traits que le syndrome mélancolique et l'amour-maladie de la médecine humorale ont en commun avec l'*acedia* patristique ; celle-ci, comme celles-là, pourrait être qualifiée de *vitium corruptae imaginationis*. Quiconque a connu ce désordre de l'imagination sous l'effet de la dépression mélancolique, de la maladie ou d'une drogue sait que le flux incontrôlable des images intérieures est une des épreuves les plus rudes et les plus risquées que puisse affronter la conscience. »⁴¹⁴ On pourrait trouver, en élargissant le champ des investigations, d'autres éléments qui leurs sont communs, mais cette entreprise devient superflue lorsque, au fur et à mesure que la recherche avance, une évidence s'impose : le contenu notionnel des deux termes est sensiblement équivalent :

« Au cours du Moyen-Age deux traditions se sont rejointes, qui dans des langages différents disaient en vérité la même chose. D'un côté, un discours théologique, placé sous l'autorité de la Bible et des écrivains spirituels ; de l'autre, un discours thérapeutique et moral, élaboré au fil des siècles par des émules d'Hippocrate ou de lointains disciples d'Aristote. D'un côté, un terme technique de la vie monastique, qui en est venu à désigner le plus affreux des péchés ; de l'autre, un terme technique issu de la plus féroce des maladies. Que les deux séries, respectivement placées sous le signe de Satan et de Saturne, se soient si étroitement mêlées, peut paraître surprenant ; mais à ceux-là seuls qui établissent, entre les activités de l'esprit, des cloisonnements par "disciplines". »⁴¹⁵

Bien sûr, leur synonymie n'est pas parfaite. Relevant de discours divergents, la mélancolie et l'acédie connaissent une évolution différente : la première fait irruption dans le domaine de l'art et de la philosophie à partir de la Renaissance, alors que la dernière disparaît presque complètement à la fin du XV^e siècle, dévorée par la mélancolie⁴¹⁶. Il est intéressant de remarquer sur ce point que, dans le système théologique du Moyen-Âge, l'acédie tend à se confondre depuis quelques siècles déjà avec le péché de paresse et que, à partir d'un certain moment, elle passe

⁴¹⁴ Giorgio Agamben, *op. cit.*, p.31.

⁴¹⁵ Yves Hersant, « Acedia » in *Le Débat*, n° 29, Mars 1984, p. 45-46.

⁴¹⁶ Art. cit., p. 46.

effectivement à la trappe, en légant ses prérogatives au péché que nous venons de nommer. Une xylographie qui se trouve actuellement à Bâle, imprimée vers 1490, représente l'acédie sous les traits d'une fileuse endormie ou indifférente au travail⁴¹⁷. Ce changement de sens majeur a lieu sous l'influence de l'éthique capitaliste du travail⁴¹⁸ qui considère la paresse comme un péché : rester inactif est une attitude irrationnelle envers les valeurs de la productivité et du profit.

Mais l'acédie ne disparaît pas pour autant. Un surgissement inattendu s'opère aux XVIII^e - XIX^e siècles sous les traits de l'*ennui* qui marque la vie affective de la noblesse de cour et des romantiques. Triomphant dans les lettres, l'ennui et quelques autres pseudonymes qu'il emprunte : *spleen*, tristesse, chagrin, et même le terme de mélancolie que les lecteurs du roman et de la poésie entendent d'une manière assez superficielle semblent recouvrir parfaitement (le côté théologique mis à part) le champ sémantique de l'acédie. Le penchant exagéré des héros de Huysmans pour le voyage qu'ils ne peuvent guère faire en réalité ressemble énormément à la tentation de l'espace nourrie par les moines acédiques au dépens du *topos*, dont parlent les textes patristiques. Baudelaire en éprouve le besoin et adresse à ses lecteurs une *Invitation au voyage* ou bien exhorte son âme à quitter le petit monde qu'elle ne connaît que trop, et en effet celle-ci est prête à déménager *anywhere out of the world*, mais un vrai voyage à Honfleur emplit de dégoût l'auteur des *Fleurs du Mal* qui rentre illico à Paris où il s'ennuie « depuis plusieurs mois, comme jamais personne au monde ne s'est ennuyé »⁴¹⁹. Tout le XIX^e siècle, et surtout la littérature qui succède au romantisme, est profondément marqué par le fantasme de l'évasion, du grand changement d'air, du parcours géographique ; pourtant, dans la plupart des cas, les écrivains concernés s'en tiennent à l'imaginaire : « Voyageurs en pantoufles, qui voyagent dans l'écriture »⁴²⁰. Ce n'est qu'un exemple, modeste sans doute, des différentes métamorphoses que subit l'acédie à l'époque moderne. Une recherche plus appuyée dans cette direction pourrait en relever bien d'autres : ennui, chagrin, vide ou tristesse sont des dénominations qui renvoient à une

⁴¹⁷ Cf. *Saturne et la mélancolie*, p. 520-521.

⁴¹⁸ Cf. G. Agamben, *op. cit.*, p. 24.

⁴¹⁹ Cf. Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle*. Éd. du Cerf, coll. « Passages », 1989, p. 326.

⁴²⁰ Yves Hersant, « Préface » Huysmans, *Là-bas*, Gallimard, coll. « Folio », 1985, p. 9. Pour le cas de Baudelaire et de Huysmans, voir également G. Agamben, *op. cit.*, p. 30, n. 4.

infinie variété d'expériences et d'attitudes qui se situent sous un horizon culturel spécifique et qui décident de la configuration du discours des arts. La littérature notamment en est imprégnée et d'ailleurs il n'est pas dépourvu d'intérêt de la concevoir comme un ensemble de documents qui témoignent non pas de l'évolution des « sentiments », mais de véritables aventures de l'esprit aux prises avec le monde et avec lui-même.

Il faut sans doute admettre comme vraisemblable cette série de métamorphoses pour pouvoir accepter le sens que le jeune Cioran prête à l'acédie :

« A l'ombre des monastères, une sourde tristesse faisait naître dans l'âme des moines ce vide que le Moyen-Age a nommé *l'acédie*. Ce dégoût issu du désert du coeur et de la pétrification du monde est le spleen religieux. Non un dégoût de Dieu mais un ennui *en* Dieu. *L'acédie*, ce sont tous les dimanches après-midi vécus dans le silence pesant des monastères.

L'extase dans ses premiers élans se crée à elle-même un paysage ; l'acédie le défigure, rend la nature exsangue, l'existence fade, et suscite un ennui empoisonné que seul notre état de mortels privés de grâce nous permet de comprendre. L'acédie moderne n'est plus la solitude claustrale - bien que chacun de nous porte un cloître dans son âme - mais le vide et l'effroi face à un Dieu débile et déserté. »⁴²¹

Tristesse, vide, spleen et ennui sont ici explicitement employés comme des synonymes de l'acédie monastique. « *Désert* du coeur » et « *pétrification* du monde » ne sont pas non plus d'innocentes métaphores : les mots soulignés forment l'univers quotidien du moine, qui habite un monastère du désert et qui se voit soi-même comme agressé par l'immobilité du paysage. Mais en avançant dans cette voie on risque de ne plus pouvoir distinguer entre tristesse, ennui, vide, acédie et tant d'autres notions qui néanmoins semblent avoir une histoire et un sens différents. A vrai dire, elles relèvent toutes de la mélancolie, comme nous l'avons montré dans le cas de l'acédie.

⁴²¹ *Des larmes et des saints*, Le livre de poche, « Biblio essais », 1990, p. 59.

5. L'ennui.

“Dévasté par l'ennui, ce cyclone au ralenti...”

Cioran, *Aveux et anathèmes*

“S'ennuyer, c'est chiquer du temps.”

Cioran, *Syllogismes...*

Ce qui frappe en tout premier lieu lorsqu'on se propose d'aborder la question de l'ennui chez un écrivain comme Cioran par exemple, c'est l'absence de moyens qui permettent de se l'approprier autrement qu'en le subissant. On se rend vite compte que plus on y pense, plus on s'embourbe dans un flou notionnel qui empêche d'avancer vers un sens sinon positif, car l'ennui ne saurait en avoir un, du moins intelligible. Si on le considère avec attention, on voit bientôt qu'il n'y a en lui rien de précis : « On se ruine d'autant plus à une passion que l'objet en est plus diffus ; la mienne fut l'Ennui : j'ai succombé à son imprécision »⁴²². De là s'ensuit une longue série de possibilités de manifestation qui signifient le morne, le maussade, l'indifférence et comme une fatigue d'être. L'ennui s'introduit partout et entraîne une absence d'événement qui frise la catastrophe : il tue tout désir et plus encore, il est en quelque sorte l'équivalent de l'Apocalypse ; mais à l'encontre de la Révélation biblique, il préconise la fin du monde par la Ruine et le rien-faire. Tel se le représente Cioran qui, pour le définir, s'amuse à étendre l'idée même d'inactivité à l'échelle cosmique : « *L'univers transformé en après-midi de dimanche...*, c'est la définition de l'ennui - et la fin de l'univers... »⁴²³ (souligné par l'auteur).

⁴²² *Syllogismes de l'amertume*, p. 49.

⁴²³ *Précis de décomposition*, p. 37.

Il est sans doute faux de s'imaginer qu'une activité quelconque ou l'espoir d'un lendemain heureux puissent faire face à sa ténacité, et le chasser ainsi par la simple volonté de se désennuyer. C'est vain espoir et douloureuse illusion que de croire que s'il agit ici, maintenant, tel événement inattendu le fera reculer. En réalité, il s'attaque à ce qu'il y a de plus profond dans l'être, à l'infrastructure même de l'existence. L'ennui mène un travail de sape continu, et mine ce qui reste de foi chez l'individu, en le transformant en quelqu'un qui ne croit plus en sa propre existence, ou qui, tout en se considérant comme défunt, s'étonne d'être pourtant en vie. On comprend que Cioran en parle comme d'un mal fondamental. Pourtant, nous ne serons pas impressionnés par le côté descriptif de son discours, qui ne nous aidera pas à déceler très vite les constantes d'un sentiment dissolvant ; car ce qui devient saisissant dans son propos, c'est précisément, et de nouveau (le lecteur se rappelle sans aucun doute le passage où Cioran parle de l'ennui chez Valéry, et des *Cahiers* qui en sont la conséquence), le rapport que l'ennui entretient avec la discontinuité, conséquence de l'action corrosive qu'il exerce sur l'esprit :

« L'ennui décline l'esprit, le rend superficiel, décousu, le mine de l'intérieur et le disloque. (...) Je ne sache pas moment où il ne fût là, à mes côtés, dans l'air, dans mes paroles et dans celles des autres, sur mon visage et sur tous les visages. Il est masque et substance, façade et réalité. Je ne puis m'imaginer vivant ni mort, sans lui. (...) Le rien d'être qui me fut départi, il s'emploie à le ronger, et s'il m'en laisse des bribes c'est qu'il lui faut quelque matière sur quoi agir... Néant en action, il saccage les cerveaux et les réduit à un amas de concepts fracturés. Point d'idée qu'il n'empêche de se relier à une autre, qu'il n'isole et ne broie, de sorte que l'activité de l'esprit se dégrade en une suite de moments discontinus. Des notions, des sentiments, des sensations en lambeaux, tel est l'effet de son passage. (...) C'est un mal qui s'étend *plus loin* que l'espace ; vous devriez le fuir, sinon vous ne formerez plus que des projets insensés, comme j'en forme quand il me pousse à bout »⁴²⁴.

En effet, l'ennui agit sur l'individu d'une manière bien subreptice : il entame l'unité du vouloir et du faire, il *décompose* l'identité en éléments

⁴²⁴ *La tentation d'exister*, p. 109-110.

privés de relations qu'il s'emploie ensuite à « ronger » séparément, sans cesse, en prenant soin d'en épargner des bribes. L'esprit de celui qui s'ennuie est réduit forcément à d'entropiques « lambeaux » de son être, et ne peut se mettre en relation avec le monde qu'à travers un « amas de concepts fracturés » ; sa pensée subit la même fracture essentielle. On comprend maintenant pourquoi Cioran affirme avoir « réduit sa pensée en poussière » : non pas « pour enchérir sur les moralistes », qui ne lui avaient appris qu'à « l'émettre », ce n'est là que l'orgueil de l'auteur qui tient à ce qu'on reconnaisse son originalité ; mais parce qu'il subit l'emprise d'un mal plus profond, qui l'accompagne tout au long de sa vie, et qui empêche toute activité cohérente. L'ennui rend impossible la cohésion des idées, il affecte la capacité d'enchaîner de l'individu, il exerce son pouvoir destructeur sur la syntaxe.

« Néant en action » est déjà une expression qui évoque la distinction que Cioran faisait entre *néant* et *vide* ⁴²⁵. Rappelons encore que le *vide* et l'ennui sont souvent coprésents dans l'écriture de Cioran et que, en général, l'un se manifeste à travers l'autre : « On ne redoute plus le lendemain, lorsqu'on apprend à puiser à pleines mains dans le *Vide*. L'ennui opère des prodiges : il convertit la vacuité en substance, il est lui-même *vide nourricier* » ⁴²⁶ (souligné par l'auteur). Ou encore : « Dans le vague de l'âme, l'ennui tend vers la substance. Et il y arrive : *substance du vide* » ⁴²⁷ (s. a.). Nous ne serons point gêné par cette presque équivalence, puisque de toute façon nous avons affirmé que les deux relèvent de cette structure polymorphe qu'est la mélancolie. On se rend bien compte que, lorsqu'il s'agit de sentiments négatifs, ce qui devient réellement important dans le discours de Cioran est moins la dénomination qu'il emploie pour désigner tel état d'âme, que le phénomène affectif en tant que tel, avec toutes ses particularités et son spécifique, dont la complexité ne saurait passer dans le mot. Nous ne serons pas surpris, par conséquent, de voir que dans un seul fragment Cioran parle tour à tour d'ennui et de mélancolie comme d'expériences qu'il faut assumer et dont on peut tirer un profit métaphysique, précisément pour éviter à l'être de sombrer dans la « physiologie » :

⁴²⁵ Cf. la première section du présent chapitre, consacrée précisément la notion de *vide*.

⁴²⁶ *Syllogismes de l'amertume*, p. 60.

⁴²⁷ *Le crépuscule des pensées*, p. 237.

«Même nos maux vagues, nos inquiétudes diffuses, dégénérant en physiologie, il importe, par une démarche inverse, de les ramener aux manoeuvres de l'intelligence. Si on rehaussait l'Ennui - perception tautologique du monde, morne ondoisement de la durée - à la dignité d'une élégie déductive, si on lui offrait la tentation d'une prestigieuse stérilité ? Sans le recours à un ordre supérieur de l'âme, celle-ci sombre dans la chair - et la physiologie devient le dernier mot de nos hébétudes philosophiques. (...) L'esprit *en soi* ne peut être que *superficiel*, sa nature étant soucieuse uniquement de l'ordonnance des événements conceptuels et non de leurs implications dans les sphères qu'ils *signifient*. Nos états ne l'intéressent que pour autant qu'ils sont transposables. Ainsi la mélancolie émane de nos viscères et rejoint le vide cosmique ; mais l'esprit ne l'adopte qu'épurée de ce qui la rattache à la fragilité des sens ; il *l'interprète* ; affinée, elle devient *point de vue* : mélancolie catégorielle. La théorie guette et capte nos venins ; elle les rend moins nocifs »⁴²⁸.

Le voisinage de l'ennui et de la mélancolie dans ce texte en dit long sur leur position analogue dans le discours de Cioran. Mais ce qu'il y a à remarquer à propos de ce passage, c'est que l'ennui et la mélancolie se situent sur le même plan existentiel : ce sont des « maux » qu'il faut d'une certaine façon s'approprier pour stimuler l'activité de l'esprit. Par ailleurs, on peut amoindrir leur influence néfaste si on leur imprime un autre cours, disons métaphysique ; si on leur fraye cet autre parcours, non seulement il sera possible de contourner le danger de « sombrer dans la chair », mais encore on pourra rehausser le travail de l'intelligence et leur trouver une nouvelle dignité en les transformant en objets de réflexion philosophique. Du coup, on ennoblirait ce qu'il y a en eux de foncièrement négatif.

Le second argument en faveur de la relation d'équivalence qui rattache l'ennui à la mélancolie repose sur la réaction « insensée » imaginée par Cioran face à l'action déstructurante de l'ennui :

« Je rêve alors d'une pensée acide qui s'insinuerait dans les choses pour les désorganiser, les perforer, les traverser,

⁴²⁸ *Précis de décomposition*, p. 45-46.

d'un livre dont les syllabes, attaquant le papier, supprimeraient la littérature et les lecteurs, d'un livre, carnaval et Apocalypse des Lettres, ultimatum à la peste du Verbe »⁴²⁹.

L'unique remède contre l'émiettement de l'esprit et du monde, c'est un discours dont le pouvoir destructeur serait à même de compenser la monotonie par un spectacle autrement dissolvant : celui qui, « poussé à bout » par l'ennui, forme le « projet insensé » de supprimer la littérature *et les lecteurs*, cherche en réalité à tirer vengeance d'un mal qu'il subit en l'infligeant à l'humanité entière, car un monde sans livres et sans lecteurs serait précisément un monde où l'on s'ennuie à en mourir... Que cette véhémence rancunière s'appelle mélancolie, il n'y a aucun doute. Et qu'elle survienne au comble de l'ennui, voilà ce qui dit assez sur l'identité de l'ennui et de l'atrabile.

Mais en quoi consiste plus exactement l'expérience de l'ennui ? Jusqu'à présent, nous avons mis en évidence certaines de ses particularités, telles que Cioran les décrit dans ses livres, sans insister sur ce qui lui est spécifique.

Nous devons faire preuve d'honnêteté et avouer que nous avons délibérément différé l'approche de cette question. Ce n'est ni pour profiter de sa bienveillance, ni pour attiser sa curiosité que nous avons laissé de côté jusqu'à présent cette relation particulière qui relie l'expérience de l'ennui au Temps, et qui fait que, sous l'emprise de celui-là, celui-ci ne s'écoule plus. Si notre discours s'est attardé un peu plus longtemps sur ses prémisses, c'est précisément parce qu'à travers cette relation spécifique l'ennui se situe, cette fois-ci de manière essentielle, sous l'horizon de la mélancolie.

Procédons toutefois par ordre. La plupart des philosophes, psychologues, écrivains, psychiatres⁴³⁰ etc. qui ont abordé la question de l'ennui, font souvent mention de la difficulté, que les sujets atteints par ce mal ressentent douloureusement, à saisir l'écoulement du temps. Pour Jankélévitch, qui fait état d'au moins quatre causes qui le déclenchent (l'Inaction, la Solitude, la Monotonie et la Fatigue), les choses sont bien

⁴²⁹ *La tentation d'exister*, p. 110.

⁴³⁰ Cf. René Digo, *op. cit.*

claires : « Le principe métaphysique de l'ennui est le *Temps* »⁴³¹. Cette affirmation confère au rapport dont nous nous occupons une dignité philosophique qui le situe au-dessus de l'explication psychologique, sociologique ou autre. A moins que ces autres explications ne viennent confirmer la place privilégiée du temps comme « principe métaphysique » : « A la fois récent et primitif, l'ennui ne s'explique-t-il pas par le rapport du temps avec la temporalité ? Le théoricien du divertissement⁴³² n'ignore pas la relativité de la durée vécue ; le Dr Minkowski et Gabriel Marcel, à leur tour, notent le lien qui existe entre le problème de l'ennui et le problème du temps »⁴³³. La dilatation du temps en un éternel présent est par conséquent un phénomène largement reconnu, dénoncé par ailleurs dans l'un des plus beaux livres de Cioran, de manière on ne peut plus explicite :

« J'ai beau m'agripper aux instants, les instants se dérobent : il n'en est aucun qui ne me soit hostile, qui ne me récuse, et ne me signifie son refus de se commettre avec moi. Tous inabordables, ils proclament l'un après l'autre mon isolement et ma défaite.

Nous ne pouvons agir que si nous nous sentons portés et protégés par eux. Quand ils nous délaissent, nous manquons du ressort indispensable à la production d'un acte, qu'il soit capital ou quelconque. Démunis, sans assise nulle part, nous affrontons alors un malheur inusité : celui de n'avoir pas droit au temps »⁴³⁴.

Le *malheur* de « n'avoir pas droit au temps » est l'épreuve majeure de l'individu qui pâtit des ravages provoqués par ce dévastateur « cyclone au ralenti » qu'est l'ennui. Mais les choses ne s'arrêtent pas là. La catastrophe vécue ainsi n'est pas ponctuelle, elle tend à la permanence et entraîne une souffrance extrême, dont seule l'intensité des figures rend compte dans le discours de Cioran :

« Vivre, c'est subir la magie du possible ; mais lorsqu'on perçoit dans le possible même du révolu à *venir*, tout devient

⁴³¹ Vladimir Jankélévitch, *op. cit.* p. 75.

⁴³² Jankélévitch se réfère ici Pascal.

⁴³³ *Ibidem*, p. 116.

⁴³⁴ *La chute dans le temps*, p. 183.

virtuellement passé, et il n'y a plus de présent ni de futur. Ce que je distingue dans chaque instant, c'est son essoufflement et son rôle, et non la transition vers un autre instant. J'élabore du temps mort, je me vautre dans l'asphyxie du devenir »⁴³⁵.

Toute l'amertume du mélancolique, toute sa conception du monde comme illusion funeste, sa fatigue et son exaspération procèdent de cette impossibilité d'adhérer au temps, de participer comme tout un chacun aux leures de la vie sociale, de croire à toutes les chimères. C'est sur cette expérience désastreuse de l'ennui que se fonde la métaphysique de Cioran, métaphysique très particulière sans doute, puisqu'elle affirme que la chute du paradis a signifié pour l'homme une chute dans le temps et que celui-ci forme le cadre où se déroule l'histoire. Mais une seconde chute le menace, aussi grave et totale que la première :

« Après avoir gâché l'éternité vraie, l'homme est tombé dans le temps, où il a réussi, sinon à prospérer, du moins à vivre : ce qui est certain, c'est qu'il s'en est accommodé. Le processus de cette chute et de cet accommodement a nom Histoire.

Mais voici que le menace une autre chute, dont il est encore malaisé d'apprécier l'ampleur. Cette fois-ci, il ne s'agira plus pour lui de tomber de l'éternité, mais du temps ; et, tomber du temps, c'est tomber de l'histoire, c'est, le devenir suspendu, s'enliser dans l'inerte et le morne, dans l'absolu de la stagnation, où le verbe lui-même s'enlise, faute de pouvoir se hisser au blasphème ou à l'imploration. Imminente ou non, cette chute est possible, voire inévitable. Quand elle sera le partage de l'homme, il cessera d'être un animal historique. Et c'est alors qu'ayant perdu jusqu'au souvenir de la véritable éternité, de son premier bonheur, il tournera ses regards ailleurs, vers l'univers temporel, vers ce second paradis, dont il aura été banni »⁴³⁶.

L'homme encourt le danger de tomber du temps, ce qui ne signifie pas un retour au bonheur paradisiaque, mais une seconde décadence, dans une sous-éternité sans repères, où l'existant se morfond et s'exaspère de sa propre solitude. Cela signifie que l'homme s'éloignera encore plus de son origine divine, et que ce sera pour lui une déchéance sans retour, dont il ne pourra plus se sortir. On voit bien que Cioran réserve un avenir

⁴³⁵ *Ibidem*, p. 183-184.

⁴³⁶ *Ibid.*, p. 191-192.

mélancolique à l'humanité, car qu'est-ce que cette « chute du temps », qui dans son propos concerne tout un chacun, sinon la projection d'un désastre personnel sur l'humanité entière ? Si l'écriture a une portée thérapeutique pour Cioran, nous pouvons deviner à présent sur le compte de qui il pense exorciser sa mélancolie... Pourtant, malgré cette injustice et cette cruauté⁴³⁷, le lecteur aura un profit à tirer de cette subtile agressivité de Cioran à son intention : par-delà les petits triomphes et les nombreux soucis de la vie de tous les jours, par-delà la famille, l'amitié, la profession, il pourra prendre conscience de sa solitude essentielle, sinon de la vraie dimension de l'échec qui le guette à tout bout de champ. A l'instar de Démocrite, Cioran se rit de la folie du monde, et s'il lui inflige sa sagesse, cette sagesse n'en est pas moins folle... La profit réel de celui qui se sent concerné par les propos de Cioran, c'est d'apprendre une vérité sur soi-même en s'appropriant la mélancolie de quelqu'un d'autre.

*

* *

Tout ce que nous venons de dire sur l'ennui, tel que l'éprouve Cioran⁴³⁸, est entièrement confirmé, bien que dans un contexte différent,

⁴³⁷ Nous sommes d'accord avec le psychanalyste Jacques Hassoun, dont l'ouvrage *La cruauté mélancolique* (Aubier, coll. « Psychanalyse », 1995) insiste précisément sur plusieurs cas concrets d'inclemence manifestée par ses patients.

⁴³⁸ « Dans l'ennui, le temps ne peut pas s'écouler. Chaque instant se gonfle, et le passage d'un instant l'autre ne se fait pas, pour ainsi dire. La conséquence c'est qu'on vit dans une inadhésion profonde aux choses. Tout le monde a connu l'ennui. De l'avoir connu par accès, ce n'est rien du tout. Mais avoir connu un état d'ennui constant pendant une période de sa vie, c'est une des expériences les plus terribles qu'on puisse faire. On croit qu'il n'y a que les vieux qui s'ennuient. Moi, j'ai surtout connu l'ennui pendant ma jeunesse. Je deviens indiscret, mais ça ne fait rien : je me rappelle parfaitement ma première expérience consciente de l'ennui. J'avais cinq ans, ça c'est ridicule, mais enfin, je me rappelle l'après-midi, il était exactement trois heures, j'ai eu cette expérience que j'ai formulée plus tard, j'ai senti le temps se décoller de l'existence. Car c'est ça l'ennui. Dans la vie l'existence et le temps marchent ensemble, font une unité organique. On avance avec le temps. Dans l'ennui le temps se détache de l'existence et nous devient extérieur. Or, ce que nous appelons vie et acte c'est l'insertion dans le temps. Nous sommes temps. Dans l'ennui nous ne sommes plus dans le temps. D'où ce frisson extraordinaire, le sentiment de malaise profond, et je dois être objectif, on peut finir par aimer cet état. Cette sorte de complaisance l'ennui, je l'ai connue dans ma vie. On se roule, on se vautre dans l'ennui. C'est une expérience qui peut être terrifiante, pour dire la vérité. Moi je ne regrette pas de l'avoir connu, d'ailleurs tout le monde l'a connu d'une façon ou d'une autre. Mais j'insiste : l'ennui continu, l'ennui qui dure des mois, c'est ça le vrai ennui. Ce n'est pas du tout l'ennui pendant une demi-heure ou deux, ou un après-midi » (*Entretiens*, p. 69-70).

par la pensée de Martin Heidegger. Le philosophe allemand distingue trois formes d'ennui : la première, dont nous ne parlerons pas parce qu'elle est la plus élémentaire, se définit comme « être ennuyé par quelque chose » ; la deuxième forme nous intéresse davantage parce qu'elle se réalise précisément à travers la catégorie du temps :

« Dans la seconde forme d'ennui, ce qui ennuie apparaît comme le temps qui s'arrête. Ce ne sont déjà plus les choses des alentours, mais pas non plus la propre personne. Ce qui ennuie est le temps. Le temps est ce qui spécifiquement laisse vide et fait traîner. C'est le temps, il est vrai, que nous nous sommes laissé, le temps encore bien établi dans la forme où nous croyons le connaître quotidiennement, le temps avec lequel nous comptons »⁴³⁹.

Il n'y a plus de commentaire à faire là-dessus, ce sont des aspects qui nous sont déjà bien connus. Particulièrement intéressante nous est apparue en revanche la troisième forme d'ennui, dénommée par Heidegger « ennui profond » ; celui-ci se manifeste toujours en relation avec le temps, mais cette fois-ci il s'agit de l'ennui comme essence temporelle du Dasein :

« Dans la troisième forme de l'ennui, ce qui laisse vide - à la manière de l'envoûtement - est le temps du Dasein comme tel. Et ce qui fait traîner en astreignant est ce temps en sa possibilité comme instant, c'est l'être temporel du Dasein lui-même, relativement à ce qui lui est propre essentiellement, et plus précisément dans le sens de la possibilisation du Dasein en général : *horizon et instant*. L'élément qui ennuie dans l'ennui profond, donc - selon ce qui précède - ce qui uniquement et véritablement ennuie, c'est *l'être temporel dans une modalité précise de sa temporisation* »⁴⁴⁰. (s. a.)

Selon notre opinion, il est important de remarquer au sujet de ce passage une situation paradoxale qui semble être la caractéristique principale de l'ennui profond. Pour que celui-ci puisse se produire, deux incompatibles doivent s'articuler. Affirmer que ce troisième type d'ennui,

⁴³⁹ *Les concepts fondamentaux de la métaphysique. Monde - finitude - solitude*, trad. par Daniel Panis, Gallimard, collection « Bibliothèque de philosophie », p. 238.

⁴⁴⁰ *Ibidem*.

que ce qui ennuie dans l'ennui profond est « l'être temporel dans une modalité précise de sa temporisation », revient à dire que le temps relatif à l'être a la double dimension d'*instant* et d'*horizon*, de fulgurance et de permanence, et ce sont ces deux exigences que l'ennui perturbe : d'une part les instants ne se succèdent plus, le temps devient long (*Langeweile* est le terme employé par Heidegger) ; d'autre part, dans le même ennui, l'individu esseulé prend conscience de la brièveté de sa vie⁴⁴¹.

Enfin, Heidegger met en relation cette troisième forme d'ennui avec l'acte même de philosopher. Dans la *Récapitulation après les vacances*⁴⁴², il parle de la métaphysique comme d'une « interrogation qui conceptualise entièrement », dans la mesure où le *Dasein* est originairement accordé à un ton. L'interrogation qui conceptualise entièrement est possible précisément grâce à l'éveil de la tonalité fondamentale « d'un ennui profond de notre *Dasein* »⁴⁴³. Or comme l'activité philosophique est nécessairement créatrice, de même que l'art par exemple, l'auteur se voit amené à parler de « l'acte de créer » : « Créer, c'est librement configurer. Il n'est de liberté que là où un fardeau est pris en charge. Dans l'acte de créer, ce fardeau est toujours, à sa façon, quelque chose qu'il faut faire tout autant que quelque chose qu'on ne peut que faire et où l'homme est accablé dans son cœur, de telle sorte qu'il se sent le cœur lourd. Tout agir créateur est dans la mélancolie (*Schwermut*) - qu'il le sache clairement ou non, qu'il en débâte longuement ou non »⁴⁴⁴. Après la surprise provoquée par ce pathétique recours à la mélancolie, Heidegger cite notre bien connu *Problème XXX,1* d'Aristote, pour mettre en rapport ensuite philosophie et mélancolie :

« La philosophie se tient, en tant qu'action créatrice, action essentielle du *Dasein* humain, dans la tonalité fondamentale de la mélancolie. Cette mélancolie concerne la forme, non le contenu du philosopher ; et elle esquisse nécessairement d'avance pour elle-même une tonalité

⁴⁴¹ « Les heures arrêtées nous ennuiant, mais les heures fugaces et les moments irréversibles nous inspirent des regrets cuisants. Le temps nous paraît long, et la vie nous semble courte. Comment des années si courtes se fabriquent-elles avec des journées si longues ? Brève et longue, telle est la vie : comprenez qui pourra ! », s'exclame Jankélévitch (*op. cit.*, p. 171), et sa remarque explique au mieux le propos de Heidegger sur l'ennui profond.

⁴⁴² § 44 des *Concepts fondamentaux de la métaphysique*, p. 272-276.

⁴⁴³ *Ibidem*, p. 272.

⁴⁴⁴ *Ibid.*, p. 274-275.

fondamentale qui délimite ce contenu de l'interrogation philosophique »⁴⁴⁵. (souligné par l'auteur)

Il est bien vrai que pour Heidegger la mélancolie « concerne la forme du philosophe », mais en ce qui nous concerne cette précision restrictive a l'étrange effet d'élargir considérablement le rapport entre philosophie et mélancolie, car l'une devient, selon ce propos, entièrement redevable à l'autre. D'autre part, nous ne sommes que d'autant plus contents de constater qu'au XX^e siècle un philosophe comme Heidegger se situe d'une manière tellement nette dans cette tradition inaugurée par Aristote (et très en cours à l'époque de Marsile Ficin) selon laquelle on ne peut philosopher que mélancoliquement, même si cette mélancolie « concerne la forme, non le contenu du philosophe » (nous serions tenté de dire : d'autant plus).

Enfin, le lecteur l'aura sans doute remarqué, la tonalité fondamentale de la mélancolie, dans laquelle prend naissance la réflexion philosophique, n'est autre chose que la « tonalité fondamentale d'ennui profond de notre Dasein », spécifiquement orientée vers la création. Cette équivalence n'est pas fortuite, elle se détache comme une conclusion nécessaire du texte de Heidegger, et confirme par ailleurs notre opinion selon laquelle l'ennui relève du concept polymorphe de mélancolie.

⁴⁴⁵ *Ibid.*, p. 275.

6. La marge et le centre

“Loin de moi et près du lointain”

Cioran

En 1937, lorsqu'il arrive en France comme boursier de l'Institut Français de Bucarest, Cioran est un auteur connu en Roumanie. Trois ans auparavant, il publiait *Sur les cimes du désespoir*, livre qui lui a valu, en plus d'un scandale assez considérable dans le milieu intellectuel de l'époque, le prix de l'Académie pour les jeunes écrivains non publiés (*ex aequo* avec un autre livre choquant, *Non*, d'un jeune poète : Eugène Ionesco). Deux autres ouvrages paraîtront en 1936 : *Le livre des leurres*, qui se situe dans le sillon des *Cimes*, et une terrible *Transfiguration de la Roumanie*⁴⁴⁶, où des jugements implacables sur son propre pays semblent l'allier à une option idéologique qui politiquement fera faillite à la fin de la Seconde Guerre mondiale. Enfin, après s'être manifesté en hooligan sur le territoire de la philosophie, Cioran fait publier *Des larmes et des saints* (1937), livre qui ne fait qu'accroître sa réputation de libre penseur.

Selon ses propres aveux⁴⁴⁷, Cioran serait venu en France en s'engageant à écrire une thèse de doctorat, sur la recommandation de l'historien Alphonse Dupront, à l'époque directeur de l'Institut dont le jeune écrivain était devenu boursier. Cioran n'y a jamais écrit une ligne et, qui plus est, n'a jamais envisagé de le faire. Il s'est contenté, en revanche, de voyager à travers la France (à bicyclette!...), ce qui lui a valu,

⁴⁴⁶ *La transfiguration de la Roumanie* est le seul livre qui n'a pas été traduit en français. Tous les autres ouvrages de Cioran parus d'abord dans son pays d'origine ont été publiés en version française, partir de 1986, soit chez Gallimard, soit aux Editions de l'Herne.

⁴⁴⁷ Cf. Cioran, *Entretien à Tübingen*, p. 78-79.

paradoxalement, une prolongation de la bourse⁴⁴⁸, et d'écrire, pendant quelques années, mais en roumain. En effet, quelques dizaines d'articles seront publiés en Roumanie dans l'intervalle 1937-1944, ainsi qu'un cinquième livre, *Le crépuscule des pensées* (1940). A cela s'ajoute un autre ouvrage, le *Bréviaire des vaincus*, écrit dans les années quarante, qui ne fut imprimé qu'en 1991, à Bucarest, aux éditions Humanitas.

Cette présentation sommaire de ses débuts roumains est destinée à souligner un détail qui nous semble assez important : avant de se mettre à écrire en français, processus difficile, dont nous n'allons pas retracer l'évolution, Cioran était un écrivain consacré en Roumanie, où il avait un public, sans doute assez restreint puisque limité aux intellectuels seuls, mais suffisamment intéressé par ses idées incommodes, et par ailleurs formé de jeunes ; en effet, ses livres et ses articles trouvaient un écho important dans le milieu formé par la jeune génération. Quelle serait alors la raison qui l'a déterminé à choisir la France comme pays d'adoption, vu qu'il n'en parle que très rarement, sinon jamais ? Et en quoi consiste exactement son expérience parisienne, qui a duré plus d'un demi-siècle ? Serait-ce la gloire culturelle de la France qui l'aurait attiré le plus ? L'ambition secrète de devenir une personnalité des lettres françaises ? Comment expliquer alors son refus presque systématique de la publicité littéraire, ou la difficulté avec laquelle il acceptait d'accorder des entretiens ? Aurait-il fui un coin d'Europe menacé par la barbarie d'une conflagration mondiale qu'annonçait, à l'époque, l'atmosphère politique envenimée ? Il nous semble important de donner une réponse juste à ces questions parce que, qu'on le veuille ou non, Cioran s'inscrit dans deux cultures différentes, et son cas présente des traits particuliers ; les livres écrits en roumain, malgré les différences qu'on a relevées, sont sensiblement apparentés à ses oeuvres françaises, au moins du point de vue thématique.

Pourtant, il y a rupture : celle dont témoigne l'auteur lui-même, car il semble que le passage du roumain au français a été particulièrement difficile, et s'est opéré par le renoncement douloureux à sa langue

⁴⁴⁸ « Il n'a pas fait de thèse, mais il est le seul boursier connaître la France fond. Il est allé partout, ce qui vaut mieux, en fin de compte, que d'avoir passé son temps dans les bibliothèques », aurait argumenté le réputé professeur pour justifier le renouvellement de sa bourse (*Ibidem*, p. 80).

d'origine⁴⁴⁹. Par ailleurs, l'éclat stylistique des textes de Cioran n'est pas aussi frappant dans ses livres roumains ; leur enjeu littéraire est moins important, c'est plutôt la véhémence d'un moi hypertrophique, tourmenté par sa lucidité, qui mène le ton. Mais là encore il n'en reste pas moins un écrivain exceptionnel et un penseur aussi peu orthodoxe que dans ses ouvrages français.

Cioran a été pendant toute sa vie un marginal⁴⁵⁰, condition qu'il a assumée on dirait naturellement, d'abord en tant qu'être social : il suffit de rappeler à cet égard le fait qu'ayant perdu (ou renoncé à) sa nationalité d'origine, il n'a jamais demandé la nationalité française, avec toutes les conséquences que cette « imprudence » entraîne : pas de statut social évident, pour ne nommer qu'un inconvénient majeur. Sa vie de bohème l'a forcé à choisir comme domicile des appartements modestes du Quartier Latin (à 83 ans, il habitait encore une mansarde). Marginal, il l'est plus encore par son oeuvre, inclassable selon le système traditionnel des genres : il y a trop de voix qui s'empressent de reconnaître en lui un virtuose de l'aphorisme et qui ont l'air de n'avoir pas remarqué que tout n'est pas aphorisme chez Cioran, mais aussi *fragment*, et encore dans un sens très moderne, qui l'oppose précisément à la littérature classique. Celui qui a réduit sa pensée en poussière « pour enchérir sur les moralistes qui ne lui avaient appris qu'à l'émietter »⁴⁵¹ sait bien que l'idéal classique de l'unité et de perfection n'a plus cours, et qu'il n'est plus possible. Il sait également que depuis trois siècles les conventions ont changé en littérature et, même s'il n'est pas un porte-parole du modernisme (et encore moins un philosophe), il s'appuie néanmoins sur le fragment pour aboutir à la *totalité* et se place exactement sur les ruines du système dont il proclame l'échec. D'ailleurs, Cioran ne peut pas en faire autrement : « Contribuer, sous quelque forme que ce soit à la ruine du système, de n'importe quel

⁴⁴⁹ Cioran parle souvent de « l'effet de camisole de force » que lui faisait le français, et de l'adoption d'une autre langue comme « épreuve, voire un supplice, un supplice fascinant néanmoins » (*Ibid.*, p. 78).

⁴⁵⁰ Ainsi, ses livres « procèdent d'une même vision de la vie, d'un même sentiment de l'être... Ils expriment la réaction d'un marginal, d'un pestiféré, d'un individu que rien ne rattache plus ses semblables. Cette vision ne m'a pas quitté » (*Ibid.*, p. 89-90).

⁴⁵¹ *Syllogismes de l'amertume*, p. 28.

système, c'est ce que poursuit celui qui ne pense qu'au hasard des rencontres, et qui ne consentira jamais à penser pour penser »⁴⁵². La critique de la philosophie se fonde tout d'abord sur le refus du système, qui réduit la liberté du penseur aux exigences du métier de philosophe. La philosophie n'est donc pas authentique, ni libre ; le pensée tourne autour d'elle-même, dans l'oubli du monde dont elle veut saisir le sens caché. Face à cet échec de la pensée dans son hypostase la plus organisée, le discours péremptoire que propose le système philosophique, Cioran n'entrevoit comme solution que le fragment, bien modeste sans doute, mais autrement performant. Le système ne porte pas atteinte uniquement à la liberté ; il s'attaque également à l'esprit⁴⁵³. Finalement, « la méthode et le système sont la mort de l'esprit. Même Dieu pense par fragments : mais en fragments absolus »⁴⁵⁴.

Mais si le choix entre système et fragment n'est plus possible, car le décès de l'un rend nécessaire l'autre (en réalité, l'alternative système / fragment boite un peu⁴⁵⁵, les deux relevant de moments historiques et épistémologiques différents), il y a en revanche une sorte d'effet secondaire ressenti comme insuffisance, dû précisément à ce qu'il y a de spécifiquement fragmentaire chez un « penseur d'occasion » : « Mes déceptions, au lieu de converger vers un centre et de se constituer, sinon en système, tout au moins en un ensemble, se sont éparpillées, chacune se croyant unique et se perdant ainsi, faute d'organisation »⁴⁵⁶. Le discours fragmentaire produit par un tel type de pensée pose donc un problème : il n'a pas de centre, et Cioran a l'air d'en éprouver la nostalgie. Mais cette nostalgie, si elle existe, s'est transférée à un autre niveau, elle ne concerne plus l'ensemble de son oeuvre, dont le morcellement ne semble plus le préoccuper.

⁴⁵² *Ecartèlement*, p. 133-134.

⁴⁵³ On notera par ailleurs l'érosion du système, comme genre philosophique, par le temps : « Qui fera un dictionnaire des vocables par époques, un recensement des vagues philosophiques ? L'entreprise nous montrerait qu'un système date par sa terminologie, qu'il s'use toujours par la forme. » (*La tentation d'exister*, p. 176).

⁴⁵⁴ *Le crépuscule des pensées*, p. 134.

⁴⁵⁵ En effet, accident ou aphorisme l'époque classique, c'est partir du romantisme allemand que l'on peut parler du fragment, au sens moderne du terme (cf. Philippe Lacoue-Labarthe, Jean-Luc Nancy, *L'absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, p. 57-80), comme successeur du système philosophique.

⁴⁵⁶ *De l'inconvénient d'être né*, p. 44.

En effet, les livres de Cioran ne cessent de témoigner du débat que suscite la quête identitaire, qui forme du premier jusqu'au dernier (mais quel serait le premier ou le dernier livre dans une masse indéterminée de fragments ?) le thème majeur de son oeuvre.

C'est probablement le moment de préciser que la quête identitaire comporte deux aspects essentiels chez Cioran, dont le rapport n'est pas très facile à décrire. Il s'agit d'une part du problème du *moi*, qui effectivement a poursuivi Cioran depuis toujours et qui le rattache à une tradition philosophique qui va de Montaigne et Pascal à Nietzsche et à Valéry. C'est à ce débat sur l'identité personnelle que nous nous référons lorsque nous parlons de thème dominant de son oeuvre.

D'autre part, et cela se manifeste chez lui à partir de *La transfiguration de la Roumanie*, le même débat est mené autour de l'identité nationale. « Comment peut-on être Roumain ? », question ironique posée dans un brillant essai de *La tentation d'exister*⁴⁵⁷, ne représente que l'aboutissement en quelque sorte heureux d'une longue période de doute et de mépris pour son propre pays⁴⁵⁸. Les « mortifications de chaque instant » dont il parle dans ce passage célèbre,

⁴⁵⁷ Voir ce sujet l'excellente analyse de Sorin Antohi, « Cioran și stigmatul românesc. Mecanisme identitare și definiții radicale ale etnicității » (Cioran et le stigmat roumain. Mécanismes identitaires et définitions radicales de l'ethnique), in (*Civitas imaginalis. Istorie și utopie în cultura română*) (« Civitas imaginalis. Histoire et utopie dans la culture roumaine »), Ed. Litera, Bucarest, 1994, p. 208-285.

⁴⁵⁸ « Le paradoxe d'être Persan (en l'occurrence, Roumain) est un tourment qu'il faut savoir exploiter, un défaut dont on doit tirer profit. Je confesse avoir naguère regardé comme une honte d'appartenir une nation quelconque, une collectivité de vaincus, sur l'origine desquels aucune illusion ne m'était permise. Je croyais, et je ne me trompais peut-être pas, que nous étions issus de la lie des Barbares, du rebut des grandes Invasions, de ces hordes qui, impuissantes poursuivre leur marche vers l'Ouest, s'affaîsèrent le long des Carpates et du Danube, pour s'y tapir, pour y sommeiller, masse de déserteurs aux confins de l'Empire, racaille fardée d'un rien de latinité. Tel passé, tel présent. Et tel avenir. Quelle épreuve pour ma jeune arrogance ! "Comment peut-on être Persan ?" était une question laquelle je ne pouvais répondre que par une mortification de chaque instant. Haïssant les miens, mon pays, ses paysans intemporels, épris de torpeur, et comme éclatants d'hébétéude, je rougissais d'en descendre, les reniais, me refusais leur sous-éternité, leurs certitudes de larves pétrifiées, leur songerie géologique. J'avais beau chercher sur leurs traits le frémissement, les simagrées de la révolte : le singe, hélas, se mourait en eux. Au vrai, ne relevaient-ils pas du minéral ? Ne sachant comment les bousculer, les animer, j'en vins une extermination. On ne massacre pas des pierres. Le spectacle qu'ils m'offraient justifiait et déroutait, alimentait et écoeurait mon hystérie. Et je ne cessais de maudire l'accident qui me fit naître parmi eux. » (*La tentation d'exister*, p. 57-58).

le fait que l'on maudit l'accident d'être né parmi ses co-nationaux sont des attitudes qui relèvent du passé. Ce qui reste à élucider, puisque Cioran le dit très nettement, c'est de quelle manière on peut « tirer profit » du « paradoxe d'être Persan ».

Or, il semble que le complexe du stigmat national s'est résorbé de lui-même dans la question plus générale et plus philosophique du moi : le morceau de *La tentation d'exister* (1956) est le dernier qui en fait état, et encore d'une manière qui laisse entendre que le problème est périmé. Très présent dans les écrits roumains, il est presque absent au-delà de ce livre. Que s'est-il passé dans l'intervalle marqué par la fin de la « période roumaine » et la publication de *La tentation d'exister* ?

*
* *

Revenons toutefois à la question essentielle : le discours du moi, avant de s'inscrire tout à fait sous la catégorie du « moi haïssable » pascalien, rend compte exactement des tourments que suscite la quête identitaire : « ...on est soi-même le mal qui couvre le monde comme une voûte, et l'on ne peut être avec soi sans être soi-même ! Les grottes cachées terrifient moins que le vide qu'on ouvre chaque fois qu'on coule un oeil vers le souterrain de son être. Quel rien bée en notre centre ? Pourquoi les arbres regardent-ils encore vers le ciel au lieu de retourner leurs feuilles pour cacher notre tristesse et enterrer notre peur ? »⁴⁵⁹. Ce n'est pas un hasard si dans un tel discours le vide devient essence : symptôme qui annonce la mélancolie, le vide est ici une sorte de plein, il comble le moi d'une substance lourde. Pourtant, le « centre » n'est pas tout à fait central, dans la mesure où il n'est pas à tout prix l'unique élément selon lequel on évalue l'identité personnelle. Il se transfère, paradoxalement (mais n'est-ce pas là le propre des états mélancoliques ?), à la « limite de l'être », là où aucun confort n'est possible :

« *Etre à chaque instant la limite de son être. (...) Vivre à la limite de son être signifie déplacer son centre dans l'arbitraire et l'infini. Là, l'existence devient une aventure risquée où l'on peut mourir à tout moment ; là, le saut dans*

⁴⁵⁹ *Le crépuscule des pensées*, p. 148.

l'infini commence à faire souffrir. Pas de bond dans l'infini sans faire briser les barrières de l'individuation, quant on sent qu'on est peu de chose en regard de ce qu'on vit »⁴⁶⁰.

Par ailleurs, « être à soi sa limite » devient une « règle pour ne pas être en proie à la mélancolie »⁴⁶¹. Penser le moi selon la limite et le centre revient également à imaginer, à souhaiter l'identité parfaite, celle qui permet à l'être de se percevoir globalement, de devenir le point de rencontre de manifestations contraires :

« Réjouis-toi de pouvoir, dans la confusion intérieure, être total ; de pouvoir en un instant actualiser tous les plans spirituels et toutes les oppositions. Ces états remarquables, qui n'impliquent absolument pas la confusion des idées, sont plus proches de notre centre subjectif que tous les changements de plans où nous avons l'habitude de vivre. Pourquoi faudrait-il être tantôt triste, tantôt gai, attristé puis joyeux, désespéré ou exalté ? Pourquoi vivre dans des fragments de temps, des bribes d'expériences, alors que je suis capable à tout instant par un effort dément d'être *tout en entier*, de rendre actuelles toutes mes réalités et mes possibilités ? »⁴⁶².

Une autre « règle pour vaincre le pessimisme », formulée par Cioran à la veille de son départ pour la France, met en cause directement la solution de l'exil : « se créer un centre extérieur : un pays, un paysage, attacher ses pensées à l'espace ; entretenir artificiellement la haine contre tout »⁴⁶³. Intériorisée dans un premier temps, cette solution, mise en pratique bientôt, donnera une autre configuration au moi porté par la personne qui a fait le choix de quitter la *marge* de l'Europe (sa Roumanie natale), pour aboutir à son *centre* (Paris, bien sûr !). La souffrance, la tristesse, les tourments de toute sorte ne l'épargneront pas. Il deviendra *Mèteque*⁴⁶⁴, *Renégat*⁴⁶⁵ ou *Raté*⁴⁶⁶, c'est-à-dire marginal effectivement,

⁴⁶⁰ *Le livre des leurres*, Gallimard, « Arcades », 1992, p. 42-43.

⁴⁶¹ *Ibidem*, p. 172.

⁴⁶² *Ibid.*, p. 24-25.

⁴⁶³ *Ibid.*, p. 171.

⁴⁶⁴ *Précis de décomposition*, p. 144-146.

⁴⁶⁵ *Ibidem*, p. 91-92.

⁴⁶⁶ *Ibid.*, p. 120-121.

dans la société, par rapport à soi-même, et jusque dans ses réussites (littéraires ou, si l'on veut, philosophiques - pour prendre un exemple édifiant). Son bonheur sera infernal, et la souffrance, exquise. Il aura rassemblé en lui toutes les contradictions, et perdu la mémoire de ses origines (« Il se rappelle être né quelque part, avoir cru aux erreurs natales, proposé des principes et prôné des bêtises enflammées. Il en rougit..., et s'acharne à abjurer son passé, ses patries réelles ou rêvées, les vérités surgies de sa moelle. Il ne trouvera la paix qu'après avoir anéanti en lui le dernier réflexe de citoyen et les enthousiasmes hérités », se définit le Renégat). En « arpentant les boulevards de l'Occident », il devient une sorte d'effigie de la solitude, qu'il chérit et exècre à la fois. Il n'a pas choisi la solution de l'exil pour se retrouver soi-même, au sein de la civilisation, dont il a rejeté violemment les mécanismes, mais uniquement pour *entretenir toujours vive la flamme de la recherche identitaire*. La quête de soi-même n'est pas de limite, semble nous dire Cioran. La Marge et le Centre n'en sont probablement que des modalités d'appropriation, des métaphores qui la rendent intelligible.

A moins que cette hésitante et paradoxale option pour deux opposés : faire le marginal au centre culturel de l'Europe, situer son identité sur la limite de son être, ne relève d'une dialectique en quelque sorte spécifique de l'attitude mélancolique : « A la *medietas* et à la *mediocritas* des Anciens, comme au juste milieu des bourgeois modernes, le mélancolique oppose une logique de l'*extremitas* ; à la plate sagesse des gens rassis, qui pourrait pourtant le guérir (...), il oppose une sagesse paradoxale, qui ne redoute ni la contradiction ni l'excès »⁴⁶⁷. En effet, seule la mélancolie peut rendre compte de cet inattendu retournement du centre dans sa relation dialectique avec la marge : tout est périphérique par rapport au lieu d'origine, il faut donc choisir d'être métaphysiquement et socialement marginal, et si la nostalgie de ce lieu fait souffrir, il n'y a qu'une solution : se bâtir soi-même, *de l'intérieur*, selon l'exigence de la marginalité pour sauvegarder l'identité.

On peut voir en Cioran l'incarnation moderne du « saint scandaleux », car, à l'instar du *salos*, le philosophe commence par se rendre marginal : « on a avec lui des rapports de familiarité ; on connaît cet homme public (...) il est par définition un étranger, au coeur de la ville mais

⁴⁶⁷ Yves Hersant, « Une lyre où il manque des cordes », *op. cit.*, p. 285.

exclu de la cité, comme en sont exclus ceux qui sont tombés si bas dans l'échelle de la pauvreté que les systèmes de solidarité sociale ne les concernent même plus »⁴⁶⁸. Cioran s'y prend un peu de la même manière, et il vise à une sorte de salut (disons laïque) : ses excès sont destinés à rendre l'existence supportable, ils sont censés le raccommorder avec soi-même, le libérer d'un terrible fardeau. Peu importe s'il « a rompu avec le code de l'honneur » en faisant publiques ses pensées scandaleuses (par exemple, il « prophétise l'avenir, toujours catastrophique, de la ville »⁴⁶⁹) ! Il aura acquis un peu de paix en infligeant à ses semblables les conclusions dévastatrices de quelque impitoyable et lucide démon.

Finalement, ce n'est pas un pur hasard si le modèle du *salos* se trouve à Byzance : la Roumanie de Cioran, celle de l'entre-deux-guerres, relevait encore des Balkans. Cependant, l'intérêt croissant dont il jouit un peu partout dans le monde, mais surtout en France, donne à son attitude une dimension autre que locale.

⁴⁶⁸ Cf. Gilbert Dagron, « L'homme sans honneur ou le saint scandaleux », *Annales E.S.C.*, 45^e année, n° 4, juillet-août 1990, p. 929-939.

⁴⁶⁹ *Ibidem*, p. 936.

CONCLUSION

Nous nous étions proposé, avant de commencer cette recherche, d'étudier les rapports qui rattachent l'écriture fragmentaire au discours mélancolique. Cette finalité nous avait imposé comme exigence majeure de mener l'investigation autour de deux notions qui se situent à des niveaux épistémologiques différents : il s'agit bien sûr du fragment et de la mélancolie, qui forment l'objet de nos recherches dans les deux premiers chapitres de ce livre.

Bien que relevant de discours hétérogènes, nous avons pu remarquer la présence des deux problématiques, du fragment et de la mélancolie, dans l'oeuvre de Cioran. Cette co-incidence, ou présence simultanée d'une parole mélancolique dans un discours fragmentaire chez un écrivain réputé pour l'excellence de son style, semble paradoxale, parce que tant la mélancolie que le fragment (entendu comme aphorisme, essai, sentence ou tout simplement comme fragment inachevé, au sens moderne du terme) passent habituellement pour des éléments perturbateurs - du style littérairement constitué et, respectivement, de la pensée. Nous avons donc pris la décision de mener deux investigations différentes et parallèles, consacrées successivement au fragment et à l'idée culturelle de mélancolie. Cette recherche nous a semblé nécessaire parce que les notions de discours fragmentaire et de parole mélancolique reposent sur leurs « genres proches », le fragment et la mélancolie.

En premier lieu, nous avons pu relever plusieurs champs définitionnels qui participent à la constitution de l'idée moderne de fragment, qui se manifeste dans la culture européenne à partir du romantisme allemand. Avant ce moment littéraire, à l'époque classique, le fragment était soit accident, débris ou ruine, soit aphorisme, sentence ou formule. Or, ce qui a frappé notre intérêt tout d'abord, n'a pas été la

condition littéraire du fragment, comme on peut l'entendre à partir du contexte romantique, mais la relation de contraste qu'il établit avec le système philosophique : avant de recevoir un statut nouveau dans le champ des lettres, le fragment devient une alternative à la démarche rigoureuse en philosophie, dans cette philosophie péremptoire et totalisante qui se donne comme système explicatif du monde et qui prétend à l'exhaustivité. Le fragment sort vainqueur de cette compétition et de cette polémique qui ne sont pas ouvertes ; son action s'accomplit par la subversion, par un travail de sape d'une structure monumentale dont l'écroulement fera triompher le reste, le débris, le morceau.

Cette première approche nous a permis ensuite d'élargir le champ de cette recherche en rapportant le fragment à la notion plus générale de totalité, et nous avons pu constater que dans ce deuxième cas il agit moins en *morceau* qu'en tant que *partie*, et que, malgré ses possibilités apparemment limitées, la dialectique de la reprise et de la répétition lui permet d'atteindre là où le système avait échoué. Le fragment, libre, non soumis aux exigences formelles, indéterminé et hésitant, après avoir eu raison du système, se manifeste comme simulacre de totalité puisque le discours qui le met en place instaure, à travers le désordre et la contradiction, la possibilité d'un parcours illimité, durant lequel rien ne serait laissé de côté, oublié ou proscrit. La démarche fragmentaire est une sorte d'herméneutique à l'usage de ceux auxquels la mémoire fait défaut, et qui ressentent comme une douleur innommable - nous désignons par là les mélancoliques.

Enfin, le troisième champ définitionnel du fragment est fourni par le statut générique. Il ne s'agit pas, bien sûr, d'une place précise que le système traditionnel des genres littéraires réserve au fragment, mais du fait que celui-ci a une relation de participation (et non d'appartenance) avec les genres littéraires et que cette participation n'est pas univoque, mais multiple. D'ailleurs il peut être pris aussi comme genre philosophique, et dans ce cas on s'explique mieux - par analogie avec l'espace littéraire - pourquoi il succède au système. Un débat sur l'aphorisme et sur la manière dont Cioran envisage la littérature nous a aidé à exemplifier la valeur multiple qu'acquiert le fragment en littérature : il est chez Cioran aussi bien aphorisme, essai et formule, que fragment moderne par son inachèvement et ce statut générique multiple convient parfaitement au mélancolique préoccupé plutôt de l'authenticité de son discours que de l'observation des conventions, qu'elles soient littéraires ou non.

Le deuxième chapitre de notre recherche a été consacré à la notion de mélancolie. Nous avons pris le parti de refaire en toute vitesse le parcours historique de cette idée qui, selon notre opinion, est spécifique de la culture européenne. Ce que nous avons pu remarquer à ce sujet est en mesure de décourager le chercheur le plus enthousiaste : des changements de sens successifs font qu'à des époques différentes la mélancolie reçoit diverses configurations conceptuelles. Des traits puissamment marqués à tel moment disparaissent presque complètement un siècle après pour reparaître ensuite avec la même force qu'au début. A cela s'ajoute la présence de la mélancolie dans des discours culturels différents : médecine, philosophie, beaux-arts, astrologie, littérature, théologie ; il y a peu de domaines de l'esprit où elle est absente. Bien sûr, il ne s'agit pas de concepts parallèles, séparés par des cloisons, mais de la circulation apparemment anarchique d'une même idée qui est revendiquée par des disciplines distinctes, avec cette remarque toutefois que l'idée elle-même s'enrichit sans cesse dans ce parcours. D'où une première conclusion : le discours sur la mélancolie doit être pluridisciplinaire. Et une deuxième : la mélancolie est un concept polymorphe, ce qui ne se réfère pas seulement à cette multiplicité de sens qu'apporte l'évolution historique, mais aussi au fait qu'elle englobe toute une série de concepts qui lui sont corrélatifs. L'ennui, la tristesse, la nostalgie, le sentiment du vide, l'acédie et bien d'autres encore sont des synonymes, voire des pseudonymes de la mélancolie et tous ensemble forment une sorte de grappe qui signifie à la fois l'unité et la diversité du même concept.

Il nous a été d'autant plus facile ensuite de nous consacrer à la recherche des différentes hypostases de la mélancolie dans l'œuvre d'un maître du fragment et de l'aphorisme, et nous avons pu constater à cette occasion que chez Cioran une expérience profonde de la mélancolie s'inscrit dans un discours fragmentaire au point que l'on ne peut plus faire la différence dans ses écrits entre parole mélancolique, discours fragmentaire, biographie, fiction, authenticité et mensonge. Tout cela s'amalgame chez lui dans le même texte et explose ensuite en des unités d'expression (*id est* des fragments) qui disent sa mélancolie dans un style d'une violence inouïe et d'une élégance peu commune. Nous considérons également que c'est toujours à ses mélancolies que revient la responsabilité d'avoir aboli la distance qui sépare littérature et philosophie, puisque la mélancolie elle-même se refuse à l'emprisonnement entre les limites d'un seul discours.

REMERCIEMENTS

Le présent ouvrage est le fruit d'une recherche menée le long de plusieurs années, plus précisément de 1992 à 1996, auprès de l'Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales de Paris et de l'Université de Bucarest. Ce travail fut achevé en juin 1996, lorsqu'il fut soutenu en tant que thèse de doctorat à l'E.H.E.S.S., devant un jury formé de spécialistes français et roumains; il fut accepté à l'unanimité. Je le livre tel quel au jugement du public.

Ma dette de reconnaissance va en premier lieu à mes professeurs de l'Université de Bucarest et de l'Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales de Paris pour l'intérêt qu'ils ont manifesté à mon égard et les encouragements dont ils m'ont soutenu : à Madame Irina Mavrodin, pour m'avoir convaincu dès 1990 d'écrire une thèse sur E. M. Cioran, la première en Roumanie dans son genre, et à Monsieur Yves Hersant, qui en 1991 m'a accueilli à l'Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales et m'a orienté si aimablement vers l'histoire de la mélancolie. Sans leur appui constant et sans leur sagacité bienveillante, je n'aurai jamais réussi à mener à bon terme ce travail, où s'exprime le résultat de plusieurs années de recherches.

Cette thèse n'aurait pas pu s'écrire sans l'appui moral de ma famille, de mes amis et de mes collègues. Je les remercie tous et souhaite que la lecture qui s'offre à leur curiosité leur procure la satisfaction qu'ils espéraient.

La réalisation de cette thèse a été rendue possible grâce à une bourse du Gouvernement français. Je remercie spécialement le Service culturel de l'Ambassade de France à Bucarest, et M. l'Attaché de coopération Christian Duhamel, pour les conditions qui m'ont été ainsi offertes.

Je remercie également la Fondation SOROS de Bucarest qui a financé en mai 1992 un voyage d'études à l'E. H. E. S. S. pour la préparation de cette thèse.

BIBLIOGRAPHIE

- ADORNO, Theodor (1984). *Notes sur la littérature*, trad. par Marc Jimenez, Paris, Flammarion.
- ADORNO, Theodor (1989). *Théorie esthétique. Paralipomena. Théories sur l'origine de l'art. Introduction première*, trad. par Marc Jimenez et Eliane Kaufholz, Paris, Klincksieck.
- AGAMBEN, Giorgio (1981). *Stanze. Parole et fantasme dans la culture occidentale*, traduit de l'italien par Yves Hersant, Paris, Christian Bourgois, série "Énonciations".
- ANTOHI, Sorin (1994). *Civitas imaginalis. Istorie și utopie în cultura română*, Bucarest, Ed. Litera.
- ARCADE, L. M. (1985). "Le refus et l'acceptation de l'histoire chez Lupasco et Cioran" in *Journal of the American Romanian Academy of Arts and Sciences*, n° 6-7, p. 47-56.
- ARISTOTE (1988). *L'Homme de génie et la mélancolie. Le Problème, XXX,1*, traduction, présentation et notes de J. Pigeaud, Paris, Ed. Rivages, collection "Petite bibliothèque Rivages".
- ARISTOTE (1992). *De l'âme*, traduction et notes par Jean Tricot, Paris, Librairie philosophique J. Vrin.
- ARISTOTE (1995). *La vérité des songes. De la divination dans le sommeil*, traduit et présenté par J. Pigeaud, Paris, Payot & Rivages, collection "Rivages poche / Petite Bibliothèque".
- AZOUVI, François (1979). "La peste, la mélancolie et le diable ou l'imaginaire réglé", in *Diogène*, n° 108, p. 124-143.
- BALZAC, Honoré de (1981). *Le chef d'oeuvre inconnu. Gambara. Massimilla Doni*, Paris, Flammarion.
- BARTHES, Roland (1975). *Roland Barthes par Roland Barthes*, Seuil, collection "Écrivains de toujours".
- BENJAMIN, Walter (1985). *Origine du drame baroque allemand*, trad. par Sibylle Muller, Paris, Flammarion, collection "La Philosophie en effet".
- BENJAMIN, Walter (1989). *Paris, capitale du XIX^e siècle*, trad. par Jean Lacoste, Paris, Les éditions du Cerf, collection "Passages".

- BELLOUR, Raymond (1987). "Nostos, melancholia", in *Magazine littéraire*, n° 244, juillet-août, p. 21-22.
- BERSANI, Léo (1980). "Déguisements du moi et art fragmentaire", in *Recherche de Proust*, G. Genette et T. Todorov éditeurs, Paris, Seuil, collection "Points", p. 13-33.
- BINSWANGER, Ludwig (1987). *Mélancolie et manie*, trad. par Jean-Michel Azorin, Yves Totoyan et Arthur Tatossian, Paris, Presses Universitaires de France, collection "Psychiatrie ouverte".
- BLANCHOT, Maurice (1971). *Le livre à venir*, Paris, Gallimard, collection "Idées".
- BLANCHOT, Maurice (1984). *Lautréamont et Sade*, Paris, Minuit, collection "Arguments".
- BLANCHOT, Maurice (1986). *L'entretien infini*, Paris, Gallimard, N.R.F.
- BLANCHOT, Maurice (1987). *L'écriture du désastre*, Paris, Gallimard, N.R.F.
- BÖHME, Hartmut (1990). *Dürer "Melencolia I" dans le dédale des interprétations*, Paris, Adam Biro.
- BRAGUE, Rémi (1992). "L'acédie selon Evagre le Pontique: image, histoire et lieu", in *Esthétique et mélancolie*, Orléans, I.A.V., p. 23-33.
- BOLLON, Patrice (1994). "Le principe de style", in *Magazine littéraire*, n° 327, décembre, p. 31-34.
- BUCCI-GLUCKSMANN, Christine (1987). "Le cogito mélancolique de la modernité", in *Magazine littéraire*, n° 244, juillet-août, p. 38-41.
- BURTON, Robert (1973). *The Anatomy of Melancholy*, London, J. M. Dent & Sons Ltd.
- CANADAS, Serge (1991). "L'écart suprême" in *Critique* n° 524-525, p. 25-41.
- CARRAUD, Vincent (1992). "Les modes du regard", in *Esthétique et mélancolie*, Orléans, I.A.V., p. 13-20.
- CARRAUD, Christophe (1992). "Pétrarque, Baudelaire et la photographie: brèves variations sur le thème de la pensivité", in *Esthétique et mélancolie*, Orléans, I.A.V., p. 51-67.
- CÉARD, Jean (1976). "Folie et démonologie au XVI^e siècle", in *Folie et déraison à la Renaissance*. Colloque international tenu en novembre 1973 sous les auspices de la Fédération Internationale des Instituts et Sociétés pour l'Etude de la Renaissance, Bruxelles, Editions de l'Université de Bruxelles, p. 129-147.
- CHALANSET, Annie (1992). "Du cri à la parole" in *Autrement. Vivre, c'est perdre*, Série Mutations, n° 128, p. 144-157.
- CIORAN, E. M. (1986). *La tentation d'exister*. Paris, Gallimard, collection "Tel".
- CIORAN, E. M. (1986). "Sissi ou la vulnérabilité", in *Vienne 1880-1938. L'apocalypse joyeuse*. J. Clair éditeur, Paris, Editions du Centre Pompidou, p. 14-19.
- CIORAN, E. M. (1987). *Exercices d'admiration. Essais et portraits*, Paris, Gallimard, collection "Arcades".
- CIORAN, E. M. (1987). *Ecartèlement*, Paris, Gallimard, collection "N.R.F. essais".
- CIORAN, E. M. (1988). "Entretien à Tübingen", in *Cioran jadis et naguère*, Paris, l'Herne, collection "Méandres", p. 75-105.

- CIORAN, E. M. (1989). *Aveux et anathèmes*, Paris, Gallimard, collection "Arcades".
- CIORAN, E. M. (1989). *Le mauvais demiurge*, Paris, Gallimard, collection "N.R.F. essais".
- CIORAN, E. M. (1990). *Précis de décomposition*, Paris, Gallimard, collection "Tel".
- CIORAN, E. M. (1990). *Histoire et utopie*, Paris, Gallimard, collection "Folio essais".
- CIORAN, E. M. (1990). *Des larmes et des saints*, Paris, Le livre de poche.
- CIORAN, E. M. (1990). *La chute dans le temps*, Paris, Gallimard, collection "N.R.F. essais".
- CIORAN, E. M. (1990). *Entretiens avec Sylvie Jaudeau suivis d'une analyse des œuvres*, Paris, José Corti, collection "en lisant en écrivant".
- CIORAN, E. M. (1990). *De l'inconvénient d'être né*, Paris, Gallimard, collection "Folio essais".
- CIORAN, E. M. (1990). *Syllogismes de l'amertume*, Paris, Gallimard, collection "Folio essais".
- CIORAN, E. M. (1991). *Sur les cimes du désespoir*, Paris, Le livre de poche.
- CIORAN, E. M. (1991). *Le crépuscule des pensées*, Paris, Editions de l'Herne, collection "Méandres".
- CIORAN, E. M. et C. NOÏCA (1991). *L'ami lointain. Paris-Bucarest*, Paris, Ed. Criterion.
- CIORAN, E. M. (1991). *Schimbarea la față a României*, Bucarest, Éditions Humanitas.
- CIORAN, E. M. (1992). *Le livre des leurres*, Paris, Gallimard, collection "Arcades".
- CIORAN, E. M. (1993). *Convorbiri cu Cioran*, Bucarest, Editions Humanitas.
- CIORAN, E. M. (1993). *Bréviaire des vaincus*, Paris, Gallimard, collection "Arcades".
- CIORAN, E. M. (1993). "Manie épistolaire", in *La Nouvelle revue française*, n° 489 (octobre), p. 40-43.
- CIORAN, E. M. (1995). *Entretiens*, Paris, Gallimard, collection "Arcades".
- CIORAN, E. M. (1995). *Oeuvres*, Paris, Gallimard, collection "Quarto".
- CIORAN, E. M. (1995). *Scrisori către cei de-acasă*, Bucarest, Éditions Humanitas.
- CIORAN, E. M. (1996). *Anthologie du portrait. De Saint-Simon à Toqueville*, Paris, Gallimard, collection "Arcades".
- COMPAGNON, Antoine (1980). "Eloge de sirènes", in *Critique*, n° 396, p. 457-473.
- COULIANO, Ioan Peter (1984). *Éros et magie à la Renaissance*. 1484, Flammarion, collection "Idées et recherches".
- DAGRON, Gilbert (1990). "L'homme sans honneur ou le saint scandaleux", in *Annales E.S.C.*, 45^e année, n°4, p. 929-939.
- DÄLLENBACH, Lucien (1979). "Du fragment au cosmos (*La Comédie humaine* et l'opération de lecture I)", in *Poétique*, n° 40, p. 420-431.
- DÄLLENBACH, Lucien (1980). "Le tout en morceaux (*La Comédie humaine* et l'opération de lecture II)" in *Poétique*, n° 42, p. 156-169.
- DERRIDA, Jacques (1986). *Parages*, Paris, Galilée.
- DERRIDA, Jacques (1987). *Psyché. Invention de l'autre*, Paris, Galilée.

- DIGO, René (1979). *De l'ennui à la mélancolie. Esquisse d'une structure temporelle des états dépressifs*, Toulouse, Editions Privat, collection "Rhadamanthe".
- DUFOUR, Pierre (1988). "Les Fleurs du Mal, dictionnaire de mélancolie", in *Littérature*, n° 72, p. 30-54.
- DUFOUR, Pierre (1991). "Vers une herméneutique cognitive des imaginaires mélancoliques. Esquisse d'une méthode", in *Malinconia, malattia malinconica e letteratura moderna* (Atti di seminario. Trento, maggio 1990), A. Dolfi éditeur, Roma, Bulzoni, p. 67-101.
- ESQUIROL, Étienne (1976). *De la lypémanie ou mélancolie*, Toulouse, Ed. Sandoz - Privat, collection "Rhadamanthe".
- FERRET, Séphane (1993). *Le philosophe et son scalpel. Le problème de l'identité personnelle*, Paris, Minuit, collection "Propositions".
- FOUCAULT, Michel (1991). *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, collection "Tel".
- FOUCAULT, Michel (1994). *Histoire de la sexualité*, tome III, *Le souci de soi*, Gallimard, collection "Bibliothèque des Histoires".
- FREUD, Sigmund (1977). *Métapsychologie*, trad. par Jean Laplanche et J.-B. Pontalis, Paris, Gallimard, collection "Idées".
- FRIEDRICH, Hugo (1984). *Montaigne*, trad. par Robert Rovini, Paris, Gallimard, collection "Tel".
- FUMAROLI, Marc (1984). "Nous serons guéris, si nous le voulons. Classicisme français et maladie de l'âme", in *Le Débat. Histoire, politique et société*, n° 29, p. 92-114.
- GALAY, Jean-Louis (1977). "Problèmes de l'oeuvre fragmentale : Valéry" in *Poétique*, n° 31, p. 337-367.
- GALIEN (1994). *Oeuvres médicales choisies*, trad par Charles Daremberg, Paris, Gallimard, collection "Tel".
- GENETTE, Gérard (1986). "Introduction à l'architexte", in *Théorie des genres*, Paris, Seuil, collection "Points", p. 89-159.
- GENETTE, Gérard (1991). *Fiction et diction*, Paris, Seuil, collection "Poétique".
- GEORGE, François (1987). "L'époque de Cioran", in *Critique* n° 479, p. 267-282.
- GIANNINI, Humberto (1992). *La "réflexion" quotidienne. Vers une archéologie de l'expérience*, Aix-en-Provence, Éditions Alinéa.
- GOODMAN, Nelson, en collab. avec Elgin, Catherine (1990). *Esthétique et connaissance. Pour changer de sujet*, trad. par Roger Pouivet, Paris, Éditions de l'Éclat, collection "Tiré à part".
- GUARDINI, Romano (1992). *De la mélancolie*, trad. par Jeanne Ancelet-Hustache, Paris, Seuil, collection "Points Sagesse".
- GUIOMAR, Michel (1993). *Principes d'une esthétique de la mort*, Paris, Le livre de poche.
- HASSOUN, Jacques (1995). *La cruauté mélancolique*, Paris, Aubier, collection "Psychanalyse".
- HAUPTMAN, William (1975). *The Persistence of Melancholy in Nineteenth Century Art: The Iconography of a Motif*, The Pennsylvania State University.

- HEIDEGGER, Martin (1992). *Les concepts fondamentaux de la métaphysique. Monde - finitude - solitude*, trad. par Daniel Panis, Paris, Gallimard, collection "Bibliothèque de philosophie".
- HERITIER, Jean (1987). "L'humeur noire", in *Magazine littéraire*, n° 244, juillet-août, p. 31-32.
- HERSANT, Yves (1984). "Acedia" *Le Débat. Histoire, politique et société* n° 29, p. 44-48.
- HERSANT, Yves (1984). "Mélancolies" in *Bulletin du français. Journal de la Comédie française*, n° 9.
- HERSANT, Yves (1985). "Ben Jonson et les humoeurs", in *Nouvelle revue de psychanalyse*, n° 32 (automne), p. 91-98.
- HERSANT, Yves (1986). "Nicolas-Antoine Boulanger et la remontée au Déluge" in *Langage, Médecine, Société*, n° 6, p. 137-150.
- HERSANT, Yves, Ed. (1991). "Préface" de J.-K. Huysmans, *Là-bas*, Paris, Gallimard, collection "Folio".
- HERSANT, Yves (1991). "Mélancolie rouge" in *Question de couleurs*, Paris, Les Belles Lettres, p. 71-85.
- HERSANT, Yves (1992). "Entretien avec Nelson Gonzalez-Cortés" in *Poliphile*, p. 9-16.
- HERSANT, Yves (1993). "L'allégorie" in *L'esprit de l'Europe*, Antoine Compagnon et J. Seebacher éditeurs, Paris, Flammarion, p. 26-38.
- HERSANT, Yves (1995). "Une lyre où il manque des cordes", in *Chateaubriand. Le tremblement du temps*, Colloque de Cérisy, Ed. P. Berthier. Presses Universitaires du Mirail, p. 279-288.
- HEYNDELS, Ralph (1985). *La pensée fragmentée*, Bruxelles, Pierre Mardaga éditeur.
- HIPPOCRATE (1991). *Sur le rire et la folie*, traduction, préface et notes par Yves Hersant, Paris, Rivages, collection "Rivages poche / Petite bibliothèque".
- HIPPOCRATE (1994). *De l'art médical*, trad. par Émile Littré, Paris, Le livre de poche.
- HUARTE DE SAN JUAN, Juan (1989). *Examen de ingenios*, Madrid, Catedra, collection "Letras hispanicas".
- JACKSON, Stanley W. (1986). *Melancholia and Depression. From Hippocratic Times to Modern Times*, New Haven - London, Yale University Press.
- JACOBSON, Edith (1989). *Les dépressions. Etats normaux, névrotiques et psychotiques*, trad. par Hélène Couturier, Paris, Payot, collection "Science de l'homme Payot".
- JANKÉLEVITCH, Vladimir (1980). *L'aventure, l'ennui, le sérieux*, Paris, Aubier, collection "Présence et pensée".
- JANKÉLEVITCH, Vladimir (1983). *L'irréversible et la nostalgie*, Paris, Flammarion, collection "Champs Flammarion".
- JANKÉLEVITCH, Vladimir (1987). *L'ironie*, Paris, Flammarion, collection "Champs Flammarion".
- JAUDEAU, Sylvie (1990). *Cioran ou le dernier homme*, Paris, José Corti.
- KIERKEGAARD, Sören (1969). *Le concept de l'angoisse*, trad. du danois par Knud Ferlov et Jean-J. Gateau, Paris, Gallimard, collection "Idées".
- KIERKEGAARD, Sören (1979). *Étapes sur le chemin de la vie*, trad. du danois par F. Prior et M.-H. Guignot, Paris, Gallimard, collection "Tel".

- KIERKEGAARD, Sören (1980). *Journal (extraits) 1846-1849*, tome I, trad. du danois par Knud Ferlov et Jean-J. Gateau, Paris, Gallimard, collection "Les essais".
- KIERKEGAARD, Sören (1984). *Ou bien... ou bien...* trad. du danois par F. et O. Prior et M. H. Guignot, Paris, Gallimard, collection "Tel".
- KIERKEGAARD, Sören (1990). *Traité du désespoir*, trad. du danois par Knud Ferlov et Jean-J. Gateau, Paris, Gallimard, collection "Folio essais".
- KLEIN, Mélanie (1972). *Essais de psychanalyse (1921-1945)*, trad. par Marguerite Derrida, Paris, Éditions Payot, collection "Science de l'homme Payot".
- KLIBANSKY, Raymond voir PANOFSKY, Erwin (1989).
- KOFMAN, Sarah (1991). *La mélancolie de l'art*, in *Philosopher*, tome 2, C. Delacampgne et R. Maggiori éditeurs, Paris, Presses Pocket, collection "Agora", p. 133-146.
- KRAEPELIN, Émile (1970). *Leçons cliniques sur la démence précoce et la psychose maniaco-dépressive*, Toulouse, Privat.
- KRAEPELIN, Émile (1984). *Introduction à la psychiatrie clinique*, Paris, Ed. Navarin.
- KRAEPELIN, Émile (1993). *La folie maniaque-dépressive*, Grenoble, Ed. Jérôme Millon, collection "Mémoire du corps".
- KRISTEVA, Julia (1986). "De l'imaginaire mélancolique", in *Le genre humain*, n° 13, p. 65-81.
- KRISTEVA, Julia (1987). "Les abîmes de l'âme", in *Magazine littéraire*, n° 244, juillet-août, p. 16-18.
- KRISTEVA, Julia (1990). *Soleil noir. Dépression et mélancolie*, Paris, Gallimard, collection "Folio essais".
- LACOUÉ-LABARTHE, Philippe et NANCY, Jean-Luc (1978). *L'absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Éditions du Seuil, collection "Poétique".
- LAMBOTTE, Marie-Claude (1978). "Kierkegaard: le spectacle de la mélancolie. Introduction à une psychologie de la violence", in *La violence. Actes du colloque de Milan, 1977*, Paris, Union générale d'éditions, collection "10/18" p. 54-81.
- LAMBOTTE, Marie-Claude (1984). *Esthétique et mélancolie*. Paris, Aubier, collection "Présence et pensée".
- LAMBOTTE, Marie-Claude (1993). *Le discours mélancolique. De la phénoménologie à la métapsychologie*, Paris, Ed. Anthropos, collection "Psychanalyse".
- LIICEANU, Gabriel (1992). *Cearta cu filozofia*, Bucarest, Éditions Humanitas.
- LIICEANU, Gabriel (1995). *Itinéraire d'une vie : E.M. Cioran, suivi de «Les continents de l'insomnie» - entretien avec E.M. Cioran*, Paris, Éditions Michalon.
- MUSSET, Alfred de (1992). *La confession d'un enfant du siècle*. Paris, Seuil, collection "L'école des lettres".
- OURY, Jean (1978). "Violence et mélancolie", in *La violence. Actes du colloque de Milan, 1977*, Paris, Union générale d'éditions, collection "10/18", p. 21-35.

- PANOFSKY, Erwin (1987). *La vie & l'art d'Albrecht Dürer*, Paris, Hazan, collection « 35 / 37 ».
- PANOFSKY, Erwin, Klibansky, Raymond et Saxl, Fritz (1989). *Saturne et la Mélancolie. Etudes historiques et philosophiques : nature, religion, médecine et art*, trad. par Fabienne Durand-Bogaert et Louis Évrard, Paris, Gallimard, collection « Bibliothèque illustrée des histoires ».
- PIGEAUD, Jackie (1978). « Une physiologie de l'inspiration poétique. De l'Humeur au Trope », in *Les Etudes classiques*, n° 46 (1), p. 23-31.
- PIGEAUD, Jackie (1979). « Fatalisme des tempéraments et liberté spirituelle dans "L'Examen des esprits" de Huarte de San Juan », in *Langage, médecine, société*, n° 1, Nantes, Université de Nantes, 1979, p.115-158.
- PIGEAUD, Jackie (1984). « Prolégomènes à une histoire de la mélancolie », in *Histoire, Economie et Société*, n° 4, p. 501-510.
- PIGEAUD, Jackie (1985). « L'humeur des anciens », in *Nouvelle revue de psychanalyse*, n° 32, p. 51-69.
- PIGEAUD, Jackie (1987). *Folie et cures de la folie chez les médecins de l'antiquité gréco-romaine. La manie*, Paris, Société d'édition « Les Belles Lettres », collection « Études anciennes ».
- PIGEAUD, Jackie (1989). *La maladie de l'âme. Etude sur la relation de l'âme et du corps dans la tradition médico-philosophique antique*, Paris, Les Belles Lettres, collection « Études anciennes ».
- PIGEAUD, Jackie (1989). « Métaphore et mélancolie », in *Littérature, Médecine, Société*, n° 10, p. 7-23.
- PLATON (1992). *Timée / Critias*, trad. par Luc Brisson, Paris, Flammarion, collection « G. F. - Flammarion ».
- PLEȘU, Andrei (1992). *Pitoresc și melancolie*, Bucarest, Éditions Humanitas.
- PONTALIS, Jean-Bertrand (1988). *Perdre de vue*, Paris, Gallimard, collection « Connaissance de l'inconscient ».
- POT, Olivier (1987). « Sous le signe de Saturne », in *Magazine littéraire*, n° 244, juillet-août, p. 35-38.
- PRÉAUD, Maxime (1982). *Mélancolies*, Paris, Éditions Herscher.
- PRÉAUD, Maxime (1987). « Un oeil noir qui ne te regarde pas », in *Magazine littéraire*, n° 244, juillet-août, p. 23-24.
- RAYBAUD, Antoine (1987). « L'expansion mélancolique », in *Magazine littéraire*, n° 244, juillet-août, p. 46-47.
- RICHIR, Marc (1990). « La mélancolie des philosophes », in *L'affect philosophe. Annales de l'Institut de Philosophie de Bruxelles*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, p. 11-34.
- RICHIR, Marc (1993). *Le corps. Essai sur l'intériorité*, Paris, Hatier.
- ROUDAUT, Jean (1987). « Feuilles séchées d'ancolies », in *Magazine littéraire*, n° 244, juillet-août, p. 43-45.
- ROSSET, Clément (1983). *La force majeure*, Paris, Minuit, collection « Critique ».

- ROSSET, Clément (1991). *Principes de sagesse et de folie*, Paris, Minuit, collection « Critique ».
- SAXL, Fritz, voir PANOFSKY, Erwin, (1989).
- SCHAEFFER, Jean-Marie (1986). « Du texte au genre » in *Théorie des genres*, Paris, Seuil, collection « Points », p. 179-205.
- SCHAEFFER, Jean-Marie (1989). *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*, Paris, Seuil, collection « Poétique ».
- SCHIESARI, Juliana (1992). *The Gendering of Melancholia. Feminism, Psychoanalysis, and Symbolics of Loss in Renaissance Literature*, Ithaca and London, Cornell University Press.
- SCREECH, M. A. (1992). *Montaigne et la mélancolie*, Paris, Presses Universitaires de France, collection « Questions ».
- SONTAG, Susan (1979). « Sous le signe de Saturne », in *Cahiers critiques de la littérature. Nouvelle série*, n°1-2, p. 14-25.
- SONTAG, Susan (1984). *Sous le signe de Saturne*, trad. par Philippe Blanchard, Robert Louit, Brigitte Legars et l'auteur, Paris, Éditions du Seuil, collection « Fiction & Cie ».
- SORA, Mariana (1988). *Cioran jadis et naguère*, Paris, L'Herne, collection « Méandres ».
- STAROBINSKI, Jean (1960). *Histoire du traitement de la mélancolie des origines à 1900*, Bâle, Acta psychosomatica, Documenta Geigy.
- STAROBINSKI, Jean (1962). « La mélancolie de l'anatomiste », in *Tel Quel*, n° 10, p. 21-29.
- STAROBINSKI, Jean (1963). « L'encre de la mélancolie », in *La nouvelle revue française*, n° 11 (123), p. 410-423.
- STAROBINSKI, Jean (1966). « Le concept de nostalgie » in *Diogène*, n° 54, p. 92-115.
- STAROBINSKI, Jean (1966). « Ironie et mélancolie (I) : Le théâtre de Carlo Gozzi », in *Critique*, n° 227, p. 291-308.
- STAROBINSKI, Jean (1966). « Ironie et mélancolie (II) : La "Princesse Brimbilla" de E.T.A. Hoffmann », in *Critique*, n° 228, p. 438-457.
- STAROBINSKI, Jean (1977). « Le concept de cénesthésie et les idées neuropsychologiques de Moritz Schiff », in *Gesnerus. Histoire de la médecine et des sciences naturelles à Genève*, n° 34 (1/2), p. 2-19.
- STAROBINSKI, Jean (1982). « L'immortalité mélancolique » in *Le temps de la réflexion*, n° 3, p. 231-251.
- STAROBINSKI, Jean (1983). « Brève histoire de la conscience du corps », in *Genèse de la conscience moderne*, Ed. par R. Ellrodt, Paris, Presses Universitaires de France, p. 215-229.
- STAROBINSKI, Jean (1984). « Démocrite parle. L'utopie mélancolique de Robert Burton » in *Le Débat. Histoire, politique et société*, n° 29, p. 49-72.
- STAROBINSKI, Jean (1985). « Recettes éprouvées pour chasser la mélancolie », in *Nouvelle revue de psychanalyse*, n°-32, p. 71-90.
- STAROBINSKI, Jean (1988). *Trois fureurs*, Paris, Gallimard.

- STAROBINSKI, Jean (1989). *La Mélancolie au miroir. Trois lectures de Baudelaire*. Paris, Julliard.
- STAROBINSKI, Jean (1989). « Le rire de Démocrite. Mélancolie et réflexion » in *Bulletin de la Société française de Philosophie*, n°-83 (1), p. 1-32.
- STAROBINSKI, Jean (1990). « Vide et création », in *Magazine littéraire*, n° 280, p. 41-42.
- STAROBINSKI, Jean (1993). *Montaigne en mouvement*, Paris, Gallimard, collection « Folio essais ».
- STAROBINSKI, Jean (1993). *Melancolie, nostalgie, ironie*, București, Éd. Meridiane.
- STOIJAN, Sanda (1994). « La seconde naissance de Cioran », in *Magazine littéraire*, n° 327, décembre, p. 38-41.
- TELLENBACH, Hubertus (1979). *La mélancolie*, trad. par Louise Claude, Daniel Macher, Anne de Saint-Sauveur et Christiane Rogowski, Paris, Presses Universitaires de France, collection « Psychiatrie ouverte ».
- TELLENBACH, Hubertus (1991). « Malinconia: depressività della genialità », in *Malinconia, malattia malinconica e letteratura moderna* (Atti di seminario. Trento, maggio 1990), Ed. A. Dolfi. Roma, Bulzoni, p. 21-31.
- TOGNON, Giuseppe (1992). « La métamorphose de la mélancolie pendant la Renaissance, entre médecine et philosophie », in *Esthétique et mélancolie*. Orléans, I.A.V. p. 35-40.
- VALÉRY, Paul (1988). *Oeuvres*, tome II, Paris, Gallimard, collection « Bibliothèque de la Pléiade ».
- VUARNET, Jean-Noël (1994). « L'école de vertige », in *Magazine littéraire*, n° 327, décembre, p. 35-38.
- WITTKOWER, Rudolf & Margot (1991). *Les enfants de Saturne. Psychologie et comportement des artistes, de l'Antiquité à la Renaissance*, trad. par Daniel Arasse, Paris, Éditions Macula.



Lucas Cranach, *Mélancolie* (1532) Musée Unterlinden, Colmar

TABLE DES MATIÈRES

AVANT-PROPOS	5
INTRODUCTION	8
CHAPITRE PREMIER	
LA TENTATION FRAGMENTAIRE	12
1. A la recherche de l'identité fragmentaire	12
2. Fragment et système	16
3. Fragment et totalité	26
4. Y a-t-il un genre fragmentaire ?	43
- La littérature à rebours	52
- L'aphorisme	57
CHAPITRE II	
LA MÉLANCOLIE À LA LETTRE ET DANS TOUS LES SENS	75
1. Avertissement	75
2. Le rire de Démocrite	78
3. Le <i>Problème XXX, I</i>	87
4. Au-delà des péripatéticiens	94
5. Dürer et le nouveau symbolisme de la mélancolie	108
6. Après Dürer	128
7. La mélancolie dans le discours médical des XIX ^e - XX ^e siècles. Quelques remarques	155
8. Un concept polymorphe	168
CHAPITRE III	
LES MÉLANCOLIES DE CIORAN	172
1. Le moi	172
2. Le vide	181
3. La mélancolie, la tristesse, la folie	188
4. L'acédie	193
5. L'ennui	203
6. La marge et le centre	214
CONCLUSION	223
REMERCIEMENTS	226
BIBLIOGRAPHIE	227



Tiparul s-a executat sub c-da 571/1999
la Tipografia Editurii Universității din București

DATA RESTITUIRII		
27 OCT. 2004		
7 APR. 2005		
 		
17 DEC. 2012		
 		
24 AUG. 2016		
25 AUG. 2016		
 		
JUN 2023		

ISBN: 973-575-351-0

Lei 46000