Lauralie Chatelet

Cioran, un penseur privé en mal d'écriture

CHATELET Lauralie. *Cioran, un penseur privé en mal d'écriture,* sous la direction de Laurent MATTIUSSI, Université Jean Moulin (Lyon 3), 2020.

Disponible sur : http://www.theses.fr/2020LYSE3019

Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 3.0 France (CC BY-NC-ND 3.0 FR)

Document diffusé sous le contrat *Creative Commons* « **Attribution – Pas d'utilisation commerciale - Pas de modification** »
Vous êtes libre de le reproduire, de le distribuer et de le communiquer au public à condition d'en mentionner le nom de l'auteur et de ne pas le modifier, le transformer, l'adapter ni l'utiliser à des fins commerciales.

N°d’ordre NNT : 2020LYSE3019

THESE de DOCTORAT DE L’UNIVERSITE DE LYON
opérée au sein de
Université Jean Moulin Lyon 3

Ecole Doctorale N° 484
Lettres Langues Linguistique et Arts

Discipline de doctorat : Lettres
mention : littératures comparées

Soutenue publiquement le 04/05/2020, par :
Lauralie CHATELET

Cioran, un penseur privé en mal d’écriture

Devant le jury composé de :

Madame Florence GODEAU, professeure des universités, Université Jean Moulin, Lyon 3. Présidente.
Monsieur Philippe, JOUSSET professeur des universités, Université d’Aix-Marseille. Rapporteur.
Madame Simona MODREANU, professeure, Université « AI.I.Cuza », Iaşi, Roumanie. Rapporteure.
Monsieur Laurent MATTIUSSI, professeur des universités, Université Jean Moulin, Lyon 3. Directeur de thèse.

Université Jean Moulin Lyon 3

École doctorale Lettres, Langue, Linguistique et Arts

Thèse de Lettres mention littératures comparées
pour obtenir le grade de
Docteur de l'Université de Lyon
présentée et soutenue publiquement par

Lauralie Chatelet

Le 4 mai 2020

Cioran, un penseur privé en mal d'écriture

Sous la direction de Monsieur Laurent Mattiussi

JURY :

Madame Florence Godeau, Université Jean Moulin, Lyon 3.
Monsieur Philippe Jousset, Université d'Aix-Marseille.
Monsieur Laurent Mattiussi, Université Jean Moulin, Lyon 3.
Madame Simona Modreanu, Université « Al.I.Cuza », Iaşi.

Remerciements

Je remercie tout d’abord Monsieur Laurent Mattiussi pour la confiance et le temps qu’il m’a accordés, ainsi que pour ses conseils et son soutien pendant ces six années de doctorat.

Mes remerciements vont également à Mesdames Florence Godeau, Simona Modreanu et à Monsieur Philippe Jousset qui ont accepté de constituer mon jury.

Je remercie chaleureusement tous ceux et celles qui ont oeuvré à la relecture de ce travail : Laure-Hélène Tron-Ymonet, Pierre Dupuy, Audrey Gledel, Armelle Roderon, Chantal Pellet. Je remercie plus particulièrement Aurore Desgranges et Hélène Lannier pour leurs relectures et leurs avis avisés et toujours pertinents tout au long de ma recherche.

Je suis très reconnaissante aux chercheurs et chercheuses qui m’ont apporté leur aide et leur soutien lors de mes recherches, tout particulièrement Mihaela-Gentiana Stănişor, Aurélien Demars et Pierre Garrigues.

Mes remerciements vont également à l’école doctorale 3LA, grâce à laquelle j’ai pu mener ce travail dans des conditions favorables. Je remercie également le groupe de recherche MARGE qui m’a accueillie et m’a permis d’œuvrer activement dans la recherche.

Je n’aurais sans doute pas fini cette thèse sans l’association des doctorants Les Têtes chercheuses grâce à qui j’ai trouvé du soutien dans mes recherches, mais aussi de l’émulation scientifique, sans oublier des amis fidèles.

Je remercie également la Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet et tout particulièrement Christophe Langlois pour son assistance lors de mes recherches parmi les manuscrits de Cioran.

Je remercie Frédéric Poulot de m’avoir autorisée à consulter la correspondance entre Georges Perros et Emil Cioran et d’avoir suivi avec intérêt l’avancée de mes travaux.

Je remercie ma famille pour son soutien et tout particulièrement ma mère pour ses nombreuses relectures. Enfin, je remercie mon conjoint, Thomas Royez, de m’avoir soutenue et encouragée tout au long de ce travail.

Référencement des œuvres citées

Pour alléger la lecture des notes de bas de page, nous avons pris le parti de ne citer que les titres des ouvrages de Cioran suivi de la pagination. Voici la liste des ouvrages cités.

CIORAN, Emil. *Précis de décomposition*. in *Œuvres*, Paris, Gallimard, « Pléiade », 2011.

CIORAN, Emil. *Syllogismes de l'amertume*. in *Œuvres*, *op. cit.*

CIORAN, Emil. *De l'inconvénient d'être né*. in *Œuvres*, *op. cit.*

CIORAN, Emil. *La Tentation d'exister.* in *Œuvres*, *op. cit.*

CIORAN, Emil. *Histoire et utopie.* in *Œuvres*, *op. cit.*

CIORAN, Emil. *La Chute dans le temps.* in *Œuvres*, *op. cit.*

CIORAN, Emil. *Le Mauvais démiurge*. in *Œuvres*, *op. cit.*

CIORAN, Emil. *Écartèlement.* in *Œuvres*, *op. cit.*

CIORAN, Emil. *Exercices d'admiration.* in *Œuvres*, *op. cit.*

CIORAN, Emil. *Aveux et anathèmes.* in *Œuvres*, *op. cit.*

CIORAN, Emil. *Des larmes et des saints*, in *Œuvres*, Paris, Gallimard, « Quarto », 1995.

CIORAN, Emil. *Sur les cimes du désespoir*, in *Œuvres*, Paris, Gallimard, « Quarto », 1995.

CIORAN, Emil. *Le Crépuscule des pensées*, in *Œuvres*, Paris, Gallimard, « Quarto », 1995.

CIORAN, Emil. *Le Livre des leurres*, in *Œuvres*, Paris, Gallimard, « Quarto », 1995.

CIORAN, Emil. *Entretiens*. Paris, Gallimard, 1995.

CIORAN, Emil. *Cahiers 1957-1972*. Paris, Gallimard, 1997.

- Manuscrits :

CIORAN, Emil. CNR.Ms. 790, Fonds Cioran, Bibliothèque littéraire Jacques Doucet.

CIORAN, Emil. « Sur le style... », CRN.Ms. 325, Fonds Cioran, Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet.

CIORAN, Emil. « Nous sommes enfermés dans le langage », CRN. Ms. 112, Fonds Cioran, Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet.

CIORAN, Emil. « Cahier 1958 », CRN.Ms. 799, Fond Cioran, Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet.

CIORAN, Emil. « Cahiers Dieppe 1987 », CRN.Ms. 839, Fonds Cioran, Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet.

CIORAN, Emil. « Entre le verbe et le silence », CRN.Ms. 113, Fonds Cioran, Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet.

CIORAN, Emil. « Le style », CRN.Ms. 101, Fonds Cioran, Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet.

CIORAN, Emil. « Sur l'humour », CRN.Ms. 400, Fonds Cioran, Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet.

CIORAN, UN PENSEUR PRIVÉ EN MAL D'ÉCRITURE

Sommaire

INTRODUCTION....9
Partie 1 : Du subjectif à l'universel, négation et expression de soi dans le fragment....31
Chapitre I. L'expression du moi, force négatrice du monde et dilatation du sujet....39
I. La dilatation du moi dans les écrits de jeunesse....41
II. Saisir le monde à travers une subjectivité destructrice....49
Chapitre 2 : Les apories de l'expression subjective chez Cioran....65
I. Construction et déconstruction du moi : le *Précis de décomposition*, œuvre charnière....66
II. La langue, le style, l'écriture : rouages et enjeux de la subjectivité....81
III. Entre épuisement de l'égo et naissance du moi littéraire....89
Chapitre 3 : Penseur privé et intimité : quand la narration de soi féconde le fragmentaire 101
I. Physiologie et pensée privée....104
II. Les lieux de l'intime....115
III. Recomposition et dévoilement d'une identité personnelle et fragmentaire....135
Conclusion : L'énonciation du moi chez Cioran : jeux entre lyrisme égotique et pensée de l'universel....151
Partie 2 : L'ethos du penseur privé et la pensée du désespoir....155
Chapitre un : Peut-on parler de l'ethos du penseur privé ?....161
I. Le penseur privé : premiers pas d'Athènes à Jérusalem....163
II. Ethos de l'auteur en penseur privé chez Cioran....174
III. Trouver sa place dans le dialogue littéraire en tant que penseur privé....198
Chapitre deux : avatars littéraires du penseur privé et figures de la renonciation....217
I. Le modèle de l'ermite....219
II. Le troglodyte et la voix des sous-sols : paroles de l'homme souterrain....234
III. Affirmer une posture existentielle : le modèle de Job....241
Conclusion : ethos et voix du penseur privé....254
Partie 3 : Dépassements par le style, de l'intime à l'universel....257
Chapitre 1 – La parole impossible du penseur privé....263
I. Le penseur privé aux prises avec les ambiguïtés du style....265
II. Des décombres, surgit le mot....298
III. Le cri et l'épuisement du texte vers le silence....312
Chapitre 2 – Retournement par le rire : ironie et humour chez le penseur privé....341
I. Cioran et le rire : un ethos singulier entre ironie, humour et cynisme....346
II. L'ironie et la parole disruptive....371
III. L'ironie et le tragique....386
IV. L'ironie comme transformation d'un donné (ludique et négation)....401
EN GUISE DE CONCLUSION….....413
Bibliographie....417
ANNEXES....433
Table des matières....455

INTRODUCTION

En finir avec l'écriture par l'écriture, tel est le projet d'Emil Cioran. Ce faisant, il produit une œuvre riche, au-delà des distinctions entre philosophie et littérature, qui le met à la marge des disciplines. Ainsi placé en dehors des cadres, Cioran mène une réflexion douce-amère sur l'existence, sur lui-même, sur le statut d'écrivain, de philosophe ou encore de penseur. D'aphorisme en aphorisme, il dessine les contours d'une pensée marquée par plusieurs ruptures qui constituent les grands axes de son entreprise de décomposition généralisée. Ces tensions sont des fondements paradoxaux, puisqu'elles brisent les barreaux de l'échelle qu'elles construisent, impliquant une chute omniprésente. Dans le vide où se trouve Cioran, élévation et chute se confondent et il arrive de prendre l'une pour l'autre.

La rupture première chez Cioran est avec l'être, le soi. Celui qui avance dans le temps et qui participe à la vie. En souffrance dans la durée, Cioran entame un furieux travail de sape, qui l'amène à défier le monde, puis à se retourner contre lui-même dans une violente négation de soi. Face à cette tension insupportable, l'individu se tourne vers l'écriture comme exutoire. Les œuvres de jeunesse de Cioran sont ainsi des déferlements lyriques où le moi se déchaîne contre le monde et progressivement se retourne contre lui-même. Toutefois, au terme de ce renversement, ne reste que le silence face aux révélations d'une raison viciée et d'un savoir impossible. L'écriture semble alors être parvenue à son achèvement et s'enfonce dans l'épuisement. Pourtant, il apparaît que, dans l'émiettement de la pensée qui en résulte, se développe une écriture plus personnelle, fondée sur l'intime et le silence, sensible dans l'empreinte qu'elle laisse plus que dans ses pleins. C'est cette écriture en creux que nous nous proposons ici d'explorer. Cependant, avant d'aller plus en avant dans cette réflexion, il nous apparaît nécessaire d'aborder maintenant la nature des ruptures sur lesquelles est construite la pensée de Cioran.

1 - La rupture avec le temps

Le rapport au temps est un élément clé de la littérature comme de la philosophie du XX^{e} siècle. Alors que le siècle s'ouvre avec *à la recherche du temps perdu*, son mitan voit un paroxysme dans la réflexion sur la difficile adéquation de l'être au temps avec le théâtre de l'absurde et les œuvres de Beckett en particulier. Alors que la trame narrative du roman

et du théâtre les lie à une certaine perception de la durée, les formes brèves peuvent davantage jouer avec la notion de rupture. Ainsi, poésie et fragment viennent interroger notre appréhension du temps. Dès le XIX^e^ siècle, Baudelaire avait intégré une poétique du gouffre dans ses textes, introduisant une rupture dans l'horizontalité et provoquant une plongée dans les profondeurs infinies de l'être :

> J'ai peur du sommeil comme on a peur d'un grand trou,
>
> Tout plein de vague horreur, menant on ne sait où ;
>
> Je ne vois qu'infini par toutes les fenêtres[1] […]

Déjà, l'écrivain peine à trouver sa direction, il erre dans l'indistinct et la nuit lui révèle une vérité terrible et douloureuse. Cet apprentissage nocturne scelle son destin : il côtoie désormais un gouffre qui place son expérience de la vie du côté de l'angoisse et du négatif. Les révélations de cet anti-savoir qui doit plus au renoncement qu'à la curiosité touchent un ensemble d'écrivains et d'artistes à travers les époques. Lecteur de Baudelaire, Cioran se reconnaît dans cette communauté d'écrivains à la marge. Ce sont ainsi ses insomnies de jeunesse, le poussant à parcourir les rues de Sibiu en Roumanie, qui mènent Emil Cioran à l'écriture. En effet, alors que plus rien ne venait le soulager, l'écriture s'offrit à lui comme remède contre les crises de malaise qui le saisissaient alors. Un temps qui ne s'écoule pas et qui ne parvient pas non plus à tourner rond, telle est la relation douloureuse de Cioran à la durée. La question de la continuité est au cœur de la pensée cioranienne et, si elle commence par le temps, elle touche finalement tous les aspects de sa vie puisqu'il se décrira à plusieurs reprises comme un « homme tronqué ». Cette inadéquation interroge l'étymologie même du mot « temps » dont la racine *temp* signifie couper, c'est-à-dire que « Le terme indique toujours l'idée de la séparation d'un élément ou d'un individu d'avec son tout. » Tandis que la deuxième racine : *tend* « désigne l'action de tendre, d'étirer », « Ainsi l'idée de temps implique à la fois celle d'un *découpage* en instants (première racine) et celle d'un *passage* d'un instant à l'autre (seconde racine)[2]. »

Dans la foulée de Heidegger, le XX^e^ siècle considérera l'étant en étroite relation avec le temps. L'être est d'ailleurs un problème majeur de Cioran qui se demande « comment être (ou comment ne pas être) dans l'absence de sens généralisé qui caractérise l'existence ? » Cette difficulté à être trouve son origine dans la difficulté à entrer dans une durée, qu'elle

1 C. Baudelaire, « Le gouffre », *Les Fleurs du mal*, in *Œuvres complètes I*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1975, p. 143.

2 M. Ribon, *A la recherche du temps vertical dans l'art, essai d'esthétique*, Paris, Kimé, 2002, p. 31.

soit individuelle ou collective. À l'aune d'un XX^e^ siècle marqué par la boucherie de la Première guerre mondiale et l'horreur des camps de la seconde, la croyance en une marche de l'histoire vers toujours plus de progrès cède le pas face à l'absurdité et à la déchéance d'une humanité capable du pire. Les artistes et les écrivains multiplient alors les témoignages d'un questionnement existentiel en quête d'un sens désormais manquant. Cioran attaquera cette vision collective du temps à travers des ouvrages comme *Histoire et utopie* et *La Chute dans le temps* où il interroge la notion d'histoire et les valeurs positives qu'on y rattache habituellement. L'« abominable Clio[3] » doit être démasquée pour ce qu'elle est : un voile sur la chute de l'homme. Mais, plus encore que sur l'humanité, c'est sur l'individu que la question du temps a le plus fort impact.

À l'échelle de l'individu c'est tout une expérience de la durée qui est à repenser. La linéarité de l'existence propre aux dogmes monothéistes qui prévalait en occident depuis deux millénaires est mise à mal depuis le XIX^e^ siècle et les attaques répétées des philosophies athées ou matérialistes de Marx, Schopenhauer et Nietzsche. Désormais « la continuité de la durée ne se présente pas à nous comme une donnée immédiate mais comme un problème[4]. » L'existence apparaît comme moment entre deux néants, rupture entre les ruptures. En se détachant des dogmes chrétiens les penseurs s'intéressent aux philosophies orientales présentant une conception du temps différente. Ainsi, la notion de circularité fondant la perception bouddhiste du temps permet d'ouvrir sur d'autres possibles. Cependant, la force de l'éducation chrétienne dans laquelle il a baigné pendant son enfance (son père était pope) ne permet pas à Cioran d'entrer dans les philosophies orientales comme le bouddhisme, le taoïsme ou le zen. Il ne peut s'installer que dans la rupture avec le christianisme, puisque nier c'est encore maintenir l'existence le temps de la négation alors que passer à autre chose l'anéantirait définitivement. Le temps apparaît désormais comme une ligne brisée, une rupture dans laquelle l'esprit s'installe inconfortablement. En proie à l'ennui, cette incapacité à s'insérer dans une durée, Cioran se trouve éjecté du temps. Il rejette alors le temps organisé par la société[5] et y dénonce un mensonge, un détournement de la réalité. En cela il est le disciple fidèle de Pascal qui voyait dans nos activités humaines des moyens d'oublier notre nature mortelle. Pour

3 *Écartèlement*, p. 993.

4 G. Bachelard, *La Dialectique de la durée*, Paris, Presses Universitaires de France, « quadrige », 2013, p. 8.

5 Cette souffrance vis-à-vis du temps est au cœur de l'ouvrage sur la durée de Bachelard qui y distingue « le temps qu'on refuse » et qui correspond à « des instants et des intervalles » et qui est morcelé c'est-à-dire que c'est un « temps inefficace, dispersé en une poussière d'instants hétéroclites » et le « temps qu'on utilise » qui est « le temps cohéré, organisé, consolidé en durée. », G. Bachelard, *La Dialectique de la durée*, *op. cit.*, p. 78.

Cioran il s'agit même d'oublier que notre nature est essentiellement ratée car marquée par la Chute.

De cet exil hors du temps, naît la parole mélancolique. Désenchantée, elle se souvient pourtant des douceurs de l'ignorance sans pour autant pouvoir y adhérer une fois le voile levé. En proie au malheur d'être, Baudelaire, figure du dandy mélancolique moderne, appelle à rétablir une distance permettant de supporter le poids des révélations du non-savoir :

> Pour ne pas sentir l'horrible fardeau du Temps qui brise vos épaules et vous penche vers la terre, il faut vous enivrez sans trêve.
>
> Mais de quoi ? De vin, de poésie ou de vertu, à votre guise. Mais enivrez-vous[6].

La mélancolie, sentiment de vide et révélation du vide ontologique, doit être combattue par le trop plein ou l'élévation morale. Ainsi, la souffrance du temps qui passe apparaît comme un apitoiement sur soi néfaste devant servir de point de départ pour un dépassement par l'excès. La parole mélancolique invite à un retournement de la pensée sur elle-même dans une négation de soi visant à perdre la conscience du temps. Pour Cioran, les choses sont un peu différentes puisque la mélancolie résulte de la conscience de ne pas être dans le temps, il ne saurait y avoir de souffrance du temps qui passe puisque pour Cioran le temps *ne passe pas*. La voix mélancolique est donc la voix de l'absence, du manque qui ne peut être comblé. L'écriture se fait alors vecteur d'un deuil multiple : deuil d'un absolu inatteignable, deuil d'un message indicible et deuil du moi, irrémédiablement insatisfaisant.

2 – La négation

À l'origine de cette étude se trouve une réflexion entamée en master de lettres à l'université Stendhal (Grenoble-Alpes). Il y avait été question du scepticisme de Cioran et de ses liens avec les philosophes et penseurs adeptes de ce courant. Alors même que certains le considéraient comme un nihiliste voire un disciple de Nietzsche, Cioran n'a de cesse de se définir par le doute plutôt que par la négation. Toutefois, la virulence de ses propos, l'importance accordée au physiologique ne permet pas de réfuter entièrement une lecture plaçant la négation au cœur de sa pratique. Il peut ainsi tenir des propos aussi

6 C. Baudelaire, « Enivrez-vous », *Les Petits poèmes en prose*, in *Œuvres complètes I*, *op. cit.*, p. 337.

ambigus que : « Nions donc sans remords. Les croyances pèseront toujours plus lourd dans la balance.[7] » appelant sans équivoque à une parole négative, et : « je n'ai que le goût de la négation, je n'en ai pas la *grâce*[8]. » mettant en doute sa capacité à maintenir la négation. Notre travail de master avait permis de défricher les multiples facettes d'une négation contaminée par le doute. Plutôt que le scepticisme, probablement trop rationnel pour Cioran, c'est son outil premier qui le fascine : la faculté de douter. Ainsi, il accuse la philosophie de dénaturer le scepticisme : « Le scepticisme qui ne contribue pas à la ruine de notre santé n'est qu'un exercice intellectuel[9]. » et réclame un doute plus incontrôlable, plus chaotique : « Rien n'étanche ma soif de doutes : que n'ai-je le bâton de Moïse pour en faire jaillir du roc même[10] ! » Le doute et la négation entretiennent un désir de destruction commun, qui se maintient par le jeu d'alternance de l'un à l'autre au gré des fragments. Au terme de notre étude, le doute apparaissait comme le côté pile d'une pièce dont la face était la négation. L'oscillation permanente entre les deux relance constamment l'écriture alors même que chacun des versants mine le texte et que la pensée tend toujours plus vers l'épuisement.

Alors qu'il reconduit sans cesse la négation, l'amenant à se retourner contre elle-même, l'écrivain place sa pratique sous le sceau du paradoxe. Il devient alors difficile pour le critique de maintenir une ligne d'analyse fixe qui ne parte pas dans toutes les directions et finisse par se contredire, à l'image de ce qu'elle étudie. Pour ce faire il faut admettre le paradoxe comme manière du discours au sens où il influe sur le style, la forme et le ton employés. Plus que les contradictions amenées par le paradoxe, c'est cette manière induite par lui que nous explorerons. La présence du paradoxe incite l'écrivain à ironiser puisque la coexistence de contradictions révèle les limites de l'être. Son rire est celui de Démocrite, qui riait alors qu'Héraclite pleurait des mêmes choses. Comme lui, Cioran se lamente des conditions d'existence ; jeune, il déteste vivre dans un pays invisible, sans cesse dominé par d'autres. Mais, très vite, son désespoir se transforme en ironie et il rit des déboires de l'humanité. Rien de joyeux dans ce rire qui doit plus à l'incapacité à adhérer à l'existence qu'à une joie véritable, c'est-à-dire que le rire ou le sourire de Cioran est l'expression de la mélancolie pour un temps révolu, inaccessible ou inexistant. Il n'est pas inhabituel de faire se côtoyer rire et mélancolie, Jean Starobinski écrit ainsi à ce propos :

---

7 *De l'inconvénient d'être né*, p. 806.
8 *Syllogismes de l'amertume*, p. 188.
9 *Ibid.*, p. 210.
10 *Ibid.*, p. 182.

> voici donc reparu le rire de Démocrite, et ce regard sans indulgence qu'il reprochait aux hommes de ne pas jeter sur eux-mêmes. Mais, dans le texte ancien, le rire sur le monde était prédominant, le rieur n'étant lui-même, à ses propres yeux, qu'un comparse dans la grande comédie du monde. Maintenant la priorité n'est plus donnée au monde, c'est sur l'individu, sur le moi lui-même que tombe la vision réflexive, et le monde n'est atteint par le rire que de manière dérivée[11].

Le rire dont parle Starobinski et qui est celui du mélancolique a la particularité de se retourner très vite contre le rieur, il est très proche de l'auto-ironie. Il ne fait d'ailleurs pas de distinction claire entre l'ironie et l'auto-ironie, la première se réduisant *in fine* à la seconde : « L'ironie, par elle-même, est un aveu, ou le masque qu'emprunte la pitié de soi-même[12]. » Face à un monde absurde et à un moi marqué par un état de chute existentielle, l'ironiste exprime à travers la négation une vérité transformée, morcelée et décomposée qu'il choisit de ne pas recomposer. Au milieu des ruines il tente de réapprendre à penser sans se laisser entraîner par l'attrait des systèmes bien huilés. Cependant, il est désormais l'objet d'un sentiment de vide qu'il est difficile de ne pas vouloir combler. Sa parole devient alors l'expression d'une perception tragique de l'existence que Jean-Marie Domenach explique par un glissement du questionnement sur le sens entre la tragédie classique et la tragédie contemporaine :

> Dans la tragédie classique, ce sont des pleins qui s'affrontent : des passions, des intérêts, des valeurs ; dans l'anti-tragédie contemporaine, ce sont des creux : des absences, des non-valeurs, des non-sens. […] l'interrogation qu'elle suggère n'est pas : quel sens, quelle faute, quelle action ? – mais comment peut-il y avoir sens, faute, action[13] ?

Cette perte du sens entraîne nécessairement vers le négatif, l'absence ou le creux. Mais tous ces termes ne sont pas équivalents et indiquent certaines choses quant à ce vide révélé. En effet, si le négatif s'oppose à la norme consacrée, l'absence relève d'un manque ontologique et suppose une situation d'attente, tandis que le creux impose une empreinte, une limitation dévoilant son identité par les jeux du manque. Ces trois modalités d'approche de la vérité modèlent un certain savoir fondé sur la négativité et l'absence.

---

11 J. Starobinski, *L'Encre de la mélancolie*, Paris, Seuil, « La Librairie du XXIe siècle », 2012, p. 175.

12 *Cahiers*, p. 51.

13 J-M. Domenach, *Le Retour du tragique*, Paris, Seuil, coll. « Esprit « la condition humaine » », 1967, p. 265.

3 - Le non-savoir

À travers l'expérience d'états négatifs comme la mélancolie mais aussi l'ennui, la colère, la tristesse, ou même l'insomnie, le penseur établit un savoir fondé sur la révélation de la chute première et montrant son impossible dépassement. La connaissance ne peut alors pas se faire comme accumulation, à l'image du savoir académique, mais seulement dans le dépouillement des croyances. Elle devient ainsi non-savoir, ou savoir nocturne puisque l'insomnie joue un rôle important dans ses révélations. Cet aspect de la pensée de Cioran a fait l'objet de plusieurs recherches visant à établir les caractéristiques d'un pessimisme jubilatoire selon la formule d'Aurélien Demars[14] ou encore de son gai désespoir selon celle d'Aymen Hacen[15]. Ce dernier s'appuie sur les textes de Clément Rosset et voit en Cioran un penseur tragique, dont les fragments rendent compte d'un retournement du désespoir par l'humour et l'ironie sous la forme d'un rire exterminateur résultat d'une conscience dévastée par ses méditations sur le vide, le suicide et le néant[16].

Cioran présente une conscience aiguë de l'impossible neutralité de l'homme et conçoit une telle volonté comme réservée à un au-delà de l'humanité. En creux, lui-même est incapable d'entrer dans l'aventure, il est donc dans la situation d'Adam vacillant face au choix, conscient de la perte qui le menace et de l'impossibilité pour lui de la moindre certitude quant à la décision à prendre. Le doute de Cioran n'a donc rien à voir avec le doute méthodique des philosophes qui permettait de rétablir des certitudes après la *tabula rasa*. La vacillation du doute cioranien n'ouvre sur rien de stable, c'est une absence de parti pris qui en devient paradoxalement un : il s'agit de choisir de ne pas choisir, rester dans l'inconfort du doute plutôt que de croire en quelque supposée certitude.

Ce non-savoir naît donc d'une souffrance qui ne trouve aucune résolution et dont l'origine n'est pas individuelle mais existentielle et liée à une lucidité tragique sur la nature humaine. Contrairement au savoir déconnecté du corps, le non-savoir puise ses connaissances dans le physiologique et tout particulièrement dans la douleur et la maladie. Le non-savoir, nourri de la souffrance intime, porte la marque de la fatalité. C'est-à-dire qu'il est intransmissible car les mots seuls n'y suffirait pas. L'expérience physiologique va à l'encontre de la communication et acte un état de solitude indépassable. Ainsi, l'existence

14 A. Demars, *Le Pessimisme jubilatoire de Cioran. Enquête sur un paradigme métaphysique négatif*, (thèse de doctorat), sous la direction de J-C. Beaune, Université Jean Moulin, 2008.

15 A. Hacen, *Le Gai désespoir de Cioran*, Zaghouan, Ed. Miskiliani, 2007.

16 *Ibid.*, p. 11 et C. Rosset, *Logique du pire,* Presses Universitaires de France, 1971 rééd. 1993, p 173-174

est souffrance et cette conscience augmente la souffrance première en coupant l'individu du reste de l'humanité. Toutefois, comme le notent Aurélien Demars et Aymen Hacen, cela n'est pas sans provoquer une certaine jouissance dans la destruction des vieilles croyances et la révélation d'un chaos existentiel. Destructeur d'idoles en proie à la difficulté d'être, Cioran refuse la facilité et choisit une voie que Jankélévitch décrit comme étant un plaisir éthique en nous interrogeant : « si notre vocation éthique était la lévitation et le plus grand effort, le mouvement contre nature, à contre-courant, à contresens[17] ? » En choisissant la voie la plus dure, la plus solitaire, celui qui fait de la souffrance sa boussole opte pour une pensée résolument solitaire, fondée sur des états de manque.

Transmettre ce non-savoir né de la souffrance et du regard mélancolique devient une gageure puisque cela implique de dire l'indicible. Nous ne pouvons pas exprimer cela mieux que Starobinski lorsqu'il affirme qu'écrire c'est transformer l'impossibilité de vivre en possibilité de dire, possibilité à peine entrevue qu'elle est déjà interrompue, que la réalité se disloque, mettant donc en échec l'écriture[18]. L'écriture du non-savoir est donc la retranscription d'un échec existentiel et donc d'un échec nécessaire. En ce sens, l'échec est transfiguré chez Cioran, plus révélateur que la réussite, il mène au bord de l'abîme, supporte la vacillation fondatrice et ouvre des perspectives sur le tragique existentiel.

Alors qu'il critique constamment les philosophes des grands systèmes (Kant en particulier) mais aussi ceux qui ne s'engagèrent pas dans leur pensée (Sartre à qui il consacre plusieurs fragments dénonçant un certain opportunisme), Cioran leur préfère les demi-penseurs, les *privatedenker*, esprits de second ordre et autres penseurs d'occasion. Chez ces derniers, il retrouve la pudeur, les incertitudes, mais aussi les excès, les obsessions qui le fascinent et qui participent de la composition d'une écriture porteuse d'un savoir paradoxal. La pratique de ces penseurs est marquée par la subjectivité et le refus de toute tentative objective. Ils se nourrissent des exemples de Montaigne, de Marc-Aurèle ou encore de Joubert, qui construisirent leur pensée à leur image, sans souci de publication ni de réception (leur revenu ne dépendant pas de leurs écrits). Or, selon Françoise Susini-Anastopoulos : « La subjectivisation de la pensée entraîne un type de savoir que nous dirons confidentiel[19]. » En effet, le mépris pour la pensée objective amène à se détourner

17 V. Jankélévitch, *Le Sérieux de l'intention*, *op. cit.*, p. 101.
18 J. Starobinski, *op. cit.*, p. 622.
19 F. Susini-Anastopoulos, *L'Écriture fragmentaire. Définitions et enjeux*, Paris, Presses Universitaires de France, « Écritures », 1997, p. 241.

d’un savoir académique, et le non-savoir, nécessairement subjectif, se double d’une clause de confidentialité le reléguant à la sphère de l’intime.

Parce que le non-savoir révèle la chute essentielle et existentielle de l’être il pose la question de sa déchéance comme principe définitionnel. Or, cela pose indéniablement la question du langage, puisque les mots restent notre principal moyen de communiquer et le seul en ce qui concerne l’écriture. En postulant l’existence d’une source de connaissance hors de la parole, Cioran entreprend un travail de démantèlement du langage ou tout du moins d’asservissement de ce dernier aux sensations.

4 - Une pensée en miettes

La pensée de Cioran est profondément impactée par les révélations de ce savoir paradoxal livré par les nuits blanches, la souffrance et la mélancolie qui en découlent. Toutefois, les révélations ne sont pas uniquement thématiques car son écriture est également touchée. La critique littéraire s’est régulièrement penchée sur les relations entretenues par Cioran avec le style et notamment avec la forme brève. Il nous a donc fallu nous positionner au sein de la critique. Les ouvrages de Pierre Garrigues et Françoise Susini-Anastopoulos concentrés sur la question du fragmentaire nous ont servi d’assise dans notre réflexion. Plus que les études sur le genre de l’essai, questionnant la subjectivité de l’auteur, c’est bien les analyses sur la dissolution de l’œuvre et la recomposition « d’autre chose » qui nous ont permis d’avancer dans notre recherche sur l’écriture du penseur privé.

Cioran pratique l’écriture comme un malade des exercices thérapeutiques. Écrire c’est se sauver : « Un livre est un suicide différé[20]. » Cependant, Cioran évolue au fil de ses œuvres et s’il retravaille peu ses textes de jeunesse, rédigés en roumain – accréditant une vision salvatrice de l’écriture –, ses textes en français sont repris à plusieurs reprises[21], attestant d’un souci stylistique certain. Au cœur de la pratique littéraire se trouve une prise de conscience existentielle quant à la négation. Elle était déjà présente dans les écrits de jeunesse, marquant la rupture entre le moi et le monde, mais elle s’étend progressivement – ou se resserre – vers une fracture intérieure de soi à soi. Le dévoilement d’un morcellement

20 *De l’inconvénient d’être né*, p. 810.

21 N. Cavaillès qui étudia de près les manuscrits du *Précis de décomposition* dans le cadre de son travail de thèse dénombre quatre réécritures attestées du manuscrit (dont les états sont conservés à la Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet).Cf. N. Cavaillès (ed.), Notice au *Précis de décomposition*, p. 1305-1306. Cioran indique avoir réécrit quatre fois le manuscrit dans son entretien avec L. Gillet. Cf. *Entretiens*, p. 73.

existentiel de l'être implique alors non seulement la fragmentation de l'écrit, mais son appauvrissement, afin de rendre compte de ce double mouvement de négation et de rupture du moi.

Ce mouvement vers une pratique de l'inachevé est représentatif d'une tendance générale en littérature ainsi que le note Françoise Susini-Anastopoulos dans son étude de l'écriture fragmentaire : « la nécessité de l'achèvement au sens classique tend à faire aujourd'hui figure d'anachronisme, et le fragment est "entré dans les mœurs[22]" ». La parfaite rotondité de la forme brève classique, dont la maxime représente un paradigme, cède la place aux formes plus ouvertes ayant l'inachevé comme horizon. Le fragment ne représente pas une multitude contenue dans un minuscule mais une ébauche ou un reste. Notons à propos de la dénomination « fragment » que Cioran adopte, sans trop établir de distinction, tantôt ce terme-ci, tantôt celui d'« aphorisme ». Il répond par exemple à Léo Gillet qui l'interrogeait sur sa prédilection pour le fragment : « Moi, je suis *né* dans le fragment. […] Maintenant, je n'écris plus que des aphorismes : je suis victime de mes propres idées[23]. » Sur la nature de ses écrits Cioran note dans ses *Cahiers* : « J'aime offrir des résultats non des processus. Je produis des résidus. Le dépôt de la pensée, la lie plutôt. La prière est le résidu du désespoir.[24] » Outre un lien affirmé entre l'affect et la production littéraire, Cioran donne sa « recette » d'écrivain : les fragments sont à la fois la conclusion d'une réflexion qui restera ignorée du lecteur et des déchets. La formule de Cioran à propos de sa pratique détériore graduellement son geste, présenté comme « offert », le fragment est un affront, une gifle puisqu'en fin de compte c'est un rebut que l'on donne à lire : « On lance un aphorisme, comme on lance une gifle[25]. » L'aphorisme a donc un aspect irrévérencieux, il va à l'encontre des attentes et des habitudes.

Le fragment n'est pas seulement une violence faite à soi ou au lecteur à travers les jeux de l'ironie et de l'auto-ironie, c'est aussi une mise en question de l'œuvre. Ainsi, pour Cioran faire des fragments, c'est écrire de ne plus écrire : « Ma passion du raccourci m'empêche d'écrire, puisque écrire, c'est développer[26]. » Il rejoint en cela les préoccupations d'un XX^{e} siècle pour qui l'œuvre est une imposture. Pour reprendre les termes de F. Susini-Anastopoulos, le fragment « se présente objectivement comme un inachevé, un reste ou un élan retombé, heurtant une série d'habitudes et de réflexes

22 F. Susini-Anastopoulos, *op. cit.*, p. 4.
23 *Entretiens*, p. 77.
24 *Cahiers*, p. 723.
25 *Entretiens*, p. 79.
26 *Cahiers*, p. 179.

esthétiques […]. Insignifiant car simple "chute", il serait l'incarnation par excellence de la non-Œuvre[27]. » Cette dernière n'est pas absence d'œuvre mais bien mutation, métamorphose à l'aune d'une éthique et d'une esthétique bouleversées qui poussent Cioran à décréter : « Je n'écrirai plus que des fragments ; – ma pensée, déjà brisée, je la *pulvériserai.* Ce sera ma façon d'avancer[28]. » Il y a donc bien, comme le développe Pierre Garrigues, une poétique du fragment – ou *des* poétiques –, c'est-à-dire de la recherche d'une « convergence entre la lenteur de l'écrire et la rapidité de vivre[29] » L'écriture fragmentaire dévoile alors un pan du langage fait de creux et d'absences à l'image de ce non-savoir qui l'avait rendue nécessaire. Poursuivant la réflexion de P. Garrigues, nous enquêterons sur ces zones d'ombre du langage présentes dans le fragment : « L'écriture du fragment : violence que l'homme s'inflige à lui-même, pour trouver… le silence, le cri, l'alliage merveilleux de la langue et de ce quelque chose qu'il n'atteint jamais, l'éternellement résiduel[30]... » Le langage vacille constamment entre silence et cri chez Cioran, nous approfondirons l'analyse de la forme fragmentaire dans son oeuvre, afin d'établir sa poétique de l'un à l'autre.

Un tel saut dans le fragment, dans la non-Œuvre n'est pas sans impact sur l'auteur. Il est bien sûr mis en danger, mais cela est banal à une époque qui crie à la mort de l'auteur. Plus encore que la disparition de l'identité et de la biographie de celui qui écrit, postulat qui n'empêche pas un écrivain comme Barthes de beaucoup publier, Cioran se veut être un écrivain qui n'écrit pas et surtout qui ne publie pas : « Ce qui m'intéresse c'est l'*aboutissement* d'une pensée. D'où mon goût des moralistes et des écrivains "stériles[31]" ». À chanter les louanges de ceux qui ne couchèrent jamais leurs pensées sur le papier, on prend le risque de s'exposer à une certaine critique (souvent infligée par soi-même) quant à ses propres publications si peu nombreuses soient-elles. Cioran fait le vœu que chaque recueil soit le dernier, se promettant de ne plus rien écrire. Mais les dangers de la culpabilité sont doubles dans l'écriture fragmentaire. En effet, en refusant de faire une œuvre, le fragmentiste s'expose constamment à sa propre fin, il risque sans cesse l'anéantissement dans le silence. Ainsi que le déclare F. Susini-Anastopoulos, l'auteur fragmentiste paie cher le règlement de compte littéraire dans lequel il se jette :

27 F. Susini-Anastopoulos, *op. cit.*, p. 51.
28 *Cahiers*, p. 492.
29 P. Garrigues, *Poétique du fragment,* Paris, Klincksieck, « esthétique », 1995, p. 490.
30 *Ibid.*, p. 19.
31 *Cahiers*, p. 514.

> la provocation fragmentaire ne va pas sans culpabilité de la part des auteurs, et le tribut est extrêmement lourd à payer. (…) Nul autant que l'auteur de fragments, quelle que soit la nature et l'origine de ces derniers, n'a le sentiment de sa précarité, nul plus que lui ne ressent la fascinante inaccessibilité du modèle, l'orgueil et la vanité de l'entreprise[32].

L'auteur de fragments ne trouve aucune unité lui permettant d'asseoir sa légitimité d'écrivain, et, dans le cas de Cioran, il revendique même cette absence. Ce dernier refuse d'ailleurs toutes les étiquettes qu'on voudra bien lui donner, ainsi que toute forme de reconnaissance (prix littéraire, invitation dans des colloques, etc.), assumant ainsi une posture marginale, n'appartenant à aucune discipline philosophique ou littéraire. La superficialité affirmée des fragments, multipliant les points de vue mais n'approfondissant rien, contrebalancée par le ressassement de thèmes pessimistes, offre à l'écrivain la chance unique et paradoxale d'être isolé dans le champ de la création et de n'être pas pris très au sérieux, ce qui a l'avantage de lui laisser une grande liberté de parole et d'action.

Plus que renoncement à la philosophie, c'est à un rejet des systèmes de pensée que correspond le fragment qui s'adapte en cela à une particularité de l'époque. Interrogé à ce sujet, Cioran déclare dans un entretien avec Fernando Savater : « Je crois que la philosophie n'est plus possible qu'en tant que *fragment*. Sous forme d'explosion. Il n'est plus possible, désormais, de se mettre à élaborer un chapitre après l'autre, sous forme de traité[33]. » Le fragment correspond à une nouvelle façon d'aborder la pensée, de survoler les idées sans ordre établi autrement que de manière subjective. Relevant d'une logique de l'intime, du personnel, le fragment impose son rythme au texte, créant une (non) œuvre à l'image de son auteur. On comprend alors que certains auteurs aient joué avec la forme tout en maintenant leur pratique narrative, dramaturgique ou poétique, ainsi que l'on fait Georges Perros ou Pascal Quignard. Le fragment leur permet de faire évoluer leur travail, de métamorphoser leur rapport à la langue sans pour autant les couper d'autres formes. Quignard dénonce d'ailleurs la facilité du fragment sans pour autant s'en détourner définitivement. Cioran de son côté n'aborde pas la question de la même façon. Sa relation au fragment est non seulement consubstantielle, mais elle dépend aussi d'un rejet total de toutes les formes et genres littéraires relevant d'une construction structurée ou ayant la moindre prétention d'achèvement. Ainsi, il rejette le roman, mais aussi la poésie dont il justifiera l'abandon « par épuisement intérieur, par affaiblissement de [sa] capacité

32 F. Susini-Anastopoulos, *op. cit.*, p. 59.
33 *Entretiens*, p. 22.

d'émotion[34] ». Nous ne reparlerons pas ici de son rejet des ouvrages philosophiques, illusoires au-delà de tout, mais au regard de ce panorama, le fragment apparaît comme le seul genre possible, car seul compatible avec l'épuisement du langage et de la raison.

Il va sans dire que c'est une écriture faite de ressassements et d'obsessions tant le paradoxe y est ancré et génère un vacillement entre des états où la souffrance est forte. La superficialité de l'approche fragmentaire ne l'est qu'en apparence et c'est dans la répétition, la multiplication des fragments que la pensée avance par touches successives et trouve sa profondeur inimitable. La rumination à laquelle Cioran appelle n'est pas anodine puisqu'elle place la pratique dans le champ philosophique – Nietzsche voyait dans la rumination un modèle de lecture – et qu'elle ancre l'être dans sa condition douloureuse sans permettre de dépassement. Au niveau existentiel, la rumination est un exercice difficile obligeant à reconsidérer ce qu'on croyait résolu et à s'installer dans l'inachevé, l'indéterminé. La rumination décentre bel et bien l'être, car elle ne permet pas de s'enfoncer dans une intériorité confortable. En effet, elle implique un retour régulier de l'extériorité, certes en partie digérée – donc amoindrie – mais bien présente et rappelant toujours la « crise ». En ce sens, la rumination est méditation sur nos liens avec le monde, fil tendu entre l'intériorité et l'extériorité. Le fragment opère donc comme une renégociation discontinue mais sans cesse relancée entre le soi et le monde.

Cette importance existentielle du fragment est au cœur de l'expérience cioranienne. La discontinuité y est bien plus qu'un éclatement matériel du texte ; elle est à la fois l'image de l'être et la possibilité d'un nouveau rapport à l'être hors des conventions préétablies. Ce regard sur le fragment est nourri d'une lecture des romantiques allemands, pour qui, selon Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy : « La fragmentation n'est (…) pas une dissémination, mais la dispersion qui convient à l'ensemencement et aux futures moissons. Le genre du fragment est le genre de la génération[35]. » En semant leur fragment, les romantiques espéraient générer un renouveau allant à l'encontre des enseignements classiques. Il s'agit même plus spécifiquement d'opérer une génération du chaos : « La tâche proprement romantique – poïétique – n'est pas de dissiper ou résorber le chaos, mais bien de le construire ou de faire *œuvre* de désorganisation[36]. » Si Cioran n'est pas touché

34 *Entretiens*, p. 231.
35 P. Lacoue-Labarthe, J-L. Nancy, *L'Absolu littéraire : théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Seuil, « Poétique », 1978, p. 70.
36 *Ibid.*, p. 73.

par une querelle qui, au XX^e^ siècle, ne le concerne pas, il trouve néanmoins dans les considérations des romantiques des échos à ses propres soucis qui orientent sa pratique.

5 – Écrire dans un faisceau d'intertextualité

Malgré une posture d'écrivain solitaire, isolé de tous, Cioran opère dans un vaste faisceau d'intertextualités. À travers le fragment, la mélancolie, le rapport conflictuel au temps, il recompose une famille hétéroclite sans considération de genre ou d'époque. S'il marque une préférence pour les écrivains discrets, ayant laissé peu de traces écrites ou n'ayant pas publié d'œuvres de leur vivant (Marc-Aurèle, Joubert, Madame du Deffand), Cioran trouve aussi modèle auprès d'auteurs de romans (Dostoïevski, Proust), de théâtre (Shakespeare) et de poésie (Dickinson, Keats). Plus que le genre littéraire dans lequel ils œuvrent, c'est leur regard sur l'existence qui touche Cioran. Cette communauté désabusée, mélancolique et rongée par la douloureuse conscience de l'inconfort de l'existence, naît sous la plume de Cioran, qui tisse une toile entre eux à grand renfort de citations et de références à leurs textes, leurs attitudes et leur biographie.

Alors qu'il accepte de partager sa solitude avec des écrivains disparus et des solitaires marginaux, Cioran adopte une posture assez ambiguë à l'égard de ses contemporains. Si certains de ses amis (Beckett, Noica, Marcel) trouvent grâce à ses yeux, la plupart des écrivains – sans parler des philosophes – qui gravitent dans la sphère parisienne sont sévèrement critiqués. Ainsi, Cioran dit de Blanchot qu'il est « incapable de distinguer entre la pensée et le néant de pensée[37] », de Sartre qu'il est trop systématique dans l'ironie comme dans le style et surtout qu'il manque d'honnêteté[38], de Camus (que, comparativement aux deux autres, il épargne) que son œuvre est d'une « signification désespérément évidente[39] » et de Barthes que son écriture est « d'une préciosité à vous faire vomir[40] ». Nous arrêterons ici ce florilège d'attaques, qui illustre les efforts constants de Cioran pour s'extraire de tout mouvement littéraire ou philosophique en se distinguant à tout prix des auteurs dont on pourrait le plus le rapprocher de leur style (Barthes et Blanchot) ou leur pensée (Sartre et Camus). Au-delà des attaques *ad hominem* il y a dans ces critiques une dimension existentielle qui dépasse la pique gratuite. En effet, en attaquant ici une incompréhension quant à la nature du vide, là un style trop travaillé, ailleurs un manque d'implication personnelle et ailleurs encore de n'avoir pas su se

37 *Cahiers*, p. 454.
38 *Ibid.*, p. 489.
39 *Ibid.*, p. 46.
40 *Ibid.*, p. 952.

montrer inaccessible, Cioran brosse le portrait en creux de l'écrivain idéal. Nous chercherons dans notre étude à analyser les caractéristiques de ce penseur idéal, reclus et méditant sur les limites de notre existence.

Caractéristique de l'attitude de ce penseur idéal, la lecture est un phénomène important de la vie de Cioran et bon nombre de fragments dans les *Cahiers* débutent par une allusion à la lecture : « j'ai lu... », « untel écrit que... », « je lis un livre sur... », « dans le livre de ... », etc. Ainsi, alors que l'écriture s'épuise, elle est relancée par l'interaction avec d'autres écrivains et lorsque la rédaction reste incapacité, la lecture opère comme dernier refuge : « Je lis, je lis. La lecture est ma fuite, ma lâcheté quotidienne, la justification de mon incapacité de travailler, l'excuse à tout, le voile qui couvre mes échecs et mes impossibilités[41]. » Alors qu'il refuse toute activité professionnelle et qu'il choisit de rester un écrivain à la marge, refusant les commandes et publiant peu, la lecture maintient un lien avec l'écrit comme avec le monde et fournit une occupation qui détourne du vide. Entre lecture, écriture fragmentaire et pensée subjective, le penseur idéal de Cioran compose sa pratique dans la sphère privée, en dehors de toute volonté académique ou de prosélytisme. La lecture apparaît dans cette pratique comme le temps et l'espace du plaisir – Cioran qualifie la lecture de « plus grand plaisir passif[42] » – mais aussi comme un temps d'ouverture au monde : « je suis quand même extraverti, parce que le fait même de lire le prouve ! Je m'intéresse aussi au destin des autres[43]. » Lire est donc une entreprise de connexion à autrui, de façon sélective et solitaire.

Le dialogue avec le lecteur et avec une communauté d'écrivains permet au penseur de nourrir sa pensée et de mettre à distance l'épuisement qui menace. Ces procédés assurent le dynamisme de la pensée cioranienne dans une réflexion ininterrompue sur le scandale de l'existence.

6 - Le lyrisme et le silence

La longue méditation sur la vie à laquelle s'emploie Cioran le mène aux extrémités du langage. Il entre dans l'écriture à vingt ans, alors qu'étudiant à Sibiu en Transylvanie, il est en proie à de violentes crises d'insomnie. Écrire s'impose comme solution pour ne pas céder à la tentation du suicide tant la tension qui l'habite est à son comble. Il rédige alors plusieurs recueils en roumain où il explore la difficulté d'exister qui est la sienne.

41 *Ibid.*, p. 218.
42 *Ibid.*, p. 504.
43 *Entretiens*, p. 55.

L'expression littéraire d'un être souffrant au contact d'un monde insatisfaisant constitue le cœur de cet ensemble de textes. L'énonciation est déjà fragmentaire mais son mode est plus expansif, explosif et bouillonnant que les fragments français marqués par l'épuisement et la retenue. Bien que le discours tende déjà à nier le moi, perçu comme construction sociale corrompue, ses rébellions et ses partis pris sont encore valorisés et Cioran n'a pas encore adopté sa politique de renoncement vis-à-vis de toute conversion. C'est-à-dire qu'il cherche encore à convaincre dans ses textes roumains et qu'il a encore le souci du collectif. Ses textes sont donc empreints d'un lyrisme très fort où la voix du poète se mêle à celle du prophète.

C'est alors qu'il s'emballera pour les idéaux politiques de la Garde de fer et du parti nazi sans pour autant prendre sa carte dans aucun de ces partis. Bien qu'il n'ait pas beaucoup commenté son adhésion aux idées nationalistes, il ne cessera de se punir de cet enthousiasme coupable pour des idéaux fascistes. En témoignent son refus de s'engager politiquement par la suite et ses discours répétés contre les prophètes de tous bords. Les deux premiers fragments du *Précis de décomposition* sont particulièrement révélateurs de cette volonté de rupture avec un moi désormais coupable : le premier s'intitule « Généalogie du fanatisme » et le second « L'anti-prophète ». Ce premier recueil en français marque d'ailleurs une étape charnière dans l'œuvre et la pensée cioraniennes car la tonalité lyrique y rencontre son antagoniste : le sentiment d'épuisement, le renoncement menant au silence. La fatigue est en effet un élément qui corrompt progressivement l'écriture. D'abord conçue comme élément métaphysique, universel, la fatigue reprend peu à peu sa condition physique, physiologique[44]. Les apprentissages de la lassitude sont mis à distance pour ne rendre compte que de sa pénibilité.

Le lyrisme initial génère un tourbillon négatif qui finit par se retourner contre lui-même pour s'altérer, se corrompre. Le langage devient son propre contempteur et le dialogue devient un combat dont on ne peut sortir gagnant. Bien qu'il puisse être étrange de considérer l'œuvre de Cioran comme une œuvre dialogique, le parti pris de Nicolas Cavaillès de lire le *Précis de décomposition* comme un texte dialogique est intéressant. Il y voit une : « lutte polyphonique de lui-même (d'une représentation de lui-même) contre

44 On passe alors de formules abstraites à portée universelle comme : « il y a une lassitude pour qui le futur lui-même est un cimetière, un cimetière virtuel comme tout ce qui attend d'être » (*Précis de décomposition*, p. 108*)* à des formules où la fatigue est rendue à sa dimension individuelle et physique : « Lutte quotidienne contre l'affalement, contre une fatigue despotique, immémoriale » (*Cahiers*, p. 275). Dans la seconde formule, la dimension physique de la fatigue est rendue par la référence à l'horizontalité et son aspect indépassable est mis en avant.

l'existence et ses mille soldats (espérances, illusions, instincts), et surtout contre lui-même[45]. » L'écriture est donc le lieu d'une dispute entre le moi, le soi et l'existence entre des voix se contredisant et s'attaquant les unes les autres. Plus qu'au dialogue, c'est bien à la dispute qu'on peut rapprocher la lecture de N. Cavaillès car le *Précis* est une attaque contre la voix lyrique (qui persiste encore par endroits), attaque policée par la forme écrite qui met à distance la confrontation. En refusant de s'en tenir à une résolution de l'œuvre cioranienne par le style, clé tendue par Cioran verrouillant la lecture plus qu'elle ne l'ouvre, Nicolas Cavaillès propose une interprétation dialogique de l'œuvre comme carrefour entre des tonalités qui mettent en lien la pensée existentielle de Cioran sur la négation du moi avec la pratique littéraire de la forme brève. Par son analyse de la génétique du *Précis de décomposition,* il propose une lecture faisant de la négation du moi un projet aussi stylistique qu'éthique et métaphysique. Bien que le reste de l'œuvre soit présenté comme un lent cheminement vers l'épuisement de la parole – ce qui nous semble ne pas rendre une entière justice à la réflexion sur la fragmentation qu'un tel geste induit – N. Cavaillès propose ainsi une interprétation qui ouvre des possibilités nouvelles d'analyse pour l'ensemble de l'œuvre.

Ne pas pouvoir épancher son lyrisme naturel entraîne nécessairement vers le renoncement au verbe et donc vers le silence. Or, le rapport au silence est complexe chez Cioran, si ce dernier l'appelle souvent de ses vœux, il reconnaît toutefois la nécessité de maintenir un dernier interlocuteur plutôt que de sombrer dans le monologue intérieur. Il y a des dangers dans le silence bien plus terribles que les écueils de la parole. Nous étudierons d'ailleurs comment le cri permet d'exprimer les apories et du silence et du langage, dans une vacillation soutenue entre les uns et les autres. En refusant la parole neutre du philosophe, Cioran compose une nouvelle identité, plus littéraire, nourrie de la décomposition d'un moi honni. Cette recomposition, mise en lumière par Mihaela-Gentiana Stănişor dans son exégèse[46], est un de nos présupposés de départ pour comprendre la dynamique existant chez Cioran entre écriture subjective et écriture intime. En effet, les jeux entre épanchement de la voix du moi et création d'une image littéraire d'un moi éclairent les tensions de cette négation paradoxale au sein une écriture fondée sur l'expression même du moi.

45 N. Cavaillès, *Cioran malgré lui, écrire à l'encontre de soi*, Paris, CNRS éditions, 2009, p. 27.

46 M-G. Stănişor, *La Moïeutique de Cioran - L'expansion et la dissolution du moi dans l'écriture*, Paris, Classiques Garnier, « Études de littérature des XX^e^ et XXI^e^ siècles », 2018.

Dans cette vaste entreprise de négation de soi et de recomposition d'un soi littéraire, véhiculant un certain nombre de réflexions existentielles, le langage occupe une place centrale et il nous est apparu essentiel d'interroger le rapport entretenu avec le style. En effet, face au cimetière des mots, le fragment offre une perspective alléchante car permettant de faire cohabiter la mise à mort du langage et son maintien sous une forme souffrante, amoindrie et corrompue, désormais à l'image de l'être. Ces perspectives stylistiques permettent également d'extraire l'être d'une perception utilitariste du langage uniquement appréhendé pour sa participation à un progrès collectif. L'écriture vacillante extrait l'être de sa lancée linéaire pour l'ancrer dans le temps de la mélancolie, c'est-à-dire de la rupture. C'est parce qu'ils permettent de composer un style personnel (à la fois style de vie et style d'écriture) que les états négatifs du penseur privé sont véritablement des partis pris existentiels. En effet, la tristesse, toute entière centrée sur elle-même, récuse la pensée ; alors que la mélancolie, qui ne cesse de mesurer la distance qui s'est creusée entre le moi et le monde, entre l'existence et son sens, est portée vers la méditation pour s'en nourrir[47]. Entre la tristesse et la mélancolie se joue toute la distance entre l'œuvre et le silence. Pour Cioran, la tristesse ne permet pas qu'on développe une idée : « Si de la tristesse j'ai à peine tiré quelques idées, c'est que je l'ai trop aimée pour permettre à l'esprit de l'appauvrir en s'y exerçant[48]. » Tandis que la mélancolie assure une certaine poésie du monde : « Dans un monde sans mélancolie, les rossignols se mettraient à roter[49]. » En ce sens, le style pourrait être une philosophie pratique de la mélancolie, une victoire du temps vertical sur le temps horizontal[50].

7- De l'intime au style : itinéraire d'un penseur privé

Le cheminement de Cioran dans l'écriture est l'histoire d'une quête existentielle de vérité sur soi, sur le monde et sur l'Absolu. Le terme « existentiel » revenant à de nombreuses reprises pour décrire la pensée cioranienne, il faut ici en circonscrire les limites. S'il connaît très bien les penseurs de l'existentialisme, de Kierkegaard à Chestov, Cioran s'en éloigne néanmoins, davantage par renoncement à la philosophie et à toute pensée systématique que par désintérêt pour leur pensée elle-même. Sa pensée marquée par la Chute et la déchéance de l'homme peine par ailleurs à se détacher d'une pensée de l'existence comme catastrophe – aussi fascinante soit-elle – et l'amène d'ailleurs à

47 M. Ribon, *op. cit.*, p. 58.
48 *Syllogismes de l'amertume*, p. 182.
49 *Ibid.*, p. 195.
50 M. Ribon, *op. cit.*, p. 59.

admettre que seuls ceux ayant vécu l'expérience tragique de l'existence suscitent son admiration : « M'intéressent tous ceux qui vont à la catastrophe, et également ceux qui sont parvenus à se situer au-delà de la catastrophe. Ma plus grande admiration va à qui s'est trouvé sur le point de s'écrouler[51]. » La fascination de Cioran pour cet état de vacillation éclaire sa conception de l'existence et par là la teneur de sa pensée. Est existentielle la crise permanente dans laquelle il vit, le sentiment tragique de l'existence qui apparaît comme un affront perpétuel à l'être, un cheminement vers une fin que l'on sait tragique mais à laquelle on ne peut échapper.

Une telle pensée contamine l'ensemble de l'œuvre de Cioran parce que tout ce qui s'en détourne apparaît comme trahison de l'essentiel. Au-delà d'une illustration de la chute et du renoncement à se battre contre le gouffre, l'écriture participe de la chute, elle est compromission et participation à l'existence. Dans la continuité des réflexions sur la poétique du fragment initiées par M. Trabelsi et P. Garrigues, la pensée cioranienne offre une immersion dans une œuvre où l'intrication entre la pensée et la forme fonde un nouveau rapport à l'expression. En effet, le fragment cioranien porte la marque d'une continuité entre la pensée et le style : ce dernier pallie les limites de la pensée incapable de rendre compte de la rupture et des apories de l'existence. Par l'écriture, Cioran exprime son expérience intime et sa pensée existentielle. Pour autant l'écriture est un échec, mais elle n'aurait pu être autre chose, puisque l'échec est consubstantiel à l'existence. Comme l'homme avançant dans sa chute, l'écriture avance vers sa fin sans pour autant se tarir complètement. Quel rôle joue alors le style et la mise en scène du renoncement à ce dernier ? L'épuisement de l'écriture prend une signification existentielle, mais peut-on dépasser cet état ? Ne met-il pas un terme à la vacillation essentielle de l'être ?

Mener une étude de l'œuvre de Cioran pose un problème méthodologique quant à son approche. En effet, il est difficile d'aborder sa pensée sans se perdre dans sa nature profondément paradoxale, ses auto-contradictions. Lui-même considérant que faire une thèse est une perte de temps totale et que la pensée universitaire est « un danger, la mort de l'esprit[52] », légitimer une recherche sur la pensée d'un auteur qui a cherché à verrouiller les clés de lecture de son œuvre et pense qu'être compris est une déchéance en tant que penseur peut être difficile. Il s'agira ici de rendre compte de la construction littéraire d'une pensée personnelle et de sa dynamique. Le mouvement est essentiel dans l'œuvre de Cioran : fasciné par la mort mais la tenant à distance par le jeu de l'écriture, les fragments

51 *Entretiens*, p. 24.
52 *Ibid.*, p. 40.

sont une grande partie d'un jeu dangereux avec l'existence où l'immobilisme signifie la mort de l'esprit. Nous chercherons donc à explorer les différents mouvements de l'écriture et de la pensée, leur danse saccadée entre rupture violente et renouement subtil. En étudiant comment Cioran se donne à lire, nous espérons éclairer de nouvelles facettes de sa pratique et tout particulièrement la façon dont il s'inscrit dans cet ethos littéraire spécifique qu'est le penseur privé. Pour ce faire nous avons pris en compte l'ensemble des œuvres publiées de Cioran (recueils et articles) ainsi que des manuscrits publiés posthume ou conservés à la bibliothèque littéraire Jacques Doucet. Nous avons traité en priorité les œuvres publiées mais l'importance que Cioran accordait à ses carnets de notes, dans lesquels il puisa l'ensemble des fragments composant ses trois derniers recueils, nous incite à traiter ses manuscrits avec un intérêt égal et sans hiérarchie immuable entre les uns et les autres. Les réflexions amères que Cioran peut avoir à l'égard de telle ou telle de ses œuvres montrent à quel point ces dernières ne sont pas à l'abri d'une remise en question radicale tant sur le plan stylistique que philosophique. Par ailleurs, nous avons utilisé ses entretiens de la même manière que les fragments introspectifs, dans la mesure où ils nous apparaissent tous être autant de clés de lecture proposées par l'auteur.

La première partie de cette thèse s'attache à retracer l'évolution de l'expression subjective dans l'ensemble de l'œuvre cioranienne. À partir d'une étude de plusieurs fragments de sa première œuvre, *Sur les cimes du désespoir*, confrontés à des fragments d'œuvres plus tardives, *Précis de décomposition* et *De l'inconvénient d'être né*, nous avons cherché à comprendre comment l'expression se transforme. Alors que Cioran déclare être passé d'une écriture lyrique à une écriture « sèche », décomposée – mouvement analysé par N. Cavaillès avec justesse – nous avons été frappé par un mouvement opposé : celui du passage d'une parole subjective où la pensée cherche à établir via l'expression lyrique une communauté d'esprits, à la composition d'un discours biographique intime sapant l'autorité du moi en exposant ses failles. Alors que le lyrisme exalte le moi, la parole décomposée œuvre à sa destruction. Cependant, alors même que l'auteur annonce son annihilation, il se livre à son lecteur pour la première fois, donnant à lire des éléments intimes, racontant des anecdotes de son quotidien et se détachant de la pensée purement abstraite. On passe d'une pensée subjective qui joue encore dans le champ du rationnel à une pensée intime qui est désormais hors des cadres et qui se fonde sur un travail de sape.

La figure de l'écrivain se trouve fortement marquée par ce travail de négation du moi dans une expression de soi, notamment parce qu'une telle entreprise implique une forte

dimension tragique. La deuxième partie de cette recherche s'attelle ainsi à montrer comment l'écrivain construit son ethos et quel est cet ethos. Seule dénomination acceptée par Cioran, le statut de penseur privé permet de comprendre son rapport à l'écriture comme son rapport à la pensée. Contre la pensée académique, refusant de convaincre qui que ce soit, le penseur privé est marqué par une conscience tragique de l'existence qu'il perçoit à travers le prisme du désespoir. Penseur de la rupture et en rupture, le penseur privé sait qu'il ne peut que renoncer : renoncer à parvenir à l'absolu, renoncer à connaître la vérité, renoncer à l'immortalité. C'est donc une posture inscrivant l'auteur dans une écriture qui prétend à sa fin et qui renonce à toute autorité intellectuelle ou littéraire. Cependant, c'est aussi un ethos de lutte et de violence. Ainsi, les avatars littéraires mobilisés par Cioran au fil des œuvres sont autant de personnages ayant lutté en vain contre leur destin. À travers ce sentiment que l'existence ne peut affranchir l'homme de son destin tragique, il s'agit de montrer les enjeux existentiels d'un ethos complexe se construisant entre renoncement et révolte.

Enfin, la dernière partie de cette analyse interroge l'expression de cette tragédie existentielle. Entre cri et silence, la parole se construit dans une explosion paradoxale. Par ces extrêmes, l'expression devient quête d'absolu et renoue avec le divin, qui est alors l'enjeu de la vacillation entre ces deux pôles du langage. Cependant, l'intensité de l'un et de l'autre et l'impossibilité de la parole d'en rendre compte met en avant le sentiment tragique de l'être. Chez Cioran, un tel sentiment tend à mobiliser un apitoiement sur soi prégnant et précarisant la pensée. Cependant, il parvient à mettre à distance cette *self-pity* par le biais du rire ironique. Le style fragmentaire couplé au retournement ironique apparaît comme dépassement de la tension initiale : il véhicule un sens que les mots ne parviennent plus à porter. Ce n'est plus dans les pleins que le sens se fait voir mais dans les creux. Cette pensée qui se montre dans l'empreinte qu'elle laisse, qui se construit comme un négatif est portée par le ton ironique.

En écrivant l'impossibilité de dire la tragédie de l'existence, Cioran tente de faire œuvre de penseur privé. Malgré les écueils de l'apitoiement sur soi, inévitables lorsque l'existence apparaît comme le fruit d'une tragédie à laquelle, une fois la naissance passée, on ne peut échapper, l'écriture apparaît à la fois comme une tentative de négocier un pacte de cohabitation avec l'existence et comme expression de ce pacte. La présence de l'intime en remplacement d'un lyrisme trompeur est d'ailleurs l'une de ses facettes.

Partie 1 : Du subjectif à l'universel, négation et expression de soi dans le fragment

Cioran appartient à la lignée des écrivains plaçant l'expression du « moi » au cœur de leur pratique littéraire. Depuis le « c'est moi que je peins » des *Essais* de Montaigne au *Précis de décomposition*, une même ligne directrice semble a priori se dessiner autour de l'élaboration d'un portrait du moi. Le *Précis*, première œuvre en français du Roumain parue sous le nom E.M. Cioran (pure construction de sa part puisqu'il n'a pas de second prénom, le M. est emprunté à E. M. Forster), et l'ensemble des œuvres françaises qui suivront interrogent le rapport de Cioran à cette entité tant existentielle que littéraire du « moi ». Alors que Montaigne peint un autoportrait, Cioran règle ses comptes avec lui-même. Comme le note si bien Nicolas Cavaillès, dès le *Précis de décomposition*, pour Cioran, écrire c'est écrire contre soi. Toutefois, de « l'explosion salutaire[53] » des premiers écrits en roumain à l'épuisement des derniers fragments, le « moi » reste au cœur des préoccupations de l'écrivain.

Dans le champ littéraire, l'écriture du moi prend différentes formes à travers les genres. La tradition essayiste, s'inscrivant dans la foulée de Montaigne, a ancré l'écriture dans une pratique de pensée subjective où la raison se trouve circonscrite au sujet seul. Mais l'écriture de soi peut également désigner ce qu'on appelle les écrits intimes – journaux et correspondances publiés – et l'expression des sentiments de l'écrivain telle qu'on la trouve dans l'écriture lyrique. Enfin, l'autobiographie, genre principal de l'écriture de soi, inaugurée avec les *Confessions* de Rousseau, interroge les rapports entre narration de soi et création littéraire. Sans que l'on puisse qualifier les textes de Cioran d'autobiographiques, certains éléments proches induisent un discours de soi narrativisé qui mérite que l'on s'y arrête puisque derrière les fragments et la forme essayiste se dessine un autoportrait paradoxal entre déconstruction et sublimation du moi. Ainsi, au sein même de la littérature l'expression du moi prend des formes et des registres variés se complétant parfois mais qui peuvent également entrer en contradiction.

L'écriture du moi qui sous-tend toute entreprise essayiste découle d'une difficulté à cerner l'identité d'un moi permanent pensé comme principe d'unité de la personne par delà

53 Cioran rappelle volontiers que s'il n'avait pas écrit *Sur les cimes du désespoir* il se serait probablement suicidé. Voir notamment la préface à la traduction française de ce premier ouvrage : Cioran, *Œuvres*, Gallimard, 1995, p. 17.

la diversité de ses pensées, affects et actes. En effet, la question de l'existence d'une telle entité, capable de résoudre les contradictions internes, d'expliquer une fois pour toute l'être, nourrit des réflexions tant philosophiques que littéraires puisqu'elle recouvre des implications ontologiques à l'échelle individuelle ou collective. À travers l'essai s'esquisse alors une forme de réponse négative à la question de l'unification de l'être derrière une telle entité : le moi est morcelé et seule une œuvre tenant à la fois de la mosaïque et de la somme infinie, ne s'arrêtant qu'avec la mort de l'écrivain, peut en rendre compte. Or, chez Cioran, le caractère tronqué des fragments comporte une dimension paradoxale puisqu'ils sont l'expression et l'illustration de la nature également tronquée du moi, mais aussi le lieu de la dissolution, de la corruption et de la révélation de l'illusion du moi. Ce qui l'amènera à soutenir parallèlement des formules telle que : « Il est dans mon destin de ne me réaliser qu'à demi. Tout est *tronqué* en moi : ma façon d'être, aussi bien que ma façon d'écrire. Un homme à fragments[54]. » écrite dans les *Cahiers* et reprise en partie dans *De l'inconvénient d'être né* où le moi apparaît comme essentiellement morcelé, et d'autre part à évoquer l'irréalité du moi et les mensonges qui se cachent derrière une telle notion :

> « Méditez seulement une heure sur l'inexistence du *moi* et vous vous sentirez un autre homme » disait un jour à un visiteur occidental un bonze de la secte japonaise Kousha.
>
> Sans avoir couru les couvents bouddhiques, combien de fois ne me suis-je pas arrêté sur l'irréalité du monde, donc du moi ? Je n'en suis pas devenu un autre homme, non, mais il m'en est resté effectivement ce sentiment que mon moi n'est réel d'aucune façon, et qu'en le perdant je n'ai rien perdu, sauf quelque chose, sauf *tout*[55].

Entre irréalité et expérience d'un morcellement existentiel, Cioran dessine au fil des fragments la cartographie d'un moi problématique qui, derrière une apparente stabilité dans l'insatisfaction d'être, ne cesse de muer au gré des pensées et sensations de l'auteur. Bon nombre des exégètes cioraniens s'étant penchés sur la pensée cioranienne et notamment son rapport à l'être et à soi, principalement dans le champ philosophique, aboutissent à la conclusion qu'incapable de résoudre ses contradictions et son insatisfaction face à l'existence, Cioran opère un ultime retournement et se réfugie dans le style[56]. Les études de Nicolas Cavaillès et Mihaela-Gentiana Stănişor menées en littérature (et plus précisément

54 *Cahiers*, p. 93.
55 *De l'inconvénient d'être né*, p. 746.
56 C'est le cas de l'étude, par ailleurs fort intéressante, de N. Parfait, *Cioran ou le défi de l'être*, ainsi que l'exégèse de P. Bollon, *Cioran l'hérétique*, Paris, Gallimard, 1997.

en génétique des textes pour celle de N. Cavaillès) s'attachent à l'analyse du discours du moi et de ses spécificités dépassant ainsi une résolution par le style peut-être philosophiquement satisfaisante (encore qu'elle semble révéler un existentialisme négatif qui mériterait d'être approfondi) mais qui laisse l'impression, pour le versant littéraire des études cioraniennes, d'être restée au seuil de l'analyse. Ainsi, leurs études mettent en lumière un rapport conflictuel au moi, entre dilatation et corrosion par l'écriture à travers l'usage du fragment. Alors que Nicolas Cavaillès voit dans *Le Précis de décomposition* un sommet dans l'œuvre de Cioran, une synthèse du débraillement des textes roumains avant l'épuisement progressif des textes français dans un rapport au moi qui passe du lyrisme au cynisme, Mihaela-Gentiana Stănişor démontre que si le moi est central chez Cioran, l'œuvre française relève d'une composition, d'une construction littéraire du moi (le « je » étant désormais multiple et non nécessairement rattaché à une réalité) alors que l'œuvre roumaine pourrait se concevoir comme la transcription telle quelle des pensées du jeune Cioran.

Entre discours subjectif, négation du moi, expression du quotidien des sensations, l'écriture de Cioran s'appuie sur une palette de registres relatifs à l'expression du moi parfois difficiles à démêler les uns des autres. En effet, Nicolas Cavaillès et Mihaela-Gentiana Stănişor semblent relativement en accord pour voir dans l'œuvre française un épuisement du discours de soi, un détachement, voire une négation du moi ; malgré une certaine construction littéraire d'un autre moi, c'est bien sa déconstruction qui apparaît au cœur du projet cioranien. Or, si la négation de soi est bien incontestable, la manière dont elle se fait soulève plusieurs interrogations quant aux modalités de l'expression de soi mises en œuvre. En effet, alors que l'œuvre roumaine se présente comme une rupture avec la philosophie, rupture où le discours subjectif, nourri par l'insomnie, ouvre une voie nouvelle vers la connaissance de soi, l'expression de soi reste à un niveau très abstrait, où la subjectivité s'impose comme alternative à une objectivité impossible à atteindre. Le moi devient alors l'étalon de mesure de toute chose et, dans un monde où le collectif ne fait plus sens, seul l'individu semble avoir les moyens de reconduire une entreprise de pensée. Cependant, cette voix subjective – que nous appellerons philosophique pour l'instant dans la mesure où elle s'attache à résoudre des questionnements dont la portée peut être considérée comme métaphysique (la solitude de l'homme, le destin), politique (les peuples, les nations) ou religieuse – évolue vers autre chose dans l'œuvre française. En effet, par le biais de la négation de soi et de l'auto-ironie, la voix subjective se retourne contre elle-

même, met en question ses propres aboutissements et semble aller vers le silence à travers un épuisement progressif. Toutefois, en parallèle de cet épuisement de la voix subjective, un discours de l'intime voit le jour. En effet, avec *Le Précis de décomposition*, apparaissent des récits personnels d'enfance, de jeunesse, et des références aux amis et à la famille jusqu'alors absents des textes. Ce glissement nous apparaît loin d'être anodin et mérite d'être étudié afin d'en montrer toute la richesse littéraire au sein d'une énonciation portée par le fragmentaire. L'anti-portrait de Cioran (puisqu'il s'agit de nier le moi) se dessine en rupture avec toutes les conventions du discours : dans un premier temps le moi s'affirme comme seule source d'énonciation, faisant de la subjectivité l'unique discours susceptible de rendre compte du monde, et, dans un deuxième temps, le doute met en péril cette voix énonciatrice à travers l'auto-ironie et la négation, tout en introduisant un paradoxe avec le registre de l'intime.

Cette poétique de l'expression du moi s'actualise dans le choix de la forme fragmentaire qui apparaît aux yeux de l'écrivain comme propre à traduire son identité personnelle ainsi qu'à mettre en œuvre un ton et un style aptes à rendre compte d'une ontologie spécifique de penseur privé marquée par le retrait et la subversion des codes. Le choix de cette forme par Cioran n'est pas surprenant puisque le fragment comme écriture de la subjectivité s'est progressivement imposé à partir de la deuxième moitié du XVIII^{e} siècle. Cette intrusion de la première personne, de la maxime au fragment, fait de l'expression du moi un trait identitaire du genre[57]. L'intrusion d'une voix à la fois subjective et morcelée met en œuvre une rupture avec le système plutôt qu'avec la raison, qui apparaît toutefois comme opérant seule, coupée des autres et donc potentiellement suspecte. En ce sens, Cioran se situe à mi-chemin entre l'essai, la poésie en prose et l'écrit intime (les œuvres de maturité sont non seulement composées de notes extraites de ses Cahiers privés mais également d'extraits de sa correspondance). Pour tâcher de comprendre les contradictions internes à l'œuvre de Cioran en termes d'expression du moi, nous avons cherché à distinguer les différentes modalités de son énonciation. Il apparaît en effet, qu'alors que le jeune Cioran met en œuvre une pensée subjective, où le moi s'attaque à des sujets jusqu'alors abordés par les sciences humaines de façon académique, Cioran « mature » déroule son œuvre de façon plus complexe en s'appuyant sur des considérations intimes qui subordonnent parfois les propos philosophiques à des anecdotes personnelles. Cette hiérarchisation de la pensée au vécu pose la question d'une stratification des modes

57 F. Susini-Anastopoulos, *op. cit.*, p. 231.

d'énonciation de soi entre les instances générales que sont le moi, la subjectivité et des instances plus singulières relevant de l'intime : le privé, l'affect, la sensation.

La subjectivité annoncée dans la majeure partie des textes cioraniens est ainsi interrogée par cette fracture entre deux types de moi dans l'expression de soi. Dans l'étude de la « Moïeutique » de Cioran de Mihaela-Gentiana Stănişor apparaît avec justesse la binarité cioranienne entre l'œuvre roumaine et l'œuvre française. Si les écrits de jeunesse sont imprégnés du désir de s'ancrer dans son temps, les écrits de maturité traduisent un détachement des questions d'actualité. L'ancrage du moi se fait donc de façon tout à fait différentes d'une période à l'autre. D'une part, le roumain montre un jeune homme en quête de lui-même, l'écriture suit un fil jamais rompu ; d'autre part, le français met en branle une pratique de discontinuité et de retournement contre soi. Il y a donc deux subjectivités chez Cioran, l'une complaisante avec le moi, l'autre en lutte, qui vont s'appuyer différemment sur l'intime et entretenir chacune une pratique d'écriture spécifique.

La notion d'« Intime » qui nous servira de fil rouge dans cette partie vient du latin *Intimus* – superlatif dont *Interior* est le comparatif. D'une façon générale, l'intimité est donc ce qui est le plus intérieur. Cependant, elle recouvre une double réalité à la fois matérielle et psychologique. En effet, est intime ce qui est fermé, inaccessible à la foule, réservé ; par suite, ce qui est individuel, connu du sujet seul. Mais l'intime est aussi ce qui est intérieur (opposé à superficiel) ; profond ; qui tient à l'essence de l'être dont il s'agit[58]. Ainsi, l'intime relève d'une double intériorité : physique (l'intimité du foyer) et psychologique (les pensées intimes). Lalande relève d'ailleurs la dangerosité du terme : « Ce terme est dangereux en raison de sa double signification. (…) *Intimité* s'applique aussi bien au caractère propre d'un petit cercle fermé qu'à la pénétration réelle et à l'union intérieure des esprits. (…) Aussi ce terme favorise-t-il grandement la confusion de ce qui est subjectif, individuel privé, avec ce qui est solide, profond, essentiel[59]. » Ainsi, d'après Lalande mieux vaudrait utiliser le terme « subjectif » pour désigner ce qui est propre au sujet, privé, et le terme « intériorité » pour évoquer ce qui est profond et laisser de côté le vocable « intime » qui relève d'interprétations trop variables et générant un parti pris faussé en faveur de l'intériorité. Cependant, l'intimité parce qu'elle recoupe la profondeur

58 A. Lalande, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, Presses Universitaires de France, « Quadrige », 2010 [1926], p. 533.

59 *Ibid.*, p. 534.

de l'être avec tout un faisceau relationnel privilégié nous semble riche de conséquences littéraires.

Si l'intime semble aller de soi dans le fragment poétique, il brouille l'expérience de la pensée subjective en apparaissant dans le fragment essayiste, car son expression se fonde sur des affects hors de toute rationalité tandis que la subjectivité y reste attachée. Pourtant il y a bien une pensée qui s'affirme dans ce que nous qualifierons de fragment essayiste, mais, en se réfugiant dans l'intime, elle se révèle plus organique que raisonnée. Le fragment devient alors le mode d'expression favorisé pour sa transmission car il représente une mise en échec du système rationnel. Du subjectif à l'intime, l'écriture suit deux mouvances : vers ce qui est plus secret, plus caché, et vers ce qui est plus trivial, plus banal. Il faut cependant noter que l'intrusion de l'intime dans le discours subjectif ne se fait pas continuellement et n'est pas une addition pérenne dans l'œuvre. Alors que les œuvres de jeunesse constituent un ensemble de propos proches de la confession intime, les références à l'intime proprement dit sont absentes, tandis que des œuvres de maturité comme *De l'inconvénient d'être né* se détachent de l'expression « immédiate » – pour ne pas dire naïve – du moi (notamment par le biais de l'ironie) mais marquent un paroxysme du discours intime dans l'œuvre (avec de nombreux récits personnels) dont la pratique se fait légèrement plus anecdotique dans *Écartèlement* et *Aveux et anathèmes*, pourtant construits sur le même modèle (à partir de ses Cahiers de notes). Les jeux entre un discours subjectif – qui se place dans une démarche critique face à soi et au monde – et un discours intime – qui ouvre sur toute une dimension affective – donnent un rythme et un ton personnel au texte fragmentaire.

Ainsi, l'analyse des implications poétiques d'une entrée dans les champs de l'expression du moi (entre subjectivité et intimité) révèle les contradictions internes de l'être et pose la question de la possibilité de connaître le moi. Alors que les modalités d'écriture changent afin de rendre compte de cette difficulté, l'identité d'un moi – peut-être éloignée de la réalité biographique de l'auteur – se dessine progressivement en creux à travers la construction littéraire. Nous cherchons ici à analyser l'intrication entre la réflexion ontologique sur l'être, fondée sur une négation de soi, et la poétique des textes qui cherchent à en rendre compte. Ainsi, Cioran apparaît comme un auteur ayant composé son rapport au monde à travers le seul prisme de la subjectivité, voie d'accès au réel singulière, où le moi est glorifié comme tel. C'est le Cioran que l'on retrouve dans ses écrits de jeunesse dans lesquels l'excès est sans cesse mis en avant, considéré comme

unique mode d'existence à la hauteur des attentes face à la vie. Certains textes apparaissent comme des chants lyriques, des exclamations proches de l'extase où le moi se dilate à l'extrême. Nous verrons ce que ces textes – et en particulier *Sur les cimes du désespoir* – doivent à une pensée tournée vers la subjectivité usant de la négation comme arme contre le monde, minant ce qui vient de l'extérieur pour mieux permettre la dilatation du moi. Par ailleurs, l'apparition conjointe de la sphère privée et d'une mise à distance du moi dès les premiers textes en français marque la spécificité d'une pratique opérant un mouvement allant du général au singulier entre le moi et l'intime que nous aborderons à travers la mise en écho des textes du *Précis de décomposition* et le reste des œuvres de Cioran. Enfin, les œuvres de maturité révèlent une pratique de « l'anti-autoportrait » où l'écriture est entièrement dédiée à l'expression de ce mouvement vers le plus singulier, dans une négation de tout ce qui relèverait un temps soit peu du général.

Nous avons mené notre étude du passage d'un discours subjectif à un discours intime à travers l'ensemble des œuvres de Cioran, en portant une attention accrue à trois œuvres qui nous ont paru représenter le mieux chaque étape de la formation du discours cioranien, à savoir *Sur les cimes du désespoir*, première œuvre de notre écrivain, *Précis de décomposition*, premier texte publié en français, et *De l'inconvénient d'être né* qui marque un paroxysme dans l'écriture de l'intime chez Cioran. A travers ces études, nous verrons comment s'esquisse parallèlement une poétique de l'expression du moi indissociable d'une ontologie du penseur privé, cet écrivain du moi auquel nous consacrons la deuxième partie de cette étude, révélateur des tensions et points de contact entre intime et universel.

Chapitre I. L'expression du moi, force négatrice du monde et dilatation du sujet

Les jeux entre doute et négation (laquelle est sans cesse relancée puisque, contaminée par le doute, elle ne peut s'établir durablement) alimentent une pratique de l'écriture dynamique et riche chez Cioran[60]. Pour lui, la négation tient de l'attitude existentielle puisqu'elle influe sur chacun de ses rapports à la vie : sous son égide, il n'évoquera que nostalgie, mélancolie et ennui, autant d'états niant le présent et montrant une défiance désabusée envers le futur. Or, la négation finit, à force d'être sans cesse relancée, par se retourner contre elle-même et s'attaquer à celui qui l'énonce. Ainsi, la négation du monde devient négation de soi. Cependant, ce retournement n'intervient pas immédiatement dans l'œuvre de Cioran, ainsi que les analyses de Nicolas Cavaillès et Mihaela-Gentiana Stănişor le montrent. En effet, les œuvres de jeunesse, quoique empreintes d'une négation virulente, relèvent plus d'une pratique tournée vers l'extérieur que l'intérieur en matière de négation. Ces œuvres mettent l'accent sur l'exaltation du moi et de la voix subjective contre les systèmes philosophiques. Ainsi, les sensations, les révélations par l'insomnie et les intuitions priment ; elles se traduisent par une écriture au ton souvent péremptoire, voire prophétique, et un profond attachement au lyrisme.

La voix subjective, optant pour le lyrisme, mêle deux attitudes relatives au moi : d'abord, ce qui vient du sujet, pensé comme unique moyen d'appréhender le monde, ensuite, l'exaltation de cette instance et de ce qui vient de l'intériorité. L'étude des termes propres à l'expression de soi[61] révèle une centralisation autour de ce qui est interne à un être. D'une part, nous avons l'ensemble des termes venant du latin *subjectus* qui insiste sur ce qui est relatif au sujet. D'autre part, nous avons les termes venant du latin *intimus*, superlatif d'*interior*, mettant l'accent sur la profondeur. Ainsi, deux caractéristiques de l'expression du moi se dessinent, l'une centrée sur la vie intérieure perçue comme définition de l'être même, l'autre plaçant le sujet comme système de mesure du monde. Quant au lyrisme, le terme se rattache étymologiquement à la poésie chantée, mais la

60 Les relations entre doute et négation ont fait l'objet de notre recherche de mémoire en Master 2 : L. Chatelet, *La négation comme moteur de l'écriture*, dir. B. Vibert, Université Stendhal, Grenoble, 2012.

61 A. Rey (dir.), *Dictionnaire culturel en langue française*, Paris, Le Robert, 2005. art. « intérieur », « intériorité », « subjectif », « subjectivité ».

dimension subjective y est très présente puisqu'il recouvre également l'expression des sentiments personnels. À partir du XIX^e^ siècle avec l'essor du romantisme, le lyrisme désigne l'expression d'une « subjectivité vibrante et une émotion personnelle[62] ». Aussi, sa présence dans les premières œuvres de Cioran, lie-t-elle les fragments à une expression poétique. Il faut toutefois nuancer ce propos puisque l'apparition précoce du thème de la négation du moi (même si dans les faits l'écrivain est encore dans une pratique d'exaltation du moi) rend paradoxale une telle approche.

L'affirmation d'une expression subjective est intrinsèquement liée à la figure de l'auteur. En effet, qui dit ton subjectif, suppose un énonciateur. Or, Cioran s'inscrit parfaitement dans l'air de son temps (qui voit se généraliser une mise à mort de l'auteur) et entretient des relations complexes au statut d'auteur. En effet, Cioran refuse toute étiquette : ni philosophe, ni écrivain, tout juste accepte-t-il, lors des entretiens qu'il accorde dans les années 70-80, le titre de « penseur-privé », appellation qui évacue la publication et donc la posture auctoriale. Le XX^e^ siècle quant à lui n'a eu de cesse de questionner le rapport entre l'auteur et sa production et d'interroger la fonction de la littérature. Avec le structuralisme, on voit la fin du roman[63], la mort de l'auteur[64] et la rupture entre histoire et littérature. L'œuvre de Cioran nous oblige d'ailleurs à penser le rapport de l'écrivain à la subjectivité : face à la mort de l'auteur, comment penser la subjectivité d'un texte ? Une œuvre peut-elle à la fois opérer une mise à mort de l'auteur et affirmer une subjectivité ?

La forme fragmentaire, parce qu'elle fait acte de rupture à la fois avec l'œuvre comme production finie (mettant alors à mal le statut de l'auteur) et avec la raison, permet de concilier ces deux états antagonistes. Par la tension vers le cri des textes fragmentaires, l'auteur acte une rupture avec l'objectivité et se démarque dans le champ littéraire. La réflexion autour d'une pratique de l'écriture la plus à même de rendre compte de l'intériorité du moi irrigue la littérature essayiste et semble trouver dans la discontinuité une voie de choix dans l'expression de la subjectivité. En renonçant à l'objectivité, l'écrivain ayant opté pour le discontinu rompt avec le désir d'une pensée universelle, rendant compte de la vie dans son ensemble et affirme une pensée subjective, individuelle, au fait des limites de la raison. Le fragmentaire, comme pratique volontaire, ancre définitivement tout un pan de l'écriture du moi dans la discontinuité à partir du XIX^e^

62 M. Jarrety (dir.), *Lexique des termes littéraires*, Paris, Librairie Générale Française, 2001, p. 255.

63 Cioran écrira d'ailleurs un article en ce sens pour la *Nrf*, « La fin du roman » publié en 1953 et repris en grande partie dans le chapitre « Au-delà du roman » de *La Tentation d'exister*, *op. cit.*, p. 354-366.

64 Nous pensons ici évidemment à Roland Barthes. « La mort de l'auteur », in *Œuvres complètes*, T.II, Paris, Seuil, 1994, p. 493-494.

siècle. Le fragment se présente comme la parole d'un être déchu, marqué par l'échec et revendiquant son incapacité à une quelconque objectivité[65]. La subjectivité devient alors la voix « normale » d'un essayiste. Si cette dernière est bien la marque du fragment, elle se construit et se met en scène comme opposée à l'objectivité philosophique, faisant de lui un objet rationnellement suspect. Dès lors, le fragment entretient une relation douteuse avec la vérité, qu'il met d'ailleurs en question, et avec la pensée, dont il révèle les apories. Dans les textes fragmentaires, la révélation de l'incompétence de la pensée rationnelle dans l'entreprise de compréhension du monde occupe une grande partie de la pratique d'écriture qui se découvre nécessairement subjective. En surface, elle reste pourtant rationnelle, bien que régie par des appréciations personnelles et des jugements individuels ne valant pas pour loi. Chez Cioran, le lyrisme bouleverse le possible maintien de la raison au profit d'une exaltation du moi, mais sa disparition progressive au fil des œuvres recompose un autoportrait plus nuancé où l'individu renoue avec l'universel.

I. La dilatation du moi dans les écrits de jeunesse

La plupart des exégètes s'accordent pour séparer la production de Cioran en deux temps : les textes roumains, dits écrits de jeunesse, marqués par un lyrisme certain, une prolixité de la langue et une écriture peu retravaillée d'une part, et d'autre part, les textes français, qu'on peut qualifier d'écrits de la maturité, dans lesquels on voit généralement une tonalité marquée par le doute, l'épuisement de la langue et le renoncement. Nous ne nous pencherons pas ici sur une confrontation entre les deux pans de l'œuvre de Cioran, ni ne chercherons à établir une hiérarchie entre eux. Nous verrons que les œuvres répondent à des impératifs différents, mettent en branle des logiques antagonistes dans le rapport à soi et n'ont pas la même conception de l'acte d'écrire. Pour ces raisons on ne saurait dire quel moment de l'œuvre est le plus littéraire, ou le plus philosophique. Les écrits de jeunesse ne correspondent pas à la même pratique littéraire que les écrits de maturité : il s'agit en effet de se libérer d'une pression autrement insurmontable. Ainsi, Cioran note dans la préface de la traduction française de *Sur les cimes du désespoir* : « Voilà dans quel état d'esprit j'ai conçu ce livre, qui a été pour moi une sorte de libération, d'explosion salutaire. Si je ne l'avais pas écrit, j'aurais sûrement mis un terme à mes nuits[66]. » Les œuvres roumaines

65 cf. F. Susini-Anastopoulos, *op. cit.*, p. 49. et P. Garrigues, *Poétique du fragment*, *op. cit.*, p. 23.
66 *Sur les cimes du désespoir*, p. 17.

apparaissent ainsi comme autant de briques dans l'élaboration et la conservation du moi, qui malgré l'attrait de la négation n'en reste pas moins empreint d'une force d'affirmation :

> Je voudrais exploser, couler, me décomposer, que ma destruction soit mon *œuvre*, ma création, mon inspiration ; m'accomplir dans l'anéantissement, m'élever, dans un élan démentiel au-delà des confins et que ma mort soit un triomphe[67].

Ici, le jeune auteur donne à lire une communion paradoxale au monde où l'opposition des termes relatifs à la destruction de soi révèle que la négation est davantage une expansion impérieuse et virulente du moi qu'une disparition de ce dernier.

I.1. Fragments et lyrisme chez le jeune Cioran

I.1.1. La tentation d'une plénitude du moi à travers sa dilatation par l'écriture

Dans son premier recueil, *Sur les cimes du désespoir*, on constate une adéquation totale entre l'être et l'écrit, une honnêteté proclamée de l'écrivain, qui d'ailleurs ne réécrit pratiquement rien et transmet ses affects tels quels avec lyrisme et parfois exagération. « Être lyrique » est le premier fragment composant *Sur les cimes du désespoir*, la tension entre dilatation et resserrement y est perceptible dès la première ligne :

> Pourquoi ne pouvons-nous demeurer enfermés en nous ? Pourquoi poursuivons-nous l'expression et la forme, cherchant à nous vider de tout contenu, à organiser un processus chaotique et rebelle ? Ne serait-il pas plus fécond de nous abandonner à notre fluidité intérieure, sans souci d'objectivation, nous bornant à jouir de tous nos bouillonnements, de toutes nos agitations intimes[68] ?

L'intériorité est perçue comme seul lieu envisageable pour la liberté de l'être, l'extériorisation étant le lieu de la mise en forme, de la perte de sens, du système (en roumain Cioran parle de « *sistematizăm*[69] » et non d'« organiser ») ; le débordement de l'être semble néanmoins inévitable. En effet, les premières lignes mettent en avant l'importance du processus de questionnement chez Cioran à travers 4 phrases interrogatives qui marquent la difficulté pour l'être à rester contenu. Si l'intériorité semble

67 *Ibid.*, p. 57.
68 *Ibid.*, p. 19.
69 « De ce umblăm după expresie şi după formă, încercînd să ne golim de conţinuturi şi să sistematizăm un proces haotic şi rebel ? »

a priori souhaitable, les termes employés annoncent d'ores et déjà le débordement du moi : « fluidité intérieure », « agitations intimes », « nos bouillonnements ». Alors que l'écriture s'y oppose par la force contraignante des termes : « forme », « organiser », « *sistematizăm* », « objectivation », le fait de se contenir, de ne pas extérioriser son moi dans l'écriture et également rapproché implicitement d'une contrainte, d'un enfermement.

Ainsi, dans ces premières lignes on trouve déjà la présence d'une tension entre le moi et l'écriture, où la contrainte est perceptible dans chacun des deux partis en opposition. Toutefois, dans « Être lyrique » la sensation de plénitude de l'être prime, et l'impression de débordement ressort davantage que la nécessité de contrainte :

> Être plein de soi, non dans le sens de l'orgueil, mais de la richesse, être travaillé par une infinité intérieure et une tension extrême, cela signifie vivre intensément, jusqu'à se sentir mourir de vivre. Si rare est ce sentiment, et si étrange, que nous devrions le vivre avec des cris[70].

« Être plein de soi » est comparé précédemment à « un raz de marée ou un paroxysme musical » : le moi déborde littéralement hors des limites de l'intériorité. L'intériorité est le lieu du trop « plein » qui se transformera progressivement en vide dans les œuvres postérieures. Pour l'instant, l'intériorité est rattachée à l'opulence via l'usage des termes « plein », « richesse », « infinité intérieure », dont l'intensité rapproche deux antagonismes : la vie et la mort. Le rapprochement est souligné par la formule oxymorique « mourir de vivre » pensée comme équivalente à « vivre intensément ». La tension est perceptible entre un état qui paraît constant (les bouillonnements et l'agitation) et la rareté de son paroxysme (le raz de marée, la mort). L'exagération est centrale dans la dilatation du moi : les formules sont oxymoriques (répétition de « mourir de vivre »), hyperboliques « tension extrême », « tension infinie », « présence totale », etc. De plus, l'ensemble du fragment est parcouru par un champ lexical de l'excès : « paroxysme », « explosion », « infinité », « infiniment », « vertigineuse », accentuant la tonalité lyrique déjà en place par la forte présence des émotions et des sensations : « sentiment », « je sens », « palpite en vous », « expérience ». Enfin, le débordement de l'être est rendu encore davantage présent par l'image omniprésente de l'eau : « fluide », « fluidité » (répétitions), « torrent », « écoulement ».

Le fragment est construit autour d'un jeu entre le moi et divers éléments comme la mort ou l'universel sensible à travers plusieurs constructions textuelles. Le lien avec la

70 *Sur les cimes du désespoir*, p. 19.

mort passe dans la traduction en français par une construction chiasmatique : « En parlant de la mort, on a sauvé quelque chose de soi-même, et pourtant dans l'être quelque chose s'est éteint. » qui produit un effet de déploiement/ resserrement autour des termes « soi-même » et « l'être ». Dans le texte en roumain, le lien est sensible également « *Vorbind despre moarte, ai salvat ceva din tine, dar în acelaşi timp a murit ceva din propria fiinţă* » avec une construction en miroir avec La mort *moarte* et mourir *murit* d'une part, et d'autre part, quelque chose de soi *ceva din tine* et quelque chose de son propre être *ceva din propria fiinţă*. Par ailleurs, le déploiement du moi se fait à l'aune de l'universel à travers l'association des termes relatifs au moi, à l'intériorité avec des termes relatifs à l'essentiel et à l'universel. « l'individuel s'élève au plan de l'universel », « les expériences subjectives les plus profondes sont aussi les plus universelles », « La véritable intériorisation mène à une universalité ».

Enfin, le fragment se clôt sur un glissement de l'eau aux « flammes » et une forte présence du registre de la souffrance marquant les tourments du moi et annonçant le futur retournement contre soi-même. Du corps souffrant, présent dans les termes « plaies », « sang », « chair », « nerfs », « maladies », « organique », le fragment s'achève sur l'esprit souffrant : « psychoses », « folie » (répétitions multiples). Le lyrisme en présence dans le texte est une affirmation d'excès de l'être, excès entraînant des débordements extatiques avec des expériences rapprochant l'être de la mort comme de l'universel mais dont l'aboutissement semble marqué par la souffrance et la perte de contrôle.

I.1.2. De la dilatation à l'implosion du moi : coïncider avec le monde

Le second fragment entièrement consacré à l'expression du lyrisme dans *Sur les cimes du désespoir* est « Le lyrisme absolu » qui commence par un appel à l'explosion, soit là où le texte liminaire du recueil finissait : « le lyrisme est une expression barbare : sa véritable valeur consiste, précisément, à n'être que sang, sincérité et flamme[71] ». Alors que l'élément liquide dominait le précédent texte, ici le feu est le référent principal :

> Je voudrais exploser, couler, me décomposer, que ma destruction soit mon *œuvre*, ma création, mon inspiration ; m'accomplir dans l'anéantissement, m'élever, dans un élan démentiel, au-delà des confins, et que ma mort soit mon triomphe. Je voudrais me fondre dans le monde et que le monde se fonde en moi, que nous accouchions, dans notre délire, d'un rêve apocalyptique, étrange comme une vision de la fin et magnifique tel un grand crépuscule. Que naissent,

71 *Ibid.*, p. 21.

> du tissu de notre rêve, des splendeurs énigmatiques et des ombres conquérantes, qu'un incendie total engloutisse ce monde et que ses flammes provoquent des voluptés crépusculaires, aussi compliquées que la mort et fascinantes comme le néant[72].

Ce fragment mêle le ton prophétique lié à l'usage de phrases performatives introduites par la conjonction « que » au ton lyrique qui s'affirme par l'inscription dans le champ du désir, de l'irréel par la répétition de « Je voudrais » et l'omniprésence de la première personne. Par ailleurs, le rythme ample des phrases et les énumérations créent un effet de force, de déchaînement verbal qui prend une teinte particulière avec les termes « démentiel » et « délire » rappelant la folie mentionnée dans le précédent fragment d'une part, et « apocalyptique » qui évoque la démesure et la mort d'autre part. La première phrase adopte également une tonalité poétique avec la mise en œuvre d'un rythme ternaire entre les verbes relatifs à la destruction du moi « exploser, couler, me décomposer » et leur effet littéraire : « mon *œuvre*, ma création, mon inspiration » qui témoignent davantage de la composition du moi que de sa disparition. De même, la construction chiasmatique : « me fondre dans le monde et que le monde se fonde en moi » performe un lien par ailleurs difficile à maintenir, marquant la dilatation du moi au monde autant que le recentrement du monde au moi.

Le rapport au monde est également recréé dans ce fragment où Cioran va reconstituer une cosmogonie fantasmée puisqu'elle est de l'ordre du « rêve » et de la « vision ». De plus, l'usage de nombreuses comparaisons accentue l'effet irréel du texte : « étrange comme une vision de la fin », « tel un grand crépuscule », « aussi compliquées que la mort », « fascinantes comme le néant ». En outre, la cosmogonie désirée par Cioran est également inversée dans la mesure où la symbiose du moi et du monde se conclut par l'apocalypse et non la création. Par ailleurs, malgré la dimension irréelle du désir de cosmogonie, dimension que l'on perçoit par l'usage du conditionnel et du subjonctif ainsi que par les références au domaine du fantasme, la symbiose entre le moi et le monde est placée sous le signe du physiologique et du charnel avec le terme « accouchions » renvoyant par là même au registre du corps souffrant employé dans le fragment précédent. La voix lyrique révèle donc l'aspiration à une place essentielle du moi dans le monde comme force démiurgique. En cela elle marque bien sûr ses excès et sa tendance à la démesure.

---

72 *Ibid.*, p. 57.

I.2. Débordement du moi et *self-pity* dans la première œuvre de Cioran

I.2.1. Le moi est la pitié de soi dans *Sur les cimes du désespoir*

Dans « Rien n'a d'importance » la plainte auto-condescendante de l'adepte de la *self-pity* est sensible dans l'ensemble du fragment. Le moi y est central à travers un champ lexical du sentiment omniprésent : « je me tourmente », « je souffre », « mon grand regret », « je ressente », « sentiment », « je sens », « heureux », « malheureux », « enthousiasme », « désespoir », « larmes » et « pleuré ». La dimension douloureuse exprimée par la plupart des termes renforce l'effet de plainte. Ici, à travers le ton lyrique c'est la souffrance qui prend le dessus sur l'exaltation du moi. Souffrance qu'il s'agit de légitimer auprès du lecteur pour lui donner toute son ampleur par une volonté répétée de se montrer honnête : « pour être sincère », « en vérité », « je suis persuadé ».

Cependant, l'ensemble du fragment exprime le doute sur lui-même par le biais d'une construction affective forte avec cinq questions dans un texte d'une page à peine. La sensation est encore plus forte dans le texte roumain puisque la dernière phrase affirmative en français est interrogative en roumain : « *Şi nu sînt gîndurile acestea tot atîta de amare ca lacrimile?* » « Et ces pensées ne sont-elles pas aussi amères que des larmes ? » (nous traduisons) qui devient en français : « car les larmes se sont transformées en pensées aussi amères que les larmes » qui donne au texte un caractère plus affirmatif et démonstratif que le texte original. L'intrusion du doute ainsi que la présence d'un ton de concession et d'amoindrissement : « qu'importe », « quelques », « probablement » et l'usage du conditionnel induisent une première mise à distance du moi en cours de fragment. Cependant, le moi conserve une dimension excessive même dans l'amoindrissement avec des occurrences comme « plus rien », « suprême ironie », ou encore « je n'ai jamais pleuré ». Cet excès entre en résonance avec une thématique christique à la fois sacrificielle et mystique : « supplice », « sacrifierais », « on se sacrifie », « sacrifié », et « je me sens responsable de toute la misère de l'histoire ». Baigné dans ce double registre, le moi apparaît marqué par le stigmate : élu paradoxal et non-volontaire le moi reste au cœur d'un processus de dilatation malgré sa remise en cause[73].

73 Voir le séminaire *Ecriture-stigmate : esthétiques de la déviance*, Lyon, université Jean Moulin, Groupe de recherche MARGE, sept. 2018-avril 2019 [publication des actes à venir courant 2020].

I.2.2. Sur une première tentative de mise à distance du moi dans Sur les cimes du désespoir : « Ironie et auto-ironie »

Outre une réflexion thématique, la tentative de mettre à distance le moi peut passer par divers procédés stylistiques dont l'ironie. Bien sûr le ton ironique n'implique pas nécessairement l'attaque du moi. L'ironie en introduisant une distance entre ce qui est dit et ce qui est impliqué réellement, peut très bien se concentrer uniquement sur les choses extérieures à soi. Cependant, alimentée par d'autres procédés comme la négation et le doute, elle peut finir par se retourner contre celui qui l'énonce et devenir « auto-ironie ». Alors que Cioran mentionne pour la première fois la possibilité d'un retournement de l'ironie contre soi-même il l'assimile à un résidu de la négation :

> Lorsqu'on a tout nié dans la frénésie et qu'on a radicalement liquidé les formes d'existence, lorsqu'un excès de négativité a fini par tout balayer, à qui pourrait-on encore s'en prendre, sinon à soi-même ? De qui rire et qui plaindre ? Lorsque le monde entier s'est effondré sous vos yeux, vous vous effondrez vous-même irrémédiablement.L'infini de l'ironie annule tous les contenus de la vie[74].

Bien que le lyrisme soit moins présent dans ce texte – le « on » remplace le « je », les hyperboles et les adjectifs en cascade sont moins marqués – Cioran ne distingue pas encore complètement auto-ironie de ce qu'il appellera par la suite *self-pity*[75], reprenant en cela le terme du romantisme anglais. Lorsque, dans le *Précis de décomposition*, il évoque la « pitié de soi » il l'assimile à une seconde chute « plus nette et plus humiliante que la première », l'homme en proie à un tel état « accède à son plus haut privilège : celui de se perdre[76] ». Ainsi, à travers la chute et la perte on retrouve tant la notion d'effondrement que celle d'amoindrissement de la vie déjà présente dans « Ironie et auto-ironie ». Entre lamentations et ricanements (rire de soi ou se plaindre) l'auto-ironie reste encore centrée sur le moi et ses souffrances ainsi que Cioran l'analysera plus tard dans « Par-delà la *self-pity* » :

> Ne prenez pas pour un vaincu celui qui s'attendrit sur soi : il possède encore assez d'énergie pour se défendre des dangers qui le menacent. Qu'il se

74 *Sur les cimes du désespoir*, p. 81.

75 La « pitié de soi » apparaît dans le *Précis de décomposition* dans le fragment « L'homme vermoulu » ainsi que dans d'autres fragments retirés du texte publié. Cf. *Œuvres*, « Pléiade », p. 91, p. 1264 et p. 1291-1292.

76 *Précis de décomposition*, p. 91.

> plaigne donc ! C'est sa façon de travestir sa vitalité. Il s'affirme comme il peut : ses larmes recouvrent souvent un dessein agressif.
>
> Ne prenez pas davantage son lyrisme ou son cynisme pour des signes de faiblesse ; lyrisme et cynisme émanent d'une force latente, d'une capacité d'expansion ou de refus. Selon les circonstances, il use de l'un et de l'autre : il est bien armé. Au demeurant, il n'ignore guère les consolations d'une existence sans horizon, apaisée, imbue de ses impasses, toute fière de culminer dans une défaite. Laissez-le donc à son bonheur[77].

Avec l'ironie corrosive propre aux écrits de maturité – n'hésitant pas à révéler la complaisance satisfaite de celui qui ne s'occupe que de soi – Cioran met en avant les vertus consolatrices autant qu'illusoires du lyrisme (et ses lamentations) et du cynisme (et ses ricanements). On perçoit ici la différence, l'évolution vers le renoncement au moi entre le jeune Cioran s'interrogeant : « de qui rire ? Qui plaindre ? » et l'écrivain plus âgé, au discours blasé qui propose d'aller plus loin que les fous et qui « Ayant renoncé aux ressources de la lamentation et du ricanement (…) cesse de communiquer avec sa vie qu'il érige en objet[78] ».

Le jeune Cioran, pour qui la négation de soi n'est finalement qu'un thème permettant paradoxalement la dilatation du moi, insiste sur la distinction entre deux types d'ironie : l'ironie sceptique et l'ironie tragique. L'ironie tragique, ouvertement valorisée, relève d'une expérience du désespoir sensible à travers un registre nettement marqué par la tristesse et la souffrance :

> Aussi l'ironie amère et tragique de l'agonie me paraît-elle bien plus authentique qu'une ironie sceptique. Il est significatif que l'ironie envers soi-même ne présente que la forme tragique de l'ironie. On ne saurait y accéder par des sourires : seulement par des soupirs, fussent-ils entièrement étouffés. L'auto-ironie est, en effet, une expression du désespoir : ayant perdu ce monde, vous vous perdez vous-même[79].

La forte présence d'un lexique de la souffrance renoue immédiatement avec le lyrisme qui était pourtant mis à distance par l'abandon de la première personne en faveur du « on » impersonnel et de « vous ». Enfin, la formule finale : « sur les ruines des sourires doux et caressants de la naïveté, s'élève le sourire de l'agonie, plus crispé que celui des masques

77 *La Tentation d'exister*, p. 390.
78 *Ibid.*
79 *Sur les cimes du désespoir*, p. 81-82.

primitifs et plus solennel que celui des figures égyptiennes[80]. » ouvre sur plusieurs images et comparaisons poétiques plaçant l'exaltation de l'expression du sujet au cœur de l'entreprise d'écriture. Comme dans les précédents fragments sur le lyrisme le thème de la mort occupe une place de choix puisque, outre les termes « ruines » et « agonie », l'évocation d'un masque au sourire crispé et solennel n'est pas sans rappeler un masque mortuaire.

Ainsi, la négation reste au service de la dilatation du moi, représenté comme intériorité bouillonnante et pleine de force. Malgré une volonté affirmée de nier le moi, les fragments composant la première œuvre de Cioran, *Sur les cimes du désespoir*, composent un chant lyrique où le moi est exalté comme puissance à la fois démiurgique et destructrice. Le moi n'y est pas entièrement consumé par l'apitoiement sur soi. Toutefois, ces facultés antagonistes annoncent l'épuisement à venir dans les œuvres françaises et des accès de *self-pity* parfois dévastasteurs.

II. Saisir le monde à travers une subjectivité destructrice

La présence de ce moi à la fois destructeur du monde tel qu'on le connaît et créateur d'une nouvelle cosmogonie aux valeurs inversées, débutant par une apocalypse, s'épuise progressivement au fil des œuvres sans pour autant entièrement disparaître. *Le Précis de décomposition*, notamment, tout en faisant la guerre aux prophètes et autres fanatiques n'en comporte pas moins quelques fragments traversés par un ton lyrique. C'est, qu'en effet, la posture énonciative du moi lyrique permet d'articuler avec facilité fascination pour l'intériorité, souffrance d'être et négation du monde perçu comme source de la douleur. À travers les cheminements géographiques du moi et ses circonvolutions mentales vis-à-vis et du monde et de lui-même, Cioran évalue les possibilités d'appréhension de l'existence par le biais de la subjectivité.

80 *Ibid.*, p. 82.

II.1. La voix subjective et l'illusion du moi dans le monde

II.1.1. Mise à distance du moi dans la préface de Sur les cimes du désespoir[81]

La préface à la traduction de *Sur les cimes du désespoir* révèle le fossé qui s'est creusé entre les deux visions du moi présentes dans l'écriture de Cioran. Ainsi, celle-ci procède d'un désir d'explication mais également de mise à distance :

> J'ai écrit ce livre en 1933 à l'âge de vingt-deux ans dans une ville que j'aimais, Sibiu, en Transylvanie. J'avais terminé mes études et, pour tromper mes parents, mais aussi pour me tromper moi-même, je fis semblant de travailler à une thèse. Je dois avouer que le jargon philosophique flattait ma vanité et me faisait mépriser quiconque usait du langage normal. À tout cela un bouleversement intérieur vint mettre un terme et ruiner par là même tous mes projets.

Plusieurs éléments concourent à l'impression d'éloignement entre l'énonciateur de cette préface et celui de l'œuvre qui va suivre : l'usage des temps du passé, la distance géographique « Sibiu en Transylvanie », le double marquage temporel de la date d'écriture et la mention de son âge lors de la rédaction de *Sur les cimes du désespoir* insistent sur l'éloignement tant historique que personnel. Par ces éléments, Cioran met en scène son premier ouvrage comme étant l'histoire d'une rupture. L'usage des temps du passé qui marque l'éloignement géographique et temporel crée un ancrage narratif proche de celui du conte où un événement inattendu surgit et lance le récit. Bien que le conte ne soit pas à proprement parler un modèle pour l'œuvre de Cioran, rappeler ici la parenté sensible dans ces quelques lignes de préface illustre la richesse des constructions narratives des fragments cioraniens. Elles se nourrissent de l'histoire personnelle (déplacement, jeunesse, etc.) ainsi que des traumatismes vécus.

Dans cette préface, le premier paragraphe – qui maintient un suspens quant à la nature du bouleversement dont il est question – met en avant l'insomnie comme évènement majeur de rupture entre un avant et un après. L'avant des insomnies est relativement factuel et concerne une période, un lieu et une activité intégralement considérés comme appartenant à un passé révolu et presque légendaire ; tandis que tout ce qui relève de l'insomnie est évoqué au présent, matérialisant l'idée qu'elle relève d'une forme de révélation de vérité générale :

---

81 *Ibid.*, p. 17.

> L'insomnie est une lucidité vertigineuse qui convertirait le paradis en un lieu de torture. Tout est préférable à cet éveil permanent, à cette absence criminelle de l'oubli. C'est pendant ces nuits infernales que j'ai compris l'inanité de la philosophie. Les heures de veille sont au fond un interminable rejet de la pensée par la pensée, c'est la conscience exaspérée par elle-même, une déclaration de guerre, un ultimatum infernal de l'esprit à lui-même.

L'insomnie est une sortie du concret, du matériel, du fonctionnement quotidien : les repères disparaissent au profit de considérations abstraites. Elle acte une entrée dans un monde certes invivable mais qui offre une ouverture sur des au-delà jusqu'alors inimaginables perceptibles par l'usage des adjectifs comme « vertigineuse », « interminable », etc.

Bien qu'il mette à distance l'écrivain exalté, presque halluciné, de *Sur les cimes du désespoir*, Cioran s'inscrit dans la continuité des révélations de l'insomnie. Celle-ci est alors perçue comme rupture entre le moi et le monde. Face à l'insomnie, l'écriture est présentée comme mise à distance du suicide, moyen pour perdurer dans un monde qui ne fait plus sens. Cette perception de l'écriture était déjà présente dans *Sur les cimes du désespoir* : « Si l'on continue cependant à vivre, ce n'est que par la grâce de l'écriture, qui en l'objectivant, soulage cette tension sans bornes. La création est une préservation temporaire des griffes de la mort[82]. »

II.1.2. Donner à lire une individualité en conflit avec le monde

Les relations entre soi et le monde sont constamment problématiques chez Cioran. Comme l'a révélé l'analyse de la préface de *Sur les cimes du désespoir* ce sont des événements de rupture avec le monde qui façonnent progressivement le moi, en particulier l'insomnie. Plus tard, celle-ci continuera à jouer un rôle majeur dans la vie de Cioran, bien que l'utilisation du passé pour évoquer les nuits blanches de sa jeunesse, marque sans doute qu'aucune n'atteint plus leur intensité désormais. Ainsi, la confrontation au monde bien que toujours existante est-elle plus blasée avec le temps, comme on peut le voir avec ce fragment de *De l'inconvénient d'être né* :

> Trois heures du matin. Je perçois cette seconde, et puis cette autre, je fais le bilan de chaque minute.
>
> Pourquoi tout cela ? – *Parce que je suis né*.

82 « Ne plus pouvoir vivre », *Sur les cimes du désespoir,* p. 22.

> C'est d'un type spécial de veilles que dérive la mise en cause de la naissance[83].

La brièveté des phrases, l'enchaînement heure, seconde, minute illustrant l'expérience de l'insomnie comme décomposition du temps, la nudité de la révélation de la naissance comme source de tous les tourments – uniquement soulignée par l'italique – l'absence d'adjectifs et d'adverbes à valeur hyperbolique, marquent la distance prise avec l'exaltation de la jeunesse qui évoquait le paroxysme de l'expérience de « mourir de vivre » dans ses fragments sur le lyrisme. Alors que les premiers textes de Cioran unifient le moi autour de ces expériences existentielles, proposant une reconfiguration du monde à partir d'elles, les textes plus tardifs mettent en question la possibilité d'unifier le moi, et même d'en saisir la réalité. Le moi reste également coupé du monde. Entre les écrits de jeunesse et ceux de maturité, la possibilité de cerner un moi, capable d'unifier la multitude des sensations, évolue. Ainsi, les premières œuvres questionnent déjà la possibilité d'une lecture du moi unifiant les sensations multiples :

> Bien que je ressente ma propre tragédie comme la plus grave de l'histoire – plus grave encore que la chute des empires ou je ne sais quel éboulement au fond d'une mine – j'ai le sentiment implicite de ma nullité et de mon insignifiance. Je suis persuadé de n'être rien dans l'univers, mais je sens que mon existence et la seule réelle[84].

Cet extrait de « Rien n'a d'importance » que nous avons analysé en partie précédemment représente la dynamique de la pensée cioranienne à cette époque : alors même qu'il affirme son insignifiance (renforcée par le choix du titre) l'ensemble du texte – dont l'extrait cité est fort représentatif – laisse à voir un moi magnifié, central, apparaissant comme seule vérité valable. L'existence est d'emblée tragique, marquant l'élection hors du reste des hommes (du trône à la mine) et son appréhension se fait dans le champ sensitif à travers un vocabulaire où la raison n'a pas de prise puisque même la persuasion implique les émotions et non la rationalité. Aussi, les contradictions viennent-elles de la nature même des sensations, non soumises à la raison et donc fluctuantes, contradictoires et incontrôlables. En ce sens le moi trouve une unité paradoxale en se plaçant au centre du tourbillon, source et objet de l'écoulement lyrique des fragments.

---

83 *De l'inconvénient d'être né,* p. 731.
84 *Sur les cimes du désespoir,* p. 41.

Les œuvres en français conservent cette perception des sensations comme fondement de l'être mais introduisent davantage de tension par la possibilité de cerner l'être à travers elles. Ainsi, *De l'inconvénient d'être né* propose un cheminement à travers le rapport de l'écrivain à ses sensations : « Où sont mes sensations ? Elles se sont évanouies en… moi, et ce moi qu'est-il, sinon la somme de ces sensations évaporées[85] ? » On retrouve dans ce fragment le lien entre les sensations de l'individu et la conscience d'exister en tant qu'être singulier. Cependant, Cioran instaure ici une boucle dans laquelle les sensations, à la fois aboutissement et source du « moi », perdent leur valeur dès lors qu'elles appartiennent au passé, dès qu'elles sont « évanouies ». Le moi est mis à distance par l'usage des points de suspension qui créent un effet déceptif car ils le relient au terme « évanouies » marquant sa vacuité. Ainsi, bien qu'il déclare qu'« Il n'y a pas de sensation *fausse*[86] », celles-ci ne permettent pas d'établir un autoportrait fiable puisque, à l'image des secondes irrémédiablement perdues, elles ont disparu dans l'intériorité même du moi. Cette boucle entre le moi et les sensations se construit autour de la ponctuation interrogative dont la répétition marque le caractère cyclique et l'enfermement dans l'irrésolution. L'existence n'apparaît désormais plus comme réelle, mais comme évaporée et impossible à unifier sous une seule bannière.

Par ailleurs, les premiers textes de Cioran concevaient les sensations comme grille de lecture de l'être, tandis que par la suite l'inadéquation entre raison et sensation rend impossible de déchiffrer la réalité ontologique du moi : « Je *sens* que je suis libre mais je *sais* que je ne le suis pas[87] ». Entre les écrits de jeunesse et ceux de maturité, c'est la prise de conscience d'une rupture pour ainsi dire complète entre les intuitions et les savoirs du moi qui se joue.

II.1.3. Cioran, secrétaire de ses sensations

La voix subjective chez Cioran, construite à partir des évènements de rupture entre le moi et le monde, a conservé tout au long de l'œuvre l'enseignement du corps dans sa physiologie, comme dans ses sensations. Ainsi, non seulement ce sont eux qui alimentent le lyrisme de jeunesse, mais aussi le cynisme et enfin la désillusion des écrits plus tardifs : on les perçoit tant à travers l'omniprésence des affects dans les extraits de *Sur les cimes du désespoir* étudiés précédemment que des formules plus tardives comme « Toute pensée

85 *De l'inconvénient d'être né*, p. 739.
86 *Ibid.*, p. 802.
87 *Ibid.*, p. 804.

dérive d'une sensation contrariée[88] » extraite de *De l'inconvénient d'être né*. Unique lorsqu'elle touche à l'extase, au paroxysme, cyclique lorsque qu'elle relève d'états d'âme latents, la sensation rythme les expériences existentielles et les pensées qui en découlent. Cioran entend généralement les sensations comme perceptions de soi et du monde détachées du rationnel et immédiates, directement liées au physiologique qui est le plus souvent perçu comme le langage du corps (principalement les maux et les maladies). Le corps, dans sa physiologie comme dans les sensations qu'il génère, n'existe guère que pour être contrarié. L'être se trouve oscillant entre deux pôles : celui de sa matérialité la plus triviale et celui de sa plus haute spiritualité. Le physiologique prend place dans la pensée de Cioran comme pendant de l'absolu : « On ne devrait accorder crédit qu'aux explications par la physiologie et par la théologie. Ce qui prend place entre les deux n'importe guère[89]. » Alors qu'il avoue ne pas avoir l'organe pour la foi, Cioran martèle l'importance du physiologique par rapport à la raison dans de nombreux textes, non qu'il choisisse le règne du sensible mais plutôt qu'il y soit soumis : « J'existe, je sens et je pense au gré de l'instant – et malgré moi[90] ». Aussi, ses fragments et essais prennent-ils souvent la tonalité d'un journal de sensations, catalogue de ce qui est ressenti face au temps, à l'ennui, la mélancolie, la colère, la joie ou encore la maladie et l'insomnie. Bien que ces considérations franchissent rarement le seuil de la publication, on peut par exemple noter les nombreuses allusions faites dans les carnets aux douleurs et fourmillements que Cioran a ressentis toute sa vie dans ses jambes :

> Je me disais hier que mes jambes ne me faisaient plus mal. Et en effet depuis des mois elles ne se signalaient que par des sensations plus ou moins indifférentes… Cette nuit, me voilà debout, tant elles me torturent. Toujours la *loi de l'ironie*, loi qui préside à tout ce qui arrive, à tout ce qui m'arrive[91]…

La sensation renvoie à la torture mais également à l'existence puisqu'elle sort de l'indifférence, et par son inconstance rappelle l'ironie qui régit les rapports au monde et à soi. Ainsi, la sensation marque un rapport au temps conflictuel, où lorsque le moi semble se saisir d'une réalité, l'absence de souffrance par exemple et donc l'identification d'un temps sans trouble, elle se transforme et rompt l'unité qui était en train de se dessiner.

---

88 *Ibid.*, p. 792.
89 *Le Mauvais démiurge*, p. 717.
90 *Précis de décomposition*, p. 93.
91 « Cahiers Dieppe 1987 », Fonds Cioran, Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, CRN.Ms.839[2]. L'ensemble des manuscrits étudiés dans la présente recherche sont retranscrits en annexe p. 425 et suivantes.

> Cette seconde-ci a disparu pour toujours, elle s'est perdue dans la masse anonyme de l'irrévocable. Elle ne reviendra jamais. J'en souffre et n'en souffre pas. Tout est unique – et insignifiant[92].

Le rapport au temps, ici comme dans bien d'autres fragments, est traité sous l'angle de la sensation – le passage du temps d'une seconde à l'autre – et non de l'analyse philosophique qui n'est que suggérée dans ce fragment. À partir du constat d'un temps qui passe irrémédiablement, surgit la sensation qui en résulte, souffrance et indifférence, pour conclure sur l'essence des choses : unique et insignifiant. Ce conflit entre sentiment d'unicité et indifférence face à la vie se retrouve dans plusieurs textes évoquant le temps, par exemple dans le fragment de *De l'inconvénient d'être né* déjà cité : « Trois heures du matin. Je perçois cette seconde, et puis cette autre, je fais le bilan de chaque minute. » Ce qu'il perçoit c'est la rupture, le manque existentiel à l'origine de la réflexion : les éléments composant la sensation d'écoulement du temps sont déconnectés les uns des autres dans des propositions indépendantes, entre l'heure, la seconde et la minute le temps se dilate (on est en mesure d'en faire le bilan). La question « Pourquoi tout cela ? » et la radicalité de la réponse apportée augmentent l'effet de rupture dans la perception du temps puisque l'écoulement du temps est présenté mécaniquement par l'évocation des éléments le constituant. La remise en cause de la naissance réintroduit la souffrance dans les blancs. Ainsi, les sensations de manque activées dans les écrits de maturité renouent avec la souffrance exprimée dans le lyrisme de jeunesse.

En se faisant « secrétaire de ses sensations », Cioran brosse un tableau par apports successifs, certes parfois antagonistes, mais toujours à la recherche d'une perspective honnête, vraie, afin de donner à lire en creux le portrait d'un moi qui nous échappe sans cesse. Ce faisant il interroge le moi non dans son individualité (se détachant de ce qui fait de l'homme Cioran un individu souffrant) mais dans son universalité, en posant la question de la souffrance existentielle de l'être – appréhendée à partir de l'expérience subjective.

II.1.4. De la négation du monde vers l'universel

La voix subjective peut donc tout à fait permettre de renouer avec une universalité que la voix objective de la philosophie semblait avoir perdu. Ainsi, à travers l'expérience du moi souffrant, en rupture avec le monde, la subjectivité se détache du seul individu et désigne ce qui relève d'une expérience ontologique de l'être. L'*Encyclopédie*

92 *De l'inconvénient d'être né*, p. 762.

philosophique universelle définit ainsi cette faculté de la subjectivité : « On peut donc distinguer deux définitions complémentaires plutôt qu'opposées : au sens individuel, la subjectivité désigne l'intériorité de la personne, la singularité et la spontanéité du moi ; tout ce qui constitue l'individualité humaine, et qui échappe à l'universalité du concept, comme à l'observation empirique. Au sens général, la subjectivité signifie l'unité pure de la conscience de soi, présente en chaque homme, au fondement de toute connaissance possible[93]. » Ainsi la subjectivité permet-elle de relier les individus autour d'une même prédisposition vis-à-vis de l'existence. Elle va donc offrir la possibilité de retourner la négation du monde vécue à titre personnel, à travers des expériences individuelles, en une pensée de l'universel. Cette dernière transpose ces expériences dans un champ existentiel comme autant de révélations d'un renversement des valeurs valant pour l'ensemble de l'humanité.

Dans l'ensemble de l'œuvre de Cioran il existe une porosité entre l'expérience personnelle et une forme d'universel commun à l'humanité malgré (ou à travers) l'affirmation de solitude ontologique de l'être. En effet, dans les œuvres de jeunesse la souffrance individuelle est assimilée à un sacrifice christique, de l'un pour tous, dans une forme d'élection paradoxale à travers la douleur. Ainsi, dans la continuité des interrogations posées dans *Sur les cimes du désespoir, Le Livre des leurres,* deuxième ouvrage de Cioran, place la souffrance au cœur de l'expérience de l'existence :

> Pourquoi faut-il qu'on continue de souffrir après moi ? Peut-il y avoir encore des angoisses et des douleurs après les miennes ? Certains hommes sont nés pour supporter les douleurs de ceux qui ne souffrent pas. La démonie de la vie répand en eux tous les poisons qu'elle épargne aux autres, toute la souffrance qu'ils n'ont pas connu. (…) Certaines douleurs devraient figer l'histoire sur place ; de même, il y a des hommes pour lesquels l'histoire n'a absolument aucun sens. Et je me demande : mon existence à moi ne rend-elle pas inutile l'existence à venir du monde[94] ?

Bien que le sort du collectif apparaisse ici, l'omniprésence du moi (à travers les pronoms personnels, possessifs et réfléchis) rend perceptible à quel point il est perçu comme inférieur sur l'échelle des valeurs par rapport à l'individu souffrant qui prend sur lui le destin du monde et même l'annule. Dans cette attitude antéchristique sur laquelle Cioran

93 J-F. Mattéi et al. (ed.), *Encyclopédie philosophique universelle,* Paris, Presses universitaires de France, 1998, p. 2477.

94 *Le Livre des leurres*, p. 122.

reviendra, y voyant le manque de mesure de la jeunesse, se trouve la recherche d'une corrélation entre souffrance et destin : non seulement je souffre donc je suis, mais je souffre donc je suis davantage qu'autrui.

Ainsi, par son expérience de vie en rupture avec le commun des mortels, le jeune Cioran marque son élection paradoxale parmi ceux marqués du stigmate de l'insomnie. Nourri de ses enseignements il s'élève hors de la communauté humaine et cherche dans ses textes à traduire cette exclusion qui reste perçue comme l'accès à une illumination paradoxale.

II.2. Négation du monde et intériorité : de l'élévation à la chute

Le moi exclu du monde, en proie à des extases et s'exprimant par dilatation et expansion, entame une élévation individuelle, une ascension lyrique. Les textes de jeunesse sont enclins à parler des hauteurs, des cimes et la négation du monde et des normes semble devoir aboutir à un au-delà à la fois catastrophique et grandiose dont un vocabulaire tant hyperbolique qu'oxymorique rend compte. Ce n'est que plus tard que Cioran opérera le renversement de l'élévation à la chute. Il nous semble que cette inversion se fait lorsque le caractère existentiel de la dissociation entre l'être et le monde s'enracine dans la pensée cioranienne. Bien que les écrits de jeunesse soient empreints d'un imaginaire prophétique où le moi est coupé de l'humanité, certains éléments de ce revirement sont pourtant déjà perceptibles dans les textes de jeunesse.

II.2.1. Élévation et négation

Le jeune Cioran, dont les fragments exalte l'affirmation d'un moi puissant à la fois créateur et destructeur du monde, emploie un imaginaire davantage lié à l'élévation qu'à la chute qui le caractérisera ensuite. Cependant, dès *Sur les cimes du désespoir* on perçoit que les imaginaires se brouillent et que l'attrait des cimes se confond progressivement avec celui du gouffre. Ainsi, dans le fragment « Le retour au chaos », la représentation de la confusion primordiale facilite la perméabilité des deux imaginaires :

> Marche arrière vers le chaos initial, retour à la confusion primordiale, au maelström originel ! Élançons-nous vers le tourbillon antérieur à l'apparition des formes. Que nos sens palpitent de cet effort, de cette démence, de cette flambée, de ces gouffres ! Que disparaisse tout ce qui est, afin que, dans cette confusion et ce déséquilibre, nous accédions pleinement au vertige total, en

> remontant du cosmos au chaos, de la nature à l'indivision originelle, de la forme au tourbillon. La désintégration du monde suit un processus contraire à l'évolution : une apocalypse renversée, mais jaillissant des mêmes aspirations. Car nul ne désire le retour au chaos s'il n'a pleinement subi les vertiges de l'apocalypse[95].

Ainsi, certains termes évoquent les profondeurs : « marche arrière », « retour », ou encore « gouffres » ; cependant, comme l'apocalypse dont il est ici question, ils sont renversés et annoncent non pas le renoncement qui viendra plus tard dans l'œuvre de Cioran mais un jaillissement, une élévation violente et brutale que le terme « tourbillon » – répété deux fois dans ce paragraphe – illustre parfaitement à travers l'effet d'entraînement vers un centre et la dilatation vers l'extérieur. Les termes « Élançons-nous », « en remontant », « vertige » et « jaillissant » marquent une nouvelle fois l'élévation, l'énergie et la violence du moi.

Sous l'égide du tourbillon l'élévation est chaotique, tenant à la fois de la démence et de la flambée, thèmes déjà présents dans les deux fragments sur le lyrisme. Ainsi, l'expression du moi est ici encore au cœur du texte, il s'agit d'en exposer la virulence et la fièvre. L'élévation se fait dans un éloignement d'avec les normes de la raison et de la conservation. Elle est paradoxale puisqu'elle se fait sans envisager de voie de retour : le penseur scie les barreaux sur lesquels il est monté. L'élévation propose donc déjà une diminution du moi par son appel à la destruction et au malaise. Celle-ci est perceptible dans l'autoportrait d'un moi délirant et fiévreux en proie au vertige. La question de l'élévation de l'être n'est pas résolue puisque l'ensemble du fragment, dans une hypotypose accomplie de l'état de confusion absolue que Cioran cherche à mettre en œuvre, brouille les cimes et les tréfonds. On retrouve cette confusion dans l'ensemble du recueil et jusque dans son titre qui réunit hauteur et sentiment d'avoir touché le fond. Le fragment se conclut cependant sur une mise en garde :

> Le vertige, cependant, aspire à la forme, de même que le chaos recèle des virtualités cosmiques. J'aimerais vivre au commencement du monde, dans le vortex démoniaque des turbulences primordiales. Que rien de ce qui, en moi, est velléité de forme ne se réalise ; que tout vibre d'un frémissement primitif, tel un éveil du néant[96].

95 *Sur les cimes du désespoir*, p. 80.
96 *Ibid.*, p. 81.

Le chaos et l'élévation du commencement sont voués à s'informer, à s'abaisser et perdre de leur violence. La négation du monde dans l'extase ne vaut qu'un instant, le temps d'un « éveil ». La question de la forme, au cœur de ce fragment passe progressivement du monde au moi, révélant une négation double touchant à l'extériorité et à l'intériorité (la forme en moi, la forme hors de moi) et amenant progressivement l'être vers le gouffre, le néant et l'ensemble des éléments évoquant la chute.

II.2.2. Intériorité et extériorité : les frottements entre soi et le monde

Alors que l'exaltation se tarit avec le temps, ce va-et-vient de l'être entre intériorité et extériorité perdure au fil des fragments. Cette dualité de l'être, à la fois en soi et hors de soi, génère des états que l'on appellera négatifs au sens où ils rendent compte d'un sentiment d'impossibilité à unifier les expériences du moi autour d'une seule acception. Là encore, la distinction entre élévation et chute est brouillée entre déchéance et élection. Ces états de dissociations internes du moi tels que l'ennui ou la mélancolie sont autant de moments de frictions entre ce qui est extérieur à l'être et ce qui lui est intérieur. En révélant une inadéquation entre le moi et le monde, ils permettent paradoxalement d'en définir certains contours :

> Dès l'enfance, je percevais l'écoulement des heures, indépendantes de toute référence, de tout acte et de tout événement, la disjonction du temps et de ce qui n'était pas lui, son existence autonome, son statut particulier, son empire, sa tyrannie. Je me rappelle on ne peut plus clairement cet après-midi où, pour la première fois, en face de l'univers vacant, je n'étais plus que fuite d'instants rebelles à remplir encore leur fonction propre. Le temps se décollait de l'être *à mes dépens*[97].

Il se dégage de ce fragment l'impression d'une élévation de l'être au niveau d'une entité abstraite, « en face de l'univers », par un geste de rébellion contre la tyrannie. L'ancrage dans l'enfance marque l'élection essentielle, faisant de lui un « marqué ». Toutefois, la mention finale « *à mes dépens* » rompt avec l'idée de rébellion puisque tout cela se fait indépendamment de lui. La négation du monde et de ses éléments constitutifs se fait intuitivement et demande une prise de recul nécessaire qui se fera dans les œuvres de maturité à travers le renoncement, le refus du lyrisme et le cisellement de la forme (notamment avec la suppression de la plupart des formules hyperboliques et oxymoriques employées dans les textes de jeunesse).

97 *De l'inconvénient d'être né*, p. 735-736.

La subjectivité se construit chez Cioran comme une épreuve de non-adéquation à certains évènements extérieurs comme l'expérience du temps à travers laquelle son identité se définit. En plaçant cette « révélation » dans l'enfance, Cioran l'ancre profondément aux racines de son existence. Cette non-adhérence à l'existence peut agir de manière fulgurante ainsi que cela se produit dans le fragment ci-dessus mais également par le truchement de révélations de la médiocrité humaine, de son incapacité à rejoindre un tout transcendant, ce fameux « suprême » dont il se détourne pour reprendre sa promenade. Ainsi, l'être est constamment pris entre deux forces antagonistes qui le révèlent comme être essentiellement en tension. En outre, par cette confrontation entre intériorité et extériorité, Cioran explore comme Saint Augustin ou Pascal la transcendance infinie révélée de façon momentanée dans la confrontation au moi. En effet, c'est par l'approfondissement du moi, le fait d'aller jusqu'au bout d'une pulsion, que vient la transcendance vers un universel :

> Sur cette côte normande, à une heure aussi matinale, je n'avais besoin de personne. La présence des mouettes me dérangeait : je les fis fuir à coups de pierres. Et leurs cris d'une stridence surnaturelle, je compris que c'était justement cela qu'il me fallait, que le sinistre seul pouvait m'apaiser, et que c'est pour le rencontrer que je m'étais levé avant le jour[98].

À travers l'expérience de la solitude, les interactions entre soi et le monde prennent une signification plus forte, les éléments extérieurs devenant déterminants. L'écrivain crée par hasard la situation et la révélation se fait malgré lui. Cependant, il garde le contrôle ainsi que l'atteste la dernière proposition du fragment qui réinscrit l'écrivain dans une relation de causalité avec des évènements pourtant présentés comme aléatoires. Cioran expérimente une relation à l'existence à travers autrui, même si cet autre est rejeté, qu'il n'est pas humain, il représente tout de même un ancrage double : dans le monde et vis-à-vis de soi-même. Cette fonction d'ancrage est présente dans la plupart des fragments relatant une discussion, un échange : chaque rencontre révèle quelque chose de l'être.

L'expérience de la négation du monde apparaît comme une intuition première de l'être qui relève dans les écrits de jeunesse d'une forme d'élection paradoxale se traduisant par un lyrisme fiévreux. La négation du moi apparaît thématiquement mais formellement l'écriture reste une dilatation forte du thème lyrique. Entre un monde dont l'écrivain entend précipiter l'apocalypse et un moi exacerbé, Cioran atteint des paroxysmes où création et négation semblent ne faire plus qu'un. Toutefois la puissance créatrice / destructrice du

98 *Ibid.*, p. 736.

moi l'entraîne toujours plus en avant dans l'exploration de soi. Dès lors, le sujet écrivant ne peut faire l'impasse de l'action mutuelle de l'intérieur sur l'extérieur et de son impact sur le discours sur soi.

II.2.3. Les œuvres de jeunesse et la tentation du collectif

Les œuvres de jeunesse sont ainsi parcourues par des frissons lyriques, des éclats d'extase qui leur donnent une tonalité à la fois explosive et expansive. Centrés sur l'exaltation du moi et son action destructrice sur le monde, les textes composant *Sur les cimes du désespoir* et *Le Livre des leurres* ne sont toutefois pas exempts d'une tentative de recomposition, de cohésion, comme dans le fragment « Aux plus seuls » :

> Je m'adresse à vous, à vous tous qui savez jusqu'où peut aller la solitude de l'homme, combien la tristesse d'être peut assombrir la vie et la palpitation de l'individu, et ébranler ce monde. Je m'adresse à vous, moins pour retrouver ce que je vis que pour unir nos solitudes. Frères en désespoir, en tristesse secrète et en larmes retenues, *nous sommes tous unis par notre désir fou de fuir la vie, par notre angoisse de vivre et la timidité de notre folie*[99].

La coprésence de « je » et de « vous » permet une lecture simplifiée de l'énonciation dans ce fragment : l'énonciateur crée une communauté entre lui – dont la présence est actée par la répétition « je m'adresse à vous » – et ceux qui sont liés par l'apostrophe « Frères en désespoir », communion performée par le passage du « je » et « vous » au « nous ». Ici la communauté reste paradoxale puisque formée par un regroupement de solitaires, liés par leur rupture d'avec le monde. Cependant, l'objectif d'unir des individus rejoint une tonalité prophétique que Cioran abjurera par la suite mais qui reste relativement présente notamment dans *Le Livre des leurres* :

> Je vous invite, frères, à renoncer à la conscience, à renoncer à tout ce qui peut faire obstacle à votre orgie intérieure, à votre ivresse infinie et exaltée. Que le doux chaos des sens vous berce et vous entraîne dans sa ronde ; que vos frissons cruels dessinent des mouvements de ballet. Assumez les instants où votre drame devient aussi inutile qu'un jeu[100] !

Dans ce début de fragment, placé en tête de chapitre, la performativité de l'énoncé « je vous invite » suivi des souhaits introduits par la conjonction « que », puis l'impératif « Assumez », donnent au texte une valeur prédicative forte, ancrant la volonté du jeune

99 *Le Livre des leurres*, p. 131.
100 *Ibid.*, p. 171.

auteur à porter la parole de la communauté des solitaires et à valoriser une attitude anticonformiste dont les traits caractéristiques sont à la fois de l'ordre de la rébellion – « orgie », « ivresse » – et de la souffrance – « frissons », « drame ». La négation, quoique bien présente à travers l'appel au renoncement et au chaos, n'empêche pas la constitution d'une communauté d'esprit ni la tentative de l'écrivain de s'y rattacher.

La tonalité lyrique de l'œuvre persistera chez Cioran tout en s'épuisant progressivement. Ce que Nicolas Cavaillès baptisera *la voix suicidaire*, c'est-à-dire l'empreinte de désespoir lyrique dans la lignée de Baudelaire mais également Rilke, qui donne l'impression d'un cri libérateur du moi dans une écriture qui coule à flots, où l'œuvre est placée sous le signe de la nécessité métaphysique, passionnelle, sous la pression de l'insomnie et de l'ennui. Cette voix finit par un suicide : l'exil[101]. Cette phase d'expansion aboutit alors à un repli paradoxal contre le moi bien que par moment Cioran reconnaisse les vertus de de son expression, en particulier dans un monde hanté par l'absurde.

> En dehors de la dilatation du moi, fruit de la paralysie générale, nul remède aux crises d'anéantissement, à l'asphyxie dans le rien, à l'horreur de n'être qu'une âme dans un crachat[102].

Ce fragment – qui n'est pas sans rappeler celui de Baudelaire : « De la vaporisation et de la centralisation du Moi. Tout est là[103] » – met en avant les jeux existants entre l'écriture du moi et le sentiment précédemment évoqué d'exil métaphysique et l'angoisse qui en découle.

101 N. Cavaillès, *Écrire contre soi*, *op. cit.*, p. 96.
102 *Syllogismes de l'amertume*, p. 182.
103 C. Baudelaire, *Mon cœur mis à nu*, in *Œuvres complètes*, *op. cit*., p. 679.

***

Ainsi, l'écriture de soi ne peut pas persister dans cette voix suicidaire puisqu'elle aboutirait alors à sa propre mise à mort par un excès généralisé à la fois lyrique (profusion des mots, répétitions des adjectifs, création langagière foisonnante) et personnel (défense du fascisme, délire de prophète ou de saint). Aussi, bien qu'elle reste présente dans l'œuvre jusqu'à un stade avancé (certains fragments dans *De l'inconvénient d'être né* sont empreints de lyrisme, mais on en trouve très peu au-delà), cette voix suicidaire est contaminée par des voix où le doute et l'auto-ironie rejouent les rapports à l'écriture de soi. Elle permet d'échapper à la mort et de relancer l'écriture. Quoi qu'il en soit, toutes les voix en présence dans l'œuvre de Cioran placent le moi au centre, et sont travaillées au sein d'une réflexion sur son expression et le sens d'une telle pratique.

Chapitre 2 : Les apories de l'expression subjective chez Cioran

La voix subjective portée par la négation finit assez vite par se retourner contre elle-même. Ainsi, les fragments de *Sur les cimes du désespoir,* tout en traduisant une dilatation du moi et une exubérance lyrique dans le rapport à l'écriture, comportent aussi en germe la négation du moi à venir. Si thématiquement elle est présente très tôt, l'écriture témoigne cependant d'une tendance contraire davantage orientée vers l'excès de soi. C'est dans les textes français que Cioran mettra réellement en pratique ce qu'il annonçait auparavant, à savoir émietter le moi, le démanteler, en révéler les mensonges. À partir du *Précis de décomposition*, non seulement la thématique de la négation du moi est centrale mais l'écriture est travaillée en ce sens, afin d'en illustrer l'épuisement progressif. Ce travail passe par de nombreuses réécritures, un travail constant de la forme (sur ces fameux carnets à spirale sur lesquels Cioran notera ses pensées pendant plus de trente ans) et un souci presque obsessionnel de la ponctuation. En passant à la langue française et en renonçant radicalement au roumain (il ne publiera plus rien dans sa langue natale et stoppera net la rédaction du *Bréviaire des vaincus* entamé en 1940 et poursuivie jusqu'en 1944) Cioran déclare avoir pris conscience de ce qu'était l'acte d'écrire et ce faisant met en œuvre une pratique littéraire où la langue, le style et l'écriture sont sans cesse interrogés et mis en tension pour les rapports qu'ils entretiennent avec le moi et ses intuitions. Chaque choix linguistique, stylistique et littéraire de Cioran vise désormais à nier le moi. Ainsi, du thème de la mort du moi, du suicide qu'il ressasse inlassablement Cioran opère un bon vers une mort effective, non pas dans le monde réel mais dans l'univers fantasmé du livre.

C'est dans ce saut qualitatif que s'opère chez Cioran la coexistence de la mort de l'auteur et du discours subjectif. En effet, dès lors que la raison n'agit plus comme norme et que la souffrance agit comme révélateur, l'écriture peut établir une transvaluation des valeurs et faire de la disparition d'une instance le cœur d'une lutte avec soi-même construite par le biais de la seule voix du discours possible : la subjectivité. Dans ce travail d'élaboration de l'oeuvre le rapport de Cioran aux différents éléments composant le discours n'est pas sans rappeler l'analyse que Barthes fait des relations qui se jouent dans la pratique de l'écriture. Selon lui, au sein du discours, l'auteur compose son texte entre trois instances dont il joue pour parvenir à l'œuvre. Entre la langue, le style et l'écriture, il

module son expression et crée son identité auctoriale[104]. Alors que Barthes limite la part de choix à l'écriture, le style et la langue étant respectivement au-delà et en deçà de la littérature, Cioran fait opérer la subjectivité jusque dans le choix de la langue.

I. Construction et déconstruction du moi : le *Précis de décomposition*, œuvre charnière

Dans une écriture fondée sur l'expression du moi et dont le premier exégète est l'auteur lui-même – Cioran ayant abondamment commenté sa pratique dans les entretiens qu'il a accordés –, il est nécessaire de constater les limites d'une analyse uniquement centrée sur les propos de Cioran. Non seulement, comme le note Nicole Parfait, le moi en présence dans les entretiens est « élaboré et mis en scène dans les entretiens à travers des récits répétitifs et quasi obsessionnels d'événements qui auraient structurés sa personnalité[105] », mais on peut également considérer que celui décrit dans les textes publiés de façon explicite détourne d'un moi implicite plus complexe qui apparaît au gré d'une forme malléable et versatile tant à travers les usages de la langue qu'à travers les images employées pour exprimer la pensée subjective.

Dans l'expression de la subjectivité, on trouve deux tendances : celle d'affirmer un savoir subjectif, non universel, une vision du monde propre à celui qui l'énonce ; celle de dénoncer les faiblesses d'un moi dont on se méfie car on le sait faillible de par sa nature humaine. D'une part, une voix jusqu'alors ignorée à qui l'on donne toute latitude pour s'exprimer, d'autre part, une voix que l'on soupçonne d'aveuglement, d'erreur et d'errance et que l'on cherche à « coincer » grâce à la forme fragmentaire. Tandis que l'ensemble de l'œuvre de Cioran semble unifié derrière la bannière d'une expression subjective formulée au sein d'une forme fragmentaire présentée comme seule forme d'expression possible du moi, nous rejoignons les lectures de Mihaela-Gentiana Stănişor et Nicolas Cavaillès qui observent une évolution de l'affirmation du moi à sa négation. Ainsi, l'œuvre roumaine peut se lire comme un tout filé, tel un journal intime retraçant les pensées d'un jeune homme ancré dans son temps. Ce n'est que lorsque la gêne d'être soi – cette révélation qu'être « c'est être coincé[106] » – se trouve pleinement présente à l'esprit que Cioran introduit une réelle mise en question, voire une mise à la question du moi. Il est intéressant

104 Cf. R. Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture*, dans *Œuvres complètes, T.1,* Paris, Seuil, 1994, p. 139-186.
105 N. Parfait, *Cioran ou le défi de l'être*, Paris, Desjonquières, « La mesure des choses », p. 9.
106 *Écartèlement*, p. 959.

de noter que sans que la forme ne change radicalement entre les textes roumains et les textes français (majoritairement de forme brèves les uns comme les autres), les premiers constituent un étoffement du moi, alors que les seconds cherchent à l'épuiser, à le ronger progressivement comme si être soi pour Cioran c'était être moins soi-même. Dans un cas la forme brève répond à un impératif de multiplication, tandis que dans le second il permet un émiettement, une réduction d'un tout.

Dans cette première partie du chapitre, nous appuierons en grande partie notre analyse sur plusieurs fragments du *Précis de décomposition*. En effet, ce recueil occupe une place toute à fait singulière dans l'ensemble des œuvres de Cioran : à la fois synthèse et règlement de compte avec les œuvres de jeunesse, ouverture sur les enjeux de l'écriture contre soi en langue française. Comme le note Nicolas Cavaillès cette œuvre comporte néanmoins des résidus du ton lyrique des textes roumains. Cette cohabitation nous permettra de percevoir plus finement les enjeux stylistiques de la négation de soi dans l'écriture telle que Cioran la pratique.

I.1. La ponctuation au service de la déconstruction

La ponctuation du *Précis de décomposition* – et, par la suite, de l'ensemble des textes de Cioran – est extrêmement travaillée par l'auteur. L'usage d'une ponctuation de rupture ou de mise à distance, point de suspension, double tiret, parenthèse, guillemet, met en tension le texte et en bouleverse la lecture.

I.1.1. Prise de liberté avec la ponctuation

Dès le deuxième fragment du recueil, « L'anti-prophète », la ponctuation joue un rôle clé. En effet, dans ce fragment on retrouve un condensé des pratiques de ponctuation mises en œuvre par Cioran dans le *Précis de décomposition*, qu'on ne retrouve pas nécessairement autant par la suite. Les points de suspension sont particulièrement présents dès les premières lignes :

> Dans tout homme sommeille un prophète, et quand il s'éveille il y a un peu plus de mal dans le monde…
>
> La folie de prêcher est si ancrée en nous qu'elle émerge de profondeurs inconnues à l'instinct de conservation. Chacun attend *son* moment pour

> proposer quelque chose, n'importe quoi. Il a une voix : cela suffit. Nous payions cher de n'être ni sourds ni muets[107]… […]

Au premier regard les points de suspension scandent la lecture. Dans ce texte d'un peu plus d'une page, composé de neuf paragraphes (dont le premier ne fait que deux lignes), les cinq premiers paragraphes se terminent par des points de suspension et dès le quatrième les suspensions internes apparaissent :

> L'abondance des solutions aux aspects de l'existence n'a d'égale que leur futilité. L'Histoire : manufacture d'idéaux…, mythologie lunatique, frénésie des hordes et des solitaires…, refus d'envisager la réalité telle quelle, soif mortelle de fictions[108]…

Ce procédé revient au fil du texte puisqu'on en compte sept répétitions jusqu'à la fin du texte. Parmi les points de ponctuation, les points de suspension soulèvent une certaine difficulté d'interprétation car ils comportent une charge sémantique multiple dont Cioran joue : hésitation, rupture de la phrase, omission, sous-entendu, énumération incomplète, etc. Ici, ils portent parfois une charge ironique : « Nous payons cher de n'être ni sourds ni muets... », mais peuvent aussi comporter une double connotation. Ainsi, dans l'énumération dans la contre-définition de l'Histoire : « manufacture d'idéaux…, Mythologie lunatique, frénésie des hordes et des solitaires…, refus d'envisager la réalité telle quelle, soif mortelle de fictions… », les points de suspension réintroduits après chaque terme créent une distance ironique avec les énoncés, ouvrent les interprétations et brisent le lien entre les termes de l'énumération. Les éléments sont pourtant distincts avec d'une part ce qui dépend d'une inadéquation à la réalité : « idéaux », « mythologie », « refus d'envisager la réalité telle quelle », « fictions ». D'autre part, ce qui dépend d'un comportement excessif : « lunatique », « frénésie », « soif mortelle », afin de composer une image de l'Histoire résolument catastrophique. Elle apparaît comme une entité qui se nourrit des excès des uns et des autres et de leur propension à mentir (aux autres comme à eux-mêmes), à se croire prophètes. Les points de suspension répétés à trois reprises insèrent un jeu dans les rouages de l'énumération et donc dans la répartition binaire précisée au-dessus. Cet usage des points de suspension illustre la maîtrise de Cioran, qui se réapproprie un signe de ponctuation pour moduler sa pensée, lui insuffler une souplesse sémantique que les mots ne permettent pas. Ainsi que l'analyse Isabelle Serça dans *Esthétique de la ponctuation* l'écrivain se saisit des signes pour moduler sa « voix » :

107 *Précis de décomposition*, p. 6.
108 *Ibid.*

> N'étant pas (toujours) imposés par la langue, points de suspension, tirets et autres signes de ponctuation découpent la chaîne de l'énoncé indépendamment des frontières morphosyntaxiques habituelles (…) Grâce aux signes, ajoutant ici ou déplaçant là tel fragment textuel, l'auteur taille son texte comme il l'entend. Plus qu'avec les modulations de la voix, la ponctuation joue avec les frontières de la syntaxe, tout particulièrement avec les notions de linéarité et de continuité, contraintes linguistiques auxquelles la ponctuation est liée de façon nécessaire[109].

Cette prise de liberté syntaxique touche également à l'usage du deux-point. Contrairement aux points de suspension leur sens est relativement facile à interpréter : introduction d'un discours rapporté, d'une énumération, ou rapport de cause/ conséquence entre les deux propositions l'encadrant. Or, dans ce fragment, Cioran joue avec cette fonction explicative révélant une cause et une justification creuse : « Chacun attend *son* moment pour proposer quelque chose : n'importe quoi. Il a une voix : cela suffit. » marquant ainsi l'ironie du propos. Le troisième paragraphe est également construit sur ce procédé d'enchaînement démonstratif, que Cioran pousse à l'extrême puisque le paragraphe se compose d'une seule longue phrase où les propositions sont séparées par des deux-points en cascade :

> […] tous veulent diriger les pas de tous : la vie en commun en devient intolérable, et la vie avec soi-même plus intolérable encore : lorsqu'on n'intervient point dans les affaires des autres, on est si inquiet des siennes que l'on convertit son « moi » en religion, ou, apôtre à rebours, on le nie : nous sommes victimes du jeu universel[110]…

A travers ce fragment Cioran opère un cheminement de « tous » au « moi » qui se clôt sur un retour à l'universel. Les deux-points marquent en quelque sorte la logique d'un tel cheminement et amplifient l'évacuation du collectif par l'intériorité, placée à un rang supérieur par l'usage du comparatif « plus intolérable encore ». Le jeu entre cette locution et les deux-points dénote une prise de distance ironique puisque l'intériorité n'offre aucun refuge, aucun havre de paix, bien au contraire. D'ailleurs, le moi converti en religion ou nié n'apporte rien de plus que la révélation d'être victime. Les points de suspension qui achèvent ce paragraphe marquent l'impossible sortie du cercle vicieux entre renoncement

109 I. Serça, *Esthétique de la ponctuation*, Paris, Gallimard, 2012, p. 124.
110 *Précis de décomposition*, p. 6.

au monde et exploration de l'intériorité : l'un comme l'autre mène à un comportement excessif.

I.1.2. Les guillemets dans Précis de décomposition

La fin de « L'anti-prophète » est dédié à la parole de « l'homme lucide » par lequel Cioran introduit l'anti-prophète à travers le procédé narratif du discours direct « je me figure l'entendre » suivi du discours de cet « homme idéalement lucide ». Ici ce n'est pas le « je » cioranien qui parle mais un être idéal :

> Je me figure l'entendre : « Arraché au but, à tous les buts, je ne conserve de mes désirs et de mes amertumes que leurs formules. Ayant résisté à la tentation de conclure, j'ai vaincu l'esprit, comme j'ai vaincu la vie par l'horreur d'y chercher une solution. (…) Il n'est de noblesse que dans la négation de l'existence, dans un sourire qui surplombe des paysages anéantis.
>
> (Autrefois j'avais un « moi » ; je ne suis plus qu'un objet… Je me gave de toutes les drogues de la solitude ; celles du monde furent trop faibles pour me le faire oublier. Ayant tué le prophète en moi, comment aurais-je encore une place parmi les hommes[111] ?)

Cioran crée une zone d'ombre, un flou, en ne fermant pas les guillemets ouverts lors de la prise de parole de l'homme lucide. Le retour à la ligne, suivi d'un paragraphe entre parenthèses, laisse planer une incertitude quant à l'identité du « je » ayant tué le prophète en lui. Pour un auteur qui « rêve d'un monde où l'on tuerait pour une virgule » un tel geste est bien évidemment mûrement réfléchi d'autant plus que dans les brouillons, Cioran n'a pas recours au discours direct et il y est clair que c'est l'homme lucide et non l'auteur dont il s'agit[112]. Cependant, la version définitive n'est pas aussi évidente, elle laisse libre cours à l'interprétation du lecteur, comme si l'homme lucide était l'un des avatars possibles de l'écrivain.

Ailleurs dans le recueil, l'usage des guillemets est également utilisé pour créer un flou, introduire une distance entre l'auteur et l'énonciateur du texte comme dans le fragment « Dans une des mansardes de la terre[113] ». Ici, les guillemets sont strictement indiqués en début de chaque paragraphe et à la fin du fragment, insistant par contraste sur la particularité de l'usage des guillemets dans « L'anti-prophète ». Présentés entre guillemets

111 *Ibid.*, p. 7.
112 Cf. notes du *Précis de décomposition*, p. 1320.
113 *Précis de décomposition*, p. 56-57.

les 3 paragraphes qui composent ce fragment possèdent une charge poétique forte avec ce qui peut être considéré comme des anaphores : « J'ai rêvé de printemps lointains, *d'un soleil* n'éclairant que l'écume des flots et l'oubli de ma naissance, *d'un soleil* ennemi du sol », puis « *J'ai* détesté les midis et les minuits de la planète, *j'ai* langui après un monde sans climat, sans les heures et cette peur qui les gonfle, *j'ai* haï les soupirs des mortels » et enfin « *J'ai cherché* la géographie du Rien, des mers inconnues, et un autre soleil – pur du scandale des rayons féconds, – *j'ai cherché* le bercement d'un océan sceptique » (nous soulignons), répétitions qui scandent le texte et appuient la création d'images visant à une cosmogonie paradoxale : « un soleil ennemi du sol, un monde sans climat, la géographie du Rien, un océan sceptique, désert fluide ». Ce lyrisme est mis à distance par un double procédé : d'une part les guillemets qui suggèrent un énonciateur différent de l'auteur, et d'autre part, le titre déplace et brouille géographiquement l'énoncé. Avec « dans une mansarde » on ne peut cependant s'empêcher d'y voir la parole de Cioran qui rappelle fréquemment qu'il a toujours vécu sous les toits. Mais les guillemets répétés à chaque début de paragraphe mettent une distance entre l'auteur et l'énonciateur de ces phrases qui peut dès lors être dites par un solitaire, un poète, ou l'une des multiples figures que Cioran convoque dans ses fragments.

Enfin, les guillemets peuvent introduire une mise en scène plus explicite comme dans le fragment « Le corrupteur[114] ». Cioran interroge, à travers un échange entre deux interlocuteurs, l'idéal du penseur qui distille ses doutes et corrompt les masses :

> « Tes heures, où se sont-elles écoulées ? Le souvenir d'un geste, la marque d'une passion, l'éclat d'une aventure, une belle et fugitive démence, – rien de tout cela dans ton passé ; aucun délire ne porte ton nom, aucun vice ne t'honore. Tu as glissé sans traces ; mais quel fut donc ton rêve ? »

À travers la question posée, Cioran dresse le portrait du corrupteur par ses manques : « tes heures, où se sont-elles écoulées ? », « rien (…) dans ton passé », « aucun délire », « aucun vice », « sans traces ». Sa vie apparaît de l'ordre de l'immatériel, du « rêve ». On lui reproche de ne pas avoir su corrompre, de n'avoir eu aucun effet ni aucune prise sur l'existence. Cette distance avec la vie est d'autant plus grande que les rêves du corrupteur sont élevés et rejoignent les propres aspirations de Cioran :

> – « J'aurais voulu semer le Doute jusqu'aux entrailles du globe, en imbiber la matière, le faire régner là où l'esprit ne pénétra jamais, et, avant

114 *Ibid.*, p. 144.

> d'atteindre la moelle des êtres, secouer la quiétude des pierres, y introduire l'insécurité et les défauts du cœur. Architecte, j'eusse construit un temple à la Ruine ; prédicateur, révélé la farce de la prière ; roi, arboré l'emblème de la rébellion. Comme les hommes couvent une envie secrète de se répudier, j'eusse excité partout l'infidélité à soi, plongé l'innocence dans la stupeur, multiplié les traîtres à eux-mêmes, empêché la multitude de croupir dans le pourrissoir des certitudes. »

La présence du physiologique – dont on connaît l'importance dans l'élaboration de la pensée cioranienne – est un élément clé de la corruption. En effet, les termes « entrailles », « moelle » mêlés au champ lexical de l'infiltration : « semer », « imbiber », « pénétra », « introduire », « couvent » figurent la corruption comme un processus lent et corrosif, pénétrant la chair au plus profond. Par l'association aux termes « croupir » et « pourrissoir » naît l'image du pourrissement du corps lui-même, évoquant l'idée que le corrupteur ne s'attaque pas aux idées mais au physiologique lui-même. La mise à distance des guillemets est complétée par l'usage du conditionnel passé qui insiste sur le caractère irréalisé de la chose. Entre usage du vocabulaire, ponctuation et mode de la phrase l'écriture de soi est plus que jamais brouillée, mise à distance tout en se maintenant au cœur de l'exercice rédactionnel.

I.2. Écrire contre soi : une subjectivité mise à mal

I.2.1. Techniques énonciatives et mises à distance

Après des premiers textes à la structure relativement simple et linéaire, les textes en français se complexifient nettement non seulement par l'usage de la ponctuation précédemment mentionné mais aussi par un recours à des insertions narratives, descriptives ou encore des dialogues là où on ne les attendait pas. Les techniques énonciatives sont investies progressivement à partir de la rédaction du *Précis de décomposition.* Ainsi, dans le fragment « Démission[115] » le premier paragraphe constitue un ajout à un texte préexistant et vient apposer à ce dernier un cadre narratif ancré dans la biographie de l'auteur :

> C'était dans la salle d'attente d'un hôpital : une vieille m'expliquait ses maux… Les controverses des hommes, les ouragans de l'histoire ; des riens à ses yeux : son mal seul régnait dans l'espace et la durée. (…) Cet excès d'attention à soi de la part d'une commère décrépite me laissa tout d'abord

115 *Ibid.*, p. 23-24.

> indécis entre l'effroi et l'écœurement ; puis je quittai l'hôpital avant que mon tour ne vînt, décidé à *renoncer* pour toujours à mes douleurs…

En replaçant l'énoncé dans un contexte personnel Cioran crée un effet de confidentialité en insistant sur l'opposition entre les maux individuels (tant ceux de la vieille que les siens) et des considérations générales liées à l'histoire de l'humanité. Par ailleurs, il y a un effet d'accroche puissant avec l'entrée directe dans une situation de narration : avec la formule « c'était dans », Cioran pose un cadre « la salle d'attente d'un hôpital », les personnages « une vieille » et lui-même, et va jusqu'à achever son récit par une chute avec son départ précipité.

Le tout semble ensuite donner lieu à une amère réflexion :

> « Cinquante-neuf secondes sur chacune de mes minutes, ruminais-je le long des rues, furent dédiées à la souffrance ou à … l'idée de souffrance. Que n'ai-je eu une vocation de pierre ! Le "cœur" : origine de tous les supplices… J'aspire à l'objet…, à la bénédiction de la matière et de l'opacité. Le va-et-vient d'un moucheron me paraît une entreprise d'apocalypse. C'est commettre un péché que sortir de soi… Le vent, folie de l'air ! La musique, folie du silence ! En capitulant devant la vie, ce monde a forfait au néant… Je me démets du mouvement et de mes rêves. Absence ! Tu seras ma seule gloire… (…) Et si je garde encore quelques espoirs, j'ai perdu pour toujours la *faculté d'espérer* »

Le second paragraphe est présenté entre guillemets sous la forme apparente d'un monologue intérieur, explicitement présenté comme tel : « ruminais-je le long des rues », qui apparaît à a la faveur de l'ajout de l'anecdote à l'hôpital comme résultant de la rencontre. A l'origine, ce second paragraphe était indépendant[116] et c'est bien par une construction narrative que Cioran donne à lire l'élaboration de sa réflexion à partir de l'anecdote vécue. Ainsi, entre l'homme et l'écrivain se tissent toujours plus de liens à travers l'énonciation.

Par ailleurs, le monologue s'appuie sur une construction précise et maîtrisée où les points de suspension viennent à la fois performer la rumination en laissant certaines idées en suspend et en autorisant des sauts d'une idée à l'autre : « Le va-et-vient d'un moucheron me paraît une entreprise d'apocalypse. C'est commettre un péché que sortir de soi… Le vent, folie de l'air ! » et jouer sur les effets de surprise dont Cioran est friand : « la souffrance… ou l'idée de souffrance ». Ainsi, ici encore la ponctuation est mise au service

116 Il s'agit du manuscrit ms.43, f°I. Conservé à la BLJD. cf. notes du *Précis de décomposition*, p. 1322.

d'un projet énonciatif afin de rendre compte d'un cheminement de l'esprit vagabondant sans but.

I.2.2. Jeux et enjeux grammaticaux des désignations pronominales de soi

Dans une entreprise mêlant affirmation et négation de soi, il était convenu d'aller observer la façon dont l'auteur user des pronoms. Entre le « je » d'usage dans l'essai, l'autobiographie ou le poème et le « nous » de convenance dans les textes philosophiques, l'auteur professe une méfiance envers chacune de ces formes qui mène à questionner les recours à l'une comme à l'autre des formes. Les usages des pronoms personnels sont relativement complexes chez Cioran bien que de son propre aveu, tous se résolvent dans l'énonciation du moi :

> Quand je dis "nous", c'est très souvent "moi" que j'entends. Ce n'est pas du tout le "nous" de l'homme politique, le "nous" du prophète, ou Dieu sait quoi, qui parle au nom des autres. C'est surement pas la foule, ça n'a aucun sens collectif. Je n'ai jamais parlé au nom de qui que ce soit[117].

En réfutant la possibilité d'un nous collectif (associé à la formule trompeuse d'un fanatique dès le premier fragment du *Précis de décomposition*[118]), Cioran reformule une règle de linguistique selon laquelle le « nous » ne correspond jamais à un « je » pluriel. La possibilité de ce dernier n'est envisageable que dans le cas d'un écrit à plusieurs mains, pour le reste des usages la linguistique les ramène toujours à un « je + tu et / ou il[119] » ce qui complexifie la lecture de cet usage chez Cioran qui réfute tout pluriel derrière son usage du « nous ». Son interprétation associant le « nous » et le « moi » tendrait vers un « nous » de modestie qui pourrait permettre de réduire son usage à un « je » caché. Cependant, une telle lecture rentre en contradiction avec la volonté affirmée de miner l'expression du moi : « quand on ne peut se délivrer de soi, on se délecte à se dévorer[120] ». L'appel au « cannibalisme » est répété plusieurs fois dans le *Précis de décomposition*[121] et amène à considérer les usages pronominaux comme autant de tentatives de mettre à

117 *Entretiens*, p. 49.

118 Cf. « Généalogie du fanatisme », *Précis de décomposition*, p. 5 : « Il me suffit d'entendre quelqu'un parler sincèrement d'idéal, d'avenir, de philosophie, de l'entendre dire « nous » avec une inflexion d'assurance, d'invoquer les « autres », et s'en estimer l'interprète, – pour que je le considère mon ennemi. »

119 C. Kerbrat-Orecchioni, *L'Énonciation de la subjectivité dans le langage*, Paris, Armand Colin, 2009 [1999], p. 46.

120 *Précis de décomposition*, p. 102.

121 En sus du fragment précité, voir *Précis de décomposition*, « Itinéraire de la haine », p. 73-74.

distance le « je », on pense notamment à l'usage du « tu » dans des fragments comme « oscillation » :

> Tu cherches en vain ton modèle parmi les êtres : de ceux qui allèrent plus loin que toi, tu n'as emprunté que l'aspect compromettant et nuisible : du sage, la paresse ; du saint, l'incohérence ; de l'esthète, l'aigreur ; du poète, le dévergondage – et de tous, le désaccord avec soi, l'équivoque dans les choses quotidiennes et la haine de ce qui vit pour vivre[122].

L'usage du « tu », par son manque de référent strictement identifiable brouille l'énonciation puisqu'il ne réfère à aucun « autre » identifiable et ne peut en dernière instance être assimilé qu'à l'instance énonciatrice (celle-là même qui crée et pense dans l'œuvre) dédoublée et mise à distance par le « tu ». Cet usage donne l'impression d'une prise de recul permettant à la fois la critique et l'analyse. Les usages du « nous » et du « on » semblent dès lors appartenir à la même perspective bien que son emploi soit remis en question :

> (Le pluriel implicite du « on » et le pluriel avoué du « nous » constituent le refuge confortable de l'existence fausse. Le poète seul prend la responsabilité du « je », lui seul parle en son propre nom, lui seul a le droit de le faire. La poésie s'abâtardit quand elle devient perméable à la prophétie ou à la doctrine : la « mission » étouffe le chant, l'idée entrave l'envol. (…)
>
> Le triomphe de la non-authenticité s'accomplit dans l'activité philosophique, cette complaisance dans le « on », et dans l'activité prophétique (religieuse, morale ou politique), cette apothéose du « nous ». (…)
>
> Comment ne pas se tourner alors vers la poésie ? Elle a – comme la vie – l'excuse de ne rien *prouver*[123].)

Ici, Cioran reconnaît les tentations du pluriel, le désir de collectif derrière les pronoms « on » et « nous » à qui il reproche le manque d'authenticité, apanage du seul « je », mode énonciatif du poète. Ce fragment comporte encore des tendances vers l'énonciation lyrique (tendances que l'on constate dans l'ensemble du *Précis*) où le « je » apparaît comme seule énonciation honnête, détachée de toute visée argumentative. Or, progressivement les œuvres françaises de Cioran vont s'attaquer au « moi » comme fiction de l'authentique. On observe alors l'amenuisement de la présence du « je » actif au profit de formule

122 *Précis de décomposition*, p. 126-127.
123 *Ibid.*, p. 17-18.

impersonnelle ou passive[124]. Ainsi, dès les *Syllogismes de l'amertume*, dont la parution suit celle du *Précis*, le « moi » est remis en question : « Le moindre assujettissement, fût-ce au désir de mourir, démasque notre fidélité à l'imposture du "moi[125]" ».

Du « je » présent derrière chaque instance pronominale à sa disparition au profit de formes impersonnelles, la question de l'énonciation du moi est centrale dans les fragments cioraniens et l'enjeu des textes de maturité devient assez rapidement de le déceler derrière ses nombreux masques.

I.2.3. Nécessité de démasquer la fausseté du « je »

Alors que le « je » apparaît comme suspect et même faux, le fragment devient l'outil pour démasquer l'imposteur par son morcellement, son annihilation programmée. En multipliant les textes sur tel ou tel aspect du moi, la forme fragmentaire permet de l'attaquer sur différents fronts, d'en relever les inconsistances et les incohérences. Ainsi, la fascination pour la mort peut être remise en cause dans *Syllogismes de l'amertume* : « Plus je vieillis, moins je me plais à faire mon petit Hamlet. Déjà je ne sais plus, à l'égard de la mort, quel tourment éprouver[126]… » tout en coexistant avec d'autres fragments comme « Le désir de mourir fut mon seul et unique souci ; je lui ai tout sacrifié, même la mort[127]. » et « Toutes les fois que je ne songe pas à la mort, j'ai l'impression de tricher, de tromper quelqu'un en moi[128]. » où l'obsession apparaît encore cruciale pour la constitution de l'identité du « moi ». Son essence apparaît même complètement brouillée, consubstantielle à l'obsession qui par sa présence constante révèle les failles de l'être.

Dès le *Précis de décomposition* chez Cioran, l'idée qu'on ne puisse parler que de soi est contrebalancée par celle que le moi est haïssable. Ainsi, si l'on parle de soi c'est autant pour mieux le détruire que pour mieux le connaître. Il ne s'agit alors plus de dire le moi souffrant mais de faire souffrir le moi. Ainsi, dans le fragment intitulé « *Quousque eadem*[129] ? » (Jusqu'à quand les mêmes choses ?) Cioran use du ton de l'imprécation :

> Qu'à jamais soit maudite l'étoile sous laquelle je suis né, qu'aucun ciel ne veuille la protéger, qu'elle s'effrite dans l'espace comme une poussière sans honneur ! Et l'instant traitre qui me précipita parmi les créatures, qu'il soit pour

124 N. Cavaillès, *Cioran malgré lui*, *op. cit.*, p. 314.
125 *Syllogisme de l'amertume*, p. 218.
126 *Ibid.*, p. 201.
127 *Ibid.*, *op. cit.*, p. 213.
128 *De l'inconvénient d'être né*, p. 755.
129 *Précis de décomposition*, p. 165-166.

> toujours rayé des listes du Temps ! (…) Cette exaspération dans un univers imprévisible – où pourtant tout se répète – n'aura donc jamais une fin ? Jusqu'à quand se redire à soi-même : « j'exècre cette vie que j'idolâtre » ? (…)

Par le biais d'un clin d'œil au *Livre de Job*[130] Cioran compose un texte attaquant de façon virulente l'existence. D'une part, très explicitement avec la formule performative « qu'à jamais soit maudite », et d'autre part, par l'usage de l'impératif, exprimant le souhait de malédiction, puis à travers les formes interrogatives où les questions rhétoriques interrogent notre attitude face à la vie dans un retournement des valeurs par le biais des références à la trahison : « sans honneur », « traitre ». Cet usage de l'impératif introduit par la conjonction « que », propre aux textes prédicatifs (et tout particulièrement aux textes religieux) que nous avons déjà vu dans les fragments extraits de *Sur les cimes du désespoir* et *Le Livre des leurres*, tend à disparaître après le *Précis de décomposition* et la disparition du style imprécatoire. En effet, bien qu'il s'attaque ici à la fausseté du « moi » et aux souffrances engendrées, le lyrisme contenu dans l'imprécation maintient une certaine propension à la dilatation du moi contradictoire avec le projet de dévoilement de son illusion. Comme le dit Cioran lui-même : « Il n'est pas aisé de détruire une idole : cela requiert autant de temps qu'il en faut pour la promouvoir et l'adorer[131] ». Ainsi, l'entreprise de décomposition du moi devra-t-elle être continuellement reconduite d'œuvre en œuvre avant de parvenir à endiguer la propension à la dilation de l'être.

I.3. Entre ces deux tendances, l'enjeu de la langue

Entre ces deux instants d'écriture – dilatation et étranglement du moi – le passage d'une langue à l'autre joue un rôle prépondérant. En effet, le roumain est traité comme la langue du lyrisme et de l'extériorisation du moi, comme une partie d'un tout que serait « l'être roumain » rattaché à un pays, la Roumanie. Il existe d'ailleurs un paradoxe très fort entre la vision qu'il a de cet idiome et celle qu'il a de son pays. D'une part, une langue folle, fantasque, et d'autre part, un pays sans destin, médiocre. En France, lorsqu'il aborde la question du français, il évoque une langue sclérosée, difficile à manier, un carcan pour son esprit, dans un pays ayant eu un destin, une « grande civilisation ». Ainsi, lorsque Cioran s'en saisit et renonce au roumain pour « toujours », il quitte l'énonciation au sein d'une littérature nationale, cherchant à composer une communauté littéraire et philosophique pour entrer dans une forme inversée de ce que Deleuze et Guattari ont

130 Voir partie 2, chapitre 1, I.1 et chapitre 2, III de la présente recherche.
131 *Précis de décomposition*, p. 15.

appelé la littérature mineure[132]. C'est-à-dire qu'au lieu de mettre en œuvre une littérature dont les caractéristiques sont « la déterritorialisation de la langue, le branchement de l'individuel sur l'immédiat-politique, l'agencement collectif d'énonciation[133] », Cioran en changeant de langue va acter la rupture définitive avec le collectif qu'il avait jusqu'alors cherché à pénétrer en Roumanie.

I.3.1. Français contre roumain : la langue comme enjeu de l'écriture de soi

Lors qu'il écrit en roumain, Cioran ne se pose pas la question de la langue, il écrit par contre en fustigeant son pays qu'il juge sans destin, sans excès, qui n'a fait qu'être envahi de siècle en siècle. Il est d'ailleurs peut-être plus proche de la pratique d'une littérature mineure puisqu'il faut garder à l'esprit que la Transylvanie où il a grandi, appartenait à l'empire austro-hongrois jusqu'en 1918, et que l'allemand était largement répandu à Sibiu où Cioran fit ses études secondaires. Aussi, écrire dans sa langue pour être compris de l'ensemble de ses compatriotes était déjà un geste politique. Sans qu'il en soit question dans ses œuvres, les rapports entre langue maternelle et langue d'occupation sont sensibles très tôt dans la vie de Cioran. Ainsi, il écrira à propos de sa relation à la Roumanie :

> Mon pays s'effritait sous mes regards. Je le voulais puissant, démesuré et fou, comme une force méchante, une fatalité qui ferait trembler le monde, et il était petit, modeste, sans aucun des attributs qui constituent un destin. Lorsque je me penchais sur son passé je n'y découvrais que servitude, résignation, humilité, et quand je me tournais vers son présent, j'y décelais les mêmes défauts, les uns déformés, les autres intacts[134].

Comme nous l'avons vu précédemment, la langue roumaine n'est pas étrangère à une tentation communautaire chez Cioran, à travers notamment l'apostrophe « frères », répétée à plusieurs reprises dans ses œuvres de jeunesse. La langue roumaine est par ailleurs la langue dans laquelle il débat du destin de la Roumanie, il y fait exploser sa rancœur et ses attentes déçues. Son départ du pays, son passage au français sont des adieux à tout cela. Il ne s'agit pas non plus de célébrer un nouveau pays d'adoption mais bien de renoncer à un moi qui n'existe plus : « il me semble me rappeler les années d'un *autre.* Et c'est un autre

132 G. Deleuze, F. Guattari, *Kafka, pour une littérature mineure*, Paris, Minuit, « Critique », 1975, p. 29 et suivantes.
133 *Ibid.*, p. 33.
134 « Mon pays », dans L. Tacou, V. Piednoir (dir.), *Cioran*, L'Herne, 2009, p. 65.

que je renie[135] ». Le passage au français est alors l'histoire d'un changement de sujet de haine :

> Mais la nôtre [de méchanceté] atteint de telles proportions que ne sachant plus *qui* détruire, elle se « fixe » sur nous-mêmes. Ainsi il en fut de moi : je devins le centre de ma haine. J'avais haï mon pays, tous les hommes et l'univers ; il me restait de m'en prendre à moi : ce que je fis par le détour du désespoir[136].

Du roumain traduisant une haine tournée vers l'extérieur, Cioran passe au français exprimant une haine retournée contre soi confirmée par le passage de la méchanceté – où l'idée de mal est orientée vers autrui – au désespoir – où le mal n'agit que sur celui qui l'éprouve.

Le choix de la langue est le fruit d'un excès dans la perception du mal, d'abord orienté vers ce qui l'entoure directement, son pays et ses compatriotes, puis s'étend aux hommes en général, pour finalement se transformer en désespoir et se retourner contre soi-même. Écrire en français intervient alors comme négation du moi : le français agit contre ce qui vient naturellement, contre une identité culturelle source de souffrance et d'insatisfaction. Le passage au français correspond également à une prise de recul, une réflexion portée à l'énonciation qui n'existe pas en roumain. Cioran se soucie désormais de comment écrire. Et se passionne pour l'expression littéraire qui accompagne l'évolution de sa pensée : « Tragi-comédie du disciple : j'ai réduit ma pensée en poussière, pour enchérir sur les moralistes qui ne m'avaient appris qu'à l'émietter[137]... » Ce célèbre aphorisme des *Syllogismes de l'amertume* illustre doublement la transition faite par Cioran, d'une part vers l'anéantissement et d'autre part dans une tradition littéraire.

I.3.2. L'exercice de la langue et la mise à l'épreuve de l'idée

Le français est donc à la fois la langue de la mise en pièces et du passage à une pratique réflexive d'écriture pour Cioran. À plusieurs reprises, Cioran évoquera le caractère contraignant du français sur l'esprit roumain : « Passer du roumain au français, c'est comme passer d'une *prière* à un *contrat*[138] ». Alors que la prière s'élance sans retenue – le lâcher prise est même une condition de sa puissance – le contrat nécessite relecture et

135 *Ibid.* p. 66.
136 *Ibid.* p. 67.
137 *Syllogisme de l'amertume*, p. 180.
138 *Cahiers*, p. 986.

choix des mots, dans un travail minutieux d'évaluation du style. Ainsi, bien que l'aspect oppressif de la langue semble éloigner l'expression de l'honnêteté d'un premier jet, c'est bien en imposant ce calibrage des mots, cette évaluation du texte, que la langue française opère un saut entre l'expression d'une pensée existentielle et un travail d'écrivain cherchant à faire passer dans l'écriture, par le travail du style, l'essence de cette expérience. Dans un entretien avec Jean-François Duval en 1979 Cioran dit à propos de ce tournant :

> Le roumain, c'est un mélange de slave et de latin, c'est une langue extrêmement élastique. On peut en faire ce qu'on veut, c'est une langue qui n'est pas cristallisée. Le français, lui, est une langue arrêtée. Et je me suis rendu compte que je ne pouvais pas me permettre de publier le premier jet, le premier jet qui est véritable. Ce n'était pas possible ! En roumain, il n'y avait pas cette exigence de clarté, de netteté, et je comprenais qu'en français il fallait être net[139].

Le passage à la langue française fut donc l'occasion de soumettre sa pensée à un processus de mise à l'épreuve, d'affûtage et de cisellement qui progressivement mène une idée à être épuisée par l'écriture. Sa longévité est celle de sa résistance : l'écriture en français constitue ainsi un véritable exercice littéraire reconduit jusqu'à l'assèchement de l'idée.

Plus qu'une réelle caractéristique de la langue française, Cioran met en avant la prise de recul opérée à partir du *Précis de décomposition* : c'est finalement le passage au français qui permet la mise en œuvre d'une négation de soi effective. Désormais, le premier jet est constamment retravaillé, biffé, annoté. Rien n'est laissé au hasard, jusqu'au tapuscrit qui est retravaillé par Cioran, qui va le reprendre à grands coups de ciseaux, découpant, supprimant, et recollant les fragments, insistant sur l'espacement entre les aphorismes, rajoutant une virgule là, en supprimant une ici, ou encore remplaçant un mot par un autre[140].

139 *Entretiens*, p. 45.

140 La consultation des tapuscrits conservés à la BLJD et destinés à l'éditeur de Cioran nous a permis de constater un recours presque systématique au découpage et collage afin de recomposer l'ordre des fragments, notamment dans *De l'inconvénient d'être né.*

II. La langue, le style, l’écriture : rouages et enjeux de la subjectivité

La pratique de l’écriture se lit donc chez Cioran comme fortement intriquée avec un rapport à la langue et au style (qu’on cherche à contraindre). Cette relation tripartite n’est pas sans rappeler la distinction opérée par Roland Barthes dans *Le Degré zéro de l’écriture* permettant de comprendre comment s’établit un texte littéraire. Barthes distingue entre ce qui est de l'ordre du commun, du naturel et de la construction dans la création littéraire. On retrouve alors ces mêmes trois éléments constitutifs d'un texte : la langue, le style et l'écriture. La première dépend d'éléments communs, imposés par la société, éléments avec lesquels l'auteur doit composer. La langue est donc ce par quoi un écrivain s'inscrit dans un groupe, cette notion d'ancrage dans un collectif est particulièrement intéressante dans le cas de Cioran qui ne détache pas les langues d'une certaine identité non seulement culturelle, mais aussi philosophique et psychologique. Le second élément de la tripartition de Barthes, le style, est de l'ordre du personnel, expression du caractère et de la singularité de l'auteur, de ses automatismes, de ses instincts d'écriture. Là encore, chez Cioran, la question de l'instinct dans l'écriture est fondamentale, il oscille entre l'affirmation d'un style inné, qu'il ne travaille pas et des instincts lyriques qu'il cherche à combattre, à retravailler. L'écriture est le seul élément qui, selon Barthes, constitue un choix réfléchi, une réflexion sur l'usage social de la forme pratiquée. Il s'agit donc d'un ancrage dans un espace littéraire. Pour Cioran, l’écriture prend la forme du fragmentaire.

II.1. Quel impact sur l’écriture lorsque la langue est un choix ?

Ainsi que nous l’avons vu précédemment la question de la langue est un axe important de l’exégèse cioranienne. Or, en cela, nous nous éloignons de l’interprétation barthésienne. En effet, Barthes considère la langue comme étant « un réflexe sans choix », « un objet social par définition, non par élection », en conséquence de quoi elle est « en deçà de la Littérature[141] ». Plus tard dans l’essai, Barthes ajoute que la langue, une fois sa structure fixée, « devient une sorte de négativité, un horizon qui sépare ce qui est défendu de ce qui est permis, sans plus s’interroger sur les origines ou sur les justifications de ce tabou[142]. » La langue offre donc un cadre au discours, l’ancrant dans une collectivité donnée à travers le partage d’un même code linguistique. Chez Barthes, la langue n’ouvre pas d’espace de réflexion littéraire ni même philosophique et ce en grande partie parce que d’après lui elle

141 R. Barthes, *Le Degré zéro de l’écriture*, dans *Œuvres complètes, T.1,* Paris, Seuil, 1994, p. 145.
142 *Ibid.*, p. 169.

ne dépend pas d'un choix. Pourtant, il ignore en cela l'ensemble des auteurs écrivant dans une langue qui n'est pas leur langue maternelle : écrivains immigrés ou écrivant dans des pays où le français est langue véhiculaire sans qu'il y ait de reconnaissance des langues nationales parlées (comme c'est le cas dans de nombreuses anciennes colonies). En ce sens, la langue et la façon dont on la pratique deviennent des engagements capitaux dans la pratique littéraire.

II.1.1. La langue : un choix littéraire dans la vie de l'auteur

Il apparaît clairement que Cioran n'a pas un rapport anodin à la langue et que le passage au français ne suit pas une logique centrée sur sa réception. La langue intervient dans une réflexion autour du champ de possible induit par elle, des caractéristiques de chaque idiome. Lise Gauvain évoque la « surconscience linguistique » des écrivains francophones c'est-à-dire « la conscience de la langue comme lieu de réflexion privilégiée, comme territoire imaginaire à la fois ouvert et contraint[143] ». Ainsi, le choix de la langue est crucial chez Cioran, puisque de lui découlera le plus grand bouleversement dans la vie de l'auteur. Nous l'avons vu, l'idiome est au cœur d'une problématique stylistique, parfois même existentielle, de son œuvre. Le choix du français est perçu comme une mise en danger de l'écrivain :

> Un écrivain digne de ce nom se confine dans sa langue maternelle et ne vas pas fureter dans tel ou tel idiome. Il est borné et il veut l'être, par autodéfense. Rien ne ruine plus sûrement un talent qu'une trop grande ouverture d'esprit[144].

Le changement de langue s'attaque directement à l'identité de l'auteur, à son style (garant de son talent), cette formule emplie d'ironie questionne dans une dernière pirouette le passage à une autre langue. En cela, l'exil idiomatique révèle à quel point il est non seulement le moment instigateur de la négation de soi mais également il participe de ce mouvement. La langue se fait élément majeur de la composition littéraire, influant sur le style et la pratique d'écriture.

Toutefois le français se révèle progressivement insatisfaisant et ce pour les mêmes raisons qui avaient poussé Cioran vers lui au départ. Ainsi, dans « En relisant... » rédigé à l'occasion d'une relecture du *Précis de décomposition* il écrit :

---

143 L. Gauvin, *La Fabrique de la langue, De François Rabelais à Réjean Ducharme*, Paris, Seuil, 2004, p. 256.

144 *Le Mauvais démiurge*, p. 695.

> J'aurais dû choisir n'importe quel autre idiome, sauf le français, car je m'accorde mal avec son air distingué, il est aux antipodes de ma nature, de mes débordements, de mon moi véritable et de mon genre de misères. Par sa rigidité, par la somme des contraintes élégantes qu'il représente, il m'apparaît comme un exercice d'ascèse ou plutôt comme un mélange de camisole de force et de salon[145].

La langue française ne fait donc pas complètement disparaître les élans du roumain, elle les brime et les cache mais en est finalement emplie : la camisole contient le fou mais ne le fait pas disparaître. Le salon, lui, fournit un vernis, une apparence de contrôle et de distinction contraignant le naturel pour lui donner l'apparence artificielle du bon goût. Le français est donc perçu comme un masque cachant les excès d'un moi véritable, moi qu'on en vient finalement à regretter.

Pourtant, malgré ses regrets, le passage du roumain au français est un évènement marquant de la vie de Cioran parce qu'il est définitif. En abandonnant le roumain, Cioran acte l'abandon de ses racines. Il s'agit d'un geste intime, fait dans une relation de soi à soi. Mais ce changement de langue, présenté comme un bouleversement personnel, cache également une évolution tant stylistique qu'existentielle.

II.1.2. Changer de langue pour changer d'horizon existentiel

Dans son règlement de compte avec l'existence, la langue joue le rôle d'un changement de paradigme. En effet, Cioran en changeant de langue cherche à changer d'horizon : Irina Mavrodin synthétise de façon très concrète la façon dont Cioran perçoit son rapport à la langue :

> Le français et le roumain sont ressentis par Cioran comme deux moules : l'un propice au « délire » – mot utilisé par lui-même à plusieurs reprises dans ce même sens –, au trop-plein, au « débraillement » baroque de ses livres écrits en roumain, l'autre favorisant l'autocontrôle, la lucidité, la prise d'une certaine distance rationnelle. L'option pour le français a donc, dans le cas de Cioran, d'importantes réverbérations au plan existentiel, dont est imprégné le processus scriptural sur toute sa trajectoire.[146]

---

145 *Exercices d'admiration*, p. 1249.

146 Irina Mavrodin, « La terrible exhortation », *Cahiers Emil Cioran. Approches critiques*, vol. VI, Sibiu, Editura Universităţii « Lucian Blaga » / Leuven, Les Sept Dormants, 2005, p. 180, [cité dans] M-G. Stănişor, *La Moïeutique de Cioran*, *op. cit*, p. 27.

Il ne s'agit donc pas uniquement de réformer le passé, de le mettre de côté dans une sphère roumaine parallèle à la française. Le retour sur soi est désormais double : il y a une prise de recul sur l'individu Cioran, ses emballements et ses excès, mais aussi et surtout un regard porté sur sa pratique d'écriture qui devient essentiel dans la composition des fragments, désormais facilement réflexifs quant à la pratique littéraire. Il y a un parti pris existentiel fort dans le passage d'une langue à l'autre parce que ce changement intervient dans une évolution personnelle, une insatisfaction face au langage qui suscite une recherche ininterrompue pour la combler : « Je rêve d'une langue dont les mots, comme des poings, fracasseraient les mâchoires[147]. »,

Ainsi, la langue constitue une zone d'exploration intense de l'écriture, du rapport aux mots pour celui qui craignait de « *crouler avec tous les mots*[148] ». Ce souci de trouver un idiome capable d'un tel cataclysme lie définitivement la question de la langue (et du choix de l'idiome dans lequel on écrit) au travail de l'écrivain au sein des mots.

II.2. Pourquoi le style devient-il un problème ?

Dans la distribution pensée par Barthes « Le style est presque au-delà [de la littérature] : des images, un débit, un lexique naissent du corps et du passé de l'écrivain et deviennent peu à peu les automatismes mêmes de son art. Ainsi sous le nom de style, se forme un langage autarcique qui ne plonge que dans la mythologie personnelle et secrète de l'auteur[149] ». Comme la langue « il n'est nullement le produit d'un choix », « il est la part privée du rituel, il s'élève à partir des profondeurs mythiques de l'écrivain[150] ». Or, la délimitation entre style et écriture n'est pas si nette chez Cioran. Cela entraîne des fluctuations entre désir de supprimer le style et d'aller vers une écriture neutre et envie de trouver la voix juste pour exprimer l'identité d'un moi « tronqué ».

II.2.1. Compréhension ambiguë du style chez Cioran

Dans une certaine mesure, Cioran adhère à l'image du style développée par Barthes postulant qu'il est instinct de l'auteur. En effet, lorsqu'il évoque son lyrisme, Cioran affirme le lien entre son style naturel contre lequel il s'est battu et son instinct :

147 *Le Mauvais démiurge*, p. 692.
148 *Syllogismes de l'amertume*, p. 172.
149 R. Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture*, *op. cit.*, p. 145-146.
150 *Ibid.*, p. 146.

> Que je regrette d'avoir écrit mes livres dans ce style « constipé », noble, balancé, artificiel. Pas une fois ce lyrisme dégueulasse, sans lequel nulle vie, nul souffle ! J'ai hurlé, la grammaire à la main ! Tragédie du métèque[151] !

Ce lyrisme qui manque à ses textes en français c'est bien celui, instinctif, des textes roumains, qu'il décrivait dans *Sur les cimes du désespoir* comme un processus où : « une fluidité, un écoulement intérieurs mêlent en un même élan, comme en une convergence idéale, tous les éléments de la vie de l'esprit pour créer un rythme intense et parfait[152] ». Il y oppose le style maîtrisé, travaillé, des œuvres françaises. Ce faisant, Cioran confronte en fait deux acceptions différentes du terme entre les traits expressifs propres à l'auteur et les normes d'expression idéales auxquelles l'écrivain souhaiterait soumettre son texte. L'interprétation qu'il fait ensuite du style en est donc faussée, puisqu'il ne désigne pas la même chose sous un même vocable. Cependant, en mettant en avant la scission entre expression de soi et rapprochement d'un idéal d'expression il rompt la correspondance avec la classification barthésienne : le style comme la langue appartient à l'écriture. Alors qu'en roumain le style était une expression de soi bien accueillie, en français il devient un véritable problème, un combat contre soi.

> Il y a styliste et styliste. Nous ne songeons nullement ici à celui qui pèse les mots pour eux-mêmes, (…) qui *fait* du style. Celui-là est toujours un fourbe, un individu creux qui cache son vide et qui triche. Nous songeons, au contraire, à celui qui, après n'importe quel texte écrit, est saisi d'une panique, comme s'il eût trahi le sens de ce qu'il voulait exprimer. Et tout son propos se réduit alors [à atténuer] l'acte irréparable qu'il vient de commettre[153].

Avec le français, il y a prise de conscience de la part littéraire de l'activité d'écrire, Cioran place l'enjeu de l'expression au cœur de son travail. Dès lors le style est réflexif et c'est lorsque l'instinctif se retourne contre lui-même que le style se trouve problématique car il apparaît alors complexe de continuer à écrire : « Quand on se refuse au lyrisme, noircir une page devient une épreuve : à quoi bon écrire pour dire *exactement* ce qu'on avait à dire[154] ? » Le lyrisme fait d'exagération et d'exaltation rend la tâche d'écriture aisée, mais il est désormais suspect car éloigné du réel et manquant d'exactitude. Le style se fait alors travail des mots et peut mener à une forme de mensonge : « Supercherie du style : donner aux tristesses usuelles une tournure insolite, enjoliver les petits malheurs, habiller le vide,

151 *Cahiers*, p. 852.
152 *Sur les cimes du désespoir*, p. 21.
153 *« L'agonie de la clarté et autres textes »*, in L. Tacou, V. Piednoir (dir.), *op. cit.*, p. 156.
154 *De l'inconvénient d'être né*, p. 740

exister *par le mot*, par la phraséologie du soupir ou du sarcasme[155] ! » Nous sommes à nouveau confrontés ici avec une lecture du style comme norme collective et non plus comme voix naturelle de l'auteur. Ainsi, c'est davantage lorsqu'il parle de lyrisme que Cioran évoque ce que Barthes désigne sous le nom de style.

II.2.2. La polyphonie cioranienne

Cependant, cette image d'un style acquis contre soi-même vient principalement des commentaires de Cioran lui-même à propos de son travail, il énonce ainsi la conquête difficile d'un style classique, d'une prose où le lyrisme est neutralisé. Nous rejoignons Nicolas Cavaillès qui y voit un piège tendu par l'auteur dans lequel la critique ne cesse de tomber. Pourquoi vouloir donner une cohérence à ce qui n'en a pas ? Nicolas Cavaillès propose très justement de travailler autour de la « polyphonie de l'œuvre de Cioran » et révèle le dialogisme de soi à soi en présence dans l'ensemble de l'œuvre[156]. Il nous rappelle en cela les théories sur l'échange verbal de Bakhtine qui analyse l'énoncé comme unité de l'échange verbal dont il s'agit de déterminer les frontières relevant de l'alternance des locuteurs[157]. Cioran, en pratiquant un monologue où plusieurs voix internes se répondent complique la délimitation de ces frontières sans pour autant en invalider la tentative de lecture à travers des analyses génétiques comme celle de Nicolas Cavaillès ou plus stylistiques à travers une étude des résidus du lyrisme et des différents masques utilisés par Cioran dans ses fragments.

Il faut toutefois reconnaître que le style lorsqu'il passe au français n'est plus cet élément instinctif que Barthes désigne sous la même appellation. En se découvrant comme penchant naturel et en prenant la décision de miner cette inclination, le style devient écriture au sens barthésien puisque ainsi que le synthétise Mihaela-Gentiana Stănişor :

> l'écriture française n'est pas directe, impulsive, impatiente, pragmatique, incitante, mais de second ordre, une écriture qui doit assimiler un refus (celui de l'expression directe, instinctive) et synthétiser une réflexion subjective, dans un langage voulu impersonnel. Chez Cioran, ce phénomène d'impersonnalisation créatrice est doublement approfondi, car il ne passe pas seulement du « je » au « on », mais aussi du code linguistique roumain au code linguistique français[158].

155 *Syllogismes de l'amertume*, p. 178.
156 N. Cavaillès, *Cioran malgré lui*, *op. cit.*, p. 21.
157 M. Bakhtine, *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard, « Tel », 1984, p. 306.
158 M-G. Stănişor, *op. cit.*, p. 137-138.

Cet usage progressif du « on » et du « nous » dans l'œuvre française de Cioran ne va cependant pas de soi. Déjà interrogé dans le *Précis de décomposition*, le recours aux pronoms « nous » et « on » est mis en question par la suite également. En effet, il y a une lutte entre les usages. Le « je » persiste et revient régulièrement, tandis que dans ses entretiens comme dans ses textes, Cioran accuse les pluriels de fausseté :

> Le pluriel implicite du « on » et le pluriel avoué du « nous » constituent le refuge confortable de l'existence fausse. Le poète seul prend la responsabilité du « je », lui seul parle en son propre nom, lui seul a le droit de le faire[159].

En affirmant que seul le poète peut user du « je » en l'opposant au « nous » du philosophe, Cioran pose la question de l'énonciation du penseur privé qui n'écrit que pour lui-même. L'énonciation du sujet écrivant semble vouée au paradoxe puisque le « je » lui est interdit mais que le reste est faussé. (…) […]

II.3. Quand l'écriture se transforme en négation du style.

Alors que les termes « langue », « style », « écriture » reviennent sans cesse dans l'œuvre de Cioran et dans ses analyses lors d'entretiens, chacun semble relever de son combat intérieur contre le « moi véritable ». Cependant, l'écriture apparaît aussi comme un *pharmakon* puissant puisque c'est par elle que Cioran parvient à mettre à distance les crises de cafard les plus violentes. Ainsi, la langue et le style révèlent les excès d'un être marqué par la souffrance et le pessimisme tandis que l'écriture qui vient façonner et la langue et le style est déjà une prise de recul. Elle devient alors négation des élans, remise en question du moi.

II.3.1. Des deux pratiques d'écritures cioraniennes

Ainsi, en collant aux dénominations barthésiennes, il apparaît que le style lorsqu'il devient conscient chez Cioran se renverse dans une entreprise de négation de lui-même. Ce faisant nous pouvons considérer que la plupart des allusions de Cioran au style dans la langue française sont autant de références à l'écriture selon la dénomination de Barthes, tandis que lorsqu'il évoque le lyrisme, cela correspond en fait au style barthésien. Ainsi, nous considérons avec Mihaela-Gentiana Stănişor que Cioran possède un style qui est plutôt sanguin et qui ne change pas par le passage au français. On le constate tout particulièrement avec des formules tardives comme ce fragment manuscrit d'un cahier

159 *Précis de décomposition*, p. 17.

rédigé en 1987 : « Mes douleurs m'ont réveillé. J'allume ma lampe. Une mouche s'agite aussitôt. Elle doit m'en vouloir. Tout réveil est odieux. Oh, ces réflexions stupides du milieu de la nuit[160] ! ». Ces fragments valent tout à fait les textes de jeunesse pour ce qui est du ton parfois péremptoire de Cioran. Cependant, Cioran a deux écritures : roumaine et française. Les deux ont des traits communs de style, des marques ou des marqueurs inchangeables, mais on se trouve devant deux types fondamentalement différents : d'une part, une écriture spontanée, instinctive plutôt sentie que réfléchie ; d'autre part, une écriture fabriquée, abîmée par la réflexion sur elle-même, par une sorte de trajectoire littéraire à suivre[161]. Par ailleurs, ces deux pratiques d'écriture sont exclusives l'une de l'autre ou du moins auraient tendance à l'être et à se corrompre mutuellement lorsqu'elles doivent cohabiter.

> Mon idéal d'écriture : faire taire à tout jamais le poète qu'on recèle en soi ; liquider ses derniers vestiges de lyrisme ; – aller à contre-courant de ce qu'on est, trahir ses inspirations ; piétiner ses élans et jusqu'à ses grimaces[162].

Dans ce fragment tiré des *Cahiers*, on retrouve l'idée d'un élément instinctif, intérieur, de l'ordre de l'inspiration et de l'élan, qu'il s'agit de brider par l'écriture mais qui reste sous-jacent. Cioran mêle dans ce fragment plusieurs visions du style comme élan intime, à la fois comme élément profond, recelé au cœur de l'être, comme ruine de l'être, restant seule dans l'entreprise d'annihilation de soi, mais aussi comme source de l'être.

II.3.2. L'écriture comme engagement existentiel

L'écriture est alors un engagement existentiel de l'écrivain qui fait de sa pratique un modèle de rapport à soi fondé sur la négation et la ruine. En cela, on retrouve une interprétation sans concession proche de celle de Barthes pour qui l'écriture correspond à une réalité formelle, à un moment d'engagement de l'écrivain en termes d'éthos et de ton. C'est le moment où l'écrit se transforme en un « signe total » et fait acte de communication liant la parole d'un seul à autrui. « L'écriture est une fonction : elle est le rapport entre la création et la société[163] ». Bien que le rapport à l'autre existe chez Cioran, puisque le changement de langue du roumain au français est aussi l'occasion de régler ses comptes avec un peuple et de s'attacher à un autre, ce rapport est problématique :

160 « Cahier 1987 », Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, fond Cioran, Ms.839[16].
161 M-G. Stănişor, *op. cit.*, p. 194-195.
162 *Cahiers*, p. 14.
163 R. Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture*, *op. cit.*, p. 147.

> Tout ce qui s'adresse aux autres, tout ce qui est conçu pour eux, porte le stigmate de l'époque, de la mode, et du style. Ce qui date le moins, c'est la réflexion intime, justement parce qu'elle n'est pas faite pour agir, pour convaincre ou pour émouvoir. Les poèmes meurent ; les fragments, n'ayant pas vécu, ne peuvent davantage mourir[164].

Ainsi, autrui et la relation que nous nouons avec lui nous ancrent dans le temps, et ôtent toute possibilité d'éternité à l'œuvre parce que l'écriture est, au sens barthésien, le moyen d'intégrer l'Histoire, d'entrer en lien avec la société d'une époque donnée. Écrire pour soi permet alors de nier cette fonction sociale de l'écriture et de sortir de la relation à l'autre. La fin du fragment marque la distinction entre poésie (lyrisme) et fragment dans cette quête d'une sortie du temps. En effet, ce n'est pas tant l'éternité que l'atemporalité qui est en jeu chez Cioran, il s'agit de ne pas avoir participé au temps plus que de ne pas finir.

Dès lors, l'écriture altère le discours du moi, lui fait rompre ses ancrages au temps et à son identité propre jusqu'à ce que le moi ne se reconnaisse plus. L'écriture devient le miroir où le « je » se meurt pour laisser place à une forme de neutralité ou une image déformée, fantasmée du moi[165]

III. Entre épuisement de l'égo et naissance du moi littéraire

L'écriture de soi dans l'œuvre de Cioran se trouve ainsi prise entre une tradition d'égotisme issue du Romantisme particulièrement présente dans les textes roumains et un subjectivisme détaché trouvant ses sources dans la littérature moraliste (de Montaigne à Valéry). D'une part, l'écriture se construit au sein d'une forme brève permettant de rendre compte d'une certaine nature du moi en « creux », c'est-à-dire que le moi y apparaît comme lacunaire et multiple. D'autre part, bien que la subjectivité reste la seule voie envisagée, l'écriture apparaît comme corruption de l'identité, force destructrice visant à l'épuisement d'un moi qui se révèle constamment décevant. Enfin, une fois le moi subjectif (mais ancré dans la réalité) anéanti, le texte ouvre des possibilités de moi littéraire multipliées que nous analyserons progressivement au fil de notre étude.

---

164 *Cahiers*, p. 946. Ce fragment est partiellement repris dans *De l'inconvénient d'être né*, p. 864, sous la forme : « Les œuvres meurent ; les fragments, n'ayant pas vécu, ne peuvent davantage mourir. »

165 M-G. Stănişor, *op. cit.*, p. 173.

III.1. Fragments : morcellement et multiplication du moi

Dans l'œuvre française autant que dans les entretiens accordés par Cioran, l'identité du moi est liée à une expression littéraire, alors même que les textes roumains ne font pas un tel rapprochement. La forme reine pour Cioran est le fragment car elle correspond à un état naturel de son esprit qu'il réaffirme à plusieurs reprises : « Il est dans mon destin de ne me réaliser qu'à demi. Tout est *tronqué* en moi : ma façon d'être, aussi bien que ma façon d'écrire. Un homme à fragments[166]. »

III.1.1. Le fragment : de l'impossibilité de dire le moi

Il y a, chez Cioran, une collision entre deux idées du moi. D'une part, l'idée que le moi puisse être perçu comme une unité – certes mélancolique et souffrante – et d'autre part la conviction d'être incapable de se saisir comme un tout – un être tronqué, en fragments, ne saurait se donner à voir de façon unifiée. Aussi, dire le moi, car il s'agit tout de même de faire cela, c'est en détruire les représentations à travers une mise en scène littéraire. La revendication d'une forme en adéquation avec l'être prend place dans ce dynamisme destructeur du moi :

> Le fragment est mon mode naturel d'expression, d'être. Je suis *né* pour le fragment. Le système en revanche est mon esclavage, ma mort spirituelle. Le système est tyrannie, asphyxie, impasse. Mon antipode en tant que forme d'esprit est Hegel et, à vrai dire, quiconque a érigé ses pensées en corps de doctrine. Je hais les théologiens, les philosophes, les idéologues, les…
>
> Heureusement que Job n'explique pas trop ses cris. (Je suis peut-être coupable d'avoir trop commenté les miens…) Il ne faut jamais trop insister sur ce qui surgit de nos profondeurs[167].

Le fragment est défini comme non construit, de l'ordre de l'instinctif (au même titre que le cri), alors même qu'il constitue une forme littéraire travaillée, réfléchie (Cioran écrit et réécrit ses fragments au fil des œuvres à la recherche de la formule traduisant le mieux sa pensée). Cette revendication révèle à quel point cette forme tient d'une mise en scène du moi tant littéraire qu'existentielle chez Cioran.

En effet, il établit une corrélation immédiate entre les fragments et l'expression du moi parce que la forme est plus à même d'exprimer l'intime et également parce qu'elle permet paradoxalement de performer un certain rapport à l'expression où l'écriture relève d'un

166 *Cahiers*, p. 93.
167 *Ibid.*, p. 686-687.

travail de sape, d'un malaise face au langage comme en témoigne ce fragment de *Syllogismes de l'amertume* : « Ne cultivent l'aphorisme que ceux qui ont connu la peur *au milieu* des mots, cette peur de crouler avec *tous les mots*[168]. » suivi un peu plus loin par : « Tout mot me fait mal. Combien pourtant il me serait doux d'entendre des fleurs bavarder sur la mort[169] ! ». Ainsi, le langage n'est-il maintenu qu'à la lisière de son épuisement total, par une pratique de l'appauvrissement sensible à travers la répétition des termes « mots » et « peur » dans le premier fragment mettant en scène la difficulté à présenter sa pensée dans un foisonnement verbal. Il y a là une inversion radicale des tendances de l'écrivain avec ses œuvres de jeunesse, parcourues par un lyrisme débridé, où les tournures de phrases sont amples, alimentées par un usage prolixe d'adjectifs et d'adverbes dont la teneur vise généralement l'hyperbole et l'oxymore. Désormais les mots dans leur multitude inquiètent et s'opposent au moi. Le fragmentaire se trouve ainsi à la conjoncture d'enjeux existentiels et littéraires où le langage doit s'extraire de toute tentation prolixe, voire de toute humanité pour rendre compte d'une expérience de l'existence inédite telle que pourrait le faire une végétation soudain douée de parole et non plus telle que le moi a pu la vivre (et l'exprimer à travers le lyrisme).

Dans le fragment plus que jamais le texte apparaît comme « un espace à dimensions multiples, où se marient et se contestent des écritures variées[170] » où l'auteur cherchera ses sources en lui-même comme dans ses lectures, ses rencontres, intriquant inexorablement les clés de lecture de son œuvre, qui chez Cioran nous semblent venir tout à la fois du dialogisme lyrisme / cynisme et des masques en présence (influence littéraire, avatars littéraires) auxquels nous consacrerons en partie les deuxième et troisième parties de cette thèse.

III.1.2. Du morcellement à la multiplication des interprétations du moi

Les études sur la forme fragmentaire[171] mettent en avant sa nature double entre poétique et *poïesis* : elle est à la fois acte créatif et réflexion sur la création qui en découle. D'une part, elle répond à l'impératif d'écriture de destruction du continu d'un point de vue littéraire et philosophique, qui vient de la haine de Cioran pour les systèmes

168 *Syllogisme de l'amertume*, p. 172.
169 *Ibid.*, p. 173.
170 R. Barthes, « La mort de l'auteur », in *Œuvres complètes*, T.II, Paris, Seuil, 1994, p. 493-494.
171 Nous avons élaboré notre approche du fragment principalement à l'aide des travaux de Gérard Dessons, Françoise Susini-Anastopoulos et Pierre Garrigues. P.Garrigues, *Poétiques du fragment*, *op. cit.* ; F. Susini-Anastopolous, *L'écriture fragmentaire. Définitions et enjeux*, *op. cit.* ; G. Dessons, *La voix juste. Essai sur le bref*, Paris, Manicus, coll. "Le marteau sans maître", 2015.

philosophiques et pour les narrations littéraires. D'autre part, elle mine le discours sur soi en morcelant le résultat et en le mettant en question, puisqu'il révèle une possible absence de consistance de la profondeur sur laquelle « il ne faut jamais trop insister ». Or, « L'écriture fragmentaire reflète toujours une pensée en bribes ; elle n'est pas représentative, n'exprimant pas un moi personnel, biographique[172] » mais bien un moi construit à travers les fragments dont on ne sait pas toujours quoi penser mais qui relève d'une obsession, d'un ressassement permanent. Ainsi de l'expérience de l'ennui, répétée depuis l'enfance et à laquelle il pense lorsqu'il écrit :

> Tout à coup, je me trouvai seul devant… Je sentis, en cet après-midi de mon enfance, qu'un événement très grave venait de se produire. Ce fut mon premier éveil, le premier indice, le signe avant-coureur de la conscience. Jusqu'alors je n'avais été qu'un *être*. À partir de ce moment, j'étais plus et moins que cela. Chaque *moi* commence par une fêlure et une révélation[173].

Dans ce fragment, on est frappé par la mise en scène typographique de la difficulté à identifier tant la nature du « moi » que son élément fondateur, le déclencheur d'une prise de conscience du moi comme entité distincte, par l'usage des points de suspension ainsi que de l'italique sur « être » et « moi » actant la distinction entre les deux et l'impossible résolution de l'un à l'autre. Les effets de rupture, de répétition, de dissociation propres à la forme fragmentaire, sont entièrement dévolus à la caractérisation du moi – ou plutôt à l'incapacité de le caractériser *stricto sensu*. L'obsession de comprendre ce qui se joue en soi dans l'expérience de l'ennui mène à la reprise de cette question tout au long de l'œuvre (tant roumaine que française) : « S'ennuyer c'est chiquer du temps[174] », « S'ennuyer c'est se sentir inconsubstantiel au monde[175] », « L'ennui : temps enrayé[176] ». Les fragments permettent d'approcher de différentes manières un état, mais également d'introduire une mise en doute de ce qui est en train de se faire à travers le jeu de la reformulation qui traduit un état instable, incertain et momentané. Le risque d'une lecture du moi cherchant l'universel tient en effet dans l'acceptation d'une obsession comme facteur d'unité de l'espèce :

---

172 M-G. Stănişor, *op. cit.*, p. 188.
173 *De l'inconvénient d'être né*, p. 898.
174 *Syllogismes de l'amertume*, p. 197.
175 *Cahiers*, p. 64.
176 *Ibid.*, p. 250.

> Se pencher sur soi est déjà mauvais ; se pencher sur l'espèce, avec le zèle d'un obsédé, est encore pire : c'est prêter aux misères arbitraires de l'introspection un fondement objectif et une justification philosophique[177].

Placer l'ennui au fondement du moi est une chose, mais l'étendre à l'humanité relève d'un forme d'arbitraire dénoncée ici par Cioran. On retrouve ici la distinction présente dans le fragment précédemment étudié entre le « moi » et l'« être ». La forme fragmentaire permet la cohabitation des différents états de la réflexion et révèle une vérité dérangeante du moi qui est montré comme inapte à l'intégration d'une continuité temporelle, sociale ou littéraire.

En multipliant les fragments, l'écrivain multiplie les clés de lecture et brouille les possibilités d'interprétation : « Il avait du talent : pourtant plus personne ne s'en occupe. Il est oublié. – Ce n'est que justice : il n'a pas su prendre toutes ses précautions pour être *mal* compris[178]. » Cioran prolonge ici les jeux de mise en scène littéraire à travers un bref dialogue illustrant sa hantise du commentaire et de l'explication des œuvres (qu'il reproche par exemple à Valéry dans *Valéry face à ses idoles*). Un écrivain ayant « réussi » est celui qui restera au moins partiellement incompris. Par le jeu de la fragmentation du discours le ressassement qui était celui de l'écrivain devient celui du lecteur. Cette idée persistera dans *De l'inconvénient d'être né* avec le fragment : « Règle d'or : laisser une image incomplète de soi[179]… »où la ponctuation performe dans la phrase l'incomplétude de l'être.

Le fragment est alors non pas un processus d'éclatement mais de multiplication, puisque les discours ne s'ajoutent pas, ils s'amplifient en déjouant toute tentative d'unité autour d'un seul moi, ils en nient les contours et en brouillent l'horizon. Dans le fragment le moi peut se multiplier car il n'est plus rattaché à aucune continuité temporelle. Comme le note Pierre Garrigues : « Le fragment est lié à l'instant : éphémère éternité, totalité non totalitaire, présent non figé, (…) il est une force psychique, un dynamisme aussi dense que le silence ou le blanc[180]. » Ainsi, en s'infligeant un morcellement brutal – car c'est bien le point de départ de l'entreprise cioranienne – l'écrivain trouve : « le silence, le cri, l'alliage merveilleux de la langue et de ce quelque chose qu'il n'atteint jamais, l'éternellement résiduel[181]... » Dans la rupture, l'écrivain retrouve un état où il peut effleurer cet être qu'il cherche si désespérément à cerner.

---

177 *La Tentation d'exister,* p. 523.
178 *Syllogisme de l'amertume*, p. 178.
179 *De l'inconvénient d'être né,* p. 872.
180 P. Garrigues, *Poétiques du fragment*, *op. cit.*, p. 20.
181 *Ibid.* p. 19.

III.2. Le corrupteur de subjectivité

Le fragment est non seulement le lieu d'expression du moi mais aussi celui où il est révélé comme possible imposture qu'il s'agit de démasquer[182], il devient donc la place publique sur laquelle le moi est mis à la question, exposé à l'humiliation dans une volonté d'autodestruction. Ainsi que Nicolas Cavaillès le détermine, le texte s'autodétruit dans une volonté d'aller au bout de l'écriture, de s'épuiser soi-même en saturant le texte de ses propres contradictions[183]. L'écriture subjective se fait paradoxalement corruptrice de la subjectivité à travers la négation de soi qui mène a priori à un épuisement de l'égotisme.

III.2.1. Les voix du discours égotiste chez Cioran

Il convient de rappeler ici la classification établie par Nicolas Cavaillès à propos des différentes voix en présence dans *Le Précis de décomposition*, façonnant le style de Cioran et irriguant l'ensemble de son œuvre française comme roumaine. Les œuvres roumaines sont emplies de ce que N. Cavaillès a baptisé la voix suicidaire, portée par le lyrisme et le discours égotiste, elle correspond à une charge violente contre la vie, à l'affirmation du désespoir. A cela s'oppose l*a voix décomposée*, celles des œuvres françaises, où les thèmes identiques à la voix suicidaire subissent un traitement sceptique, plus fin et érudit. L'écriture est maîtrisée et revendique une certaine frivolité, les textes révèlent une mise en scène du moi subtile où cynisme et sentimentalité se croisent, pour aller vers un isolement progressif. Entre ces deux voix, la voix corrompue se présente comme un mélange tenant de l'affrontement et du dépassement. Les contradictions internes sont aiguisées, le face-à-face est dépassé et souligné dans l'ironie, à la limite du cynisme et du grotesque[184]. Ainsi, l'écriture se trouve être entreprise de corruption du moi : elle empêche la satisfaction de l'expression suicidaire comme de l'expression décomposée, complaisantes face au désespoir pour l'une et face à la perfection de la forme pour l'autre. La voix corrompue révèle que : « Les « sources » d'un écrivain, ce sont ses hontes ; celui qui n'en découvre pas en soi, ou s'y dérobe, est voué au plagiat ou à la critique[185] », elle oblige l'écrivain à plonger dans ses failles et à y trouver sa matière littéraire. Cette voix n'est pas présente uniquement dans le *Précis*, mais elle constitue bien un phénomène dialogique mettant en tension l'expression des deux autres pratiques d'écriture en présence chez Cioran.

182 *Syllogisme de l'amertume*, p. 218.
183 N. Cavaillès, *Cioran malgré lui*, *op. cit.*, p. 268.
184 *Ibid.*, p. 97 et suivantes.
185 *Syllogismes de l'amertume*, p. 174.

III.2.2. La tentation du neutre

La corruption du « je » s'effectue par une diminution de la présence des occurrences à la première personne du singulier et une augmentation des formes impersonnelles ou introduites par le pronom « on ». Ainsi, selon M-G. Stănişor il semblerait que : « l'écriture française, [...] tente le neutre, ce "degré zéro de l'écriture" dont parle Roland Barthes ou "l'écriture de soi", produit d'un "je" qui, même s'il apparaît encore dans le texte, ne fait que désigner, proclamer son effacement, sa disparition, sa neutralité[186]. » En fait, il nous apparaît qu'à travers cette vaste entreprise de corruption de l'écriture de soi, c'est bien l'expression subjective comme remplacement d'une impossible objectivité qui est remise en question. Ainsi, la subjectivité qui était apparue aux essayistes comme la réponse à l'expression d'une vérité certes dépouillée d'objectivité mais belle et bien capable de rendre compte d'une réalité, est désormais mise en question par l'écriture fragmentaire irriguée d'un courant corrosif allant à l'encontre de soi.

Pour parvenir à créer cette corruption de la subjectivité et produire une mise en examen du moi l'écriture en français suppose chez Cioran trois processus transformatifs[187] : D'une part, l'écriture devient réflexive. Il s'agit d'éliminer toute tentation lyrique ; le mot est placé au centre du travail d'écriture et il s'engage toute une réflexion sur la force du vocable. On retrouve alors des fragments établissant des hiérarchies ou des définitions de mots :

> Je supprimai de mon vocabulaire mot après mot. Le massacre fini, un seul rescapé : *Solitude*.
> Je me réveillai comblé[188].

Les mots de ce dictionnaire intime restent ceux de l'écriture roumaine, mais ils comptent désormais pour eux-mêmes. Par ailleurs, ils se déploient dans des fragments secs, où l'on compte peu d'adjectifs (dans le cas présent il n'y en a qu'un), très éloignés des pratiques foisonnantes de jeunesse.

D'autre part, il s'agit pour Cioran de devenir autre, c'est-à-dire de supprimer toute trace du métèque en lui. Cette annihilation de l'étranger se retrouve dans de nombreux aphorismes évoquant l'impossibilité d'être libre dans une langue seconde : « Mon malheur, dans mes livres français, est d'avoir voulu faire du… style. Réaction de métèque, compréhensible mais inexcusable[189] ». Tout cela révèle la « tragédie du métèque » qui

186 M-G. Stănişor, *op. cit.*, p. 37.
187 *Ibid.*, p. 55.
188 *De l'inconvénient d'être né*, p. 804.
189 *Cahiers*, p. 845.

empêche de produire une expression parfaitement libre. Le neutre est donc à la fois un désir de l'écrivain, qui souhaite faire taire un lyrisme désavoué, mais aussi une contrainte pour celui qui aimerait malmener la langue mais s'impose un style parfait.

Enfin, entre neutralité de la langue et lyrisme, le fragment joue avec les polarités de l'écriture cioranienne, créant une tension discursive et entrant ainsi en littérature. Le texte se configure alors lui-même, à travers l'effacement des traces de la subjectivité d'un « je ».

III.3. Naissance d'un moi littéraire

Ainsi, la négation de la subjectivité aboutit à la négation de l'auteur comme présence dans l'œuvre puisque son identité est remise en question. Il apparaît alors que « l'écriture, c'est ce neutre, ce composite, cet oblique où fuit notre sujet, le noir-et-blanc où vient se perdre toute identité, à commencer par celle-là même du corps qui écrit[190]. » Cette mort de l'auteur annoncée par Roland Barthes peut être reprise pour comprendre le travail à l'œuvre chez Cioran, cependant nous ne saurions résoudre l'équation littéraire résultant de la disparition de l'entité auctoriale hors du texte. En effet, alors que Barthes fait du lecteur le lieu de l'unité du texte et de sa constitution en tant qu'œuvre, il semble impossible d'appliquer cela aux fragments cioraniens[191]. Ainsi, la mort de l'auteur existe bel et bien chez Cioran mais elle se passe au sein du texte et non pas hors de lui.

III.3.1. La mort de l'auteur

La disparition de l'auteur au profit de l'œuvre s'articule autour d'une conception de la littérature comme phénomène englobant des réalités diverses ne comptant que parce qu'elles participent de la création de la littérature. Ainsi, les notions d'auteur, d'œuvre, de lecteur s'actualisent dans la définition d'un tout littéraire. Le détachement d'avec une biographie de l'auteur est bienvenue, puisque cela nous évite les interprétations trop psychologisantes qui verraient l'œuvre comme résultant d'un complexe d'Œdipe mal résolu ou encore d'un conflit intérieur avec la religion[192]. Cependant, dans l'œuvre de Cioran, le moi étant l'objet de ses textes (dans la dilatation comme dans la destruction), la mort de l'auteur, bien qu'annoncée, ne se fait pas au nom d'un tout littéraire, mais bien comme faisant partie du discours de l'auteur sur lui-même :

190 R. Barthes, « La mort de l'auteur », in *Œuvres complètes*, T.II, *op. cit.*, p. 491.
191 N. Cavaillès, *Cioran malgré lui*, *op. cit.*, p. 225-226.
192 Nous pensons ici aux analyses du type de celle de C. Mauron, *L'Inconscient dans l'œuvre et la vie de Racine* [1957], rééd. Paris, José Corti, 1969.

> Il fut un temps où écrire me semblait chose importante. De toutes mes superstitions, celle-ci me paraît la plus compromettante et la plus incompréhensible[193].

L'écriture s'écoule progressivement vers son épuisement, elle appartient au temps passé, qui est le temps de la croyance, de l'illusion et de la compromission. Le travail de l'auteur est corrompu, parce qu'il est fondé sur une base faussée : « Il faut être ivre ou fou, ajouterai-je, pour oser encore se servir de mots, de n'importe quel mot[194]. » D'une façon quasiment systématique, l'auteur et sa production sont condamnés : « presque toutes les œuvres sont faites avec des éclairs d'imitation, avec des frissons appris et des extases pillées[195]. » C'est en fait à la mort de l'idée de littérature comprise comme production d'*une* œuvre par *un* auteur à laquelle Cioran nous convoque.

L'œuvre en français constitue une progression vers sa disparition à travers une mise en scène de soi, une artificialité dont le fragment rend compte. *Le Précis de décomposition*, premier livre en français, paraît alors être le chant du cygne d'un poète naïf et tourmenté et le cri de naissance d'un écrivain revenu de toutes ses illusions mêmes littéraires[196]. À la mort de l'auteur correspond la naissance d'une identité littéraire multiple, un être de papier dont les nombreux avatars viennent brosser un tableau contradictoire, paradoxal et lacunaire.

III.3.2. Enjeux littéraires de la multiplication de soi

Cioran produit alors des fragments où se donneront à lire son enfance, sa famille, son quotidien, ses maux et ses rêves (jusqu'alors absents de ses textes). Ce qui lui permet de reconduire sans cesse les clés de lecture de son œuvre et de son être. Nous rejoignons alors l'analyse de Mihaela-Gentiana Stănişor selon qui :

> Multiplier sa propre existence est une façon de la rendre, non seulement littéraire, mais aussi vivable. Parfaire son ego par le culte de l'alter ego apte à se contredire, fragmenter l'être et le discours, spatialiser l'unité de l'être mais aussi de son langage, ce sont les voies accessibles au moi tourmenté de Cioran. Il se contredit et se nie, tout en s'éloignant de ses racines et de ses particularités

193 *De l'inconvénient d'être né*, p. 891.
194 *Ibid.*, p. 760.
195 *Syllogismes de l'amertume*, p. 179.
196 N. Cavaillès, *Cioran malgré lui*, *op. cit.*, p. 75.

> roumaines. Il en résulte un jeu de mots, destiné à émietter, à relativiser toute conviction, toute pensée, toute limite, tout moi[197].

Il s'agit alors de ne pas tomber dans un l'excès de pensée que représente le philosophe ou dans un excès d'intime incarné par le poète. C'est ici que vient trouver tout son sens la figure du penseur privé que l'on peut rapprocher du demi-philosophe mentionné dans « Agonie de la clarté et autres textes[198] » et « qui pense l'humanité à partir de lui-même, de sa subjectivité[199] ». Comme la voix suicidaire lyrique et la voix décomposée sceptique, le penseur privé ou demi-philosophe n'est peut-être qu'une tendance de l'expression chez Cioran. Elle irrigue la relation au moi en tissant un dialogue entre les différentes voix en présence et en cherchant un juste milieu permettant d'éclairer le moi au plus proche de sa réalité essentiellement déceptive.

Bien que le « je » semble omniprésent dans l'œuvre en français de Cioran, il ne s'agit pas d'un moi réel ou autobiographique contrairement au moi roumain qui colle aux états d'âme du jeune écrivain. Alors même que les éléments biographiques s'immiscent dans l'écriture, la mise en scène de soi à travers des jeux grammaticaux (comme les usages des pronoms) ou des masques littéraires que nous avons déjà rencontrés dans cette étude (Job, le métèque, etc.) interroge la nature même du moi dont il est ici question.

***

Ainsi, la subjectivité recouvre des enjeux d'écriture multiples évoluant de l'épanchement du moi à sa destruction. La langue maternelle, lieu d'un lyrisme prégnant, mettant en œuvre une langue chargée d'images poétiques, est réfutée au profit d'une langue d'emprunt dont les exigences grammaticales et stylistiques sont présentées comme les tuteurs nécessaires d'un écrivain cherchant à aller contre son lyrisme instinctif. Avec le français, ce ne sont plus uniquement les phrases qui vont faire sens mais la ponctuation et les jeux typographiques. Les mots vont également prendre sens pour eux-mêmes dans la composition d'une sorte de dictionnaire personnel. Alors même que la langue ne se prête pas à prendre part au positionnement littéraire et existentiel d'un écrivain, Cioran renverse les codes en analysant et produisant tout un discours autour de son passage du roumain au français. Le choix de la langue prend alors un sens dans la constitution d'une parole subjective auto-destructrice. Par ailleurs, alors que le roumain apparaît comme chargé d'un

197 M-G. Stănişor, *op. cit.*, p. 115.
198 « Agonie de la clarté et autres textes », *art.cit.* p. 156.
199 M-G. Stănişor, *op. cit.*, p. 232.

moi authentique, unique, se déployant dans une entreprise à la fois personnelle et collective, les textes en français présentent deux tendances apparemment contradictoires : la dissolution du moi, une certaine prise de distance avec les tentatives du jeune Cioran de s'ancrer dans un contexte ; mais aussi l'apparition d'une multiplicité de moi dont l'identité semble avant tout littéraire.

Chapitre 3 : Penseur privé et intimité : quand la narration de soi féconde le fragmentaire

La première partie de ce chapitre a permis d'explorer les conditions d'expression de la subjectivité et a montré que cette dernière subissait un épuisement progressif entre les œuvres roumaines et françaises de Cioran. Ainsi, bien qu'étant une écriture de soi au sens large, les textes cioraniens deviennent écriture contre soi ou, comme le dit Nicolas Cavaillès, malgré soi. Cependant, nous avons également vu que l'œuvre française correspond à l'élaboration littéraire d'un moi multiple et complexe qui apparaît notamment par le biais de diverses narrations autobiographiques, ou du moins se présentant comme telles. Face à cette contradiction entre disparition de la voix subjective et constitution d'un moi littéraire, il apparaît légitime de distinguer la parole intime de la parole subjective, afin de mettre en lumière leur dynamique respective.

Pour saisir pleinement l'impact de l'intime dans l'œuvre de Cioran, il paraît nécessaire de dissocier son œuvre de celle des moralistes à laquelle on a tendance à l'associer. Ce geste, auquel appellent Nicolas Cavaillès mais également Michel Jarrety[200], me semble garant d'une compréhension de Cioran dégagée de l'héritage moral et sociologique d'une écriture dont le fondement est un regard subjectif sur la société contemporaine. La forme se met alors au service d'une fin sociale, utilitaire, qui n'existe pas chez Cioran. De plus, dans son œuvre, l'écriture se fait à l'aune d'une histoire personnelle et non collective. En mettant à distance l'influence moraliste (sans pour autant nier qu'elle joue un rôle dans l'œuvre de Cioran), il est plus aisé de prendre en compte le déplacement vers la pensée privée qui se déploie dans les fragments cioraniens. Le penseur privé, dont nous explorerons plus en avant les caractéristiques dans la deuxième partie de cette étude, est une voix importante pour comprendre ce passage entre l'intime et le subjectif.

La subjectivité est considérée à juste titre comme l'un des fondements de l'écriture fragmentaire au XX^{e} siècle. Celle-ci, progressivement construite à partir de l'écriture moraliste du XVIII^{e}, a une vocation universaliste et une tendance objective. Nourrie des expériences romantiques du XIX^{e}, elle évolue progressivement vers une pratique rendant

200 M. Jarrety, « Cioran et le ressassement dédoublé », in « Écritures du ressassement », *Modernités 15*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 2001, p. 157.

compte de l'expression d'un moi en rupture avec le monde. Cependant, la fracture brutale entre la langue roumaine et la langue française interroge le rapport à la subjectivité dans l'œuvre cioranienne. D'une part, on se trouve face à une écriture porteuse d'une subjectivité absolue, où le moi s'étale et se contemple ; d'autre part, on est confronté à une forme où le moi se rétracte, s'épuise et se corrompt. Toutefois, si les œuvres roumaines sont emplies des pensées existentielles personnelles de leur auteur, si elles fonctionnent comme un journal intime dans lequel Cioran extériorise une tension intense, elles ne donnent finalement que peu de choses à lire concernant l'intimité de son quotidien. Ces livres sont centrés sur l'expression d'un moi et de ses souffrances, ainsi que sur le désir de s'ancrer dans quelque chose ; alors que les recueils en français se détachent de cet objectif d'ancrage dans le collectif et marquent la solitude ontologique de l'être. Les textes de maturité ne sont cependant pas exempts d'une pensée existentielle mais elle est désormais fondée sur l'impératif indépassable de rupture entre soi et le monde, qui se traduit par des états que nous qualifierons de négatifs tels l'ennui, la mélancolie ou encore l'angoisse. Le monde tel qu'il est ressenti prend progressivement le pas sur son expression rationnelle et l'écriture va désormais chercher à rendre compte de cette rupture intérieure jusque dans sa forme.

Paradoxalement, c'est dans ce détachement progressif de l'intériorité du moi, de l'expression de sa pensée philosophique, qu'apparaissent les références à l'intime dans l'œuvre. L'intimité se donne à voir dans des souvenirs d'enfance, des récits du quotidien, des aveux parfois honteux, l'exposition des maux et des angoisses de l'auteur quant à sa santé, des récits de rêves. L'intime est a priori une façon de renchérir sur l'impératif de subjectivité arrivant à son comble au début du XX^{e} siècle, nourri par l'intrusion du corps (et de ses composantes physiologiques honteuses ou dégradantes). Cependant, parce qu'il se construit dans une remise en question du moi, et donc de la voix subjective, l'intime introduit également une réflexion auctoriale quant à l'écriture du moi et sa décomposition. Chaque aveu constitue une remise en question de soi, de son histoire personnelle et de sa pensée. Il y a rencontre entre une volonté de dévoilement de soi et une recherche de mise en scène en vue d'un « message », d'une vision du monde marquée par le manque, la mélancolie et un sentiment fort d'absurdité.

L'intime dans l'œuvre de Cioran s'articule à la fois dans et contre une expression subjective. Comme l'a bien analysé Mihaela-Gentiana Stănişor dans la *Moïeutique de Cioran*, les écrits de jeunesse comportent une écriture du moi exacerbée, violente, centrée

sur la volonté de s'inscrire dans le monde. Tandis que les écrits en français, plus tardifs, sont davantage marqués par le détachement, la prise de distance avec le moi, la réflexivité. Paradoxalement, l'anecdote et l'intime vont devenir des moteurs de l'écriture et de la pensée tout d'abord de façon épisodique dans le *Précis de décomposition* pour devenir presque systématique dans *De l'inconvénient d'être né*. L'observation de cette progression de l'intime permet de comprendre son rôle dans l'épuisement du moi : en le révélant il s'efface, en dévoilant ses hontes et ses plaies, il est fragilisé et mené vers sa dissolution totale. Cependant, en impliquant l'intime dans l'écriture, Cioran crée aussi une fiction de papier, un moi dont il scande les étapes de formation faisant de sa vie un *bildungsroman* en sublimant certains éléments, notamment ceux relatifs à l'enfance[201].

Les termes liés à l'intime renvoient à plusieurs acceptions qui insistent soit sur la profondeur de ce qui est désigné, soit sur le lien privilégié entre deux partis, soit enfin sur le caractère privé d'une chose. Ainsi, la notion d'intime couvre un certain nombre de réalités diverses qui se recoupent parfois mais pas de façon exclusive. La critique littéraire s'accorde généralement pour reconnaître comme une gageure le fait de chercher à prendre l'intime pour objet d'étude tant : « cette notion varie selon les époques, les individus, les mentalités, les cultures, les civilisations, les croyances[202]... » En effet, la multiplicité des sens dont elle est porteuse brouille parfois les pistes de lecture. La définition générale d'« intime » renvoie à diverses réalités sociales, physiques et psychologiques. Bachelard le définit dans l'avant-propos de *La Terre et les rêveries du repos* comme ce qui est : « protégé par plusieurs retranchements », ce qui est issu des profondeurs et qui est : « sous le signe de la proposition *dans*[203] ». L'intime concerne ce qui est profond, de l'ordre de l'intériorité, ce qui implique deux conséquences : d'une part, qu'il s'agit de choses connues du seul sujet ; d'autre part, qu'il s'agit de l'essence profonde de ce même sujet. En littérature, le registre de l'intime concerne l'ensemble des textes rédigés à des fins privées, comme les journaux intimes et la correspondance. Leur publication révèle quelque chose de l'auteur a posteriori et active deux acceptions de l'intime : d'une part, une intimité affective propre à la correspondance, d'autre part, une intimité-profondeur considérée

201 M-G. Stănişor utilise cette expression de *bildungsroman* pour désigner l'œuvre roumaine de Cioran. Il nous semble que la formule recouvre également l'habitude tardive de l'auteur cherchant à rythmer sa formation existentielle par des évènements marquants comme le départ de son village, la première crise d'ennui, etc. M-G. Stănişor, *La Moïeutique de Cioran*, *op. cit.*, p. 130.

202 L. Ibrahim-Lamrous, S. Muller, *L'intimité*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, CRLMC, 2005, p. 8.

203 G. Bachelard, *La Terre et les rêveries du repos*, Paris, Corti, « Les Massicotés », 1948, p. 8.

comme principe poétique et philosophique[204]. En rédigeant pour lui ou des proches, sans fin publique, l'auteur modifie le rapport au lecteur et implique une narration de soi différente de celle engagée dans des textes dont la visée est la publication (autobiographie, essai). Ainsi, l'intime joue sur la posture auctoriale et l'écriture de soi. Cette distinction entre écrits privés et publics induite par la notion d'intimité interroge la nature des écrits de soi à vocation publique : quelle forme d'intimité y est alors présentée ? Davantage que par la forme c'est d'un point de vue thématique que ces textes vont répondre au critère de l'intime en développant une pensée personnelle tirée du plus profond du sujet écrivant.

I. Physiologie et pensée privée

Le physiologique représente une dimension bien souvent marquée par la honte et la gêne du rapport à soi. En effet, le corps se rappelle bien souvent à nous par le biais de la blessure ou de la maladie et, lorsqu'il est perçu positivement, c'est souvent l'attirance charnelle et la sexualité qui entrent en jeu, champs marqué d'un certain tabou. Or, avec la médecine, le corps trouve un discours théorique cherchant à exprimer ce tabou qui ensuite entrera en littérature. Le physiologique intervient régulièrement dans l'œuvre de Cioran sonnant le rappel des maux qui le frappe et dans lesquels il avoue se complaire : « Puisque nous sommes incapables de vaincre nos maux, il nous revient de les cultiver et de nous y complaire[205] ». Ce rapport au corps ne lui est pas propre : pour ne citer que quelques exemples contemporains à Cioran, la relation au squelette parcourt le *Roland Barthes par Roland Barthes* notamment dans « *La côtelette* » où Barthes relate une opération et le bout d'os qu'on lui remit suite à cela[206], il évoque également à plusieurs reprises la douleur des migraines dont il souffre[207]. De son côté, Perros consacrera l'intégralité de « L'ardoise magique » à son expérience douloureuse de laryngectomie suite à son cancer[208]. Cioran a cependant la particularité de parler de ses maux et de réfléchir à ce que cela produit d'un point de vue littéraire mais aussi quant au rapport existentiel au monde. L'avantage de la douleur est de rompre une avancée linéaire de l'existence : le corps et l'esprit sains ne peuvent se dissocier du monde dans lequel ils prospèrent, tandis qu'une physiologie

204 J. Beauverd, « Problématique de l'intime », in *Société d'études romantiques centre de recherche spécialisée – Lettres, art, pensée, XIX^e siècle, Intime, intimité, intimisme*, Lille, Éditions universitaires Université de Lille III, 1976, p. 16.
205 *La Chute dans le temps*, p. 588.
206 R. Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, 1975, p. 73.
207 *Ibid.*, p. 72 et p. 149-150.
208 Cf. G. Perros, *Papiers collés III*, in *Œuvres*, Paris, Gallimard, « Quarto », 2017, p. 1459-1473.

atteinte ne pourra plus suivre le cours de l'existence. La maladie oblige à s'extraire de l'existence pour s'ausculter, prendre le temps de chercher le problème, la source de la douleur. Elle implique donc une sortie du quotidien, temporalité partagée par tous. Ce faisant, elle isole l'être hors du monde puisque la douleur rend bien souvent la relation aux autres insupportable (dans le cas des migraines, fièvres et fatigues notamment). La maladie participe alors de l'ontologie du solitaire dont le corps semble suivre les dispositions psychiques.

I.1. Le corps, premier espace de l'intimité

I.1.1. Rapport entre le corporel et l'intime

Parallèlement au développement de la notion d'intimité familiale, se développe une histoire de l'intimité du corps. Ce dernier, ignoré par le *cogito ergo sum* de Descartes au XVII^e^ siècle, à qui l'on privilégie la raison pure et libérée des contingences matérielles, retrouve ses lettres de noblesse avec l'essor de la médecine au XIX^e^ siècle et le développement de la psychanalyse au début du XX^e^ siècle. Alors que pendant longtemps les sens corporels sont limités aux « sens externes », l'ouïe, le goût, l'odorat, le toucher et la vue, les sensations « intérieures » ou « intimes », telles que les malaises, les douleurs diffuses, sont ignorées. La langue classique en apporte d'ailleurs la preuve par son ignorance des sensations internes, les sens n'intervenant que pour interagir avec l'extérieur[209]. Dès lors la part des sensations intimes ne trouve aucun lieu d'expression légitime. Cependant, Les Lumières, plus matérialistes que les siècles précédents, moins attachées au divin, vont faire évoluer le rapport au corps et concrétiser le passage du *cogito ergo sum* à un « je sens donc je suis[210] ». À partir du *Rêve de d'Alembert* naît l'idée d'une révolution intérieure par les sensations et « l'imaginaire du changement physique suggérerait un imaginaire du changement intime[211] ». Alors que le XVIII^e^ siècle a révélé l'homme sensible, il ouvre la voie à de nouvelles interprétations des perceptions du corps. Au XIX^e^ siècle, le corps se découvre comme lieu de savoirs et de connaissances à partir de l'étude et l'observation des pathologies, des sensations intérieures. C'est dans cette perspective que se développera la vogue du journal intime au début du XIX^e^ siècle afin de

209 G. Vigarello, *Le Sentiment de soi, histoire de la perception du corps*, Paris, Seuil, « L'univers historique », 2014, p. 9.
210 *Ibid.* p. 10.
211 *Ibid.* p. 19.

« s’évaluer, se mesurer, s’"appréhender", à partir de cette profondeur sensible supposée[212] ».

I.2.2. Cioran et l’intimité du corps

Ce rapport à son intériorité physiologique, Cioran en fait le constat : « Tout ce que j'ai abordé, tout ce dont j'ai discouru 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[213]. » Soumis à la dictée des sens, l’écrivain rédige sous l’égide de ses dérèglements intérieurs sans qu’il lui soit possible d’y échapper. Le malaise, comme les fourmillements dont Cioran se plaint de façon chronique, ou les insomnies qui mineront la fin de son adolescence, est au cœur de l’écriture. Apparaît également une science de soi, un soin de son intimité qui fait écho au dialogue entre le patient et son médecin et qui trouve son expression dans les écrits intimes notamment. Ainsi, les Cahiers et la correspondance de Cioran sont-ils emplis de notes sur les soins qu’il porte à son alimentation, les maux qui l’accablent et les remèdes conséquents. Il notera par ailleurs – et à de multiples reprises – l’importance du sensible dans son rapport à la pensée :

> Avec Baudelaire, la physiologie est entrée dans la poésie ; avec Nietzsche, dans la philosophie. Par eux, les troubles des organes furent élevés au chant et au concept. Proscrits de la santé, il leur incombait d’assurer une carrière à la maladie[214].

La maladie, le malaise physiologique, sont placés au cœur du processus créatif et rationnel et vont révéler les difficultés d’adéquation avec le monde. Cependant, alors que Cioran fait ici l’éloge de cette dissociation par le malaise, l’une des préoccupations de Nietzsche comme de Baudelaire est de résorber les troubles physiologiques. Ainsi, Nietzsche relate dans le chapitre « Pourquoi je suis si avisé » d’*Ecce Homo* son long apprentissage des règles alimentaires nécessaires à sa bonne santé physique et intellectuelle afin de répondre à la question : « Comment au juste dois-tu te nourrir pour atteindre au maximum de ta force, de la *virtù*, au sens de la Renaissance, de la vertu "garantie sans moraline[215]" ? ». Tandis que Baudelaire met les questions physiologiques au cœur de ses derniers écrits (*Fusées*, *Hygiène* et *Mon cœur mis à nu*) en proposant notamment des remèdes contre

212 *Ibid.* p. 118.
213 *Écartèlement*, p. 995.
214 *Syllogismes de l’amertume*, p. 174-175.
215 F. Nietzsche, *Ecce Homo*, dans *Œuvres philosophiques complètes*, *op. cit.*, p. 259.

certaines maladies[216]. Les maux du corps restent réservés à la sphère intime, car bien qu'ils soient représentés dans l'écriture ils sont circonscrits à l'expression intime du moi et restent bien souvent dans les carnets privés des auteurs ou leur correspondance.

Le corps apparaît comme malade, brisé. Il se dérobe au sujet et induit une dualité entre l'être et sa matièr fait ainsi le constat d'une relation douloureuse autant que profonde à sa chair : « Nous oublions le corps, mais le corps ne nous oublie pas. Maudite mémoire des organes[217] ! » Le physiologique ne peut être évacué : quand bien même l'esprit semble capable de s'en détacher, il apporte son lot de souffrance. Le corps chez Cioran n'est que rarement source de jouissance (il parlera peu de sexualité et rarement en termes élogieux) : « Nous aurions dû être dispensés de traîner un corps. Le fardeau du *moi* suffisait[218] ». Néanmoins, le corps étant une source de souffrance, il apporte aussi une forme de connaissance paradoxale :

> [le malade] vit ses états en eux-mêmes, sa tristesse tristement, sa mélancolie mélancoliquement, et toute tragédie, il l'épouse, l'expérimente tragiquement. Il n'est que *sujet*, et rien d'autre. S'il s'identifie aux objets de son horreur ou de sa compassion, ces objets ne constituent pour lui que des modalités diverses de lui-même. Être malade, c'est coïncider totalement avec soi[219].

L'espace intime et honteux du corps malade révèle un savoir sur soi-même que le bien-portant ne peut connaître. C'est une connaissance née dans l'espace intime et vécue dans l'intimité de l'être car, étant résolument intérieure, elle n'apparaît pas transmissible à autrui.

I.2. Physiologie du moi : le corps et le fragmentaire

I.2.1. La souffrance comme connaissance

Cioran trouve ses inspirations dans les textes des grands malades comme Pascal, Nietzsche ou encore Baudelaire. Pascal le touche plus spécifiquement, lui qui s'intéressait aux *usages* des maladies[220]. Toutefois, nous pouvons suivre Aurélien Demars lorsqu'il précise :

---

216 Baudelaire, *Journaux intimes, Hygiène*, in *Œuvres complète*, *op. cit.*, p. 672.
217 *Écartèlement*, p. 1000.
218 *De l'inconvénient d'être né*, p. 804.
219 *Exercices d'admiration*, « Fitzgerald. L'expérience pascalienne d'un romancier américain », p. 1236.
220 Cf. *La Chute dans le temps*, p. 587.

> chez Cioran, comme chez Pascal, il s'agit de l'usage spirituel de la maladie, mais Pascal oriente cet usage en direction d'une valorisation morale. A terme, l'usage pascalien des maladies reste une manière d'exhorter au perfectionnement moral, quand Cioran s'en tient à la valorisation de la souffrance de la maladie, par son usage en soi. Il ne conserve que la reconnaissance de la puissance de la maladie, une puissance heuristique et existentielle mais non pas morale[221].

La maladie et la souffrance physique sont des voies d'accès à une forme de révélation destructrice mais néanmoins fondamentale sur l'existence. La souffrance transforme le regard porté sur le monde, sur lequel il appose un filtre mettant en avant la douleur :

> La souffrance ouvre les yeux, aide à voir des choses qu'on n'aurait pas perçues autrement. Elle n'est donc utile qu'à la connaissance, et, hors de là, ne sert qu'à envenimer l'existence. Ce qui, soit dit en passant, favorise encore la connaissance[222].

Outil de connaissance la souffrance révèle une réalité supplémentaire sur les illusions de la philosophie. La connaissance n'est pas source de satisfaction ou de plénitude, ni une amélioration vers le bonheur, mais elle dévoile la nature de l'existence, son essence négative et douloureuse. Ainsi, Cioran explore la connaissance de la douleur et cette dernière lui ouvre les portes d'un savoir paradoxal car naissant de la douleur et produisant de la souffrance. Dès lors, naît une profonde interrogation sur le sens d'un tel savoir : Cioran réactive une forme de destinée tragique où l'être souffrant porte la croix de l'humanité. Dans un élan christique il s'exclame : « Ma mission est de souffrir pour tous ceux qui souffrent sans le savoir. Je dois payer pour eux, expier leur inconscience, la chance qu'ils ont d'ignorer à quel point ils sont malheureux[223]. » Cette tendance à l'exagération qu'on retrouve parfois dans certains fragments, bien que marquant les difficultés rencontrées par une lucidité qui s'efface parfois au profit du *pathos*[224], nous ouvre des perspectives quant à l'exploration de l'expression du moi, entre dilatation et destruction dans la souffrance.

---

221 A. Demars, *op. cit.*, p. 415.

222 *De l'inconvénient d'être né*, p. 871.

223 *Ibid.*, p. 821.

224 A. Demars laisse d'ailleurs la question ouverte, mettant le décalage entre l'émergence d'une métaphysique du sujet et l'objection du pathos sur le compte d'une pensée duale, fondée sur la vacillation entre le soi et le moi, c'est-à-dire entre le centre de l'être (l'intériorité) et sa manifestation périphérique (l'extériorité). Cf. A. Demars, *op. cit.*, p. 471.

Pour approfondir cette analyse de la souffrance, nous faisons appel à l'étude de Jankélévitch consacrée à la question. Il note en effet la présence d'une conscience d'un scandale dans l'expérience de la douleur : L'essentiel n'est pas que n'importe qui souffre, que quelqu'un payât, mais bien que la douleur soit une perception personnelle, intime, qu'elle touche à une intériorité profonde. Vladimir Jankélévitch remarque que le scandale qui se rattache à la souffrance vient justement de sa double propriété, d'une part nécessaire au savoir et d'autre part irrémédiablement personnelle : « L'essentiel est justement cette clause inutile et dérisoire, mystérieuse et profondément déroutante de la première personne-pour-soi ; l'essentiel est la nécessité de mon absurde douleur personnelle, de mon irremplaçable douleur[225] ! » L'être se trouve alors enfermé *par* la douleur qui ne peut être transmise, *dans* la douleur qui est une part essentielle de l'existence. Cette conscience douloureuse, Cioran en fait l'expérience et exprime la solitude qui en résulte :

> Existence = Tourment. L'équation me paraît évidente. Elle ne l'est pas pour tel de mes amis. Comment l'en convaincre ? Je ne peux lui prêter mes sensations ; or, elles seules auraient le pouvoir de le persuader, de lui apporter ce supplément de mal-être qu'il réclame avec insistance depuis si longtemps[226].

Malgré l'impossible transmission du vécu, Cioran relève à plusieurs reprises la connaissance donnée par la maladie, suivant en cela l'enseignement de Pascal sur les « avantages de la maladie[227] ». Le malade, « dans l'attente continuelle de la mort[228] » connaît des vérités sur l'existence qu'un homme sain ignore, puisque dans la souffrance les choses ne vont plus d'elles-mêmes et que l'on se trouve confronté à l'absurdité de l'existence. Ainsi, dans des notes retranchées de la publication du *Précis de décomposition* dira-t-il :

> Ce que j'ai compris le long des années, je le dois à l'état incertain de mes organes. Me serais-je bien porté que je n'aurais pas écrit une ligne. Quelle chance d'avoir échappé au handicap de la santé[229] !

La maladie et les maux font passer la connaissance dans le sensible et le négatif, deux états qui lui sont a priori étrangers. En effet, on considérera traditionnellement que la connaissance découle du rationnel et du positif – au sens où la connaissance se fait par

225 V. Jankélévitch, *Le Sérieux de l'intention*, *op. cit.*, p. 171.
226 *De l'inconvénient d'être né*, p. 824.
227 Phrase citée par Gilberte Périer dans sa *Vie de M. Pascal* in Pascal, *Œuvres complètes*, t.I, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », p. 92.
228 *Ibid.*
229 « L'élan vers le pire », *Œuvres*, p. 1294.

ajouts. Par la souffrance et l'atteinte à l'intégrité physique d'un corps, l'être est mis en péril dans son inscription dans le monde, dès lors, le seul espace auquel on ait accès est l'intériorité. La maladie en recentrant le malade sur lui-même l'entraîne dans l'auto-analyse, la connaissance de soi :

> Accès involontaire à nous-mêmes, la maladie nous astreint à la « profondeur », nous y condamne. – Le malade ? Un métaphysicien malgré lui[230].

La maladie, en cassant « le système » physiologique, révèle l'être à lui-même en en dénudant les rouages. En tant que dérèglement, la maladie rappelle l'existence du matériel et oblige à prendre en compte son caractère éphémère et fragile renforçant la confrontation à la fatalité de l'existence déjà perçue par Nietzsche. Mais, chez Cioran, la maladie et la souffrance vont faire davantage que révéler la fragilité de la vie puisqu'elles vont également plonger l'être face à la contingence de l'existence et l'indépassable subjectivité. Ainsi, le malade se découvre lui-même comme seule échelle de mesure face au monde :

> [le malade] vit ses états en eux-mêmes, sa tristesse tristement, sa mélancolie mélancoliquement, et toute tragédie, il l'épouse, l'expérimente tragiquement. Il n'est que *sujet*, et rien d'autre. S'il s'identifie aux objets de son horreur ou de sa compassion, ces objets ne constituent pour lui que des modalités diverses de lui-même. Être malade, c'est coïncider totalement avec soi[231].

Il y a dans la maladie selon Cioran une grande pureté des états détachés de toute morale et de tout jugement. Dans la maladie, l'être est seul et éprouve ses sensations et ses émotions sans les rattacher à autrui tout en découvrant une connexion profonde entre lui et les objets de ses émotions.

Le corps malade ou souffrant interroge la composition de l'autoportrait littéraire, en transformant le moi en un autre qui révèle paradoxalement l'existence première de ce moi jusqu'alors invisible :

> La santé est un bien assurément ; mais à ceux qui la possèdent a été refusée la chance de s'en apercevoir, une santé consciente d'elle-même étant une santé compromise ou sur le point de l'être. Comme nul ne jouit de son absence

230 *Syllogismes de l'amertume*, p. 259.
231 *Exercices d'admiration*, p. 1236.

> d'infirmités, on peut parler sans exagération aucune d'une punition *juste* des bien portants[232].

Le bien-portant est avant tout un ignorant et seul le mal-portant peut percevoir les biens dont l'autre jouit. Cette philosophie du manque est cruciale chez Cioran car elle agit à divers niveaux et révèle une certaine attitude au monde : on ne peut faire preuve de lucidité que face à l'absence et à l'échec. Ainsi, ce n'est pas la santé qui apporte une connaissance de l'être mais la maladie qui représente un défaut de l'être. Sporadiquement apparaissent, en plus de la théorisation des bienfaits de la maladie, des mentions des maux dont souffre Cioran : « Mes infirmités m'ont gâché l'existence, mais c'est grâce à elles que j'existe, que je m'imagine que j'existe[233] ». Alors que l'être se révèle trop souvent néant, les maux emplissent ce vide et lui octroient une forme, une existence.

I.2.2. Dire les maux

Cette ambiguïté entre corps et maux met en évidence la difficulté à dire la souffrance, difficulté que relève Pascale Antolin dans l'introduction de *Dire les maux* : « la douleur ne se laisse pas facilement appréhender par le langage […]. L'Américaine Elaine Scarry va encore plus loin : "*Physical pain does not simply resist langage but actively destroys it"*, écrit-elle dans *The Body in Pain* (1985). Cette destruction du langage pourrait-elle expliquer pourquoi Emily Dickinson opte pour l'ellipse dans ses poèmes[234] ? »

Ainsi, l'appropriation – problématique – du corps au gré de fragments marquant des anecdotes liées à la souffrance génère une écriture tronquée, à la fois parce qu'elle se doit de rendre compte d'un état sensible et parce qu'elle ne peut être autrement.

> Seconde grippe en trois mois ! Épuisement complet, oppression, impossibilité quasi totale de respirer. Suis-je déjà passé de l'autre côté ? Depuis tant d'années que mon corps m'est à charge ! Si jamais j'ai compris quelque chose dans ma vie, je le dois à mes maux. J'ai toujours été un demi-malade, même au temps de ma santé.
>
> Crise de larmes. Je viens de lire un mauvais livre sur Mlle de Lavallière. La scène du dîner avec le roi et Mme de Montespan, avant le départ pour le couvent, m'a bouleversé… Tout me bouleverse, il est vrai. La faiblesse extrême nous détache de tout, et, paradoxalement, confère en même temps un sens

232 *De l'inconvénient d'être né*, p. 741.
233 *Ibid.*, p. 886.
234 P. Antolin (dir.), M-L. Paoli (dir.), *Dire les maux. Littérature et maladie*, Pessac, Maison des Sciences de l'homme d'Aquitaine, 2015, p. 20.

> extraordinaire à des riens, ou à des événements révolus et qui n'ont aucune signification directe pour notre vie. Je m'apitoie sur n'importe quoi, j'ai des frémissements de petite fille. C'est peut-être aussi par impossibilité de pleurer sur moi-même.
>
> Nerfs brisés à dix-sept ans déjà ! Il est à peine croyable que j'ai tenu jusqu'à maintenant[235] !

Ce long fragment des *Cahiers* illustre parfaitement les sauts opérés par l'esprit malade, rompant le fil de la pensée et saturant le propos d'informations. L'annonce liminaire « seconde grippe en trois mois ! » révèle l'omniprésence de la maladie tant dans le temps que dans l'esprit de celui qui écrit. L'énumération qui suit joue également sur les liens entre le fond (dire que l'on est malade) et la forme (montrer qu'on est malade) : l'absence de verbe et l'égrenage des maux évoquent le ressassement du malade et ses troubles. Les phrases du premier paragraphe sont courtes, et sont entièrement dévolues à la question sanitaire avec l'omniprésence d'un champ lexical de la maladie. Dans le second paragraphe, le propos se déplace vers les effets de la maladie sur les nerfs de l'écrivain. La rupture thématique laisse à penser qu'il y a une ellipse entre les deux paragraphes, ellipse qu'on peut interpréter comme le temps de la lecture de l'ouvrage en question. La mention de la « crise de larmes » rompt violemment la réflexion entamée précédemment mais révèle également qu'elle tournait en rond (avec la répétition des termes relatifs au corps malade). Le tout se donnant à lire à travers une anecdote à forte tonalité ironique support d'une réflexion récurrente chez Cioran, à savoir la *self-pity* que nous avons évoquée précédemment. Enfin, les deux dernières phrases offrent une vue surplombante de l'événement, laissant croire à une nouvelle ellipse qui correspondrait à une prise de recul, la relecture par l'écrivain des deux paragraphes précédents et inscrivant la crise de larmes comme la maladie dans un état physiologique constant.

Comme chez Dickinson la ponctuation dans l'œuvre de Cioran infère dans l'énonciation pour rendre compte d'une rupture et matérialiser les sensations ou la composition parfois chaotique de la pensée. Ainsi en est-il de l'utilisation des parenthèses dans le *Précis de décomposition* afin d'accoler des paragraphes entiers à des essais, ou des points de suspension et tirets cadratins dans *De l'inconvénient d'être né*. Le langage morcelé reproduit le corps en pièces, et inversement la thématique du corps souffrant évoque le traitement que subit le texte mis en morceaux.

---

235 *Cahiers*, p. 33.

I.2.3. Le corps : entre matérialisation des profondeurs intimes et négation du moi

La mention du corps ne passe pas uniquement par la maladie et peut révéler d'autres aspects du rapport à soi. En jouant sur les registres physique et psychologique, Cioran fait se côtoyer deux intériorités et réduit l'une à l'autre. Ainsi, la découverte du moi à travers les jeux entre sa dilatation et son amoindrissement passe par le physiologique. Si les sensations sont sources de découverte du moi, la matérialité du corps apporte son lot de savoirs contradictoires, réduisant le moi au corps :

> Mes fatigues, mes troubles, mon intérêt forcé pour la physiologie m'ont amené très tôt au mépris de toute spéculation comme telle. Et si, durant tant d'années, je n'ai fait aucun progrès en rien, du moins aurai-je appris à fond ce que c'est qu'un *corps*[236].

Dans ce fragment, comme dans bon nombre de textes, Cioran réduit son identité à ses troubles physiologiques et circonscrit même le moi à son corps, mis en exergue par sa mention finale et l'usage de l'italiqu appuie ainsi la contingence de ses réflexions sur la nature du moi, due à sa propre nature maladive. D'une part, il renvoie à l'idée déjà analysée plus haut que l'identité de l'être ne se fait sentir que lorsqu'il y a carence d'être, défaut du moule ; d'autre part, il amorce une réduction du moi au corps, forme d'aveu de l'impossibilité d'en cerner davantage les contours sans risquer la spéculation. La connaissance qui en découle est forcément paradoxale et présentée comme telle puisque s'opposant à la spéculation et au progrès et venant des fatigues et des troubles.

L'intériorité se vit désormais à l'aune du modèle physiologique avec une gradation entre sensations, chair et squelette où va se jouer un ballet paradoxal entre révélation de soi et levée des illusions. Plus on approfondit l'expérience de soi – mes sensations, ma chair, mon squelette – moins on a la sensation d'être unifié autour d'une identité clairement perçue : « J'ai journellement des apartés avec mon squelette, et cela, jamais ma chair ne me le pardonnera[237]. » En suggérant la dissociation entre chair et squelette Cioran distingue deux parts de l'être physique : l'une pour ainsi dire animale, vivante dont il dira dans *Le Mauvais démiurge :* « Bien plus que le squelette, c'est la chair, je veux dire la charogne, qui nous trouble et nous alarme ; – qui nous apaise aussi[238] » et « Il est à peine croyable à quel point la peur adhère à la chair ; elle y est collée, elle en est inséparable et presque

236 *Écartèlement*, p. 943.
237 *Syllogismes de l'amertume*, p. 198.
238 *Le Mauvais démiurge*, p. 647.

indistincte[239] » ; l'autre minérale, détachée et qui lui feront conclure sa réflexion sur la chair et la peur par : « Ces squelettes ne la ressentent pas, heureux squelettes[240] ! » Ainsi, la chair nous renvoie-t-elle à notre mortalité, non pas dans sa dimension métaphysique mais dans sa plus grande trivialité par son pourrissement, son passage à l'état de charogne. Tandis que le squelette est à la fois l'instance physiologique la plus profonde et la révélation de l'imposture de la chair qui apparaît comme « un déguisement qui ne recouvre rien[241] ». En révélant la nullité de la chair, Cioran marque aussi sa difficulté à s'en détacher : les viscères et leurs tourments offrent plus au « drogué de précarité » que le squelette dont le caractère immuable laisse finalement peu de place à l'écriture : « Paléontologue d'occasion, j'ai passé plusieurs mois à ruminer sur le squelette. Résultat : quelques pages à peine… Le sujet, il est vrai, n'invitait pas à la prolixité[242] ». La chair et ses turpitudes ont toujours apparues comme l'objet de l'expression cioranienne et ce tout particulièrement jusqu'au *Précis de décomposition*. Lorsqu'à partir de cet ouvrage l'écriture s'articule réellement autour du projet de négation du moi, le squelette s'interpose comme mode d'éloignement. Grâce à lui, Cioran met en place un procédé d'éloignement de soi par le corps et l'écrit :

> Quel est le nom de cet os que je touche ? Que peut-il bien y avoir de commun entre *lui* et *moi* ? Il faudrait recommencer l'opération avec une autre partie du corps et continuer ainsi jusqu'au moment où plus rien ne soit *nôtre*[243].

Le squelette apparaît comme cet Autre dont parle Jean-Luc Nancy dans *L'Intrus* ou comme cette côtelette sur laquelle Roland Barthes ironise. Au plus profond de l'être, La frontière entre *Lui* et *Moi* se brouille révélant l'absence d'identité du moi. L'écriture de l'autoportrait trouve donc un ancrage paradoxal dans le corps malade, décomposé entre sensations et squelette. Peindre le moi devient alors l'établissement non d'un catalogue des souffrances mais une prise de conscience du manque et un fondement du moi sur l'absence.

239 *Ibid.*, p. 651.
240 *Ibid.*
241 *Ibid.*, p. 646.
242 *Aveux et anathèmes*, p. 1021.
243 *Le Mauvais démiurge*, p. 722.

II. Les lieux de l'intime

La notion d'intimité recoupe des champs plus vastes et moins définis allant de la vie privée (familiale, amoureuse, sexuelle, etc.) à la mise à nu du corps (maladies, parties sexuelles, vieillesse), en passant par la vie intérieure profonde, la nature essentielle d'une personne, généralement cachée sous les apparences. Bachelard utilise la métaphore du coffret pour désigner cette intimité comme trésor que l'on cache. L'intime est donc par essence dérobé au regard et son exposition dans l'œuvre ne se fait pas sans heurts, sans réticence, ni sans crainte.

L'introduction de l'intime dans le texte ne va pas de soi. Si la subjectivité est toujours affirmée dans le fragment, l'intime y trouve sa place plus subtilement, presque en catimini. On pourrait se demander si la voix subjective – revendiquée et pensée comme pendant à une réflexion philosophique académique, professorale et froide – s'articule comme mouvement rationnel de la pensée se détournant de l'ambition objective, tandis que l'expression de l'intimité – comprise comme parole inscrite au cœur même du vécu privé de l'écrivain – se déploie dans le moment littéraire qu'est le fragment. Alors même que l'auteur revendique un appauvrissement de la pensée, parallèlement, toute une prose de l'intime féconde le fragment, mettant l'écrivain à nu.

La voix intime, privée, se donne à lire à travers différents registres dont l'évocation permet de recomposer un discours au sein du fragmentaire instauré par la voix subjective en l'inscrivant dans des repères physiologiques, géographiques et temporels.

II.1. Repli entre quatre murs et exil métaphysique

I.1.1. Évolution historique de la notion d'espace intime

Concevoir la limite de cet espace privé peut être difficile car il est fluctuant en fonction des époques. Ainsi, la société des salons mondains des XVII^{e} et XVIII^{e} siècles n'a pas les mêmes codes que la société bourgeoise du XIX^{e} et début XX^{e}. Aussi le salon marque-t-il un espace semi-public, ou semi-privé, un cercle restreint correspondant à un certain type de divertissement[244]. Dès lors, une certaine licence existe en matière de dévoilement de l'intime. Ainsi, jusqu'au XIX^{e} siècle la lecture de la correspondance se fait-elle bien souvent à voix haute. La naissance progressive d'une distinction entre public et privé à

244 A. Lilti, *Le Monde des salons*, Fayard, 2005, p. 10.

partir de la Renaissance – et dont le salon rend en partie compte – aboutira à une séparation rigoureuse des sphères dans les siècles suivants. Alors que la société médiévale était régie par une organisation collective de la vie quotidienne (où existaient des espaces d'intimité précaires mais reconnus et plus ou moins préservés), P. Ariès nous rappelle dans *Histoire de la vie privée* que la distinction des espaces privé et public évolue pour parvenir au XIX^e^ siècle à un état de fait où :

> La société est devenue une vaste population anonyme où l'on ne se connaît plus. Le travail, le loisir, le séjour à la maison, en famille, sont désormais séparés par des cloisons étanches. L'homme a voulu se mettre à l'abri du regard des autres, et cela de deux façons :
>
> - par le droit de choisir plus librement (ou d'en avoir le sentiment) sa condition, son genre de vie ;
>
> - par un repli sur la famille devenue un refuge, centre de l'espace privé[245].

Ainsi, la société bourgeoise délimitera davantage ces deux domaines reléguant d'ailleurs au passage la femme à l'espace privé alors même que le salon l'en faisait en partie sortir. Dès lors, l'intime se trouve être l'espace domestique, familial, réservé au cercle des proches et ce qui s'y passe doit rester caché. La distinction privé-public ne souffre plus alors d'aucune ambiguïté : « en deçà, un havre de paix, refuge familial pour l'essentiel, mais aussi lieu d'élection des amitiés et des libertés. Au-delà, les contraintes de la vie publique, la discipline du travail globalement hiérarchisé, la rigueur des engagements de tous ordres[246] ».

Le XX^e^ siècle est marqué par une nouvelle évolution du champ de l'intime, à travers la mondialisation de l'information et notamment le règne des images beaucoup plus intrusives que l'imprimé par lequel elle passait jusqu'alors. Avec l'avènement des médias radiophoniques mais surtout télévisuels, les champs du public et du privé se mêlent à nouveau. Cioran en fera d'ailleurs l'expérience puisqu'il recevra des journalistes suisses dans son appartement afin de tourner une émission le montrant « dans son antre ». Évènement qui lui fera dire : « pour dix minutes d'émission, quatre jours d'emmerdements[247] » d'une part parce que l'intrusion dans son intimité le gène, « j'ai

245 P. Ariès, « Pour une histoire de la vie privée » in P. Ariès, G. Duby (dir.), *Histoire de la vie privée, 3. De la Renaissance aux Lumières*, Paris, Seuil, 1999, p. 8.

246 N. Castan, « Le public et le particulier », in P. Ariès, G. Duby (dir.), *Histoire de la vie privée*, *op. cit.*, p. 403.

247 *Cahiers*, p. 875.

l'impression d'assister à mon enterrement[248] » mais surtout parce que l'évènement génère des contacts additionnels avec l'extérieur et notamment une discussion houleuse avec sa concierge à propos du droit à l'image.

II.1.2. Le repli sur l'espace privé dans l'œuvre de Cioran[249]

Cette rupture entre l'espace privé et public est mis en perspective dans l'œuvre cioranienne à travers le thème de la chambre ou de la mansarde, lieu de retrait d'où l'écrivain contemple le monde. Les images d'Épinal de l'écrivain le montrent bien souvent solitaire, à sa table de travail, dans sa bibliothèque, voire isolé dans une chambre surplombant la ville. Corollaire du poète maudit, la mansarde peuple l'imaginaire littéraire romantique. La première allusion à cette pièce refuge est faite dans le *Précis de décomposition* où Cioran place un monologue rageur contre la vie et l'humanité : « Dans une des mansardes de la terre[250] ». Dans des œuvres ultérieures il réitérera la référence à la mansarde : « Lorsque d'une mansarde je considère la cité, il me semble tout aussi honorable d'y être sacristain que souteneur[251]. » Le lieu devient une tour d'observation, un mirador duquel l'écrivain jauge et épie la société tout en la tenant à distance. La mansarde symbolise à la fois l'éloignement volontaire et l'exclusion :

> A l'hôtel, j'ai habité pendant quinze ans une mansarde ; c'est toujours une mansarde que j'occupe actuellement dans un « appartement ». J'ai toujours habité sous le toit. Je suis l'*homme du dernier étage*, l'homme des gouttières[252].

L'insistance sur le dernier étage, ici en italique, place Cioran à l'extrême opposé de l'homme du sous-sol de Dostoïevski, pourtant source d'inspiration. Toutefois, la mention des gouttières en fait davantage un reflet qu'un contraire. En effet, les hauteurs, loin d'apporter l'air pur et exaltant (que Nietzsche reconnaissait aux cimes dangereuses mais au combien enivrantes de la raison), sont synonymes de déchets : la gouttière représente à la fois l'évacuation des eaux, la fissure laissant passer les fuites du toit mais aussi l'absence de pedigree de celui dont l'origine ne saurait être attestée[253]. La mansarde est donc le lieu de l'exclusion de celui qui n'est pas reconnu par la bonne société. L'intimité qui y est

248 *Ibid.*, p. 874.

249 Les paragraphes suivants consacrés à la mansarde puis à la promenade sont en partie extraits de notre article : « Retrouver son lieu : le penseur privé entre réclusion et déambulation », *Alkémie*, « L'exil », n°24, 2019.

250 *Précis de décomposition*, p. 56-57.

251 *Syllogismes de l'amertume*, p. 211.

252 *Cahiers*, p. 78.

253 Voir *Le Trésor de la langue française*, article « Gouttière », [en ligne], http://cnrtl.fr/definition/goutti%C3%A8re [consulté le 29/05/2018].

montrée est suspecte, miséreuse. Mais c'est aussi le lieu du repli sur soi, de l'éloignement maximal loin de ceux qui peuplent les bas étages, la rue, la place. La porte signe alors la démarcation entre soi et le monde :

> J'écrirai sur ma porte :
>
> Toute visite est une agression.
> ou
> N'entrez pas soyez charitable.
> ou
> Tout visage me dérange.
> ou
> Je n'y suis jamais.
> ou
> Maudit soit qui sonne.
> ou
> Je ne connais personne.
> ou
> Fou dangereux[254].

La porte est l'interface entre le monde et l'intimité du moi, dans ce fragment elle fonctionne même à l'image de la feuille sur laquelle l'écrivain travaille : support de la pensée, elle fait passer un message de soi au monde. L'espace privé devient le lieu à protéger dans une relation conflictuelle au monde. L'auteur s'y réfugie et y développe une misanthropie virulente, allant de la plainte de la victime à la revendication de folie, marquant ainsi une gradation dans l'exclusion. L'espace intime, avec la folie, se fait cellule où l'on retient celui qui dévie de la norme. Mais cette cellule ouvre aussi des perspectives spirituelles puisqu'elle est aussi celle du moine ayant fait vœu de solitude[255].

II.1.3. Dévoilement de l'espace privé

Comme nous l'avons évoqué précédemment à l'appui de l'exégèse de Mihaela-Gentiana Stănişor, l'écriture de soi pratiquée dans les œuvres en français évolue nettement en regard des œuvres roumaines. En effet, non seulement les modalités du rapport à soi se développent avec une mise à distance du moi, mais on voit également apparaître une transformation dans la façon dont le moi est envisagé. Alors même que les écrits de jeunesse dressaient l'autoportrait d'une intériorité en souffrance où seule la vie des pensées était envisagée, on voit apparaître certains éléments matériels de la vie quotidienne de l'écrivain dans l'œuvre française. Ainsi, se trouvent mentionnés à plusieurs reprises des

254 *Cahiers*, p. 420.

255 Nous renvoyons à ce propos à notre article sur Cioran et l'acédie, cette mélancolie du moine ne pouvant plus rester dans sa cellule. L. Chatelet, « Le fragment comme résurgence de l'acédie chez Cioran », *Cahiers ERTA*, n°11, « Honte / Acédie », 2017, p. 291-307.

détails quant à l'espace privé de l'écrivain, notamment à travers le dévoilement d'un lieu central pour Cioran : sa chambre. Elle apparaît à la fois comme lieu de repli du solitaire, de travail de l'écrivain, de combat de l'insomniaque, se rejoignant parfois dans une seule bataille :

> Debout, au milieu de la nuit, je tournais dans ma chambre avec la certitude d'être un élu et un scélérat, double privilège, naturel pour celui qui veille, révoltant ou incompréhensible pour les captifs de la logique diurne[256].

La chambre apparaît ici comme le lieu d'une bataille existentielle non seulement avec soi-même, mais aussi entre deux façons d'être au monde : diurne et nocturne. La pensée diurne ignore la souffrance des révélations nées d'états antagonistes et néanmoins coïncidant lors de la veillée. L'insomniaque enfermé dans sa chambre, y développe une pensée marquée par l'ironie, entendue comme mise en danger du sujet énonciateur et persistance d'un état et son contraire, transformant l'être en énigme pour lui-même[257].

Chez Cioran, on peut trouver deux inspirations à la fonction intime de la chambre : d'une part, le lieu de travail et de réclusion du poète, dans la veine romantique, notamment à travers la figure du poète maudit comme lieu de repli loin d'un monde qui n'accepte pas les visions du poète ; d'autre part, la cellule du moine espace de solitude mais également d'inspiration spirituelle :

> Je ferme les rideaux, et j'attends. En fait je n'attends rien, je me rends seulement *absent*. Nettoyé, ne serait-ce que pour quelques minutes, des impuretés qui ternissent et encombrent l'esprit, j'accède à une conscience d'où le moi est évacué, et je suis aussi apaisé que si je reposais en dehors de l'univers[258].

Lieu de réclusion, la chambre fait ici office de cellule monacale où l'on met à distance le moi en le coupant du monde. Dans ce fragment, comme dans ceux mettant en opposition le squelette et la chair, le moi apparaît comme source de troubles, « d'impuretés ». Ainsi, la chambre, lieu de repli du moi, est également le lieu de sa disparition temporaire. Dans un effort spirituel inspiré des textes bouddhistes, Cioran cherche à atteindre une neutralité de l'être que seul l'exil hors du monde peut permettre.

Toutefois, la chambre apparaît également comme le lieu de naissance d'un moi littéraire et existentiel : celui où l'écrivain décide de ne pas choisir entre le « sacristain » et

256 *De l'inconvénient d'être né*, p. 888.
257 V. Jankélévitch, *L'Ironie*, Paris, Flammarion, « Champs essais », 1964, p. 130.
258 *De l'inconvénient d'être né*, p. 814.

le « souteneur ». Aussi, l'évocation de la chambre impose une lecture programmatique de la création du penseur privé. En ce sens, on retrouve l'influence nietzschéenne, puisque, tel l'aigle dans son repère, l'écrivain peut observer le monde depuis les hauteurs, certes douloureuses car solitaires et asphyxiantes, mais néanmoins révélatrices de vérités. Cependant, Cioran n'y voit pas un mieux, une avancée par rapport à la pensée et alors que chez Nietzsche c'est le renversement des valeurs qui prévaut, il s'agit davantage de détachement pour Cioran :

> *Sarvakarmaphalatyāga…* Ayant, sur une feuille de papier, écrit en grosses lettres ce mot envoûtant, je l'avais, il y a bien des années, accroché au mur de ma chambre, de façon à pouvoir le contempler à longueur de journée. Il resta là pendant des mois, puis je finis par l'enlever pour m'être aperçu que je m'attachais de plus en plus à sa magie et de moins en moins à son contenu. Pourtant ce qu'il signifie : *détachement du fruit de l'acte*, est d'une importance telle que celui qui s'en pénétrerait véritablement n'aurait plus rien à accomplir [...][259]

Les murs sont les porteurs de la magie du mot, ils délimitent un espace de savoir et d'apprentissage singuliers, propres à l'écrivain. La chambre apparaît comme un lieu d'exercices existentiels[260], d'un entraînement à la vie qui passe par l'image, le mot ou plus largement le symbole :

> Sur ma table, depuis des mois, un gros marteau : symbole de quoi ? Je ne sais, mais sa présence m'est bénéfique et me donne par instants cet aplomb que doivent connaître tous ceux qui s'abritent derrière une certitude quelconque[261].

Les objets, devenant signifiants, prennent un rôle double : à la fois dans l'établissement et la conservation du moi (à l'image du marteau cité ici) mais également comme clé interprétative de la pensée de l'écrivain et de ses aspirations (le marteau détruit et construit), à l'image du mot sanskrit accroché au mur de sa chambre ou encore d'un tableau amenant une méditation sur la mort :

> Au mur, une gravure représentant la pendaison de partisans armagnacs, dont le regard est fait de ricanement, d'hilarité et d'extase. On dirait qu'ils ne redoutent rien tant que de voir leur supplice finir…

259 *Écartèlement*, p. 904.

260 Nous détournons ici la formule « d'exercices spirituels » développée par Pierre Hadot pour marquer le parallèle entre les démarches de la philosophie antique et la pratique cioranienne dans un contexte de confrontation entre absolu et existence.

261 *Écartèlement*, p. 969.

> Le spectacle de ce bonheur indicible et provocant, on n'arrive pas à s'en rassasier[262].

Les différents symboles (mot, objet, image) sont autant de marqueurs de la quête existentielle qui se joue entre les murs de la mansarde. La chambre donne un lieu fixe à l'écrivain, elle apparaît comme un lieu de repli vers l'intériorité, vers la création littéraire et la réflexion existentielle en rupture avec le monde. Cependant, elle permet également une forme d'ouverture par les symboles qu'elle met à disposition : le marteau qui permet d'avancer face au doute, le tableau qui ouvre à une réflexion sur la mort. La chambre est aussi le lieu du voyage immobile ; pour Cioran, c'est le lieu de la lecture, de l'écriture et donc de l'avancée, de la discussion avec le monde. Cependant, c'est aussi le lieu de l'angoisse qu'il faut parfois évacuer. En « exil métaphysique » sur terre, Cioran se présente bien souvent reclus dans sa chambre, observant le monde de sa mansarde et semble peu enclin à créer des liens avec les autres. Alors qu'il se décrit d'abord comme mondain, courant les salons parisiens dans les années qui suivent son arrivée en France, ses Cahiers traduisent une évolution vers un repli, un resserrement du cercle social autour de quelques amitiés privilégiées. La chambre devient alors un lieu central de la pensée : lieu d'élaboration certes, mais aussi de lutte contre soi-même, d'échec et d'angoisse, Cioran avoue alors : « Plus d'une fois, il m'est arrivé de sortir de chez moi, parce que si j'y étais resté, je n'étais pas sûr de pouvoir résister à quelque résolution *soudaine*[263]. » L'intériorité dans laquelle le penseur privé souhaitait se plonger se retourne contre lui. Il devient alors impossible de se maintenir dans cet espace sans risquer le pire. Et la sensation d'exil métaphysique reprend le dessus.

II.2. Géographie du moi : déambulation et fragment

Depuis *Les Rêveries du promeneur solitaire*, la déambulation fait partie des processus créatifs et réflexifs littéraires comme philosophiques. Plus encore que le mythe de la promenade quotidienne de Kant, Rousseau influence cette pratique de la marche au XIX^e^ siècle dont les pérégrinations alpines de Nietzsche exemplifient le rapport à la pensée comme à la création. Au XX^e^ siècle, Cioran a recours à de nombreuses reprises à la promenade pour échapper à l'angoisse qui le saisit. Cette pratique, souvent nocturne, quotidienne ou presque depuis ses insomnies de jeunesse à Sibiu, prend une dimension

262 *Ibid.*, p. 943-944.
263 *De l'inconvénient d'être né*, p. 759.

particulière avec le temps. En effet, alors que sa pratique littéraire se tourne de plus en plus vers le fragment, des récits de promenade apparaissent dans ses recueils. Incapable de rester enfermer sans risquer de mettre un terme à ses jours, Cioran ressent la nécessité de sortir, marcher, errer pour retrouver un semblant de calme, de contrôle de soi, en opérant une balance entre extériorité et intériorité. Dans ce mouvement binaire, le style se compose et se décompose au fil des fragments, imposant une forme de respiration saccadée à l'écriture de celui qui vit en exil hors de lui-même. De l'unité avec soi, la promenade permet de passer à l'unité avec le monde extérieur. Comme le note très justement Alain Montandon dans sa *Sociopoétique de la promenade*, elle est, en tant que pratique sociale, « déambulation rituelle, contact éphémère avec le prochain[264] » et rencontre avec un milieu, car : « c'est toujours d'un rapport de l'homme à son humanité dont il est question[265] ».

II.2.1. Marcher et penser

Il existe deux pratiques de la promenade : l'une sociale et conviviale se fait en groupe en conversant, l'autre solitaire et rêveuse se généralise à partir du XIX^e^ siècle parmi les écrivains qui y voient l'outil d'une création littéraire fondée sur la triade marcher-penser-écrire[266]. Dans un cas comme dans l'autre, la promenade tient du rituel, de l'habitude quotidienne – on pense à Kant qui pratiquait journellement la marche, ou à Nietzsche arpentant les montagnes de l'Engadine –, elle rythme le quotidien. Cioran dira : « j'ai repris mes promenades de nuit autour du Luxembourg, je suis redevenu automate[267] ». Toutefois, la réflexion sur le lien entre penser et marcher est bien présente chez Cioran :

> Les idées viennent en marchant, disait Nietzsche. La marche dissipe la pensée, professait Çankara.
>
> Les deux thèses sont également fondées, donc également vraies, et chacun peut s'en assurer dans l'espace d'une heure, parfois d'une minutes[268]…

Ce fragment rend compte de la cohabitation entre des états antithétiques permis par la promenade. La juxtaposition des propositions sans aucune transition, leur construction similaire en deux temps autour du discours indirect, illustrent le passage d'une pensée à une autre au fil de la marche et leur caractère inconstant et fuyant. Les deux énoncés

264 A. Montandon, *Sociopoétique de la promenade*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2000, p. 7.
265 *Ibid.*, p. 9.
266 G. Farruga, P. Loubier, M. Parmentier (dir.), *Promenade et flânerie : vers une poétique de l'essai entre les XVIII^e^ et XIX^e^ siècles*, *La Licorne*, n°124, 2017, p. 7.
267 *Cahiers*, p. 389.
268 *De l'inconvénient d'être né*, p. 753.

contradictoires menés en chiasme marquent l'égalité des propositions et l'indifférence à l'égard de l'une ou de l'autre, inscrivant ainsi la marche dans une pratique pour elle-même, dégagée de sens et rappelant que la promenade n'a pas de fin autre qu'elle-même, l'absence d'intention semble même être sa raison d'être[269]. Chez Cioran, la narration des promenades apparaît à partir (et principalement dans) *De l'inconvénient d'être né* et semble investie de trois objectifs que nous allons étudier maintenant : rendre compte des tensions internes du moi, permettre le lien avec autrui, et réinvestir une forme de discours poétique sur le monde détaché du lyrisme initial.

II.2.2. Marcher pour fuir le moi / renouer avec le moi

Dans la marche, le lien à l'intime se tend et se distend de façon aléatoire et permet une circulation interne, un flux et reflux de l'être en lui-même. Non seulement « la promenade est une manière particulière qu'a l'homme de s'approprier l'espace en s'y déplaçant, ce qui implique la distance et le mouvement[270] », mais c'est aussi le moyen de gérer les crispations de l'intime sans pour autant rompre complètement avec lui. Le fragment mentionné en introduction, permet de mieux comprendre ce passage entre l'espace clôs de la chambre et l'ouverture sur le monde permise par la promenade :

> Plus d'une fois, il m'est arrivé de sortir de chez moi, parce que si j'y étais resté, je n'étais pas sûr de pouvoir résister à quelque résolution *soudaine*. La rue est plus rassurante, parce qu'on y pense moins à soi-même, et tout s'y affaiblit et s'y dégrade, en commençant par le désarroi[271].

La déambulation permet de mettre à distance la tentation du suicide, mentionnée ici par « résolution *soudaine* » mais non nommée explicitement. La rue, c'est l'atténuation du moi, non pas par disparition complète à laquelle pousse le repli intérieur (soit sous la forme du vide bouddhique, soit sous celle du suicide) mais par affaiblissement dans l'extériorité. De même, dans l'extrait suivant, l'idée du suicide n'est pas explicite mais semble planer telle une ombre sur le texte par l'opposition avec la futilité des propos :

> Dans cette petite île de la Méditerranée, bien avant le jour, je faisais sur le chemin qui me conduisait vers la falaise la plus abrupte, des réflexions de concierge en vacances : j'aurais cette villa, je la peindrais en ocre, j'y ferais mettre une autre palissade, etc. Malgré *mon* idée, je m'agrippais à la moindre

269 A. Montandon, *Sociopoétique de la promenade*, *op.cit.*, p. 13.
270 *Ibid*., p. 11.
271 *De l'inconvénient d'être né*, p. 759.

> vétille : je contemplais les agaves, je lambinais, j'escamotais par des digressions l'urgence de mon propos. Un chien se mit à aboyer, puis me fit fête et me suivit. On ne peut imaginer, si on ne l'a ressenti, le réconfort que vous apporte une bête qui vient vous tenir compagnie alors que les dieux vous ont tourné le dos[272].

Face à l'intimité dévastée, la promenade permet de réintroduire à la fois du concret – la rue ou le paysage – et du lien avec autrui ou avec un animal. Ce rapport entre un malaise intense et la marche est présent à de nombreuses reprises chez Cioran et cela n'est pas sans faire écho à ce qui le touche le plus : trouver une assise dans l'absurde, recomposer son rapport au monde et à l'absolu à travers la pérégrination nocturne. Que cela passe par l'éclatement d'une châtaigne ou l'observation du ciel de nuit dans la ville, la promenade est l'occasion de réintroduire le poétique dans la perception du monde. Contrairement à l'épanchement lyrique des écrits de jeunesse, ces fragments relatifs aux promenades parisiennes ou dans la campagne française sont construits autour de la notion de rupture, de fragmentation de l'être. La narration de la promenade intervient ici principalement à titre thématique pour rendre compte d'une rupture existentielle de l'être et de la tentative d'échapper à ses profondeurs.

II.2.3. La promenade comme lien avec autrui

La balade est bien souvent nocturne, mais elle peut aussi être l'occasion d'une sociabilité, en témoignent les évocations de rencontres au parc du Luxembourg avec Beckett, Michaux ou d'autres au fil des *Cahiers*. Entre retrouvailles amicales et observations d'inconnus, Cioran module ses promenades au gré des interactions avec autrui. Ainsi, comme le rappelle Alain Montandon, la promenade est avant tout un temps familier qui joue avec ses frontières :

> [La promenade] ne mène pas au lointain, à l'inconnu, mais reste dans un espace connu. (…) La promenade flirte sans cesse avec la limite et l'illimité, la nature et l'esprit, le clos et l'ouvert, le repos et le mouvement, l'ici et le là-bas, elle est intersection dynamique, lieu de rencontre[273].

Pour le solitaire qu'est Cioran, la promenade est le lieu du contact avec les vivants. L'écriture permet ensuite de recomposer les rapports au monde en figeant la rencontre. Les relations éphémères et anonymes se multiplient et Cioran dresse une multitude de portraits

272 *Le Mauvais démiurge*, p. 666.
273 A. Montandon, *Sociopoétique de la promenade*, *op. cit.*, p. 17.

humoristiques, ironiques, non sans parfois une certaine tendresse pour ceux qu'il croise au détour d'une rue. Nous aimerions proposer ici un parcours parmi quelques fragments tirés des dernières œuvres de Cioran, qui retracent le plaisir pris par l'auteur dans sa contemplation du monde lors de ses promenades et rappellent que le portrait est un genre qui l'a toujours attiré en littérature :

> La femme, encore solide, traînait après elle son mari, grand, voûté, les yeux ahuris ; elle le traînait comme s'il avait été une survivance d'une autre ère, un diplodocus apoplectique et suppliant.
>
> Une heure après, seconde rencontre : une vieille très bien mise, courbée à l'extrême, "avançait". Décrivant un parfait demi-cercle, elle regardait, par la forces des choses, le sol, et comptait sans doute ses petits pas inimaginablement lents. On aurait cru qu'elle apprenait à marcher, qu'elle avait peur de ne pas savoir où et comment mettre ses pieds pour bouger.
>
> ... Tout m'est bon de ce qui me rapproche du Bouddha[274].

Derrière ces portraits de vieillards, on perçoit l'œil amusé et moqueur de l'écrivain qui prend plaisir à brosser son tableau. Dans la première partie, l'homme est visiblement au cœur de son attention : non seulement il lui accorde davantage de temps mais il lui accole la comparaison ironique au « diplodocus apoplectique », expression qui joue également sur les sonorités en [d], [p], [k], laissant voir, outre le plaisir premier de l'observation, celui venant ensuite de la recomposition par l'écriture. Le second portrait entre dans une pratique où l'observation donne lieu à une réflexion existentielle sur la notion « d'avancement », contrebalancée par le demi-cercle du corps, impliquant une sorte de boucle. Ainsi, ses promenades au Luxembourg sont une source infinie de considérations parfois amusées, parfois atterrées quant au reste de l'humanité :

> C'était en hiver, au Luxembourg, un peu après l'ouverture. Personne, sauf un couple : lui, un vieillard maigre et fringuant ; elle, jeune, l'air d'une fille de ferme. Le brouillard était si dense que même de près, ils paraissaient des ombres. Tous les dix pas, ils s'arrêtaient pour s'embrasser en se précipitant l'un contre l'autre avec un emportement comme je n'en avais pas vu encore. Était-ce de la joie, était-ce du désespoir dans cette frénésie à une heure si matinale et si peu propice aux effusions ? Et si dehors ils se déchaînaient ainsi, comment se

274 *De l'inconvénient d'être né*, p. 786.

> les figurer dans l'intimité ? En les suivant je me disais que toute acrobatie à deux était erreur, duperie mais duperie à part, erreur inclassable[275].

Dans cette description de couple, on retrouve la construction en opposition déjà présente dans le premier fragment : l'homme et la femme sont mal assortis, leur bonheur apparent ou non est questionné. La rencontre ne se fait pas, ils restent des « ombres » pour l'écrivain qui se contente de les suivre le temps que dure sa réflexion sur le couple. La bizarrerie de ses concitoyens le ravit le temps d'une scène brève, un fragment de vie dont il se délecte :

> Au Luxembourg, une femme d'une quarantaine d'années, presque élégante mais l'air plutôt bizarre, parlait sur un ton affectueux, passionné même, à quelqu'un qu'on ne voyait pas… En la rattrapant, je m'aperçus qu'elle tenait contre sa poitrine un ouistiti. Elle finit par s'asseoir sur un banc où elle continua le monologue avec la même chaleur. Les premiers mots que j'entendis en passant à côté d'elle furent : « Tu sais, j'en ai marre. » Je m'éloignai ne sachant qui plaindre le plus : elle ou son confident[276].

Par le jeu de la marche, les individus passent sous la plume de Cioran, les uns après les autres, le traitement en gros plan favorise l'attention au détail, le grossissement voire le ridicule, démarche propre à l'ironiste se présentant comme spécialiste des ressorts humains[277]. La promenade devient alors le lieu de la rencontre entre la solitude de l'écrivain et la multitude des hommes et le fragment permet ensuite d'en rendre compte. Bien qu'il soit souvent critique envers ceux qu'il croise, la forme fragmentaire les individualise et ils semblent surgir du néant, de la masse anonyme vers laquelle ils retournent inexorablement à la fin du texte. Le fragment rend palpable le mouvement du marcheur qui s'approche et s'éloigne rapidement des autres passants. Là encore la promenade est avant tout un motif narratif pratique pour mettre en scène des réflexions sur le monde.

II.2.4. La promenade comme modèle de style

Indépendamment de la pratique personnelle de Cioran, la promenade entretient une relation privilégiée à l'écriture et ce tout particulièrement dans le champ de l'essai. Le plus fameux exemple de cette connivence est bien sûr l'œuvre de Rousseau, *Les Rêveries du*

275 *Écartèlement*, p. 998.
276 *Aveux et anathèmes*, p. 1105.
277 *Cf*. I. Astier, « Splendeurs et misères de l'ironie chez E.M. Cioran », in Mustapha Trabelsi (dir.), *L'Ironie aujourd'hui : lectures d'un discours oblique*, Clermont-Ferrand, Presse Universitaires Blaise Pascal, 2006, p. 160.

promeneur solitaire, où l'écrivain donne à lire le déroulé de ses pensées au gré de la marche. La promenade apparaît au fil des textes comme une activité spécifique qui se distingue de la course, la randonnée ou le voyage car elle privilégie la répétition en favorisant les chemins familiers et les trajets en boucle. Contrairement à la course et la randonnée, elle ne propose aucun dépassement de soi (philosophie propre à la plupart des pratiques sportives), et elle reste locale, ordinaire et commune, contrairement au voyage qui privilégie le dépaysement. Comme évoqué précédemment, les promenades de Cioran le mènent le plus souvent dans des milieux urbains proches, ce sont les balades nocturnes des nuits d'insomnie, au parc du Luxembourg ou dans le Quartier latin ; ou en périphérie parisienne pour les milieux ruraux, dans la Beauce et en Normandie vers Dieppe où Cioran possédait un pied à terre. Les nombreux fragments relatant des évènements survenus lors des balades traduisent l'importance de ces moments dans l'élaboration de la pensée cioranienne. Toutefois ils révèlent également un lien avec la mise en question du langage et l'importance de la notion de rupture puisque la promenade est le lieu de l'oral et non de l'écrit[278], et la retranscription littéraire de ces instants met en difficulté le langage par une syntaxe tronquée, reprenant les sensations au fil de la marche, sautant de l'une à l'autre sans plus de connexion logique.

À l'occasion d'une marche en région parisienne, Cioran note ainsi : « Des arbres massacrés. Des maisons surgissent. Des gueules, des gueules partout. L'homme s'*étend*. L'homme est le cancer de la terre[279]. » La promenade dans un milieu péri-urbain se transforme en champ de bataille où le marcheur fait office de témoin du conflit entre l'homme et la nature. Ici plus que jamais l'humanité est condamnée par Cioran, les arbres sont considérés dans leur entièreté tandis que l'homme est ramené à ses parties, « des gueules ». L'activité humaine est réduite à une action quasi-spontanée, donnant ainsi au progrès une image non seulement mortelle (pour les arbres) mais aussi peu glorieuse car impensée. La promenade est là encore le lieu de la confrontation entre l'écrivain et le monde, confrontation dont l'écriture morcelée des fragments rend compte parce qu'elle s'adapte parfaitement au caractère cyclique, répétitif de la balade. La forme de l'essai relève de la flânerie, du mouvement décousu et libre guidé par l'inspiration du moment[280]. Ainsi les carnets de Cioran sont-ils bien souvent les gardiens de souvenirs morcelés, de phrases tronquées et de récits interrompus :

278 A. Montandon, *Sociopoétique de la promenade*, *op.cit.*, p. 25.
279 *De l'inconvénient d'être né*, p. 868.
280 A. Montandon, *Sociopoétique de la promenade*, *op.cit.*, p. 27.

> Quatre heures de marche. La Beauce entièrement recouverte de neige. Froid intense : -5°. J'évolue, sur cette petite route, à peine distincte de la nappe blanche : un simple point dans l'immensité. Je suis frappé par l'étrangeté du blanc. On dit, je crois, blanc comme la mort. Sentiment d'avancer sur une autre planète. Totale irréalité. Le soleil était de la partie. Lui aussi irréel. Si tout l'univers était contre moi, si j'étais également abhorré par les hommes et les dieux, rien ne pourrait me toucher ni m'ébranler : que peut-on contre un point ? un point au milieu d'une étendue couleur de néant ? un rien dans le nul[281] ?

Les éléments du paysage et du climat sont évoqués dans des phrases courtes, souvent averbales, et se mêlent à des propositions plus complexes où l'écrivain évoque le cheminement intérieur généré par la promenade. L'usage du présent de l'indicatif dans la première partie du fragment brouille la distinction entre le temps de l'écriture et le moment de la marche, les rendant indistincts l'un de l'autre. Le conditionnel dans la dernière partie renforce l'impression d'irréel – mentionnée à deux reprises textuellement – et la matérialise au sein du langage. Ainsi, la promenade et les sensations qu'elle a suscitées sont transcrites non seulement de façon sémantique mais également formelle.

La promenade est donc un moment fort de la création littéraire chez Cioran, elle suggère un moment poétique dans l'œuvre, un temps centré sur l'expression du moi et de son rapport au monde :

> Sur cette côte normande, à une heure aussi matinale, je n'avais besoin de personne. La présence des mouettes me dérangeait : je les fis fuir à coups de pierres. Et leurs cris d'une stridence surnaturelle, je compris que c'était justement cela qu'il me fallait, que le sinistre seul pouvait m'apaiser, et que c'est pour le rencontrer que je m'étais levé avant le jour[282].

On trouve un parallèle entre le *pharmakon* qu'est l'écriture pour Cioran et l'effet produit par la marche. La tension s'apaise face au paysage de même qu'elle s'atténue dans le passage à l'interface textuelle. Par ailleurs, le paysage n'est pas exempt d'une tentation poétique : « La Beauce. Ciel couvert, temps brumeux. Des bosquets d'arbres : taches noires, au milieu d'une steppe brune. Tant de poésie à une heure seulement de Paris[283] ! » Le fragment se rapproche d'une peinture impressionniste, par touches successives et rapprochement progressif : situation géographique, impressions météorologiques, éléments du paysage. L'impression d'ensemble apparaît à travers des indications picturales vagues :

281 *Cahiers*, p. 893.
282 *De l'inconvénient d'être né*, p. 736.
283 *Cahiers*, p. 919.

« brumeux », « taches noires », « steppe brune ». Le motif textuel des phrases courtes et averbales se révèle une fois de plus comme modèle de l'expression relatif à la promenade. Ainsi, la marche évoque des sensations entrecoupées, plus ou moins précises allant du constat de température : « - 5° », à l'approximation : des « taches ». La promenade intervient à double titre dans la recomposition d'une unité du moi, tout d'abord comme pratique sociale de prise de contact avec le monde, et enfin comme support et motif de l'écriture recomposant les facettes du moi écrivant.

Le promeneur transforme le monde et retranscrit cette métamorphose dans ses fragments, comme ici : « Hier soir. Dans une petite rue du côté des Halles. Des pans de mur noirs d'une maison lépreuse. Et tout à fait en haut, un trou qui laisse apercevoir une étoile[284]. » On trouve un caractère poétique fort dans ce fragment à travers des jeux sur la personnification de la maison, et surtout la chute finale, où l'anodin cède la place à une poétique du quotidien, invisible au commun des mortels, accessible à l'insomniaque ou au solitaire. La forme des fragments joue sur l'idée de rupture consubstantielle au moi et au monde, avec des propositions courtes voire tronquées, parfois des phrases averbales comme ici où le fragment mime la progressive réminiscence de la promenade s'étoffant peu à peu passant de deux mots à huit, puis neuf pour finir par une phrase complexe où est suggérée toute la poésie du moment entre élévation et unicité. À travers la promenade, Cioran recompose une géographie singulière, où viennent se rencontrer Paris, la Beauce et la Normandie principalement ; tandis que le lecteur, vagabondant entre les fragments, finit par adopter une attitude de promeneur, le texte étant doublement informé et par le style et par le fond liés à la promenade.

Le penseur privé est praticien d'une écriture marquée par l'ironie, parce que périphérique, critique, inquiète, mais aussi humoriste et parfois légère. « Partout exilé, toujours transhumant, éternellement nomade, l'ironiste ne trouve jamais où se fixer, où planter sa tente : c'est un apatride, ou, comme disait Novalis, un citoyen du monde[285]. » Entre la mansarde et les chemins, l'écrivain promène sa solitude et déplace l'écriture au gré de ses errances. Rassurée un temps par l'isolement promis par l'espace clôs, l'écriture finit par devenir obsessive en ressassant des mots et des idées noires qu'il faut alors exorciser en s'exposant à l'extérieur, en errant par les rues et les campagnes. L'écriture se fait alors pointilliste, suit le regard et les rencontres parfois jusqu'à l'exaspération,

284 *Cahiers,* p. 914.
285 V. Jankélévitch, *L'Ironie*, *op.cit.*, p. 152.

poussant au retour au confinement. La pratique suit alors ce va-et-vient entre deux tensions antagonistes créant une écriture singulière toujours sur la brèche.

II.3. La nuit comme temporalité du moi

Alors qu'une gestion de l'espace par le moi se met en place à travers la promenade, créant ainsi une appropriation par l'intime de son environnement, se met également en branle une temporalité plus personnelle. Le temps apparaît en effet comme l'une des difficultés majeures à laquelle est confronté Cioran : son incapacité à s'ancrer dans l'écoulement du temps et les crises d'ennui qui en résultent sont au cœur de son malaise face à la vie.

II.3.1. La nuit et la durée : juxtaposition des instants

Malgré la revendication d'une incapacité à intégrer toute forme de durée, Cioran ménage une forme d'ancrage dans une temporalité paradoxale, marquée par la difficulté à y trouver pied. C'est une temporalité de l'instant, qui ne crée aucun fil directeur, aucune continuité, où le présent et le passé se mêlent indifféremment au gré des fragments. On retrouve cette approche du temps dans des formules comme celle qui ouvre *De l'inconvénient d'être né* et que nous avons déjà cité précédemment : « Trois heures du matin. Je perçois cette seconde, et puis cette autre, je fais le bilan de chaque minute. » Fragment où l'auteur indique l'instant où sa pensée s'est formée, qu'il se remémore au moment d'écrire et illustrant son appréhension morcelée du temps. De façon explicite Cioran évacue tout intégration à la durée en pratiquant le fragment, le temps devient alors une juxtaposition d'instants entre lesquels on circule sans direction programmée. La durée qui ne passe pas devient une quasi-éternité :

> Cette nuit, comme je ne cessais de percevoir l'écoulement des secondes, des minutes, des heures (l'écoulement ! Elles « passaient » à peine), je me disais que, si j'avais dormi, ces instants n'eussent même pas existé pour moi, et qu'ainsi tout n'est pas négatif dans la calamité de veiller[286].

Dans un rapport à la durée éminemment complexe où chaque portion du temps est considérée individuellement, coupée des autres, privée de sa capacité d'écoulement, la nuit instaure un temps privilégié où l'ancrage peut s'acter. Cette relation paradoxale au temps révèle la spécificité du moi par rapport à autrui. En effet, en déterminant un rapport

286 *Cahiers*, p. 281.

privilégié à la nuit, Cioran marque sa particularité, son éloignement du commun des mortels. En choisissant la face nocturne de la vie il prend place dans une communauté d'exclus (artistes et marginaux). Cette fascination pour la nuit, très développée au XIX[e] siècle et notamment dans le Romantisme musical et la poésie, marque la consécration d'une rupture avec l'ordre établi sous le soleil. En effet, la nuit et l'obscurité qui la caractérise font partie des oppositions binaires qui composent notre système de représentations : bien / mal, vie / mort, clarté / ténèbres. Pour la majeure partie d'entre nous, nous associons immédiatement une valeur positive aux éléments bien, vie ou clarté, et négative aux éléments mal, mort, ténèbres. Mais, pour celui qui choisit la nuit, les cartes sont irrémédiablement redistribuées sans que l'on sache vraiment ce qui en résultera puisque tout en choisissant l'obscurité Cioran y perçoit malgré tout du danger, de l'inconnu et de la souffrance.

II.3.2. De deux types d'esprit

Cioran a une conscience persistante que face à l'écoulement du temps il y a deux attitudes, mais il reconnaît aussi que l'esprit nocturne est en proie au doute, à la mélancolie, à l'ennui et autant d'autres états d'esprit liés à une forme de souffrance d'être soi :

> Deux sortes d'esprits : diurnes et nocturnes. Ils n'ont ni la même méthode ni la même éthique. En plein jour, on se surveille ; dans l'obscurité, on dit tout. Les suites salutaires ou fâcheuses de ce qu'il pense importent peu à celui qui s'interroge aux heures où les autres sont la proie du sommeil. Aussi rumine-t-il sur la déveine d'être né sans se soucier du mal qu'il peut faire à autrui ou à soi-même. Après minuit commence la griserie des vérités pernicieuses[287].

Ainsi, la nuit révèle l'élection paradoxale du moi qui veille. En lui se bouscule des attitudes contradictoires : l'honnêteté et l'inconséquence, le ressassement et la violence fulgurante, le plaisir et l'amertume. L'esprit nocturne est aussi celui qui se moque de l'enchaînement des pensées, peu lui importe les causes et les conséquences. En cela il est préposé à la forme fragmentaire, à la pensée libérée de tout cadre contraignant. Cet esprit pétri de ses contradictions ne peut survivre à la lumière, aussi ne sait-il pas comment s'y retrouver parmi ceux qui sont diurnes. Si l'intime prend une place de plus en plus importante dans l'œuvre de Cioran, c'est en partie parce qu'il écrit dans et pour le cercle fermé des esprits nocturnes. Le moi ne trouve à exister que dans la nuit blanche mais

287 *De l'inconvénient d'être né,* p. 744.

paradoxalement cela le coupe encore davantage du monde diurne. Bien que les grandes crises d'insomnies qui le tourmentèrent dans sa jeunesse soient derrière lui, Cioran conserve toute sa vie le souvenir du supplice de ces nuits. Il se remémore ainsi une nuit blanche dans *De l'inconvénient d'être né* :

> Debout, au milieu de la nuit, je tournais dans ma chambre avec la certitude d'être un élu et un scélérat, double privilège, naturel pour celui qui veille, révoltant ou incompréhensible pour les captifs de la logique diurne[288].

Signe d'une élection paradoxale, l'insomnie élève celui qui la subit au rang de stigmatisé. C'est-à-dire qu'il porte une marque infamante pour celui qui ne connaît pas sa magie troublante. La nuit impose son sceau sur l'être en proie aux nuits blanches et le rend irrémédiablement impropre aux tâches à accomplir de jour. Tout juste parvient-il à se maintenir au niveau de l'automate le petit jour arrivé. Pourtant, il a vaincu, il a mené un combat dont il est sorti victorieux mais qu'il devra renouveler la nuit suivante. Chaque nuit est un nouveau combat contre le temps :

> Les heures ne voulaient pas couler. Le jour semblait lointain, inconcevable. Au vrai, ce n'est pas le jour que j'attendais mais l'oubli de ce temps rétif qui refusait d'avancer. Heureux, me disais-je, le condamné à mort qui, la veille de l'exécution, est du moins sûr de passer une bonne nuit[289] !

Généralement l'ancrage dans la durée se fait hors du temps collectif, dans une perception intime et solitaire. Ainsi, la nuit et les souvenirs sont deux modalités privilégiées d'inscription dans le temps. La nuit, parce qu'elle brouille les délimitations, invite à la dérive et, lorsqu'elle se lie à la promenade, double l'idée de disparition de toute finalité puisque littéralement on ne voit pas où on va. Le lecteur comme l'écrivain avance à tâtons, cherchant son chemin parmi les fragments afin de composer un sens qui ne cesse de se défiler.

II.3.3. Les luttes de l'insomniaque

Le monde nocturne n'est pas un milieu apaisé, il fournit un ancrage douloureux, instable où l'esprit est sans cesse en proie au doute. Aussi, même pour l'écrivain, la nuit n'est elle pas toujours synonyme d'unité, bien qu'elle lui permette d'établir une forme d'identité, de rapport à soi. La nuit favorise la crise d'identité, le décollement de soi :

288 *Ibid.*, p. 888.
289 *Ibid.*, p. 895.

« Avec tes veines chargées de nuit, tu n'as pas plus ta place parmi les hommes qu'une épitaphe au milieu d'un cirque[290]. » La nuit apparaît comme une maladie voire une drogue ayant contaminé le sang de l'écrivain et dissocié du reste des hommes. Il est désormais du côté « négatif » de l'équation, à lui la mort, le mal et l'obscurité. Coupé du monde, l'auteur se tourne vers lui-même, monologue et finit par se tourner vers un Dieu auquel il ne croit pas, en quête d'un dernier absolu :

> Ces nuits où l'on ne peut plus avancer en Dieu, où on l'a parcouru en tous sens, où on l'a usé à force de le piétiner, ces nuits dont on émerge avec l'idée de le jeter au rebut…, d'enrichir le monde d'un déchet[291].

L'être ne se relève pas de la nuit blanche, cette dernière est autant un combat qu'une exploration, combat avec soi-même et avec l'Absolu dans l'exploration d'un savoir nocturne marqué par le paradoxe et l'antithèse. L'écriture naît du savoir nocturne ne saurait faire autrement que détruire les certitudes diurnes quant au pouvoir de l'esprit et à la force du corps : « L'action érosive de la nuit : comment cette pauvre chair peut-elle y survivre[292] ? ». Ainsi, la nuit importe car elle révèle un autre fonctionnement que celui de la pensée diurne et qu'elle en propose un régime inversé, marqué par un savoir négatif. Le vide, le manque et la chute sont les modalités de ce non-savoir nous enseignant les vertus des profondeurs :

> Au début, nous croyons avancer vers la lumière ; puis, fatigués d'une marche sans but, nous nous laissons glisser : la terre, de moins en moins ferme, ne nous supporte plus : elle s'ouvre. En vain chercherions-nous à poursuivre un trajet vers une fin ensoleillée, les ténèbres se dilatent au dedans et au-dessous de nous. Nulle lueur pour nous éclairer dans notre glissement : l'abîme nous appelle, et nous l'écoutons. Au-dessus demeure encore tout ce que nous voulions être, tout ce qui n'a pas eu le pouvoir de nous élever plus haut. Et, naguère amoureux des sommets, puis déçus par eux, nous finissons par chérir notre chute, nous nous hâtons de l'accomplir, instruments d'une exécution étrange, fascinés par l'illusion de toucher aux confins des ténèbres, aux frontières de notre destinée nocturne. La peur du vide transformée en volupté, quelle chance d'évoluer à l'opposée du soleil ! Infini à rebours, dieu qui commence au-dessous de nos talons, extase devant les crevasses de l'être et soif d'une auréole noire, le Vide est un rêve renversé où nous nous engloutissons[293].

290 *Syllogismes de l'amertume*, p. 193.
291 *Ibid.*, p. 226.
292 *Cahiers*, p. 289.
293 *Précis de décomposition*, p. 51.

L'intime est révélé par l'obscurité et par l'ensemble des valeurs négatives qui s'y rattache. Dans ce fragment du *Précis de décomposition*, Cioran expose la transition entre les avancées diurne et nocturne. Plus qu'un changement de direction, le texte dévoile l'illusion du savoir diurne qui n'est attaché qu'à des croyances vaines. La voie nocturne offre d'autres perspectives, plus mystérieuses, envoûtantes pour ainsi dire : le penseur cède à l'appel de l'abîme, fasciné par la chute et savourant sa volupté. Derrière la magie – noire – Cioran expose les dangers d'une telle fascination : ses illusions sont plus dangereuses que celles du jour, on croit y trouver un dieu et l'esprit finit par être entièrement consumé par l'attrait du vide. Ainsi, le savoir nocturne est une voie ouvrant vers de nouveaux possibles, dévoilant l'imposture du savoir diurne et permettant à l'écrivain en proie à l'insomnie d'approcher d'une lucidité plus grande. Cependant, le pouvoir de séduction de l'obscurité et des éléments qui s'y rattachent doivent aussi être combattus. En cela, ce texte rappelle les récits des luttes féroces menées par les Pères du désert affrontant monstres et démons en pleine nuit[294]. Baptême du feu qui les rapprochait de l'Absolu en les menant aux limites d'eux-mêmes.

L'inscription de l'écriture dans un rapport au moi parfois complexe nous a amené à considérer les champs d'inclusion et d'exclusion du moi à travers différents niveaux appartenant au registre de l'intime : du corps à l'ancrage géographique et temporel, les frontières du moi et la possibilité d'en saisir les contours unifiés sont mises en question à travers la forme fragmentaire. Au-delà, en interrogeant l'apport du corps malade et de la souffrance Cioran pose la question de l'élection paradoxale. A travers les stigmates de la douleur tant physiologique que psychique, l'écrivain se révèle être hors norme, ni au-dessus ni en deçà mais au dehors, percevant des choses que lui seul peut saisir. Cet ancrage intérieur se double d'une assise extérieure qui là encore se fait dans les marges de l'existence à travers ce temps hors du temps qu'est la nuit et la déambulation sans finalité autre qu'elle-même qu'est la promenade. Cette dernière permet à Cioran de circonscrire un espace qui est le sien, où s'actualisent ses rapports au monde et dont la dynamique cyclique et répétitive s'accorde parfaitement à sa pratique d'écriture. Le moi parvient donc à établir un champ d'ancrage via l'écriture à la fois en soi-même via un discours sur le corps et dans le monde à travers une parole de la déambulation et de l'instant.

294 Cf. récits de combats nocturnes des Pères du désert dans Saint Jérôme *Vivre au désert, Vies de Paul, Malchus, Hilarion.* Jean Miniac (trad.), Grenoble, Jérôme Millon, 1992, p. 70.

III. Recomposition et dévoilement d'une identité personnelle et fragmentaire

Alors que les éléments autobiographiques sont absents dans les aphorismes de jeunesse, ils apparaissent progressivement au fur et à mesure que le fragment prend le pas sur l'aphorisme. Tout agit comme si, dans l'incomplétude du moi, l'écrivain pouvait enfin placer une histoire personnelle, privée. Dès lors, des éléments de narration viennent mettre du jeu entre les textes plus impersonnels : ils apportent un éclairage nouveau sur telle ou telle propension de l'auteur, ils créent des motifs rythmant les recueils (des évènements répétés de différentes façons, des personnalités qui reviennent, des lieux symboliques forts, etc). C'est entre autre dans ce dévoilement d'intimité que se compose la force littéraire de l'œuvre cioranienne parce qu'il permet de jouer sur les niveaux de lecture et qu'il révèle le regard de l'auteur sur lui-même.

III.1. L'histoire familiale et la tentation de l'unification du moi

III.1.1. Unification du moi autour de quelques moments fondamentaux

Cioran définit, à l'occasion des quelques entretiens qu'il a accordés, environ cinq ou six moments charnières dans sa vie. Ces instants brefs, il en dessinera les contours très précisément à partir des années 70, période où il commence à être sollicité par des journalistes littéraires ou des philosophes. Pourtant, ces instants ne sont pas toujours présents dans son œuvre publiée, ils apparaissent comme autant de clés de lecture qu'il propose a posteriori. Parmi ces évènements, deux sont des souvenirs d'enfance particulièrement présents dans le méta-discours de Cioran : son départ de Răşinari à l'âge de dix ans raconté dans plus de quatre entretiens[295] ainsi que dans les *Cahiers* mais absent de l'œuvre publiée de son vivant :

295 « Ce village, je l'aimais énormément ; j'avais dix ans quand je l'ai quitté pour aller au lycée de Sibiu et je n'oublierai jamais le jour, ou plutôt l'heure, où mon père m'y emmena. On avait loué une voiture à cheval et j'ai pleuré, j'ai pleuré tout le temps, car j'avais le pressentiment que le paradis était fini. » (*Entretiens*, p. 282).
« Quand mon père m'a dit, après l'école primaire d'aller à Sibiu pour continuer mes études, j'étais désespéré de quitter mon village. » *(Entretiens*, p. 270).
« Mon enfance était le paradis terrestre. (…) Lorsque j'ai dû quitter ce village à dix ans pour entrer au lycée, j'ai eu le sentiment d'une grande catastrophe. » (*Entretiens*, p. 32.).
« Lorsque j'ai eu dix ans, mes parents m'ont transplanté en ville. Je me souviens encore de ce voyage, où l'on m'a transporté dans une voiture à chevaux ; j'étais complètement désespéré. On m'avait déraciné, et au cours de ce trajet qui a duré une heure et demie, j'ai pressenti une perte irréparable. « (*Entretiens*, p. 112).

> Un de mes souvenirs les plus précis et les plus déchirants de mon enfance. J'avais neuf ou dix ans. On m'emmena à Sibiu, dans une voiture-charrette. Je me trouvais derrière, sur la paille. J'aperçus la coupole d'une des églises de la ville. Mon cœur se serra. On m'arrachait au paradis de ce village natal que j'idolâtrais[296].

Le second événement marquant de l'enfance est la première crise d'ennui vécue à cinq ou six ans. Cette crise est largement décrite dans les entretiens qu'il accorde à Léo Gillet et J-L. Almira[297], elle est également présente dans les *Cahiers*[298] et reprise dans *De l'inconvénient d'être né :*

> Tout a coup, je me trouvai seul devant… Je sentis, en cet après-midi de mon enfance, qu'un événement très grave venait de se produire. Ce fut mon premier éveil, le premier indice, le signe avant-coureur de la conscience. Jusqu'alors je n'avais été qu'un *être*. À partir de ce moment, j'étais plus et moins que cela. Chaque *moi* commence par une fêlure et une révélation[299].

Ces deux évènements consacrent deux traits principaux de l'expérience existentielle faite par Cioran : le déracinement, le sentiment de non-appartenance ontologique qui lui est propre ; ainsi que l'expérience de l'ennui issue d'une incapacité à s'inscrire dans la durée. En inscrivant ces traits caractéristiques de sa pensée dans des évènements concrets, Cioran crée une forme de mythologie personnelle à travers une sublimation de l'enfance. Chacun de ces instants concourt en effet à isoler l'enfance, hors de l'espace et hors du temps. L'enfance est pour toujours inaccessible mais aussi protégée, dans une bulle hors de notre portée. Seuls quelques souvenirs peuvent nous en donner la tonalité au gré de la volonté de l'auteur.

D'autres évènements plus tardifs constituent également des moments forts dans la construction de l'identité. Dans la suite chronologique, interviennent les insomnies de la fin de son adolescence et du début de la vingtaine qui le mèneront à écrire *Sur les cimes du désespoir*. Contrairement aux deux épisodes de l'enfance mentionnés précédemment, les crises d'insomnie de sa jeunesse sont bien présentes dans ses œuvres publiées :

> Ces nuits *inoubliables* qui ayant empoisonné ma jeunesse, m'ont ouvert les yeux pour toujours. Je leur dois tout ce que je *sais*[300].

296 *Cahiers*, p. 846. Note rédigée entre le 26 et le 29 septembre 1970.
297 Cf. *Entretiens*, p. 69-70, p. 122.
298 Cf. *Cahiers*, p. 768.
299 *De l'inconvénient d'être né*, p. 898.
300 « L'élan vers le pire », in *Œuvres*, p. 1293.

Ces premières insomnies (qui se répéteront régulièrement au fil de sa vie) seront le déclencheur à la fois de sa pratique d'écriture et de sa pensée. L'importance d'un point de vue existentiel de ces moments et leur répétition tout au long de la vie de l'écrivain expliquent certainement leur sur-représentation au fil de l'œuvre comparativement aux autres évènements présentés comme cruciaux lors des entretiens. D'ailleurs, par leur nature répétée, elles fonctionnent différemment des autres évènements clés de la vie de Cioran qui ont tous la particularité d'être des moments uniques fonctionnant comme des charnières entre un avant et un après.

L'un de ces temps pivot cité à plusieurs reprises dans les entretiens concerne la relation de Cioran à sa mère. Il y relate comment, alors qu'il était en proie à ses crises d'insomnie, sa mère lui aurait dit qu'elle aurait avorté si elle avait su les tourments que son fils endurerait. On trouve des variantes de l'évènement entre les entretiens et l'œuvre publiée.

> J'avais donc vingt ans, (…) il était deux heures de l'après-midi, je me rappelle, et je me suis *jeté* sur un canapé. Et j'ai dit : « je n'en peux plus ! » Et ma mère qui était femme de curé, en fait de prêtre orthodoxe, il faut voir l'époque, elle me dit ceci : « Si j'avais su, je me serais fait avorter ! » Je dois dire que ces mots au lieu de me déprimer, ont été une libération[301].

Cependant, cette anecdote, contrairement à celle du départ de Răşinari, qui offre une assez belle constance au fil des entretiens, subit des altérations notamment dans *De l'inconvénient d'être né* où elle se mêle à un autre souvenir évoqué dans les *Cahiers* en avril 1969 *:* « Au plus fort de mes insomnies (j'avais dépassé la vingtaine), ma mère avait, si j'ai bonne mémoire, fait dire une messe pour moi[302] ». Sans que l'on puisse savoir lequel des souvenirs informe l'autre, on retrouve des éléments propres à chacun des récits dans le fragment publié :

> J'avais vingt ans. Tout me pesait. Un jour je m'effondrai sur un canapé avec un « Je n'en peux plus ».
>
> Ma mère, affolée déjà par mes nuits blanches, m'annonça qu'elle venait de faire dire une messe pour mon « repos ». *Pas une mais trente mille*, aurais-je voulu crier, songeant au chiffre inscrit par Charles Quint dans son testament, pour un repos autrement long, il est vrai[303].

301 *Entretiens*, p. 88.
302 *Cahiers*, p. 714.
303 *De l'inconvénient d'être né*, p. 782.

Ce moment clé et la réécriture qu'il suscite illustrent bien comment l'écriture recompose un autoportrait dont l'intérêt n'est pas l'authenticité mais bien la création littéraire d'un moi qu'on approche par tâtonnements, tentatives et échecs. Les instants-clés de la vie personnelle de Cioran sont donc sollicités par l'écrivain lui-même afin d'éclairer la pratique d'écriture, de lui donner une explication finalement détachée du biographique. Ainsi que le démontre très justement Mihaela-Gentiana Stănişor dans son ouvrage, ce n'est pas l'individu Emil Cioran que l'on explique à travers ces fragments, mais bien l'écrivain et sa pratique qui se dévoilent au fil des répétitions.

III.1.2. Dévoilement du cercle familial et mise en abîme

L'intimité comprise comme espace familier et fermé aux regards extérieurs définit une communauté occupant cet espace. Par l'exil, Cioran a fait exploser cet espace qu'il recompose artificiellement à travers sa correspondance dont nous avons vu qu'il extrait certains passages dans ses œuvres. Parallèlement, le cercle des intimes (non seulement sa famille mais également ses amis et relations les plus proches) apparaissent progressivement au fil des fragments à l'occasion de courts récits, de portraits ou encore de dialogues. La présence de ses proches au sein de ses œuvres ne va pas nécessairement viser la confession autobiographique mais plutôt tendre à produire un espace de réflexion induit par leur présence. Les œuvres de jeunesse présentent un Cioran résolument solitaire, sans référence à ses proches ou à quiconque de spécifique hormis les auteurs qu'il pratique. Électron libre recherchant son ancrage dans une communauté nouvelle (philosophique, intellectuelle), il ne saurait revendiquer une attache familiale. Avec le français, alors qu'il rompt avec ce qui lui reste d'attache roumaine, voilà qu'apparaissent dans ses œuvres des références à ses proches : ses parents, son frère, ses cousins en particulier.

> Nous habitions à la campagne, j'allais à l'école, et, détail important, je couchais dans la même chambre que mes parents. Le soir mon père avait l'habitude de faire la lecture à ma mère. Bien qu'il fût prêtre, il lisait n'importe quoi, pensant sans doute que, vu mon âge, je n'étais pas censé comprendre. En général, je n'écoutais pas et m'endormais, sauf s'il s'agissait de quelque récit saisissant. Une nuit, je dressai l'oreille. C'était dans une autobiographie de Raspoutine, la scène où le père, à l'article de la mort, fait venir son fils pour lui dire : « va à Saint-Pétersbourg, rends-toi maître de la ville, ne recule devant rien et ne crains personne, *car Dieu est un vieux porc*. »

> Une telle énormité dans la bouche de mon père, pour qui le sacerdoce n'était pas une plaisanterie, m'impressionna autant qu'un incendie ou un séisme. Mais je me rappelle aussi très nettement – il y a cela plus de cinquante ans – que mon émotion fut suivie d'un plaisir étrange, je n'ose dire pervers[304].

L'énonciation de ce texte ancre immédiatement le lecteur dans le cadre du récit et plus précisément du souvenir autobiographique par le recours aux temps du passé et de la première personne. Très riche en détails intimes, ce fragment est marquant à plusieurs titres. Il s'appuie sur un cadre familial important pour Cioran : la mention de la campagne fait directement référence à Răşinari, berceau tant aimé de l'écrivain. Par ailleurs, la scène se passant dans la chambre à coucher des parents, l'intrusion symbolique dans l'intimité ne saurait être davantage affirmée. Cette intrusion est d'ailleurs double : celle du lecteur qui entre dans l'espace intime d'un couple et celle de l'enfant encore jeune qui y dort aussi et qui épie ses parents. La scène en elle-même offre un parallèle fort avec les lectures faites adulte par Cioran lui-même : les livres font partie de l'intimité de l'écrivain depuis son enfance, ils marquent une connivence entre les êtres, ici ses parents, mais aussi le lecteur qui se voit pris dans une mise en abîme puisqu'à travers l'intimité de Cioran, il pénètre celle de ses parents et celle retranscrite dans la biographie de Raspoutine et son père.

III.2.3. Rôle du cercle familial : deux exemples

Ainsi, alors que la famille est absente des œuvres de jeunesse, elle resurgit dans les textes français. Mais si, comme le pense Mihaela-Gentiana Stănişor, les œuvres en français sont davantage le lieu d'un autoportrait littéraire, d'une fiction personnelle, que d'une écriture du moi centrée sur l'individu Cioran, comment alors interpréter cette soudaine apparition de la famille dans les textes au moment même où le moi est exposé comme un mensonge ? S'agit-il de recomposer le moi ou, par une approche paradoxale, de le détruire encore davantage ? Comment l'approche de certains sujets évolue-t-elle entre les textes roumains et ceux en français où la famille intervient ?

Pour étudier cette évolution entre les textes, nous proposons l'étude de deux fragments relatifs à des sujets de prédilection de Cioran : l'importance du désespoir dans sa vie ; le rôle de la souffrance dans la perception de l'absolu. Concernant l'attitude qui est la sienne face à l'existence, Cioran évoquera abondamment la force de la mélancolie comme sentiment de perte, de regret face à la vie. Cette évocation se fera de manière continue des

304 *Ibid.*, p. 780.

premières aux dernières œuvres sans que l'on puisse constater de façon définitive une quelconque transformation dans la conception qu'il se fait d'une telle sensation. Dans *De l'inconvénient d'être né*, paru en 1973 alors qu'il a plus de soixante ans, Cioran évoque cette tendance au désespoir et à la désillusion :

> Chaque famille a sa philosophie. Un de mes cousins, mort jeune, m'écrivait : « Tout est comme cela a toujours été et comme cela sera sans doute jusqu'à ce qu'il n'y ait plus rien. »
>
> Ma mère de son côté, finissait le dernier mot qu'elle m'envoya par cette phrase testament : « Quoi que l'homme entreprenne, il le regrettera tôt ou tard[305]. »
>
> Ce vice du regret, je ne peux donc pas me vanter de l'avoir acquis par mes propres déboires. Il me précède, il fait partie du patrimoine de ma tribu. Quel legs que l'inaptitude à l'illusion[306] !

Ce n'est donc pas le thème abordé ici qui évolue par rapport à ses textes antérieurs mais bien le fait qu'il l'ancre dans une tradition familiale voire une tragédie puisque dans les deux cas mentionnés la mort semble liée à ceux qui sont aux prises avec la mélancolie. Ainsi, pour ne citer que quelques exemples parmi un grand nombre, dans *Le Livre des leurres*, son deuxième ouvrage, Cioran évoquera en ces termes son désabusement face à l'existence :

> Toute connaissance suscite la lassitude, le dégoût d'être, le détachement, car *toute connaissance est une perte*, une perte d'être, d'existence. L'acte de connaissance ne fait qu'accroître la distance qui nous sépare du monde et rend plus amère notre condition[307].

La forme impersonnelle et affirmative de cet aphorisme a un caractère éminemment assertif : la répétition des termes « toute connaissance », l'emphase sur tout un pan de phrase en italique, donnent à ce texte un ton définitif, dans lequel l'auteur reste certes impliqué en raison de sa fonction ainsi que par l'usage de la troisième personne du pluriel. Cette idée est ensuite reprise plusieurs fois, notamment dans *Le Crépuscule des pensées* où Cioran déclare de façon à la fois lapidaire et dogmatique : « Toute lucidité est la conscience d'une perte[308]. » ou encore « La lucidité est un vaccin contre la vie[309]. » Par

305 Sur cette carte envoyée par sa mère voir les *Cahiers*, p. 260 et p. 503.
306 *De l'inconvénient d'être né*, p. 785.
307 *Le Livre des leurres*, p. 135.
308 *Le Crépuscule des pensées*, p. 391.
309 *Ibid.*, p. 443.

rapport à ces textes, le fragment issu de *De l'inconvénient d'être né* pose différemment le problème en l'inscrivant non pas dans une révélation indépendante, qui n'aurait touché que lui et qu'il chercherait à transmettre au monde tel un prophète du désespoir, mais dans un courant le dépassant, le submergeant à partir de ses origines. L'écriture perd sa fonction prédicative pour n'être plus qu'un témoignage intégré dans un ensemble d'expériences. L'irruption de l'intime fait ici office de mise à distance du ton prophétique parfois employé dans les écrits de jeunesse en permettant l'inscription dans une lignée commune et en tissant des liens entre le moi perçu initialement comme isolé et une communauté.

Cela étant dit, l'immersion dans le cercle familial peut venir briser l'aspect péremptoire de certaines affirmations d'une autre façon. Ainsi, le fragment suivant illustre un déplacement de la source du savoir de l'esprit cultivé représenté par les membres de la famille Cioran à l'esprit simple :

> Ce jour-là nous parlions à table « théologie ». La bonne, une paysanne illettrée, écoutait debout. « Je ne crois en Dieu que quand j'ai mal aux dents », dit-elle. Après toute une vie, son intervention est la seule dont je me souvienne[310].

Cette idée d'un lien entre souffrance et absolu prend ici une teinte ironique par le rapprochement entre une rage de dents et la foi en Dieu – qui plus est dans la bouche d'une paysanne sans éducation –, elle est pourtant présente dans l'ensemble de l'œuvre de Cioran et ce de manière très sérieuse : « La maladie – accès involontaire d'absolu[311]. » Ici, la scène intime du repas familial surgit hors du temps « ce jour-là », les membres respectables de la famille sont occultés pour que seul reste le mot de la servante ignorante. La mention de cette anecdote vieille d'un demi siècle dans l'un des derniers recueils de Cioran ancre l'attachement de l'écrivain dès sa jeunesse à ceux qu'on ne considère pas comme ayant un savoir. Ainsi, les mentions répétées à la famille Cioran et à ceux – paysans, bergers, tziganes – qui l'ont entouré dans son enfance, permettent à l'auteur de mettre à distance sa tendance à l'assertion et à s'inscrire dans une communauté qui recoupe non seulement sa famille mais également ceux qu'il rencontre régulièrement à Paris, lors de dîners ou de promenades. Cependant, si la sphère amicale est bien présente dans ses œuvres (de façon moindre il est vrai), notons toutefois que la présence de sa compagne, Simone Boué est totalement gommée des écrits. Comme nous l'avons dit précédemment, Cioran présente de nombreux instants vécus avec elle comme s'il avait été seul à ces occasions. Parce que, de

310 *Écartèlement*, p. 949.
311 *Le Crépuscule des idées*, p. 429.

même que la mention de sa famille lui permet d'établir un autoportrait existentiel plus en accord avec sa pensée, la solitude est une condition *sine qua none* de son rapport au monde tel qu'il le peint dans ses fragments. Ainsi, la mention ou non de ses proches répond à un impératif existentiel et non autobiographique lui permettant d'induire certaines choses et d'amoindrir la portée de certaines affirmations.

III.3. La littérature de l'intime

III.3.1. Cioran lecteur de l'intime

Les textes littéraires appartenant au champ de l'intime (correspondances, journaux intimes) ne restent que rarement à l'état privé et aboutissent par le jeu des publications posthumes à un partage avec un tiers étranger. Vis-à-vis de ces pratiques de l'écriture intime, Cioran a une posture double : d'une part, il tient lui-même non pas un journal intime mais des carnets privés dans lesquels il travaille ses aphorismes, relate certains évènements marquants ; d'autre part, il a une correspondance abondante tant avec les proches restés en Roumanie qu'avec les amis parisiens avec qui il échange très régulièrement. Cioran se fait volontiers ce tiers lecteur et les sources littéraires dites de l'intime occupent une part importante dans son panthéon littéraire. A la recherche de *cas*, il explore les biographies, les écrits de vie : « L'autobiographie[312] de Thérèse d'Avila – combien de fois l'ai-je lue[313] ? ». Malgré le terme employé ici – anachronique d'ailleurs – les autobiographies ne semblent pas avoir la faveur particulière de Cioran, ce sont davantage les mémoires et les correspondances qui solliciteront son intérêt. C'est d'ailleurs autant les confessions présentes dans les lettres que les considérations triviales qui fascinent Cioran :

> Si j'aime tant la correspondance de Dostoïevski, c'est qu'il n'y est question que de maladie et d'argent, uniques sujets « brûlants ». Tout le reste n'est que fioritures et fatras[314].

L'épistolaire possède un caractère documentaire en inscrivant l'écrivain dans un réseau relationnel ainsi qu'en mettant en lumière des questionnements éloignés des propos existentiels qu'il peut déployer par ailleurs. Chez Dostoïevski, la correspondance révèle

312 Cioran parle probablement ici du *Château intérieur* qui n'est pas à proprement parler une autobiographie.
313 *Cahiers*, p. 30.
314 *De l'inconvénient d'être né*, p. 889.

une inquiétude physique et matérielle d'où Cioran voit émerger toute l'œuvre romanesque. Derrière les lettres, Cioran distingue le portrait sans concessions de celui qui écrit. Ainsi, « le lecteur de correspondances éprouve bien souvent le plaisir de découvrir un peu par effraction la vie au jour le jour des grands artistes et écrivains[315] » mais également la vérité de tout un chacun, car toute lettre est une épreuve de sincérité dans la relation à l'autr est particulièrement sensible à la nature des révélations et échanges contenus dans la correspondance :

> Le reproche le plus grave à faire aux régimes policiers est qu'ils obligent à détruire, par mesure de prudence, lettres et journaux intimes, c'est-à-dire ce qu'il y a de moins faux en littérature[316].

Ces écrits révèlent une vérité de l'être non seulement au niveau de l'individu – tel que la correspondance de Dostoïevski le montre – mais aussi au niveau de l'homme. Dans *Écartèlement,* le chapitre « L'amateur de mémoires » détaille l'intérêt porté par Cioran aux *Mémoires* de Saint-Simon qui servent de point de départ pour évoquer un ensemble d'œuvres du XVIII[e] siècle et tout particulièrement la correspondance de Mme du Deffand qu'il qualifie de : « document sans pareil sur le fléau de la lucidité, exaspération de la conscience, débauche d'interrogations et de perplexités où aboutit l'homme coupé de tout, l'homme qui a cessé d'être *nature*[317]. » Il est également un fervent lecteur des lettres de Mlle de Lespinasse ou encore de la Princesse Palatine[318]. Écrites dans l'intimité protectrice de la missive, les pensées des correspondants s'étalent librement et sans faux-semblant. Cioran trouve un intérêt particulier à la lecture des œuvres appartenant au champ de l'intime : correspondances, mémoires et journaux intimes sont parmi les seules lectures qu'il sauve. Il semblerait qu'il cherche à créer une communauté, un cercle intime à partir de ces lectures. Bien sûr, il pratique les écrits intimes des écrivains reconnus, comme Dostoïevski dont il connaît très bien la correspondance, mais il ira également chercher parmi les œuvres moins connues, réservées à quelques fins connaisseurs, comme les carnets et la correspondance de Joseph Joubert, figure tutélaire de l'écrivain fragmentiste mais peu connue du grand public. Dans *Syllogismes de l'amertume* il décrit les raisons d'une telle fascination pour ceux qui n'ont pas connu le succès :

---

315 P-J. Dufief (dir.), *Les écritures de l'intime. La correspondance et le journal*, Paris, Champion, « Champion-Varia », 2000, p. 11.
316 *De l'inconvénient d'être né*, p. 853.
317 *Écartèlement*, p. 918.
318 cf. *De l'inconvénient d'être né*, p. 833.

> Formés à l'école des velléitaires, idolâtres du fragment et du stigmate, nous appartenons à un temps clinique où seuls comptent les *cas*. Nous nous penchons sur ce qu'un écrivain a tu, sur ce qu'il aurait pu dire, sur ses profondeurs muettes. S'il laisse une *œuvre*, s'il s'explique, il s'est assuré notre oubli.
>
> Magie de l'artiste irréalisé…, d'un vaincu qui laisse perdre ses déceptions, qui ne sait pas les faire fructifier[319].

Chez Thérèse d'Avila, Dostoïevski ou Madame du Deffand, ce que Cioran cherche c'est la naissance du *cas*, le portrait inachevé, incompris qui se propose au lecteur comme un tout inachevé et morcelé qu'il faut sans cesse recomposer, démonter et remonter. La relation intime se lie dans les multiples relectures des textes non destinés à la publication, dans l'intrusion d'une intimité dans une autre.

III.3.2. Cioran praticien des écrits intimes

Publié en 1997, deux ans après le décès de Cioran, les *Cahiers* regroupent un ensemble de manuscrits rédigés entre 1957 et 1972. Davantage carnet d'écriture que journal intime, l'œuvre est un vaste recueil de considérations diverses allant de la méditation philosophique à l'anecdote triviale. À partir du *Mauvais démiurge*, Cioran prendra l'habitude de composer ses œuvres à partir des fragments issus de ses Cahiers personnels. Cependant, si l'on peut attester que la quasi-entièreté de *De l'inconvénient d'être né* est rédigée à partir de textes extraits des Cahiers avec peu de remaniements, il est plus complexe de le vérifier pour *Écartèlement* et *Aveux et anathèmes* puisque les carnets rédigés à partir de 1973 ne sont pas accessibles au public. Il est difficile de constater l'arrêt de la rédaction des Cahiers personnels puisque les derniers ne sont pas consultables bien que la Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet qui conserve le fonds Cioran possède quelques carnets provenant de son appartement de Dieppe et rédigés dans les années 1980. L'un d'eux mentionne 1987 et atteste de la continuité de sa pratique. La confrontation de ces carnets aux dernières œuvres publiées confirment la reprise de certains fragments en plus de fragments postérieurs à 1972 également présents dans ces œuvres. Ainsi, bien qu'il ait progressivement renoncé à l'écriture (probablement en conséquence de l'avancée de la maladie d'Alzheimer), il continue à prendre des notes épisodiques jusqu'à la fin des années 1980.

---

319 *Syllogismes de l'amertume*, p. 169.

Les *Cahiers* sont pour lui un moyen de rester en contact avec l'écriture dans les moments où la publication de tel ou tel essai semble bloquée ou encore de mettre à l'essai certaines idées :

> Que le cafard ait un substrat organique, il faudrait être fou pour le nier ;
> ou ; il faudrait ne jamais avoir éprouvé vraiment le cafard.
>
> Le plus souvent le cafard est une fatigue qui s'ignore.
> Le plus souvent le cafard est le beau nom d'une fatigue qui s'ignore.
>
> Ou bien : c'est une fatigue à nuance / tendance métaphysique[320].

Les *Cahiers* sont donc un champ d'exercice, de remaniement, où la frontière entre vocation privée et publique est ténue, tant les considérations personnelles se mêlent aux exercices de style.

L'autre pan de la littérature de l'intime, la correspondance, est également pratiqué par Cioran tant avec ses proches qu'avec d'autres écrivains ou artistes, ainsi parfois qu'avec ses lecteurs. La richesse de ses échanges épistolaires – attestée par plus de deux cents correspondants – alimentera ses textes, comme sa correspondance avec Constantin Noica qui aboutira à la « Lettre à un ami lointain » (publiée en août 1957 par la *Nrf*). De façon plus ponctuelle les échanges avec sa famille donneront lieu à des fragments notamment dans *De l'inconvénient d'être né* :

> Mot de mon frère à propos des troubles et des maux qu'endura notre mère : « La vieillesse est l'autocritique de la nature[321]. »

La pratique épistolaire de Cioran n'est pas anodine, puisqu'il y consacrera plusieurs aphorismes ainsi qu'un bref essai, « La manie épistolaire », datant de 1984 et paru dans *La nouvelle Revue française* en octobre 1993[322]. Cioran y médite sur sa pratique de la correspondance et y voit le principal moyen de réellement connaître un auteur : « Cherchez la vérité sur un auteur plutôt dans sa correspondance que dans son œuvre. L'œuvre est le plus souvent un masque ». Cette conception est somme toute classique – la lettre acte la relation privilégiée entre deux êtres et la relation épistolaire se construit sur le dévoilement d'au moins une intimité – et parcourt l'ensemble de l'œuvre cioranienne. Cependant, avoir une correspondance possède à ses yeux un autre intérêt qui est révélateur d'un certain rapport à l'existence. En effet, « l'échange épistolaire donne l'illusion de l'activité » et, par

320 *Cahiers*, p. 363.
321 *De l'inconvénient d'être né*, p. 760.
322 Cioran, « Manie épistolaire », *Nouvelle revue française*, n°489, octobre 1993, p. 40-43.

la description qu'il fait de sa correspondance, en particulier avec des femmes, Cioran dévoile dans ce bref essai de trois pages, à quel point les lettres révèlent sa curiosité pour la vie. Bien qu'elle acte la solitude de celui qui écrit, la lettre, « conversation avec un absent » et « événement majeur de la solitude », permet aussi des échanges à nul autre pareil, des rencontres hors du commun et ainsi d'être aux prises avec la vie et avec les êtres. Sans cette manie d'écrire des lettres il faut « se contenter du rôle honteux de survivant ».

Les pratiques intimes de l'écriture, de soi à soi ou de soi à un autre, sont ainsi au cœur de l'expérience de Cioran comme ultime procédé pour tenter de s'accrocher à la vie, de nouer des liens entre soi et le monde. Leur cessation marque un pas de plus dans le renoncement à la vie, à autrui et à soi. La raréfaction de la correspondance à partir des années 1980 coïncide avec la disparition d'Armel Guerne avec qui il aura entretenu une correspondance prolixe[323] (ainsi qu'avec le décès de nombreux amis ou correspondants réguliers).

III.4. Le partage d'une communauté d'exclus

Cioran ne fréquente pas uniquement la sphère intellectuelle parisienne et dès ses premières œuvres il témoigne d'une certaine fascination pour les personnes marginales – du fou à la prostituée en passant par le clochard. Il a même dans certains cas une relation privilégiée avec certains, qu'il appelle ses amis, ou avec qui il a pour habitude de discuter. Sa relation à ces gens lui permet de mener une réflexion sur le statut de marginal, sur la solitude et les révélations paradoxales induites par ses discussions avec eux.

III.4.1. Relier les solitudes

La solitude, bien qu'elle soit une composante essentielle de la pensée cioranienne – entre rejet et attirance –, est très souvent envisagée comme regroupant une communauté paradoxale. En effet, dans les écrits de jeunesse, Cioran cherche encore à intégrer un groupe, à « communiquer la perception de la réalité culturelle et nationale tout en communiquant avec lui-même en tant que moi qui regarde et qui se regarde ; rester en communion avec sa génération, avec la jeunesse intellectuelle de son temps[324] ». Désir de convergence qui l'amène à s'adresser à « ses frères en désespoir » dans *Le Livre des leurres*. Cette particularité des écrits de jeunesse disparaît complètement dans les œuvres

323 La correspondance de Cioran et Guerne est publiée en deux volumes. Les lettres de Cioran à Guerne sont publiées par l'Herne en 2011, celles de Guerne à Cioran au Capucin en 2001.

324 M-G. Stănişor, *op. cit.*, p. 19.

en français où Cioran se place en opposition radicale avec la masse de ses semblables : « automates[325] » ou « squelettes[326] » qui hantent les rues de Paris, ils ne sont plus du même monde. Cependant, bien qu'il n'y ait plus de recherche d'adéquation avec autrui nous avons vu que Cioran intègre dans ses œuvres françaises des références à sa famille et ses rencontres anonymes lors de promenades ou dîners mondains, chose qu'il ne faisait pas auparavant. Cette pratique résulte d'une nécessaire mise à distance des pratiques de jeunesse et d'une prise de recul vis-à-vis de soi-même qui impliquent de retrouver sa juste place loin des délires roumains. Rappelons-nous que *Des Larmes et des saints* est parcouru d'un bout à l'autre par la crainte d'être pris pour un saint.

Toutefois, les œuvres en français ne présentent pas systématiquement un être absolument seul : le discours de soi et l'autoportrait qui en résultent naissent également de la confrontation aux exclus de la société, fous, clochards, ou encore prostituées. La curiosité de Cioran pour ces exclus l'amène à fréquenter les lieux de la mise au ban : tribunaux, asiles, hôpitaux. L'un des premiers fragments relatant une expérience personnelle vécue se déroule dans un hôpital[327], plusieurs aphorismes des *Syllogismes de l'amertume* proviennent de conversations avec des internés à l'asile ou de lectures d'ouvrages de psychiatrie[328]. Il apparaît donc que les marginaux occupent une place non négligeable dans la composition de l'autoportrait existentiel cioranien et la révélation de leur fréquentation dévoile l'origine déviante de certains fragments. Ainsi, Cioran cite-t-il fréquemment les déséquilibrés chez qui il voit un savoir plus riche que chez le commun des mortels :

> « Je suis comme une marionnette cassée dont les yeux seraient tombés à l'intérieur. »
>
> Ce propos d'un malade mental pèse plus lourd que l'ensemble des œuvres d'introspection[329].

Les révélations d'une pensée malade, brisée, participent d'une réflexion générale sur la capacité de notre raison à appréhender la réalité de l'existence. En faisant des fous les sages ignorés d'une société aveugle, Cioran acte l'impossibilité d'une introspection raisonnée, systématique et rationnelle. Ainsi, l'autoportrait ne peut s'écrire que sous le

325 Voir *De l'inconvénient d'être né*, p. 775.
326 Cf. *Cahiers*, p. 246.
327 Il s'agit du fragment « démission » du *Précis de décomposition* déjà mentionné dans cet ouvrage.
328 Voir en particulier le chapitre « Temps et anémie ».
329 *Syllogismes de l'amertume*, p. 195.

signe de la rupture, de la contingence et de la perte de raison. Les marginaux dans leur ensemble représentent une sagesse paradoxale car rarement écoutée :

> Malgré ses cheveux blancs, elle faisait encore le trottoir. Je la rencontrais souvent, au Quartier, vers 3 heures du matin, et n'aimais pas rentrer sans l'entendre raconter quelques exploits ou quelques anecdotes. Les anecdotes, comme les exploits, je les ai oubliés. Mais je n'ai pas oublié la promptitude avec laquelle, une nuit où je m'étais mis à tempêter contre tous ces « pouilleux » qui dormaient, elle enchaîna, l'index dressé vers le ciel : « Et que dites-vous du *pouilleux d'en haut*[330] ? »

Errant de par les rues en pleine nuit, Cioran était voué à côtoyer clochards et prostituées parmi lesquels il compte quelques amis. Le fragment fait une place à ces marginaux et les met côte à côte avec l'insomniaque et même leur donne une légère avance : alors que l'insomniaque voue aux gémonies ses congénères endormis, les marginaux déplacent la dispute à l'échelle du divin, de l'absolu.

III.4.2. Le choix de la démesure

Les fous et les marginaux ont aussi une certaine démesure qui permet à Cioran de maintenir une tendance à l'exagération dans ses fragments tout en prenant de la distance avec ses propres débordements. Ainsi, dans un micro-récit sur les tribunaux et les séances auxquelles il assiste, Cioran évoque le détachement des prostituées face au mépris qu'elles suscitent :

> Longtemps j'ai fréquenté les tribunaux à seule fin d'y contempler les récidivistes, leur supériorité sur les lois, leur empressement à la déchéance. Et pourtant ils sont piteux comparés aux grues, à l'aisance qu'elles montrent en correctionnelle. Tant de détachement déconcerte ; point d'amour-propre ; les injures ne les font pas saigner ; aucun adjectif ne les blesse. Leur cynisme est la forme de leur honnêteté. Une fille de dix-sept ans, majestueusement affreuse, réplique au juge qui essaie de lui arracher la promesse de ne plus hanter les trottoirs : « Je ne peux pas vous le promettre, monsieur le Juge[331]. »

Le modèle des déchus n'illustre pas tant la démesure de la déchéance que la démesure d'un détachement radical, absolu, d'une indifférence à tout et à tous. Ce désir de détachement et d'indifférence parcourt les textes de Cioran sans pour autant parvenir à s'actualiser

330 *De l'inconvénient d'être né*, p. 786-787.
331 *Syllogismes de l'amertume*, p. 223.

complètement. En effet, bien qu'ils soient les êtres humains dont il semble se sentir le plus proche ou qu'il considère comme ayant une forme de savoir enviable, il reste observateur. Ainsi, dans le fragment précédent, est-il placé dans le public, il contemple ces êtres qui le fascinent par leur éloignement avec certains de ses traits de caractère : en effet, les *Cahiers* relatent en de nombreuses reprises l'échec de Cioran à rester calme face à une situation difficile, aux insultes, à maîtriser sa susceptibilité. Les fous sont à la fois tentation et repoussoir :

> Vers minuit une femme en pleurs m'aborde dans la rue : « Ils ont zigouillé mon mari, la France est dégueulasse, heureusement que je suis bretonne, ils m'ont enlevé mes enfants, ils m'ont droguée pendant six mois... »
>
> Ne m'étant pas aperçu tout de suite qu'elle était folle, tant son chagrin paraissait réel (et, en un sens, il l'était), je l'ai laissée monologuer pendant une bonne demi-heure : parler lui faisait du bien. Puis, je l'ai abandonnée, en me disant que la différence entre elle et moi serait bien mince si, à mon tour, je me mettais à débiter mes récriminations devant le premier venu[332].

À travers ses amitiés avec des marginaux, clochards ou prostituées croisés lors de ses virées nocturnes, Cioran explore des intimités, parcours alternatifs au sien qu'il se permet parfois de relater sans qu'il soit question de revenir vers lui-même ou vers une réflexion existentielle professée sous l'égide du « je » voire du « on ». Entre lui et le marginal se tisse une communauté affective effaçant les frontières entre les êtres :

> Un vieil ami, clochard, ou, si on préfère, musicien ambulant, étant retourné quelque temps chez ses parents dans les Ardennes, eut, un dimanche matin, à cause d'une vétille, une vive dispute avec sa mère, institutrice retraitée, au moment où elle s'apprêtait à aller à la messe. Hors d'elle, soudain pâle et muette, elle jeta par terre son chapeau, son manteau, son corsage, sa jupe, sa culotte et ses bas, et, toute nue, exécuta une danse lascive devant son mari et son fils, collés contre le mur, épouvantés et paralysés, incapables de l'arrêter d'un geste ou d'un mot. La performance terminée, elle s'écroula dans un fauteuil et se mit à sangloter[333].

Cette scène, qualifiée dans les *Cahiers* de moment marquant de la vie de Cioran – alors même qu'il n'en a pas été directement témoin –, illustre à quel point il existe une porosité entre les évènements personnels de sa vie et les récits, rencontres, lectures qui façonnent sa

332 *De l'inconvénient d'être né*, p. 778.
333 *Écartèlement*, p. 943.

pensée. L'excès de la performance, l'effroi qu'elle suscite et une rupture brusque du récit marquée ici par le désespoir qui suit, reprend des schèmes présents dans des narrations de Cioran que nous avons pu étudier précédemment. Ainsi du récit de certaines balades nocturnes où la révélation d'absolu est suivie par un retour au réel aussi abrupte que décevant. Par un rapprochement avec des récits socialement marginalisés Cioran opère une recomposition singulière du discours montrant la construction d'une communauté paradoxale bien loin des appels de jeunesse.

***

Ainsi, la tension reste permanente dans les fragments entre le dévoilement d'une intimité portée par des lieux familiers et la présence des proches d'une part, et la composition d'un autoportrait en rupture de ban avec la société d'autre part. L'identité du moi, uniquement dévolue à l'intériorité et à la vie des pensées pendant l'entièreté de la première partie de l'œuvre, évolue vers un portrait plus complexe mêlant concret et abstrait dans un jeu de symboles et de représentations.

Conclusion : L'énonciation du moi chez Cioran : jeux entre lyrisme égotique et pensée de l'universel

Aborder la pratique de Cioran par le biais de l'écriture de soi pose plusieurs interrogations liées aux jeux entre négation et narration du moi. À travers les différents registres de l'énonciation du sujet, Cioran brosse un portrait fondé sur l'expression d'un paradoxe existentiel : dire le moi revient à rendre compte de l'impossibilité de réunir sous une même bannière l'ensemble de ce qui semble émaner de lui. Alors que l'écriture se place d'emblée en opposition avec le discours philosophique contre lequel toute la pensée s'articule dès les premières œuvres, le mode énonciatif est plus évolutif au fil de l'œuvre. Bien que le « je » soit central dans l'écriture à partir de *Sur les cimes du désespoir* et jusqu'à *Aveux et anathèmes* – œuvres bordant la pratique fragmentaire de Cioran – le renoncement à l'objectivité passe par différentes approches du moi plus ou moins marquées par un jeu antagoniste entre négation et intimité. Alors qu'avec les textes français, la voix subjective apparaît de moins en moins capable de proposer une alternative à l'objectivité, le discours se détache de l'approche essayiste et intègre différents éléments propres aux autres formes du discours du moi : correspondance, journaux intimes, éléments biographiques. On voit donc coexister – non sans tension – une parole intime et une négation du moi. Cette cohabitation n'est pas anodine car elle rend compte de la difficulté, voire de l'impossibilité, d'unifier le discours *de* et *sur* soi. Ainsi, l'autoportrait se révèle-t-il *in absentia*.

L'étude de *Sur les cimes du désespoir* révèle une pratique de l'écriture fondée sur le rapport conflictuel entre le sujet et le monde. Intériorité et extériorité s'affrontent dans un renversement des valeurs entre les normes d'un monde à qui le jeune Cioran reproche son manque de vigueur et sa décrépitude et celles du moi qui s'affirme comme force démiurgique tant créatrice que destructrice, portée par sa seule énergie intérieure. À travers l'énonciation du moi, se présente un sujet qui se dilate et qui prend possession du monde. C'est la parole lyrique qui est mise en avant, notamment dans *Sur les cimes du désespoir* où deux fragments lui sont intégralement consacrés et d'autres l'évoquent longuement ou la mettent en pratique en insistant sur les sensations du moi et l'approfondissement de l'intériorité. Bien que les œuvres en français condamnent le ton lyrique, on retrouve parfois certains élans dans le *Précis de décomposition*, ainsi que dans les œuvres plus tardives.

Toutefois, le moi s'y trouve mis en difficulté et sa capacité à mener une entreprise tant créatrice que destructrice n'apparaît plus aussi clairement.

En effet, les débuts de l'écriture en français marquent la volonté d'anéantir le moi dans un ouvrage au titre programmatique : *Le Précis de décomposition.* Par une prise de conscience de l'illusion derrière toute tentative d'unification des perceptions sensibles et physiologiques autour d'une entité unique qui les dépasserait, l'écriture est désormais mise au service de l'anéantissement du moi. Désormais, le fragment est pratiqué de façon consciente afin de représenter le sujet morcelé, inachevé et inachevable. Cette transformation, ce passage entre dilatation et négation du moi, est cristallisée autour du passage d'une langue à l'autre comme entreprise de négation du moi. La langue, en s'extrayant du champ de l'intuitif, devient l'outil principal de cette entreprise tant d'un point de vue thématique que formel. Ainsi, Cioran compose de nombreux fragments où il compare français et roumain, décrivant sa langue maternelle comme une prière, une langue à la fois folle et poétique, et le français comme une camisole de force ou un contrat. Par le français, l'écriture devient l'outil façonnant une pensée et non plus simplement son expression directe. Dès lors, non seulement les phrases, dont nous avons noté l'appauvrissement adjectival, mais également la ponctuation viennent servir la pensée, mettant en scène l'idée de rupture entre les paradoxes en présence dans un « moi » qu'on ne parvient pas à unifier. Ainsi, la négation a-t-elle progressivement glisser du monde au moi entre les premières œuvres et les œuvres en français.

Se maintiendront donc tout au long des dernières œuvres de Cioran deux attitudes antagonistes quant à l'énonciation du moi : d'une part cette négation à travers la rupture tant formelle que thématique, d'autre part une présence accrue du registre de l'intime. Alors que le jeune Cioran appliquait ses réflexions à des sujets soit entièrement tournés vers l'intériorité soit vers la redéfinition de notions clés pour sa pensée anti-philosophique, les écrits de maturité articulent désormais ces réflexions à l'aune d'anecdotes, ou de narrations tirées d'un vécu personnel, privé. Ainsi, c'est un courrier de sa mère, un rêve, une visite d'un ami ou une réflexion entendue au marché qui appuient les réflexions les plus abstraites des fragments. Par ailleurs, les maux physiologiques sont davantage exposés comme autant de clés de lecture du moi, forces négatives capables de révéler l'être lorsqu'il vient à manquer, renforçant donc ce que nous avons appelé un autoportrait *in absentia*. Par le biais de fragments où sont présents sa famille, son enfance, ses activités

privées, ou encore ses maladies, Cioran fait éclater la lecture du moi tout en concrétisant son existence.

À travers cette première analyse de l'énonciation du « je » et de ses rapports au monde dans l'ensemble de l'œuvre de Cioran, nous avons pu établir que l'écriture est au service d'un rapport existentiel au monde et à soi-même par la création d'un rythme marqué par la rupture, incarnant ainsi une pensée caractérisée par l'absence et la fracture entre l'être et l'existenc propose donc une lecture du moi et du monde fondée sur une approche paradoxale, mettant en tension les approches et n'autorisant aucun établissement stable. Il nous amène à considérer l'écrivain fragmentiste comme ayant une pratique singulière indissociable de lui-même mais aussi de ce qu'est, selon lui, la nature du monde. Ainsi l'ethos de l'écrivain devient-il une force structurante du texte – seul lieu de cohérence possible par sa capacité à rendre compte de l'incohérence essentielle de l'existence. L'écrivain, détaché de tout ce qui lui est extérieur et intérieur, trouve désormais dans l'écriture fragmentaire le moyen de restituer par le texte sa compréhension du monde et de lui-même dans un retournement paradoxal. Seule sa solitude peut lui permettre d'accéder à une forme de connaissance paradoxale (puisque apparaissant dans les creux et les absences). Se pose alors la question de la restitution de cette connaissance tout en maintenant sa condition d'existence : la solitude. Aussi, devons-nous considérer désormais les éléments littéraires sur lesquels il fonde son ethos afin d'ancrer sa posture de « private Denker ».

Partie 2 : L'ethos du penseur privé et la pensée du désespoir

La première partie de la thèse a révélé un discours du moi changeant en fonction de la façon dont l'écrivain conçoit sa place dans le monde et de la manière dont il envisage l'écriture comme outil d'actualisation de ses rapports au monde (notamment à travers la possibilité de mener une action créatrice ou destructrice). L'énonciation de la subjectivité à travers la mise en scène de sa dilatation puis de son épuisement participe d'une construction dynamique de l'ethos de l'écrivain qui se donne à lire à autrui de façon évolutive au fur et à mesure que ses rapports au monde changent. Nous avons donc vu que Cioran dans sa jeunesse, malgré l'annonce d'un certain découragement (le titre *Sur les cimes du désespoir* reprend une formule roumaine éculée désignant l'état d'esprit des suicidaires[334]) est empli d'une verve dynamique, plaçant l'écrivain en démiurge (dont la folie est consubstantielle à celle du monde créé). L'épuisement mis en scène dans les œuvres françaises (tant thématique que formel) vient ensuite mettre une distance avec ces premiers emballements. A travers la notion d'ethos que nous allons aborder dans cette deuxième partie nous étudierons comment interagissent l'œuvre et la vie de l'écrivain dans ce mouvement de détachement. Il nous semble que la lassitude se présente autant comme la mise en œuvre de l'échec de l'entreprise littéraire que celle de l'échec de l'entreprise humaine. Chez Cioran apparaît très fortement la nécessité d'inscrire l'écriture dans un rapport existentiel au monde et à soi, à la fois moyen d'appréhension, lieu de coexistence des contradictions internes et création d'un tiers lieu. Bien que l'intégralité de l'œuvre soit un autoportrait paradoxal où l'homme cherche autant à se cerner qu'à se miner, le discours de l'écrivain dans les œuvres de Cioran est indissociable d'un désir de présentation de soi au sens où il permet la composition d'une identité clairement identifiée comme telle.

Le premier chapitre de cette partie sera donc consacré à définir cette identité et l'ethos qui s'y rattache. Refusant d'être considéré comme philosophe, réticent à accepter le titre d'écrivain, Cioran se définit lui-même comme « penseur privé ». Bien qu'il semble y mettre une charge déceptive lorsqu'il parle de lui-même, Cioran emploie également le terme de façon très méliorative dans sa préface à *Présence et immortalité* de Gabriel Marcel, avec qui il est très lié, il évoque en effet la « catégorie privilégiée des *Privatdenker*[335] » pour désigner son ami. Le terme apparaît au XIX[e] siècle chez

334 Il est d'ailleurs intéressant de noter qu'alors que la langue française nous enfonce « au fond du gouffre », le roumain nous élève « sur les cimes du désespoir ».

335 G. Marcel, *Présence et immortalité,* (préface), Paris, Association Présence de Gabriel Marcel, 2001, p. 5.

Kierkegaard qui l'utilise pour s'opposer à Hegel, figure du philosophe académique par excellence. Il lui oppose le penseur privé qui prend sa souffrance comme point de départ de toute réflexion et place donc deux éléments comme fondement de la pensée : la subjectivité et le mal-être. La notion de penseur privé bien qu'apparaissant tardivement dans l'histoire de la pensée, peut s'appliquer à certaines figures d'écrivains antérieurs à son apparition. Ainsi, Montaigne fait-il figure de précurseur et bien sûr Joubert, refusant la publication, en est une illustration modèle. Sous leur patronage le penseur privé se fait non seulement écrivain solitaire, coupé du monde et de son agitation, mais il adopte également une pratique d'écriture personnelle, marquée par le discontinu et adaptée à sa nature. Kierkegaard lorsqu'il conceptualise la notion laisse de côté l'aspect tronqué de la forme pour ne retenir que le caractère existentiel de l'homme souffrant sans raison représenté par Job. Si l'aspect fragmentaire n'est pas essentiel pour Kierkegaard, il reconnaît toutefois que le penseur privé, parce qu'il ne se soucie pas d'être lu ou apprécié, a une liberté totale dans l'écriture[336]. Au XX^{e} siècle, outre Cioran qui reprend le terme à plusieurs reprises, Deleuze évoque également la notion Kierkegaardienne. Leurs visions sont toutefois très distinctes puisque Deleuze, bien qu'il compte la solitude et un certain désordre au sein d'une pensée singulière comme symptôme d'une pensée privée, semble surtout admettre comme principale caractéristique l'exclusion (volontaire) du milieu universitaire[337]. Ainsi, il considère Sartre comme modèle moderne du penseur privé. Or, la vision de Cioran ne saurait admettre une telle illustration : le penseur privé est marqué par une pratique relativement intimiste, une certaine incertitude quant à sa pensée, et un rapport puissant à la solitude (quoique parfois, voire souvent, conflictuel), autant d'aspects que Sartre, étant l'un des philosophes les plus en vue de l'époque, ne représente pas. D'autres écrivains, comme Perros, correspondent mieux à cette figure auctoriale. D'ailleurs, ils ne s'y trompent pas : Georges Perros établit une communauté lorsque dans une lettre à Cioran il écrit : « Reste votre énergie, sur laquelle nous sommes quelques-uns à compter, n'en doutez pas[338]. » Synthèse des modèles passés et d'une pensée existentielle, la figure du

336 S. Kierkegaard, *La Répétition*, in *Œuvres complètes*, T.5, Paris, L'Orante, 1971, p. 92.

337 L. Dubreuil rappelle toutefois que lorsque Deleuze définit le penseur privé en prenant Sartre pour modèle, ce dernier n'est pas encore le philosophe célébré et reconnu qu'il deviendra par la suite. L. Dubreuil, R. Pasquier et D. Schreiber**,** « L'interruption politique », *Labyrinthe* [En ligne], 33 | 2009 (2), [mis en ligne le 23 octobre 2011, consulté le 11 avril 2019]. URL : http://journals.openedition.org/labyrinthe/4033.

338 Fonds Cioran, CRN C 218. Lettre de G. Perros à Cioran conservée dans le fonds Cioran de la Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet. Ce courrier est une réponse à une lettre de Cioran concernant un prix qu'on lui aurait décerné. La lettre de Cioran étant perdue et celle de Perros non datée, nous estimons que l'échange a dû avoir lieu au milieu des années 1970 peu avant le décès de Perros lorsque Cioran refusa le prix Nimier.

penseur privé moderne s'actualise dans une écriture confidentielle (ou présentée comme telle), à travers une forme voulue représentative de l'esprit de celui qui la met en œuvre, où le point de départ de tout propos est l'expérience personnelle ou intérieure. Dans cette attitude est mise en avant la rupture comme notion fondamentale, nœud autour duquel s'articule l'ensemble de la figure du penseur privé.

Étudier le penseur privé impliquant une analyse poussée de la présentation de soi dans l'écrit, nous nous sommes appuyée sur la notion d'ethos de l'écrivain telle qu'elle est développée dans le champ de l'analyse du discours. Il nous est en effet apparu intéressant de considérer l'écriture fragmentaire comme bribes d'un discours entre l'auteur et un interlocuteur multiple qui peut être l'auteur lui-même, son lecteur, et dans le cas de Cioran, Dieu perçu comme dernier recours face à l'infini de la solitude. Ainsi, en reprenant les travaux de Ruth Amossy et Dominique Maingueneau sur l'ethos de l'écrivain nous interrogerons le processus créatif de Cioran visant à établir une identité dont la rupture constitue l'élément prédominant. Les travaux de Maingueneau et Amossy dans le champ de l'analyse du discours mettent en avant le dynamisme de la notion d'ethos : construite dans l'interaction avec autrui, elle prend continuellement en compte l'ethos préalable existant avant l'énoncé (dans les œuvres françaises de Cioran, les œuvres roumaines constitueraient cet ethos préalable). L'ethos n'est pas figé et il est également impossible à court-circuiter puisque même au sein d'une écriture qui se veut neutre, il persiste. Ruth Amossy démontre que l'ethos se construit malgré la recherche d'une forme de neutralité : aussi l'absence de marques de subjectivité ou la minimisation du « je » participent aussi d'une projection d'image de soi[339]. La discrétion du « je » est d'autant plus intéressante dans les genres où elle paraît inusitée, notamment lorsque l'énonciation subjective est la règle comme dans le journal intime. Les procédés de disparition du « je » – une énonciation factuelle, une description succincte, l'absence de marques d'évaluation, une syntaxe parataxique – vont bloquer l'interprétation personnelle du locuteur quant à l'identification de l'ethos auctorial. Paradoxalement cette absence va révéler quelque chose de l'ethos, qui se veut neutre et tente de ne pas filtrer les faits à travers sa subjectivité[340].

Cette composition paradoxale d'un ethos qui se cache derrière la mise en avant de son absence explique assez bien ce à quoi nous avons affaire dans certains textes tardifs de Cioran. Derrière la disparition du « je » et la présence de fragments impersonnels ou dont

339 R. Amossy, *La Présentation de soi. Ethos et identité verbale*, Presses Universitaires de France, 2010, p. 110.
340 *Ibid.*, p. 112.

le sujet est « nous » ou « on », c'est un ethos niant le moi, cherchant à l'atteindre dans ses fondements, qui se donne à lire. Tout en faisant disparaître le « je » énonciateur, l'écrivain construit une représentation de lui-même qu'il lui est impossible d'invalider. Il trouve alors sa place dans ce que Dominique Maingueneau appelle la « paratopie » c'est-à-dire dans un entre-deux oscillant entre la difficulté à trouver sa place dans le monde et dans la littérature et l'impossibilité d'y renoncer complètement[341].

Dans cette oscillation entre renoncement et rejet, le désespoir trouve là encore sa place. Point de départ et d'arrivée d'une pensée marquée par la souffrance, le désespoir informe l'œuvre du penseur privé en général, et de Cioran en particulier. Pour autant, la pensée du désespoir n'est pas tant pessimiste qu'alternative. En effet, alors même que Cioran met en avant par l'auto-critique sa propension à s'apitoyer sur son sort, il s'agit en fait davantage de repenser la façon dont on envisage l'existence et d'impulser un tournant existentiel dans la mélancolie, « forme d'apitoiement sur soi dans laquelle les larmes, suppléant aux instants, inondent et engloutissent le temps[342] ». Ainsi, de la *self-pity* découle une remise en question de l'existence qui prend le pas sur tout le reste. Le penseur privé, pour transmettre cette expérience de soi et de la vie, se trouve alors dans l'obligation de mettre en œuvre un ensemble d'images lui permettant d'illustrer son vécu. Pour Kierkegaard, le modèle du penseur privé est Job, ainsi qu'Abraham, parce qu'ils renoncent au rationnel et opèrent ce que le philosophe danois appelle un saut dans la foi.

Bien qu'Abraham disparaisse dans la pensée cioranienne, Job est, lui, extrêmement présent. Dès les premiers textes et jusqu'aux derniers fragments, il apparaît comme modèle de pensée et d'expression, tant par la solitude qui l'imprègne que par ses cris qui lui permettent de se manifester contre Dieu et d'en obtenir une réponse. Non seulement Job apparaît explicitement dans les textes comme modèle à travers des fragments où il est directement nommé, mais il apparaît aussi en creux à travers des textes où son mode d'expression ou son comportement sont cités comme modèles. Ainsi, Job va participer de l'ethos du penseur privé. Toutefois, bien qu'il soit une référence pour plusieurs philosophes et écrivains dont l'influence est marquée chez Cioran (Kierkegaard, Chestov, Renan), la compréhension qu'ils en ont et ce que Cioran en fera ensuite divergent. En effet, tous ne mettent pas l'accent sur les mêmes aspects du personnage de Job. Kierkegaard y voit un personnage exemplaire, alors que nous verrons que Cioran, bien qu'il garde parfois cette

341 D. Maingueneau, *Trouver sa place dans le champ littéraire. Paratopie et création*, Louvain-la-neuve, Academia, « Au cœur des textes », 2016, p. 26.

342 « Tragi-comédie d'un vaincu », « En marge du *Précis de décomposition* », *Œuvres*, p. 1292.

acception de Job, y voit davantage un mode d'expression, une voix d'écrivain à suivre. Ce faisant, non seulement il évoque Job, mais il porte parfois un masque littéraire *de* Job. Nous verrons également que parallèlement à ce masque, Cioran joue avec d'autres avatars littéraires comme les personnages de Shakespeare (Hamlet et Macbeth en particulier) et Dostoïevski, ou encore certaines figures plus abstraites comme celle du troglodyte qui apparaît assez tôt dans son œuvre et revient périodiquement jusque dans ses derniers textes. Peu étudié par la critique qui s'attache davantage à des aspects thématiques et philosophiques de l'œuvre de Cioran, l'ensemble de ces avatars de l'écrivain, portant sa parole au sein des textes, compose le portrait en mosaïque de l'auteur, informe et transforme l'expression du moi et porte l'ethos du penseur privé.

Tout au long de sa vie d'écrivain, Cioran entretiendra une relation à la négation, non pas dans une pratique constante car elle apparaît trop définitive mais dans une exploration faite par tâtonnements. Ainsi, il ne se considérera jamais comme un nihiliste et ceux qui, encore aujourd'hui, simplifient sa pensée en le rapprochant de ce type de courant, ne perçoivent pas tout ce que la négation doit au doute chez Cioran[343]. Cependant, il n'est pas non plus aux antipodes du nihilisme, puisque s'inscrivant dans une démarche proche de la pensée existentielle, Cioran n'a de cesse de réfuter l'importance de la raison et de proposer une voie plus sensible, sujette aux contradictions, aux explosions et aux silences. Ainsi, la pensée portée par un « élan vers le pire » va-t-elle se construire au fil d'une écriture corrosive, consubstantielle à l'auteur, menant ainsi l'écrivain au bout de lui-même dans une pratique de négation de soi[344]. Cette force négative est d'autant plus perceptible que l'écriture est constamment portée par les états négatifs de l'auteur. De son propre aveu, c'est toujours lorsqu'il est au plus mal que Cioran écrit, noircir une page apparaissant alors comme le meilleur remède à sa souffrance : « un livre est un suicide différé[345] ». Cette écriture qui se fait à l'aune de la mélancolie, de la tristesse, parfois de la colère, ou encore de la nostalgie, porte une empreinte tant thématique que formelle de l'atteinte au moi qu'elle actualise tout en permettant paradoxalement sa mise à distanc relève la tendance à l'exagération derrière ces états auxquels il oppose le détachement : « Si je me conformais à mes convictions les plus intimes, je cesserais de me manifester, de réagir de quelque manière que ce soit. Or je suis encore capable de *sensations*[346]... », les sensations et les émotions qu'elles génèrent ne permettent pas d'atteindre l'objectif de disparition du moi, mais elles sont toutefois génératrices d'un savoir paradoxal. En effet, étant produit par des sensations et des émotions, il ne suit pas les règles de la raison et de la logique.

343 Le lien entre négation et doute chez Cioran était d'ailleurs l'objet de notre mémoire de Master : *La Négation comme moteur de l'écriture chez Cioran*, sous la direction de Bertrand Vibert, Université de Grenoble, 2012.

344 Sur l'écriture comme négation de soi chez Cioran, nous invitons le lecteur à se tourner vers l'ouvrage précédemment mentionné de N. Cavaillès, *Cioran malgré lui.*

345 *De l'inconvénient d'être né,* p. 810.

346 *Ibid.*, p. 813.

Comprendre cette logique parfois paradoxale du discours, amène à reconduire l'étude des liens entretenus dans les textes entre le thématique et le formel mise en œuvre pour analyser la pratique de la négation du moi au sein de l'autoportrait. En effet, en plus de la négation du moi, l'écriture est vectrice d'une négation du raisonnement rationnel au profit d'une pensée portée par les états négatifs. L'ensemble de la pratique littéraire semble donc être mise au service d'une négation généralisée permettant l'établissement de ce savoir paradoxal, difficile à actualiser ou à appréhender de façon unifiée à cause de son caractère essentiellement contradictoire. L'instance énonciatrice de ce discours, porteuse de la voix de l'auteur – ou du moins de ce qui se présente comme tel – module son positionnement au fil des textes pour composer à la fois le portrait et le discours du « penseur privé ». Apparu au XIX^{e} siècle sous la plume de Kierkegaard, le *Private Denker* est nourri d'un idéal romantique de solitude et de pensée pour soi en contradiction avec l'institutionnalisation progressive du domaine des lettres et de la philosophie à l'époque. S'opposant au philosophe académique dont l'objectif est de diffuser sa pensée, le penseur privé compose dans l'intimité d'une pratique pour soi-même où la relation au lecteur se construit ouvertement de façon subjective et modulable. Cette relation est en effet sans cesse métamorphosée par le moment de lecture et l'état d'esprit du lecteur ainsi que celui de l'écrivain au moment de la rédaction. La voix du penseur privé se trouve alors libérée des contraintes logiques et peut se permettre de jouer avec le paradoxe et la contradiction. L'énonciation du penseur privé est donc une façon singulière de présenter son discours. C'est un acte fort de l'auteur dont l'ethos se trouve marqué tant par la contestation des champs philosophique et littéraire en ce qu'ils ont d'académique et de systématique, que par la mise en œuvre d'une écriture performant ce discours.

Penser l'inscription de l'auteur dans son œuvre à travers la notion d'ethos permet de concilier le biographique et l'œuvre sans instaurer de hiérarchie. Dans le cas de l'écriture du moi en vigueur chez Cioran, l'instance énonciatrice, le « je », est en effet à la fois exprimée thématiquement dans le discours et exprimée dans le texte à travers les formes. L'un et l'autre des aspects venant se soutenir et se corroborer. Ruth Amossy relève cette double nature du « je » : à la fois sujet de l'énonciation et sujet de l'énoncé. C'est-à-dire que l'image de soi peut découler du *dit* : ce que le locuteur énonce explicitement sur lui-même en se prenant comme thème de son propre discours. Mais elle est aussi toujours un

résultat du *dire* : le locuteur se dévoile dans les modalités de sa parole qu'il soit ou non le thème de son propos[347].

Avant toute considération sur les spécificités de l'ethos du penseur privé propres à Cioran, tant sur le plan de la mise en scène et de la composition d'une identité auctoriale que sur la question de la possibilité de trouver une assise paradoxale dans l'instabilité des contractions internes, il s'agira ici de saisir la notion de penseur privé à travers l'analyse des textes de Kierkegaard en les mettant en regard avec ce qu'en dit Cioran, mais également ceux de Deleuze dont l'approche diffère tout en apportant des données intéressantes.

I. Le penseur privé : premiers pas d'Athènes à Jérusalem...

La notion de penseur privé apparaît au XIX^e^ siècle sous la plume de Kierkegaard dans *La Répétition*, ouvrage entérinant sa rupture avec Régine Olsen et paru sous le pseudonyme Constantin Constantinus. L'ouvrage est considéré comme un pivot dans l'œuvre de Kierkegaard qui cherche à se disculper vis-à-vis de lui-même autant que vis-à-vis de Régine et d'autrui. La vie personnelle du philosophe et l'ensemble des réflexions philosophiques générées pour y répondre constituent les fondements de la notion de penseur privé : la pensée se construit à l'aune d'une souffrance vécue, personnelle et singulière.

I.1. Premier modèle du penseur privé : Kierkegaard et la figure de Job

I.1.1. Contre le professor publicus ordinarius

La Répétition retrace la formation d'un jeune homme au travers de déboires amoureux (reprenant la relation réelle à Régine Olsen) vue par les yeux d'un narrateur anonyme et quelques lettres du jeune homme. Progressivement, l'esprit de ce dernier s'ouvre aux apprentissages de Job, auquel il s'adresse directement dans ses dernières lettres. Entre le narrateur et ce jeune homme, aucune relation de maître à disciple, mais une expérience de l'existence par la souffrance qui entraîne vers le penseur privé. L'une des étapes majeures de la composition de l'ethos du penseur privé passe par le positionnement radicalement opposé à la philosophie telle qu'elle pouvait être professée dans les universités. Pour

347 R. Amossy, *La présentation de soi. op. cit.*, p. 113.

Kierkegaard l'homme à abattre est Hegel, représentant de la philosophie académique exécrée.

> mon ami ne cherche pas les lumières de quelque philosophe en renom dans le monde entier, ou de quelque *professor publicus ordinarius* ; il a recours à un penseur privé qui se retira du monde après avoir connu la gloire ; en d'autres termes, il s'adresse à Job qui ne fait pas de pose derrière une chaire en prouvant de gestes sans réplique la vérité de ses dires, mais en train de se gratter sur son tas de cendres avec un morceau de pot cassé et jetant, sans interrompre cette occupation, ses brèves exclamations et ses réflexions[348].

Dans son exégèse sur l'existentialisme de Kierkegaard, Chestov relève la difficulté qu'a le penseur danois à remettre en question les modèles philosophiques que sont Hegel et Socrate : s'il en vient à remettre profondément Hegel en cause, Kierkegaard aura toujours des difficultés à rejeter radicalement Socrate. Ce qui est pointé du doigt c'est la méthode « détachée » des philosophes qui recherchent la vérité avec logique et raison. Kierkegaard attaque ici ceux qui admonestent le peuple, assenant des vérités sans vivre les tourments qu'elles représentent : on retrouve ici une double critique touchant d'ailleurs à la fois le prêtre et le philosophe prêchant et vivant leur vérité (révélée ou non) sans tourments. L'un comme l'autre réfutent l'intrication entre l'expérience singulière de l'existence et un discours à visée universelle. L'attitude du philosophe est tout particulièrement ciblée : non seulement ce dernier aime trop le monde et la gloire pour être honnête, mais il a aussi une attitude problématique vis-à-vis de son propre discours. En effet, en cherchant à prouver la vérité de ses dires il s'enferme et devient imperméable à tout ce qui, venant des sens ou de l'expérience, pourrait contredire son argumentation rationnelle. Aussi, Kierkegaard enjoint son lecteur à admettre, contre Hegel, que la méthode de recherche de la vérité est celle que Job a découverte et consiste à « hurler de désespoir ». Non seulement d'ailleurs hurle-t-il son désespoir mais il agit également sans égard pour la bienséance, puisqu'il n'interrompt pas son geste de grattage de ses plaies. Notons ici que Cioran reprend cette condamnation de la chaire dans *Aveux et anathèmes* : « Si on commençait par supprimer tous ceux qui ne peuvent respirer que sur une estrade[349] ! » Prendre Job comme maître à penser, c'est renoncer à tout ce que l'on a appris et s'en remettre à sa souffrance, garante de l'honnêteté. La sommité intellectuelle rabaissée au statut de *professor publicus ordinarius* est perçue comme fausse puisque prenant des poses, derrière lesquelles elle se cache. Il s'agit donc de

348 S. Kierkegaard, *La Répétition*, *op. cit.*, p. 55.
349 *Aveux et anathèmes*, p. 1111.

dénoncer son inefficacité et ses mensonges, pour la remplacer par le penseur privé dont le modèle est Job. *In fine* « échanger Hegel contre Job, c'est renverser le cours du temps, c'est revenir à une époque, à des milliers d'années en arrière, quand les hommes ne soupçonnaient même pas tout ce que nous ont apporté nos connaissances et notre science[350] ». Il s'agit donc de réfuter les apports de la raison dans l'appréhension de la vérité, problème crucial pour Kierkegaard, qui opposera Job à Hegel et Abraham à Socrate, mettant la vérité non pas du côté du rationnel mais du côté de l'absurde. La seule voix valable est celle de l'individu qui ne prétend rien prouver : Kierkegaard déteste la pensée « objective » représentée par Hegel avec l'assujettissement de l'Écriture (et donc de Dieu) à la vérité[351].

Alors que le *professor publicus ordinarius* publie sous son propre nom qui est dès lors directement lié à une doctrine philosophique et se porte ainsi garant de son énoncé[352], grâce à l'usage des pseudonymes Kierkegaard multiplie les discours et professe un détachement complet de ses écrits. Le philosophe danois présente des œuvres parfois antagonistes jusque dans le choix des noms (Johannes Climacus, Anti-Climacus) : il perturbe ainsi au maximum la tentation de lire ses œuvres comme un système, un tout unifié. Par ailleurs, il brise aussi le lien entre l'auteur et ses œuvres en n'en revendiquant pas la paternité : le jeu des pseudonymes lui permet de marquer un détachement vis-à-vis de la pensée qui y est déployée. Selon son exégète N. Viallaneix, ce choix d'exprimer sa pensée philosophique au travers de pseudonymes alors que les textes religieux sont assumés sous son nom, traduit une volonté délibérée de Kierkegaard de subordonner ses textes philosophiques aux religieux marquant ainsi la hiérarchie établie entre foi et raison, au détriment de cette dernière[353]. Cette difficulté à intégrer la raison comme constituante de son rapport au monde c'est ce qu'il appellera : « L'écharde dans la chair », pour Chestov c'est même son incapacité à se mêler au monde, son incapacité à faire « le mouvement de la foi[354] ». Le penseur privé est donc celui qui met en scène, qui n'hésite pas à présenter son inconfort vis-à-vis et de la vie et de la pensée. Son œuvre se compose autour de ce douloureux rapport à l'existence, dans l'incapacité à la regarder avec détachement. Alors que

350 L. Chestov, *Kierkegaard et la philosophie existentielle*, Paris, Vrin, « bibliothèque d'histoire de la philosophie », 1972, p. 40.

351 *Ibid.*, p. 51-52.

352 D. Maingueneau, « La biographie des philosophes dans une perspective d'analyse du discours », in F. Cossutta, P. Delormas, D. Maingueneau, *La Vie à l'œuvre. Le biographique dans le discours philosophique*, Lambert-Lucas, 2012, p. 24.

353 N. Viallaneix, « Introduction », in S. Kierkgaard, *Hâte-toi d'écouter. Quatre discours édifiants*, Paris, Aubier Montaigne, 1970, p. 4-5.

354 L. Chestov, *Kierkegaard et la philosophie existentielle*, *op. cit.*, p. 54.

l'édification de sa pensée n'a pas de conséquence directement dans la vie personnelle du *professor publicus ordinarius*, la vie du penseur privé est constamment impactée par sa pensée et inversement. Pour Kierkegaard, l'aveu fait par son père de son désespoir face à l'existence constitue une révélation : « C'est alors que se produisit le grand tremblement de terre, l'effroyable bouleversement qui m'obligea soudain à une nouvelle et infaillible loi d'interprétation de tous les phénomènes ». Ce lien entre vécu et pensée est également présent chez Cioran, comme nous l'avons vu avec l'épisode de la crise d'ennui de ses cinq ans, ou encore la réaction de sa mère face à ses tourments. En admettant une intrication irréductible entre pensée et intimité, le penseur privé rompt avec la raison et la logique des systèmes (qui fonctionnent indépendamment de la vie de ceux qui les énoncent) : « c'est ce moment qui marque la limite entre la philosophie existentielle et la philosophie spéculative. Quitter Hegel, signifie renier la raison et se jeter tout droit dans les bras de l'Absurde[355]. »

Le saut dans l'absurde exécuté par Kierkegaard relève d'un profond sentiment de désespoir généré par l'inadéquation entre l'être et l'existence. La pensée privée vient donc d'un trouble, qui se répercute sur le discours tenu. Par rapport au philosophe académique, le penseur privé, effectuant un saut dans l'absurde, adopte un discours n'opérant plus de la même manière puisqu'il se détache de tout objectif d'argumentation logique. En effet, alors que le système cherche à convaincre par l'agencement logique des arguments et des exemples donnés s'enchaînant les uns les autres harmonieusement, le penseur privé ayant réfuté la possibilité d'émettre un discours rationnel se trouvera libre de composer son énonciation. Cela soulève la question du rapport à la réception car, ainsi que le souligne Chestov : « La question est de savoir si l'on peut s'attaquer aux lois éternelles de la nature avec des cris, des plaintes et des malédictions, c'est-à-dire selon nous, les mains vides[356] ? »

I.1.2. Le penseur privé et son lecteur

La réception est une question importante de l'acte d'écriture du penseur privé tel que Kierkegaard le met en œuvre, puisque pour l'essentiel il la rejette tout en ayant une pratique prolifique. Plus qu'un rejet effectif nous voyons dans cette attitude l'expression de l'ethos singulier du penseur privé, pour qui la pensée doit s'énoncer dans une sphère réduite sans chercher à séduire les masses. Ainsi, dans la dernière lettre de *La Répétition* l'auteur s'adresse à son lecteur, non comme collectif mais explicitement comme à un seul

355 *Ibid.*, p. 65-66.
356 *Ibid.*, p. 72.

individu : « nous sommes « *unter uns* ». Bien que tu sois une personne fictive, tu n'es nullement pour moi un être collectif, mais bien un homme particulier. Nous sommes donc ici seulement l'un et l'autre, toi et moi[357]. » L'accent est mis sur la relation intime entre l'auteur et le lecteur, perçu dans sa singularité, comme un interlocuteur idéal (et explicitement présenté comme tel par la locution « personne fictive »). Le texte, dont le dialogisme était déjà fort présent via la forme épistolaire est encore renforcé par cette adresse au lecteur. Notons à ce propos qu'en plaçant ce texte à la fin de son œuvre, Kierkegaard insiste sur le peu d'importance accordé au lecteur *lambda* – l'adresse au lecteur, véritable exercice de *captatio benevolentae* intervient généralement en tête d'ouvrage – réservant son discours pour celui qui parviendra au bout de l'ouvrage et que le titre du chapitre annonce par : « A Monsieur X., Vrai lecteur de ce livre. »

Le penseur privé se sait par ailleurs inactuel et ne compte pas être compris par ses contemporains. En présentant *La Répétition* à son lecteur idéal Kierkegaard admet que c'est un livre qui « ne sera guère lu » et pour cette raison même il incite l'auteur à ne pas se gêner avec les règles et les usages dictés par la raison. Peu soucieux des convenances, il produit un livre qui « ne laisse pas une impression harmonieuse, n'étant pas un uniforme tout prêt convenable à chaque mousquetaire[358] ». Pris dans un dialogue qui dépasse le collectif, dans un rapport entre soi et le divin (ou en contexte athée entre soi et l'existence), l'auteur maintient un semblant de discours vis-à-vis des hommes grâce à l'écriture :

> Je garde le silence avec les hommes ; mais, pour ne pas rompre tout commerce avec eux, et pour ne pas leur donner des bavardages pour argent comptant, j'ai fait un recueil de vers, maximes substantielles, proverbes, courtes sentences des immortels auteurs grecs et latins devenus l'admiration de tous les siècles. J'ai aussi inséré dans cette anthologie plusieurs remarquables citations tirées du manuel de Balle[359](…).

L'ouvrage bien que figé dans l'écrit se présente comme une pensée mobile, fluctuante, que chaque lecteur verra différemment suivant les instants. Plutôt qu'un texte destiné à flatter notre raison, les notes du penseur privé s'adressent à nos sensations et s'attachent à nous bouleverser. C'est d'ailleurs, cette posture de lecteur que Kierkegaard met en scène lorsqu'il évoque la lecture du *Livre de Job* :

---

357 S. Kierkegaard, *La Répétition*, *op. cit.*, p. 91.
358 *Ibid.*, p. 92.
359 *Ibid.*, p. 70.

> Je ne le lis pas avec les yeux, comme un autre ouvrage ; je mets pour ainsi dire le livre sur mon cœur, et je le lis avec les yeux du cœur (…). Tantôt un mot de lui me secoue de ma léthargie et me rend à l'inquiétude ; tantôt cette même parole apaise en moi la fureur stérile et met fin à la cruauté des muets tourments de la passion[360].

Cette capacité du penseur privé à provoquer des états contradictoires est également représentée par l'accent mis sur différentes parties de son discours entre les évocations de Job dans *La Répétition* où l'accent est mis sur l'épreuve et la récompense et dans le premier discours édifiant de 1843 où prime l'acceptation de Job. Sans qu'ils soient diamétralement opposés, les deux discours sont éloignés et certains éléments se contredisent. Nous reviendrons plus longuement sur cette figure de Job chez Kierkegaard et ses ramifications chez Cioran. Notons pour l'instant que les contradictions sont également présentes pour brouiller les pistes et prendre à partie le lecteur qui est mis en difficulté. Ainsi, Nietzsche, autre figure du penseur privé, met en scène l'incapacité du lecteur contemporain (et germanique) à le comprendre. Il court-circuite donc habilement les critiques en les mettant sur le compte de son inactualité.

I.1.3. Le penseur privé et Jérusalem

Selon la formule de Chestov, Kierkegaard amène à faire passer notre pensée d'Athènes à Jérusalem. Cette transition est importante dans la pensée existentialiste puisqu'elle représente un changement important de paradigme. En lieu et place de l'étonnement des philosophes de l'antiquité grecque – avec Socrate comme figure représentative – qui poussent à chercher le « quoi » (qu'est-ce que l'existence ?), Kierkegaard pose le désespoir qui part d'un constat d'inadéquation avec la vie et vient se demander « comment », c'est-à-dire qu'on interrogera désormais les modalités d'adhésion à cette existence qui se révèle source d'angoisse et de désespoir. Dans les textes de Kierkegaard, cette disposition de l'être est rattachée à Jérusalem, et tout particulièrement à deux figures bibliques : Abraham et Job. Abraham représente la figure de celui qui est prêt à sacrifier ce qu'il a de plus cher, celui qui accomplit le saut dans l'absurde sans hésitation. Ce saut révèle l'existence du divin. Kierkegaard oppose la vérité révélée à la vérité déduite du philosophe. Job représente une autre facette de ce saut dans l'absurde. Parce que l'existence n'est plus que souffrance alors même qu'il se sait en bonne entente avec Dieu (il refuse de reconnaître avoir péché), Job, après un long silence, entame des lamentations et des plaintes où se

360 *Ibid.*, p. 71.

mêlent cris et pleurs – modalités du discours qui échappent à la raison –, il opère alors un saut dans l'absurde car il maintient sa confiance en Dieu tout en reconnaissant qu'Il est responsable de ses souffrances. Plus qu'Abraham il représente le modèle du penseur privé à qui il inculque plusieurs caractéristiques. Dans le *Discours édifiant* publié en 1843, Job apparaît comme un modèle à travers la formule « le seigneur a donné, le seigneur a ôté, que le nom du seigneur soit béni ». Job est un exemple en soi, sans pour autant qu'il ait laissé d'enseignement. C'est sa vie qui peut servir de modèle et non sa parole qui n'a de portée que parce que sa vie et ses épreuves ont une signification[361]. Job est celui qui ne renonce pas, qui maintient sa confiance dans l'attente d'une explication qui ne viendra peut-être jamais. La formule « le seigneur a donné, le seigneur a ôté, que le nom du seigneur soit béni » est particulièrement importante puisqu'elle met en avant les trois temps de la pensée de Job : reconnaissance de ce qui était, acceptation de la perte et de la responsabilité divine – ma souffrance n'est pas le résultat du hasard mais vient bien de Dieu –, et enfin, le saut dans l'absurde à proprement parler : la foi en Dieu quoi qu'il en soit. La même année, Kierkegaard publie *La Répétition* où il parle également de Job mais en des termes différents. Si Job reste un modèle, ce ne sont pas les mêmes éléments qui sont mises en avant. En effet, la formule « L'Éternel a donné, l'Éternel a ôté, que le nom de l'Éternel soit béni ! » est évacuée dès les premières lignes comme étant trop sèche et convenue. L'accent est mis sur le rôle de Job vis-à-vis des autres hommes, sa force apparaît dans son cri de désespoir :

> Job ! Job ! ô Job ! N'as-tu vraiment prononcé que ces belles paroles « L'Éternel a donné, l'Éternel a ôté, que le nom de l'Éternel soit béni ! » N'as-tu rien dit de plus ? (…) toi qui fus aux jours de ta puissance l'épée de l'opprimé, le soutien du vieillard et l'appui de celui qui succombe, tu n'as pas fraudé les hommes quand tout s'effondrait autour de toi : alors ta voix fut celle du souffrant, le cri de l'écrasé, la clameur de l'angoissé, et un apaisement pour tous ceux à qui la douleur clôt la bouche[362] (…)

Job apparaît comme modèle d'honnêteté (il a montré ses émotions telles qu'il les vivait) mais surtout comme porte-parole d'une souffrance qui ne peut se dire réellement que dans les cris et la clameur. Par le saut dans l'absurde Job accède à une forme d'énonciation qui échappe au reste des hommes et met en œuvre un dialogue effectif avec Dieu. Bien qu'il n'obtienne pas de réponse satisfaisante (seul le Mystère divin explique que Dieu ait fait

361 S. Kierkegaard, *Quatre discours édifiants* dans *Œuvres complètes*, T.6, Paris, L'Orante, 1979, p. 104.
362 S. Kierkegaard, *La Répétition*, *op. cit.*, p. 64.

souffrir un homme juste), son échec marque une réussite paradoxale puisqu'il amène Dieu à reconnaître qu'*il n'y a pas* de réponse satisfaisante. Le penseur privé, selon le modèle de Job semble donc tenir une posture double entre isolement dans un dialogue privilégié avec l'Absolu en porte-parole de l'humanité, et modèle à suivre, consolateur des hommes en proie au désespoir.

I.2. La solitude du penseur privé : isolement et pénombre

I.2.1. Le penseur privé : de l'art de rester incompris

Toutefois, au-delà du modèle de Job, il y a une dimension très littéraire dans la notion de penseur privé mise en œuvre par Kierkegaard de par son lien avec la mélancolie qui conditionne son rapport au monde, son insatisfaction et son isolement. Or, il est en cela proche de nombreux écrivains du siècle. Entre la fin du XVIII^e^ siècle et le XX^e^ siècle se met en place une mythologie de l'écrivain malheureux dont la parole s'attaque aux écrivains en place en préconisant une forme de légitimation par l'échec[363]. Entre le philosophe persécuté du XVIII^e^ siècle – dont le modèle est Rousseau – et le poète maudit de la fin du XIX^e^ siècle – qui trouve son expression la plus marquée avec Baudelaire –, le penseur privé ouvre la voie à une réflexion singulière parce qu'il mêle expression lyrique et pensée. Alors qu'une partie de sa stratégie est, nous l'avons vu plus haut, la réduction de son lectorat à un lecteur idéal, vraisemblablement inexistant au moment de la publication, le penseur privé mise par ailleurs sur une présentation lacunaire de soi-même, perçue comme source d'un intérêt continu au-delà de sa propre vie. Cette fragmentation de l'être et de ses pensées, l'impossibilité à les relier en un tout satisfaisant est au cœur du projet kierkegaardien :

> Après moi, on ne trouvera pas dans mes papiers (c'est là ma consolation) un seul éclaircissement sur ce qui au fond a rempli ma vie ; on ne trouvera pas en mon tréfonds ce texte qui explique tout et qui souvent, de ce que le monde traiterait de bagatelles, fait pour moi des événements d'énorme importance, et qu'à mon tour, je tiens pour une futilité, dès que j'enlève la note secrète qui en est la clef[364].

363 P. Brissette, *La Malédiction littéraire. Du poète crotté au génie malheureux*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, « Socius », 2005, p. 27.

364 S. Kierkegaard, *Journal*, trad. K. Ferlov et J.-J. Gateau, Paris, Gallimard, 1941-1961, vol. I, p. 273 (Pap. IV A 85).

L'assurance de l'impossibilité de trouver la clé de l'existence du penseur privé, doublée de la certitude que les hommes chercheront à la trouver malgré tout, conforte l'écrivain dans l'idée que son œuvre suscitera de l'intérêt par delà les époques. C'est cette même ambition qui fera dire à Cioran ces mots déjà cités : « Une seule règle d'or : laisser une image incomplète de soi... » L'écriture du moi est donc à la fois centrale, puisque c'est l'expérience personnelle qui génère la pensée, et lacunaire, puisque ce sont les manques qui en assureront la postérité. D'où l'inscription de *La Répétition* dans un registre lyrique où l'expression du sujet est reine. Toutefois, dans la mesure où cette dernière doit présentée une image lacunaire du moi, le penseur privé se présente comme celui qui n'atteint pas l'ambition qu'il semblait s'être fixé – ou tout du moins qui la laisse en suspend. C'est le cas pour l'accession au statut de « poète » dans *La Répétition* où le « jeune homme », énonciateur des lettres, est présenté par l'auteur (apparaissant sous le pseudonyme Constantin Constantinus) comme étant un poète et représentant une « exception » :

> La vie d'un poète commence par une lutte avec le monde entier ; il s'agit pour lui de trouver l'apaisement ou la justification ; car il doit toujours perdre dans la première rencontre, et, s'il prétend vaincre du premier coup, c'est que sa vocation n'est pas fondée[365].

La figure du poète, incarné par « le jeune homme » – qui représente Kierkegaard au moment de la rupture avec Régine Olsen – est marquée par l'échec : dans sa lutte avec le monde (qui pourtant le constitue comme exception allant à l'encontre du général[366]) et dans son énonciation. En effet, il s'agit d'imiter Clément d'Alexandrie et de « se rendre incompréhensible aux hérétiques[367] ». Il est donc impossible d'échapper à l'échec, car la lecture doit être retorse et mener à un premier échec, ce qui constitue un échec paradoxal puisque signe d'une réussite sur le plan existentiel, l'échec prouvant le succès de l'entreprise d'hermétisme. Ce n'est pas sans rappeler « l'homme idéalement lucide[368] » pour Cioran, qui laisse ouverts différents niveaux d'échec : celui de l'homme lucide qui à force de lucidité ne trouve plus sa place parmi les hommes ; mais aussi, en laissant un flou via la ponctuation, celui de Cioran à atteindre ce statut d'extrême lucidité.

365 S. Kierkegaard, *La Répétition*, *op. cit.*, p. 94.
366 *Ibid.*, p. 93. Kierkegaard présente la pensée du penseur privé comme entrant en conflit avec le général et l'enrichissant en « expliquant le général en s'expliquant elle-même ».
367 *Ibid.*, p. 91.
368 *Précis de décomposition*, p. 7.

I.2.2. L'isolement comme marque identitaire essentielle

L'attrait de Cioran pour cette figure de solitaire frappé par la douleur est guidé par son intérêt pour les penseurs sans postérité, solitaires et incompris. La catégorie des « penseurs privés » interroge la fonction de l'écrivain philosophe puisqu'elle met en lumière la prétention et la vacuité de chercher à diffuser ses idées. À la suite de Kierkegaard et Nietzsche qui se détournent du professeur universitaire dont le modèle est Hegel, se développera toute une pensée philosophique orientée vers la sphère privée. On les reconnaît à :

> [...] deux caractères : une espèce de solitude qui reste la leur en toutes circonstances ; mais aussi une certaine agitation, un certain désordre du monde où ils surgissent et dans lequel ils parlent. Aussi ne parlent-ils qu'en leur nom propre, sans rien "représenter" ; et ils sollicitent dans le monde des présences brutes, des puissances nues qui ne sont pas davantage "représentables"[369].

Cette définition donnée par Deleuze à propos de Sartre, illustre tout à fait une certaine conception que se fait Cioran de l'écrivain idéal. Rappelons tout d'abord que si la définition citée plus haut illustre bien la pensée cioranienne, celui sur lequel elle porte – Sartre – ne nous semble guère représenter le penseur privé selon Kierkegaard, et certainement pas pour Cioran qui qualifiera Sartre « d'entrepreneur d'idées » dans le *Précis de décomposition*. Et Deleuze de compléter sa définition cette fois plus proche de la conception kierkegaardienne dans *Différence et répétition* :

> La répétition apparaît comme le logos du solitaire, du singulier, le logos du "penseur privé". Chez Kierkegaard et chez Nietzsche, se développe l'opposition du penseur privé, du penseur-comète, porteur de la répétition, avec le professeur public, docteur de la loi, dont le discours de seconde main procède par médiation et prend sa source moralisante dans la généralité des concepts (…). Job est la contestation infinie, Abraham, la résignation infinie, mais les deux sont une seule et même chose. Job met en question la loi, de manière ironique, refuse toutes les explications de seconde main, destitue le général pour atteindre au plus singulier comme principe, comme universel[370].

Cette définition donnée par Deleuze met l'accent sur plusieurs traits caractéristiques du penseur privé. D'une part, une solitude essentielle puisqu'elle le démarque du philosophe

369 G. Deleuze, « Il a été mon maître », *Arts*, 28 novembre 1964, p. 8-9, [in] *L'Île déserte et autres textes*, Paris, Minuit, 2002, p. 110.

370 G. Deleuze, *Différence et répétition*, Paris, Presses universitaires de France, 1968, p. 14.

académique, solitude dans sa posture mais surtout dans sa pensée qui ne saurait être de seconde main. De ce refus surgit une deuxième caractéristique, celle d'un rapport contestataire au monde, contestation parfois bruyante et agitée, dont le modèle est Job. Malgré la terminologie du terme « privé » qui semble indiquer un repli dans l'intimité, le penseur privé apparaît dans cette conception deleuzienne avant tout comme un frondeur, un insoumis solitaire. Nous verrons que chez Cioran, la dimension intime du penseur privé n'est pas négligeable. Bien qu'il apprécie la lecture de penseurs explosifs, il leur préférera des esprits plus discrets. Ainsi, il dira dans les *Cahiers* : « Plus je vais, plus je m'aperçois que ce ne sont pas des hystériques comme Nietzsche qui peuvent m'être de quelque secours, mais des esprits posés, qui ont conquis la sérénité de haute lutte, tel Marc Aurèle[371]. » Propos qu'il reformulera et complétera dans *De l'inconvénient d'être né* « Aucune hésitation de ma part entre le lyrisme de la frénésie et la prose de l'acceptation : je trouve plus de réconfort, et même plus d'espoir, auprès d'un empereur fatigué qu'auprès d'un prophète fulgurant[372] ».

I.2.3. De la pénombre au penseur privé

« Je ne suis rien de plus qu'un *Privat Denker*[373] », ces mots de Cioran prononcés lors d'un entretien montrent à quel point chez Cioran, écrire et vivre sous l'égide du penseur privé est une nécessité paradoxale. En effet, on notera d'une part la structure déceptive « je ne suis rien de plus » et d'autre part l'affiliation à un ensemble d'auteurs faisant partie d'un panthéon cioranien (les penseurs se réclamant d'une pensée privée – ou pouvant être classés comme tels – sont Joubert, Nietzsche, Kierkegaard, Chestov, Pascal, Schopenhauer…) dont la pensée et le geste sont dans la grande majorité valorisés. Dans les *Syllogismes de l'amertume*, il fait ainsi référence à Joubert dont il interroge – tout en l'admirant – l'absence de publication :

> Combien j'aime les esprits de second ordre (Joubert, entre tous) qui, par délicatesse, vécurent à l'ombre du génie des autres et, craignant d'en avoir, se refusèrent au leur[374] !

La valorisation de ces penseurs, qui refusèrent les devants de la scène et qui pour une raison ou une autre ne furent pas publiés (ou peu) de leur vivant, la considération de ces

371 *Cahiers*, p. 327.
372 *De l'inconvénient d'être né*, p. 800.
373 « entretien avec Luis Jorge Jalfen », *Entretiens*, p. 108.
374 *Syllogismes de l'amertume*, p. 170.

écrivains de pénombre[375], participent d'un culte paradoxal de la solitude (à la fois stigmatisante et désirée) au cœur des écrits de Cioran. À propos de ces moments vécus à deux où Cioran se présente seul, sa compagne Simone Boué remarquera d'ailleurs dans la préface des *Cahiers* que bien souvent elle était présente. Loin d'y voir une imposture, elle interprète cela comme le sentiment d'une solitude ontologique, essentielle de Cioran : « Les événements qu'il rapporte, les scènes qu'il décrit (l'annonce de la mort de sa mère, par exemple), scènes auxquelles j'ai assisté, j'ai gardé le souvenir – un souvenir qui diffère parfois sensiblement du témoignage de Cioran. C'est qu'il les a vécus et sentis seul. C'est que partout et toujours il est SEUL[376]. » Ainsi, la solitude est-elle davantage située entre les lignes que dans les expériences vécues, et c'est bien par l'écriture que la posture du penseur privé s'actualise. En ce sens, le terme de Cioran « écrivains de pénombre » est-il particulièrement bien adapté, puisqu'en effet, la publication de ces textes et le partage auprès d'un cercle initié les sortent d'une ignorance générale pour les mener vers la reconnaissance de quelques *happy few*. Cette sensation d'élection, ce bonheur de faire partie des lecteurs privilégiés d'auteurs méconnus, se mêlent à l'expression d'une solitude provoquée par le rejet de la société. Ce désir violent d'isolement qui fera dire à Cioran : « Toute visite est une agression[377] » plonge l'écrivain dans l'élaboration d'une pensée implosive et provocatrice qui interroge ses rapports au monde. Il apparaît donc que les penseurs solitaires sont bel et bien en prise avec le monde et, comme le souligne Deleuze, en proie à « une certaine agitation, un certain désordre du monde où ils surgissent et dans lequel ils parlent ». Ainsi, le penseur privé a un discours qui porte sur lui-même et sur le monde et qui, parce qu'il entretient une relation conflictuelle avec l'un ou l'autre (souvent les deux), se montrera force de corruption et de corrosion, parfois même d'implosion. Ainsi, la force destructrice d'un texte est célébrée : « un livre qui, après avoir tout démoli, ne se démolit pas lui-même, nous aura exaspérés en vain[378]. »

II. Ethos de l'auteur en penseur privé chez Cioran

Les différentes approches de l'ethos sont dans leur grande majorité au carrefour entre l'analyse du discours et la sociologie : d'une part, on étudie les procédés énonciatifs mis en œuvre par un locuteur (écrivain ou non) et d'autre part, on se penche sur le contexte

375 *Cahiers*, p. 131.
376 S. Boué, « Avant-propos », *Cahiers*, p. 9 à 11.
377 *Cahiers*, p. 420.
378 *Syllogismes de l'amertume*, p. 173.

d'énonciation et les enjeux relationnels des procédés étudiés[379]. Or, cela pourrait être problématique dans l'approche du discours cioranien, tant ce dernier éloigne les considérations de réception de sa pratique. Pourtant, il nous semble que cela fait partie de la construction d'un ethos marqué du sceau du paradoxe. L'ethos de l'auteur, cette identité de l'écrivain présente dans le texte, doit être comprise chez Cioran à l'aune d'un paradoxe existentiel : être et se représenter comme étant c'est se détruire en écrivant contre soi. En cela Cioran fait pleinement acte de penseur privé puisqu'il place son propre drame au cœur de l'écriture. La notion d'ethos permet d'appréhender la démarche cioranienne dans toute sa complexité, notamment en admettant les contradictions internes comme autant de tensions constitutives de l'ethos du penseur privé. Il nous apparaît toutefois nécessaire de faire un point sur les origines rhétoriques du terme qui peuvent en effet entrer en contradiction avec ce que Cioran donne à voir de sa conception de la réception de ses œuvres et son approche du rapport entre auteur et lecteur.

II.1. Ethos du penseur privé et tradition rhétorique

II.1.1. À l'origine de l'ethos : la rhétorique

À l'origine de l'ethos aristotélicien se trouve la nécessité pour l'orateur de capter l'attention de son auditoire. Ruth Amossy rappelle dans *La présentation de soi* que l'ethos participe bien d'un processus, d'une activité et non d'un état préalable : Il s'agit pour le locuteur de créer une impression positive dans l'esprit de celui qui l'écoute. C'est-à-dire une image de soi favorable susceptible de lui conférer son autorité et sa crédibilité[380]. On voit déjà ici en quoi Cioran s'adapte peu à une lecture aristotélicienne de l'ethos, lui qui ne cherche certainement pas à susciter l'adhésion par agréabilité et dira : « Plutôt dans un égout que sur un piédestal[381] ». Pourtant, sans qu'il soit question ici de réconcilier de force Cioran à Aristote, il nous semble que le rejet de toute potentielle compromission en vue d'une meilleure réception participe d'un autre aspect important de l'ethos selon Aristote : celui de l'honnêteté. En effet, Dans la *Rhétorique* d'Aristote, les mœurs de l'orateur sont citées comme preuves intrinsèques, directement fournies par l'art oratoire : c'est dans son honnêteté donnée comme preuve à son public que réside toute la force de persuasion de

379 C'est le cas des études de R. Amossy dans l'ensemble des ouvrages qu'elle a publiés, dirigés ou auxquels elle a participé, ainsi que de celles de D. Maingueneau et J. Meizoz.
380 R. Amossy, *La Présentation de soi. op. cit.*, p. 5.
381 *De l'inconvénient d'être né*, p. 823.

l'orateur[382]. Ainsi, Ruth Amossy relève que l'ethos possède une double caractéristique chez Aristote : d'une part, la construction d'une image dans le discours même, mettant l'accent sur cette construction discursive ; et, d'autre part, l'importance du caractère moral de l'orateur qui doit inspirer confiance[383]. La construction du discours doit laisser transparaître les qualités morales que l'orateur souhaite montrer, c'est dans le discours et non dans l'opinion que l'auditoire a déjà de l'orateur que doit naître la confiance[384]. Or, dans la mesure où Cioran met en avant des états négatifs, chez lui, être honnête c'est finalement rejeter l'autre. Évidemment en cela il s'oppose radicalement à Aristote pour qui la conception de l'ethos se construit sur des universaux positifs : les qualités exigées de l'orateur sont toujours prudence, vertu et bienveillance[385].

L'ethos rhétorique, au-delà de ces impératifs moraux est considéré comme un procédé de persuasion, enchâssé dans une argumentation impliquant des enjeux tant énonciatifs que relationnels entre plusieurs partis. Ainsi, Dominique Maingueneau rapporte que l'ethos chez Aristote consiste en un processus de preuve qui mobilise dans l'énonciation tout ce qui contribue à donner une image du locuteur à destination de l'auditoire. C'est une forme dynamique qui représente une expérience sensible du discours par décodage linguistique et interprétation[386]. Pour Maingueneau, dans la mesure où l'ethos se constitue progressivement, au fil d'un discours et vis-à-vis d'un destinataire, qui renvoie quelque chose de sa perception amenant à ajuster l'ethos, on ne peut pas donner de valeur univoque à l'ethos qui reste lié à un processus interactif d'influences au sein du discours[387].À ce titre, l'ethos ne dépend pas entièrement de l'énonciateur mais également de l'effet produit sur son auditoire, qu'il ne maîtrise, *in fine*, pas complètement. En ce sens, la pratique de Cioran à partir des années 1970, accordant des entretiens où il interprète son propre geste créatif, peut être considérée comme une tentative pour contrôler cet effet.

II.1.2. L'ethos comme représentation de soi : enjeux sociaux, enjeux littéraires

L'ethos rhétorique des anciens trouve écho dans l'approche sociologique de la « présentation de soi » par Erving Goffman au XX^e^ siècle[388]. La notion recouvre l'ensemble des pratiques de mise en scène de sa personne permettant le bon déroulement

382 Aristote, *Rhétorique*, Livre 1, chapitre II, 15, § III.
383 R. Amossy, *La Présentation de soi. op. cit.*, p. 20.
384 Aristote, *Rhétorique*, Livre 1, chapitre II, 15, § III.
385 R. Amossy, *La Présentation de soi. op. cit.*, p. 25.
386 D. Maingueneau, *L'Ethos, de la rhétorique à l'analyse du discours*, 2002, p. 2, [en ligne] dominique.maingueneau.pagesperso-orange.fr/pdf/Ethos.pdf
387 *Ibid.*, p. 7.
388 E. Goffman, *La Mise en scène de la vie quotidienne. 1. La présentation de soi*, Paris, Minuit, 1973.

des interactions. Dans *La présentation de soi,* Ruth Amossy établit les résonances entre ethos antique et « présentation de soi » moderne dans la constitution d'une identité. En effet, ces mises en scène quotidiennes révèlent que l'identité n'est pas une donnée préexistante manifestée ou cachée pendant l'interaction sociale mais plutôt un processus dynamique et évolutif. « elle est par définition changeante et multiple, formant un kaléidoscope qui présente toute identité comme plurielle et comme incessamment négociable[389]. » Ici, la notion de présentation de soi trouve un écho dans le genre fragmentaire où la mosaïque et le kaléidoscope sont deux motifs récurrents pour désigner la construction d'un discours à l'image du sujet qui l'énonce. En cela les écrivains appliquent la leçon de Montaigne : « chaque chose a plusieurs biais et plusieurs lustres[390] ». Il s'agit d'interroger la perspective par laquelle on aborde un objet et Montaigne prolonge sa réflexion par ce fondement de sa pensée :

> je ne vois le tout de rien (…). De cent membres et visages qu'a chaque chose j'en prends un tantôt à lécher seulement, tantôt à effleurer, et parfois à pincer jusqu'à l'os. J'y donne une pointe non pas le plus largement mais le plus profondément que je sais. Et aime plus souvent à les saisir par quelque lustre inusité[391].

Ainsi se dessine l'ethos de Montaigne – que l'on peut classer parmi les modèles du penseur privé – résolument lacunaire, fidèle à sa nature humaine – et donc ignorante – en opposition avec « ceux qui promettent de nous le [le tout] faire voir[392] ». Ce n'est pas la connaissance de l'objet étudié que Montaigne prétend approfondir mais l'un des visages sous lequel il se présente. L'écrivain donne alors à voir un ethos fondé sur un engagement quant à sa méthode de travail – œuvrer dans la profondeur – et sur une conception de la nature humaine – son ignorance. Il y a ici un lien avec l'ethos aristotélicien puisque bien que l'écriture générée ne soit pas commune, l'honnêteté est cruciale dans le projet des *Essais*. Ainsi, l'ethos de l'écrivain fragmentiste l'amène à revenir sans cesse sur son geste, à en expliquer les enjeux existentiels afin d'assurer son lecteur de son honnêteté et d'insister sur son rôle en rupture avec la majorité : « ceux qui promettent de nous le [le tout] faire voir » pour Montaigne mais aussi le *professor publicus ordinarius pour* Kierkegaard ou les *esprits stériles* pour Cioran.

---

389 R. Amossy, *La Présentation de soi. op. cit.*, p. 27.
390 Montaigne, *Essais*, I, 38, E. Naya (ed.), Paris, Gallimard, « Folio classique », 2009, p. 438.
391 *Ibid.*, p. 525-526.
392 *Ibid.*

Par ailleurs, l'ethos peut procéder d'une pratique figée que Ruth Amossi désigne sous les termes de stéréotypage de l'ethos. Ici, on rejoint une vision de l'ethos relativement proche d'Aristote, non pas dans son acception première du terme telle que nous l'avons évoqué plus haut, mais dans une acception relevée par Dominique Maingueneau dans *L'ethos, de la rhétorique à l'analyse du discours* où l'ethos est perçu comme le caractère d'un groupe de personnes : « Aristote parle du "caractère (=ethos) des constitutions". Les hommes vivant sous une certaine constitution politique possèdent un certain type de caractère (=ethos), et l'argumentation de l'orateur doit s'y conformer[393] ». En se conformant aux us et coutumes d'une catégorie sociale, en s'appropriant leurs pratiques, le locuteur conforte une identité communautaire. Ruth Amossi rappelle que ce faisant le locuteur sélectionne ce qui lui paraît relever de l'ethos du groupe et admet un certain stéréotypage de l'ethos. Si l'entreprise réussit, c'est aussi le moyen de se distinguer, et se placer dans le cercle de ceux qui dictent les règles propres au groupe auquel on prétend appartenir. Cette pratique conforte des jeux de pouvoir et des effets de domination dans l'opposition et la rivalité entre les modèles activés par les uns et par les autres[394]. Là encore, dans le cas du penseur privé, il s'agit de mettre en avant une position en marge, où la rupture avec les écrivains de la majorité, les penseurs reconnus est actée, mise en scène à travers l'écriture.

L'*ethos*, tel qu'il est envisagé par la critique contemporaine se trouve au carrefour de considérations rhétoriques et sociales. C'est-à-dire qu'il s'agit pour le locuteur de mettre en œuvre une représentation de soi susceptible de lui conférer autorité et crédibilité : sans qu'il soit nécessairement inclus de persuader son auditoire, le discours implique toujours la volonté de créer un effet, d'avoir un impact sur celui qui l'écoute, ou dans le cas du livre, qui le lit[395]. Dans l'ethos se rejoignent la volonté de montrer quelque chose de soi-même et la nécessité de créer un lien avec l'interlocuteur. Or, il faut se méfier d'une vision trop sociologique de l'ethos dans le cas de Cioran tant la question de sa réception est problématique à ses yeux. Ainsi, le souci d'être compris apparaît moindre que celui d'entreprendre une sape généralisée du moi. Toutefois, l'ethos apparaissant dans le *dit* comme dans le *dire*, on peut prendre en compte ce mépris de la réception comme participant de l'autoportrait et considérer qu'il n'en entre pas moins dans la dynamique de l'ethos du penseur privé, en rupture de lecteurs.

393 D. Maingueneau, *L'Ethos, de la rhétorique à l'analyse du discours*, *op. cit.*, p. 2.
394 R. Amossy, *La Présentation de soi. Ethos et identité verbale*, *op. cit.*, p. 70.
395 *Ibid.*, p. 42.

II.1.3. Contre les esprits stériles : l'écrivain à la marge

L'ethos de Cioran se trouve résolument dans une zone de fluctuation entre le moi et l'autre, où l'attaque reste le principal moteur d'avancée de la pensée. Cela amène Cioran à se placer constamment à la marge, de la société, de la littérature et de la philosophie. De même que Kierkegaard invoquant le nécessaire lyrisme dans l'attitude du « jeune homme », héros de *La Répétition*, Cioran puise ses modèles parmi les écrivains cultivant l'entre-deux. Dans un ensemble de textes rédigés en français entre 1940 et 1950 publiés après sa mort, il évoque « les demi-philosophes[396] », écrivains ayant mêlé pensée et lyrisme (entendu comme expression du moi). Le portrait en demi-teintes fait de ces penseurs dans ce fragment met en avant l'importance que revêtent les mécanismes de fragilisation de l'édifice de la pensée chez Cioran. L'ensemble du fragment est d'ailleurs une double attaque contre les systèmes philosophiques où la pensée est reine, et la poésie lyrique où seules comptent les émotions. Ainsi, le texte offre une entrée en matière dénonçant les philosophes et les dangers de la logique :

> Les esprits stériles ce sont eux qui pèchent par trop de suite dans les idées. Ils ne pensent pas : leurs idées pensent en eux. Leur intellect est disjoint de leur nature. Ils sont ce que leurs idées veulent qu'ils soient ; le *sujet* occupe une place si infime dans la texture de leur être qu'il serait difficile de leur concéder un moi. Trop clairs, ils n'inventent rien, toute invention venant comme d'un dehors de l'idée telle quelle…

Pour enchaîner immédiatement sur les périls d'une poésie où l'affect est roi :

> Pour des raisons opposées, les esprits confus n'inventèrent pas davantage : leur affectivité empiète sur leurs idées et les dirige. La pensée confuse, résultat d'une vie intérieure désordonnée qui ne peut être organisée par l'esprit, n'est que sujet, activité du sujet au détriment de l'intellect. L'esprit confus conçoit inutilement : il a trop peu de suite dans les idées. Il est donc stérile. Si *je* pense trop mes idées, elles s'annulent, si elles s'emparent de moi pour me dominer exclusivement, elles ne s'annulent pas moins : inefficaces, irréelles, dans les deux cas.

Le portrait de « l'esprit stérile » comme celui de « l'esprit confus » n'indiquent pas clairement l'identité de ceux qu'ils ciblent. Le premier disparaît derrière des idées qui dès lors qu'elles tiennent sans avoir besoin de leur instance énonciatrice perdent leur intérêt,

396 « Agonie de la clarté et autres textes », in V. Piednoir, L.Tacou, *Cioran*, *op. cit.*, p. 154-155.

alors que le second disparaît par dilatation incontrôlée du moi. Bien qu'a priori les portraits soient écrits en miroir, l'un régit par l'ordre rationnel, l'autre par le désordre, certains éléments révèlent l'opposition plus marquée de Cioran au portrait du philosophe. Celui-ci peut en effet facilement être identifié derrière l'« esprit stérile » par lecteur familier de sa pensée. Le système pronominal indique une scission entre l'énonciateur et ceux dont il parle, tandis que le paragraphe sur les « esprits confus » adopte des références pronominales plus floues avec le retour de la première personne.

Ce n'est que dans une phrase de transition entre ces deux portraits et celui des « demi-philosophes » que Cioran cible réellement philosophie et poésie : « Un penseur devrait être un homme *normal* aussi éloigné des périls de la poésie que de ceux de la logique ». Cioran aborde ensuite le modèle ambigu du demi-philosophe qui n'est pas un « penseur » puisque le demi-philosophe évite bien le problème de la logique en subordonnant la pensée au moi, mais semble aux prises avec celui de la poésie. Les dangers du moi semblent relativement inévitables :

> Socrate, Pascal, Kierkegaard, Nietzsche, ces grands demi-philosophes, ont brouillé les cartes : ils avaient trop de choses à dire… À force de vouloir la soumettre à leurs exigences personnelles, ils ont détraqué le mécanisme de la pensée. Leur capacité d'invention était excessive. Dépourvus de ce minimum de stérilité, faute duquel le monde des idées paraît une jungle de concepts, ils ont chargé la philosophie de leurs drames (…). Un Aristote, un Kant surent s'effacer, s'impersonnaliser devant leur pensée. Ils firent tout pour ne pas nous *toucher* ; ils y réussirent. Mais nous n'aimons que les esprits qui ne s'intéressent qu'à *leurs* problèmes ; les demi-philosophes. Nous nous reconnaissons en eux, puisque nous sommes tous des amateurs d'anxiété, curieux non point de la pensée, mais des *dangers* de la pensée[397].

Le demi-philosophe ne correspond pas complètement au penseur privé mais il s'en approche au moins en partie. En effet, les penseurs nommés comme représentants n'entrent pas dans la définition du penseur privé puisque la diffusion de leur pensée demeure importante à leurs yeux – Socrate surtout, mais aussi Pascal et Nietzsche dont la classification reste sujette à caution chez Cioran suivant ce qu'il regarde chez eux – quant à Kierkegaard, Cioran lui reprochera d'avoir été trop prolixe[398]. Toutefois, en faisant partir leur réflexion de *leurs* drames, ils se rapprochent de la pensée subjective du penseur privé

397 *Ibid.*
398 *Cahiers*, p. 815.

et révèlent l'écueil du moi qui alimente l'ensemble de l'œuvre de Cioran. Ainsi ce fragment montre que le « penseur » relève d'un idéal qui n'est peut-être pas atteignable – et que l'usage du terme « normal » met immédiatement à distance –, reste la possibilité d'un « demi-philosophe » qui parviendrait à dépasser sa prolixité pour devenir « penseur privé », c'est-à-dire qu'il aurait intégré son échec à sa réflexion. Il nous reste désormais à nous interroger : comment cette figure du penseur privé, dès lors qu'elle fonctionne comme ethos de l'auteur, est-elle tout à fait singulière ?

II.2. Ethos du penseur privé et réception

II.2.1. Le « je » et le « tu » du discours littéraire

La littérature, abordée comme discours dans lequel l'ethos est une modalité du rapport à l'autre, engage toute une réflexion sur la situation d'énonciation en cours. En effet, le discours implique un *je* qui énonce et un *tu* qui écoute sur lequel on cherche à produire un effet. Bien qu'il se présente en proie à une solitude essentielle, le penseur privé n'échappe pas à la mise en place d'un interlocuteur dans son discours. Il nous semble important de ne pas sortir le penseur privé d'un cadre communicationnel, tout en reconnaissant qu'un désir de sortie fasse partie de son ethos. Les travaux d'analyse du discours et de linguistique appliqués à la littérature insistent sur cette dimension inter-relationnelle qui permet de rétablir la littérature non plus comme objet extrait d'une intériorité hors de tout contexte, mais comme processus dynamique impliquant l'écrivain dans son contexte (tant à l'échelle de la société qu'à celle de l'art dans lequel il évolue). Ainsi, toute situation d'énonciation verbale suppose un *je* qui prend la parole à destination d'un *tu*. Ce qui suppose de s'interroger d'une part sur l'usage relevé par Ruth Amossy de la première personne, comprise comme émergence de la subjectivité et construction identitaire, et d'autre part sur le couple *je / tu* où le locuteur se profile comme sujet dans son rapport à l'autre[399].

La première partie de cette étude établissait la fiche identitaire du sujet énonçant chez Cioran, en montrant comment l'énonciation du *je* se faisait dans la négation, d'abord du monde, puis du *moi*. Cette énonciation est celle du penseur privé, ethos se manifestant de prime abord par sa marginalité. En marge, l'écrivain est et se veut solitaire, une *vox clamentis in deserto*[400] qui trouve son essence dans le vide qui l'entoure. Aussi, le penseur

399 R. Amossy, *La présentation de soi. Ethos et identité verbale*, *op. cit.*, p. 103-104.

400 Expression utilisée par Lev Chestov dans son ouvrage *Kierkegaard et l'existentialisme* dès les premières lignes puisqu'il s'agit du sous-titre de l'œuvre.

privé doit-il renoncer, au moins en apparence sinon effectivement, à avoir un lectorat. Ainsi le penseur privé tend-il à exclure son lecteur, comme le fait Montaigne dans son adresse au lecteur, déjà évoquée au-dessus :

> C'est ici un livre de bonne foi, lecteur. Il t'avertit, dés l'entrée, que je ne m'y suis proposé aucune fin, que domestique et privée. Je n'y ai eu nulle considération de ton service, ni de ma gloire. Mes forces ne sont pas capables d'un tel dessein. Je l'ai voué à la commodité particulière de mes parents et amis : à ce que m'ayant perdu (ce qu'ils ont à faire bientôt) (…), ils nourrissent, plus entière et plus vive, la connaissance qu'ils ont eu de moi[401].

Montaigne fait ici œuvre de penseur privé en restreignant son lectorat à quelques privilégiés qui auraient pour fin de garder la mémoire de celui qui écrivit son autoportrait. Il évacue toute intention didactique et toute ambition personnelle – de façon très paradoxale puisqu'il s'agit de présenter en toute humilité un ouvrage où le moi est central – dans une attitude déceptive symptomatique du penseur privé : il n'y a rien à attendre de ce texte, rien à en tirer d'utile, que celui qui veut suivre un enseignement théorique passe sa route. Kierkegaard, notant dans la lettre finale de *La Répétition* que son livre n'aurait que peu de lecteurs – ce qui lui ouvrait une grande liberté de forme –, s'inscrit dans cette tradition d'adresse au lecteur. Le lecteur est également évacué dès la note épigraphe d'*Ecce Homo* où Nietzsche, plus radical encore, dit : « voilà pourquoi je me raconte à moi-même ma vie », maintenant le discours dans un échange de soi à soi. Cependant, les derniers textes composant *Ecce Homo* mettent en tension cette solitude revendiquée – du moins affichée comme telle – avec la répétition à trois reprises de « M'a-t-on compris ? », réintroduisant le désir d'être lu et replaçant l'écriture dans une perspective dialogique – quoique perturbée.

Pour le penseur privé, le *tu* est sans cesse renvoyé à son inexistence, sa part lacunaire : Constantin Constantinus – et Kierkegaard à travers lui – déclare à son lecteur : « Bien que tu sois une personne fictive[402] », tandis que Nietzsche dans *Ecce Homo* admet l'impossibilité d'un lecteur allemand (alors même que c'est dans cette langue qu'il écrit) et même réfute la possibilité d'être compris par l'ensemble de ses contemporains : « qu'on ne m'écoute pas maintenant, qu'on ne sache rien prendre de moi encore, non seulement c'est compréhensible, mais c'est aussi la justice même. Je ne veux pas qu'on me confonde avec

401 Montaigne, *Essais*, I, « Au lecteur », *op. cit.*, p. 117.
402 S. Kierkegaard, *La Répétition*, *op. cit.*, p. 91.

quelque autre ; il faut donc bien que moi, d'abord, je ne confonde pas.[403] ». Pour Nietzsche l'ethos du penseur privé se construit par opposition avec le reste du monde, perçu comme livré à une compréhension faussée du monde, en proie aux préjugés. Cioran partage par intermittence cette attitude « moi contre le reste du monde », tout en notant la nécessité de conserver une forme de dialogue dans de nombreux fragments dont celui-ci extrait du *Précis* :

> Lorsqu'on parvient à la limite du monologue, aux confins de la solitude, on invente – à défaut d'autre interlocuteur – Dieu, prétexte suprême au dialogue. Tant que vous Le nommez, votre démence est bien aiguisée, et… tout vous est permis[404].

Officiellement, le lecteur est exclu, mais, par une pirouette, la possibilité du dialogue est maintenue. Dieu permet de conserver un interlocuteur quand bien même son existence est remise en question pour ce qui est de la foi religieuse : « Dieu *est* même s'il n'est pas[405] ». Dans les fragments, Dieu semble donc apparaître comme le moyen de maintenir le fonctionnement de l'énonciation dialogique à travers un *tu* dont l'existence effective est sans cesse questionnée.

II.2.2. Ethos et rupture avec la tradition littéraire

La question de la rupture entre création et réception pose le problème de l'inscription de l'écrivain dans la société et dans la littérature. Une telle inscription apparaît a priori impossible pour Cioran sauf dans quelques textes de jeunesse, que nous avons évoqués en première partie. L'inscription dans son époque et dans le milieu littéraire – comme philosophique – est radicalement mise en cause par la réfutation des contemporains dont on pourrait le rapprocher. Ainsi il attaquera successivement Blanchot, dont il dit : « je le lis pour la sensation de naufrage que me donne tout ce qu'il écrit[406] », Camus (pour qui il refuse d'écrire un éloge après sa mort) et Sartre à propos de qui il écrit le fragment intitulé « Sur un entrepreneur d'idées[407] » dans lequel il revient sur le fossé entre les pensées énoncées par le philosophe et ses émotions, son vécu. Il semble que, outre l'importance d'afficher la nécessité d'une corrélation entre pensée et vécu, Cioran mette en avant une

403 F. Nietzsche, *Ecce Homo*, « Pourquoi j'écris de si bons livres », trad. A. Vialatte, Paris, Gallimard, p. 72.
404 *Précis de décomposition*, p. 85. Voir aussi *De l'inconvénient d'être né*, p. 895, *Des larmes et des saints*, p. 294, et *Cahiers*, p. 645.
405 *De l'inconvénient d'être né*, p. 881 ; et *Cahiers*, p. 986.
406 *De l'inconvénient d'être né*, p. 788.
407 *Précis de décomposition*, p. 159.

solitude essentielle pour le penseur privé, qui ne saurait être rapproché des écrivains et philosophes reconnus de son temps, faute de quoi il ferait défaut à son éthique.

Pour renforcer son ethos dans le sens de la marginalité, Cioran ne se présente toutefois pas seul dans le champ littéraire. Au contraire, il s'entoure de références extrêmement nombreuses à travers une pratique de la citation qu'il serait fort intéressant d'étudier dans le détail[408] mais que la présente étude ne traitera pas ici. Ainsi, par la constitution d'un panthéon d'écrivains « mineurs » ou ayant pratiqué des genres mineurs (correspondance, fragments, etc.), Cioran s'inscrit dans une communauté littéraire. Si certains auteurs reconnus intègrent ce panthéon, c'est le plus souvent parce que leur consécration tient en partie à leur inactualité et à la rupture qu'ils ont imposée dans leur champ (par exemple Baudelaire ou Pascal). Cela permet à Cioran de s'inscrire dans un lieu flou, entre les genres et les influences, dans la continuité et dans la rupture en même temps. Cette attitude s'actualise à travers la figure du penseur privé qui parcourt l'ensemble de l'œuvre de Cioran et que nous allons poser en principe unificateur. L'ethos du penseur privé se construit progressivement au fil des textes et permet la coexistence de données ou de tonalités contradictoires comme le lyrisme de jeunesse et le cynisme, ou l'ironie plus tardive. Il permet également d'intégrer l'entreprise de négation de soi puisque nous allons voir que faire œuvre de penseur privé peut absorber la négation du moi dans son projet.

II.2.3. Ethos et posture : construction littéraire et construction sociale

La sociopoétique s'est beaucoup intéressée à la notion d'ethos car elle permet de penser à la fois la stratégie de l'écrivain dans le champ littéraire et sa mise en œuvre formelle, à savoir sa poétique propre[409]. Jérôme Meizoz élargit le concept de posture développé par Alain Viala, premier à la conceptualiser comme un élément parmi d'autres de l'ethos entendu comme « manière d'être de l'écrivain ». Pour J. Meizoz cela permet d'éviter la confusion avec le concept rhétorique d'ethos[410]. La posture englobe alors l'ethos et se donne simultanément comme conduite et discours : d'une part, on trouve une présentation de soi ou un ensemble de conduites publiques en situation littéraire ; d'autre part, il y a l'image de soi donnée dans et par le discours, correspondant à ce que nous avons appelé ethos[411]. Dans le cas de notre penseur privé, une telle distinction interroge, car

408 Sur cette question nous renvoyons à l'article d'A. Minzetanu, « L'in-citation ou la citation qui donne à penser. L'autobiographie d'une idée dans les Cahiers de Cioran », Littérature 2012/1 (n°165), p. 49-61.
409 J. Meizoz, *Postures littéraires*, Genève, Slatkine Érudition, p. 16.
410 *Ibid.*, p. 17.
411 *Ibid.*, p. 21.

contrairement au romancier, c'est (presque) toujours lui qui parle dans ses œuvres. En effet, quelle différence entre l'ethos et la posture de Montaigne (pour ce que nous en connaissons aujourd'hui) ? Cependant, la notion de posture permet d'étudier la façon dont chaque écrivain s'inscrit à travers des stratégies personnelles à mi-chemin entre l'individuel et le collectif : « variation individuelle sur une position, la posture ne se rattache pas moins à un répertoire présent dans la mémoire des pratiques littéraires[412] ». Ainsi, dans le cas du penseur privé elle permet d'articuler des comportements extérieurs au texte (par exemple le choix d'écrire sous pseudonyme pour Kierkegaard) et l'énoncé du texte sans réduire l'un à l'autre. Dans le cas de Cioran, on notera une attitude spécifique dans les entretiens qu'il accorde à divers journalistes, chercheurs ou écrivains à partir des années 1970. Dans ces entretiens il convoque presque systématiquement des évènements biographiques que nous avons déjà évoqués précédemment (première crise d'ennui, départ de son village natal, rejet de sa mère, insomnies, rejet du roumain), afin d'expliquer sa pensée et son œuvre. Cette attitude unifiante n'est pas présente dans les textes où la dislocation formelle comme thématique reste le principe premier : ainsi, alors que le *Précis de décomposition* propose des titres aux fragments et aux chapitres, ceux-ci disparaissent complètement dans *De l'inconvénient d'être né*, puis réapparaissent (titres de chapitres) pour ses deux derniers recueils de fragments. Sur le plan thématique, la rupture avec l'être semble le seul principe unifiant.

La compréhension de l'ethos au sein des textes est d'autant plus brouillée chez Cioran qu'elle se mêle à une posture prise notamment dans les entretiens, qui lui appose des clés de lecture tentant de renouer les fils disparates composant le canevas de son œuvre. Il paraît donc important de ne pas réduire la posture à l'ethos ou inversement, car l'une cherche à expliquer l'autre a posteriori et participe d'un règlement de compte avec soi-même propre à la pensée cioranienne, alors que l'autre révèle une identité composée progressivement, de façon parfois antagoniste. Meizoz dans le deuxième volet de sa réflexion sur la posture de l'écrivain affine sa distinction entre posture et ethos : « l'ethos désignerait l'image de l'*inscripteur* donnée dans un texte singulier et pouvant se limiter à celui-ci (…). De son côté, la posture référerait à l'image de l'*écrivain* formée au cours d'une *série d'œuvres* signées de son nom[413] ». La notion d'« inscripteur », reprise à Dominique Maingueneau, représente : « à la fois [l']énonciateur d'un texte particulier et, qu'il le veuille ou non, le ministre de l'Institution littéraire qui donne sens aux contrats

412 *Ibid.*, p. 25.
413 J. Meizoz, *La Fabrique des singularités. Postures littéraires II*, Genève, Slatkine Érudition, 2011, p. 87.

impliqués par les scènes génériques et s'en porte garant[414] ». Dans cette perspective, la distinction entre ethos et posture permettrait par exemple d'interroger la figure de penseur privé et l'habitude de Kierkegaard de publier sous pseudonymes divers. En effet, il est indéniable que l'ethos de l'écrivain varie entre *La Répétition* et les *Discours édifiants* de 1843 (pourtant écrits à la même période). Les deux ouvrages ne sont pas publiés sous le même nom (Constantin Constantinus et Sören Kierkegaard), ils n'ont pas la même forme (quatre discours composés à partir de trois citations bibliques pour l'un, et un ensemble disparate de narration suivi de lettres retraçant la rupture avec Régine Olsen à travers des personnages fictifs pour l'autre) et lorsqu'ils abordent le thème de Job, leur propos est tout à fait différent. Fluctuant entre ethos et posture, le penseur privé apparaît alors comme celui qui peut présenter des ethos contradictoires ou tout du moins divergents au sein d'œuvres proches dans le temps.

Dans la mesure où l'ethos ne constitue pas une notion figée, il peut se constituer au fil des textes et également autoriser un jeu ironique de mise à distance dans la façon de s'appréhender soi-même. Ainsi, contrairement à ce qui est posé dans *Postures littéraires* distinguant entre posture et ethos et qui fait de l'ethos la marque de l'auteur interne à *un* texte et de la posture l'enveloppe générale, extra-littéraire, Dominique Maingueneau propose une interprétation intertextuelle de l'ethos. Il explore la construction de l'ethos dans l'extrait de l'incipit de *La Chute dans le temps* : Cioran y laisse percevoir un ethos de moraliste classique. L'ethos correspond alors à une posture d'écriture associée à une tradition littéraire. Dans le cas de la maxime moraliste, le public est une composante de la scène d'énonciation, or, dans le cas du texte de Cioran, une lecture plus approfondie révèle un jeu de l'énonciation avec l'ethos qu'elle met en œuvre. L'ethos apparaît radicalement décalé de toute sociabilité, le jeu mondain propre aux moralistes disparaît au profit d'une écriture allant à l'encontre du moi[415]. L'éloignement d'avec la pratique moraliste nous paraît crucial pour la compréhension de l'œuvre de Cioran. Toutefois, nous verrons que le fait qu'il présente volontairement sa filiation moraliste participe de la composition de son ethos de penseur privé, à travers la mise en œuvre d'une forme d'arbre généalogique des sources de l'écrivain. L'œuvre fragmentaire est propice à ce genre de pratique intertextuelle où le jeu sur les stéréotypes crée un ethos singulier qui s'appréhende progressivement dans l'univers qu'il configure.

414 D. Maingueneau, *Le Discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, « Collection U », 2004, p. 108.

415 D. Maingueneau, *L'Ethos, de la rhétorique à l'analyse du discours*, *op. cit.*, p. 11-12.

II. 3. Ethos du penseur privé et identité

II.3.1. Les instances en présence dans la représentation que l'on a d'un écrivain

Ce jeu entre disparition du « je » et maintien de l'ethos amène à s'interroger sur les instances énonciatrices responsables de l'image qu'autrui aura de tel ou tel écrivain. Dominique Maingueneau distingue trois instances traversées les unes par les autres : la personne, l'écrivain (ou le philosophe) et l'inscripteur. La personne correspond à un état-civil, une vie privée ; l'écrivain ou le philosophe est l'instance actrice de l'espace littéraire ou philosophique ; l'inscripteur est l'énonciateur du texte et le garant du respect des contrats impliqués par l'inscription dans un genre et un discours philosophique[416]. Nous nous demanderons ce que cela implique chez Cioran où en apparence toutes les instances sont brouillées. Pourtant, les exégèses de Mihaela-Gentiana Stănişor et Nicolas Cavaillès nous avait amenés à considérer la part de construction littéraire derrière le moi et le dialogisme en présence dans les œuvres. Dans la mesure où : « aucune de ces instances n'est isolable ou réductible aux autres, leur écart est la condition de la mise en mouvement de création intellectuelle[417] », elles peuvent répondre de certaines tensions en présence dans les textes de Cioran, notamment de ses propos visant à unifier une œuvre contradictoire et paradoxale autour de quelques expériences clés de sa vie, ou encore la mise en scène de son renoncement et du « refuge dans le style ». Cette instance qui cherche à expliquer le texte, à le relier à une tradition littéraire, à une histoire personnelle est celle de l'écrivain, en charge de l'inscription dans l'espace littéraire. Les interventions de cette instance de l'écrivain, qu'on pourrait dire « socio-professionnelle », ont deux objectifs : d'une part, opérer un réglage pour négocier l'inscription de la doctrine dans l'espace littéraire ou philosophique et dans l'ensemble de l'œuvre, et d'autre part, façonner la figure de l'écrivain ou du philosophe, proposer une mise en scène compatible avec les postulats de la doctrine et des représentations collectives[418]. Ces opérations d'ajustement ne sont théoriquement pas appelées à intervenir au sein même des textes doctrinaires ni même dans l'œuvre primaire : pour Maingueneau, qu'on peut ici rapprocher de la théorie de la « posture littéraire » de Jérôme Meizoz, l'instance de « l'écrivain » a une fonction externe au texte, pour ainsi dire médiatique. Toutefois, parce qu'il arrive très souvent que ce qui ressemble à « l'écrivain » assume un méta-discours au sein du texte, notamment chez

416 D. Maingueneau, « La biographie des philosophes dans une perspective d'analyse du discours », in F. Cossutta, P. Delormas, D. Maingueneau, *op. cit.*, p. 29.

417 D. Maingueneau, « La biographie des philosophes dans une perspective d'analyse du discours », *art.cit.*, p. 30.

418 *Ibid.*, p. 31.

certains auteurs comme Kierkegaard, Nietzsche mais aussi Cioran qui mêlent aisément la vie et l'œuvre sans distinction. Ainsi, pour appréhender les tensions internes au texte dont la tripartition des instances ne rend pas entièrement compte, Dominique Maingueneau propose de dissocier les deux fonctions de l'inscripteur entre « l'énonciateur » et « l'auteur » : l'auteur en tant que ministre de l'institution, *répond* d'un texte, en assume la responsabilité et en est l'*agenceur.* Cette distinction permet de concilier deux attitudes antagonistes de l'inscripteur entre une fonction davantage tournée vers la société et une vers le texte[419]. L'instance « auteur » intervient dans le texte pour en régler certains aspects, tandis que l'instance « écrivain » reste hors des textes. Chez Cioran, « l'écrivain » est responsable des propos tenus dans les entretiens accordés, tandis que « l'auteur » assume par exemple la préface à la traduction française de *Sur les cimes du désespoir* évoquée précédemment. Bien que proche, l'un opte pour une approche unifiant les textes, cherchant à tisser des liens, résoudre des contradictions, tandis que l'autre participe à la construction littéraire, maintient certaines contractions et en compose d'autres. Ainsi, dans la préface à sa première œuvre, bien qu'il conclue sur le constat que ce livre lui a permis de mettre à distance la tentation du suicide – propos qu'il tiendra également hors des textes et qu'il développera dans ses entretiens –, l'énonciation est au service d'une mise à distance par l'usage du passé, l'éloignement géographique « Sibiu en Transylvanie » qui participe de la construction d'un ethos interne au texte. L'ethos en question est travaillé par l'insomnie avec un avant relativement factuel – une période, une localité, une activité – présenté au passé, et un temps qui semble s'arrêter au « pendant » avec des considérations sur l'insomnie au présent, marquées par l'intériorité et la question du moi.

II.3.2. Ethos du penseur : la vie et l'œuvre

Cioran occupe une place complexe au carrefour entre lettres et philosophie qui place le critique dans une position difficile lorsqu'il s'agit de prendre en compte les éléments biographiques. En posant des évènements personnels comme cause de l'élaboration de sa pensée (le départ de Răşinari, les nuits blanches), il rompt avec la tradition philosophique pour qui ce genre d'élément n'apparaît généralement pas comme constituant. En effet, si les lettres ont souvent pensé la vie et l'œuvre ensemble (malgré la rupture du structuralisme), le biographique n'a pas le même impact en philosophie. Ainsi, dans un ouvrage où sont envisagés les rapports au biographique dans le champ philosophique, Dominique Maingueneau distingue les modalités entérinant les liens entre la vie et l'œuvre

419 *Ibid.*

entre le monde littéraire et le monde philosophique. En effet, la démarche visant à mettre en regard les événements de la vie personnelle avec ceux de la fiction n'est pas aussi opérante en philosophie qu'en lettre. Les événements ne fonctionnent pas en philosophie comme des causes d'une élaboration doctrinale. Cela ne veut pas dire qu'il n'existe pas de liens entre « extratextuel » et « énonciateur » en philosophie mais qu'ils répondent à d'autres modalités touchant entre autres aux voix de légitimation du discours philosophique et surtout à ce que Maingueneau appelle les « rites génétiques » c'est-à-dire l'ensemble des pratiques relatives à la fabrication des textes (isolement, engagement dans une cause, drame personnel). Le rite génétique apparaît indissociable de la doctrine chez Cioran : les états de mal-être le poussent à écrire, à élaborer une pensée de la rupture et dont la négation et la nostalgie d'un passé « d'avant la naissance » sont les moteurs. On perçoit tout à fait la difficulté liée au rite génétique : La réussite des œuvres consacre la pertinence des rites génétiques, mais ce sont les rites génétiques qui permettent les œuvres[420].

On trouve également une forme de mise en scène des lieux de l'élaboration de la pensée, donnant corps à la position de penseur déployée dans l'œuvre, Maingueneau cite les errances de Nietzsche ou encore la « librairie » de Montaigne[421]. Il est d'ailleurs remarquable que la présence plus ou moins marquée dans le texte de ce lieu, va de pair avec une difficulté grandissante à faire entrer l'auteur dans le champ philosophique. Plus il est possible de tisser des liens entre la doctrine et le biographique plus la pensée apparaît suspecte.

II.3.3. Ethos du penseur privé et méconnaissance de soi

Dans le cas de l'autoportrait l'ethos et la posture de l'auteur semblent bien souvent se rejoindre dans une même attitude, puisque l'œuvre rejoint le projet général de l'écrivain. Or, dans l'œuvre de Cioran, nous sommes très souvent confrontés à ses propres contradictions internes aux textes, ainsi il peut aussi bien soutenir « Perpétuelle poésie *sans mots* ; silence qui gronde en dessous de moi-même. Pourquoi n'ai-je pas le don du Verbe ? Être stérile avec tant de sensations ! » que « Mon idéal d'écriture : faire taire à tout jamais le poète qu'on recèle en soi ; liquider ses derniers vestiges de lyrisme[422] » en l'espace de quelques lignes. Ces contradictions, qui bien souvent révèlent l'intérêt

420 *Ibid.*, p. 25 et suivantes.
421 *Ibid.*, p. 28.
422 *Cahiers*, p. 14.

obsessionnel de notre écrivain pour ces questions, entrent également en résonance avec les pratiques littéraires de Cioran. Ainsi, certains fragments tout en étant loin thématiquement de la question poétique, mettent en œuvre des jeux sonores montrant un ethos encore différent de celui exprimé explicitement : « Le fanatique du cafard elliptique est appelé à exceller dans n'importe quelle carrière, sauf dans celle d'écrivain[423]. » Les jeux sonores en [a] et [i], l'image créée, donnent à voir un écrivain-poète inscrit dans un démarche où le ludique contredit l'existentiel, la chute entrant directement en contradiction avec la démonstration créatrice des premiers mots du fragment. Il y a donc une rupture entre l'explicite et l'implicite chez Cioran, brouillée par la propre analyse de l'auteur sur son œuvre. En effet, les entretiens qu'il accorde à la fin de sa carrière l'amènent à produire une auto-analyse et à offrir des clés de lecture à ses textes. Pourtant, bien qu'il ait souvent une grande acuité quant à son travail, notamment d'un point de vue thématique, il est souvent muet quant à sa pratique d'écriture qu'il minimise sur le plan littéraire, la limitant à une pratique d'extériorisation bénéfique, ou en soulignant son style classique dû selon lui à son identité de « métèque » se devant de montrer une maîtrise parfaite de la langue : « J'ai hurlé, la grammaire à la main ! Tragédie du métèque[424] ! ».

l'ethos de l'auteur est particulièrement problématique puisqu'il s'appuie sur une méconnaissance du « qui suis-je ? » supposé fonder ce même ethos. L'expression d'un ras-le-bol généralisé de l'existence se mêle au désir de trouver son identité : « J'en ai assez d'être moi, et cependant je prie sans cesse les dieux de me rendre à moi-même[425]. » Le rapport de soi à soi est marqué par une insatisfaction ontologique : d'une part, la satiété d'être soi semble à son paroxysme chez Cioran ; d'autre part, l'expérience du vide révèle l'impératif de combler le vide intérieur par la restitution, la recomposition d'un moi. Ce vide en soi précède et révèle une expérience existentielle :

> « Méditez seulement une heure sur l'inexistence du *moi* et vous vous sentirez un autre homme » disait un jour à un visiteur occidental un bonze de la secte japonaise Kousha.
>
> Sans avoir couru les couvents bouddhiques, combien de fois ne me suis-je pas arrêté sur l'irréalité du monde, donc du moi ? Je n'en suis pas devenu un autre homme, non, mais il m'en est resté effectivement ce sentiment que mon

423 *De l'inconvénient d'être né*, p. 760.
424 *Cahiers*, p. 852.
425 *Le Mauvais démiurge*, p. 719.

> moi n'est réel d'aucune façon, et qu'en le perdant je n'ai rien perdu, sauf quelque chose, sauf *tout*[426].

À la possibilité de devenir autre, Cioran oppose les révélations du néant : l'irréalité du moi et du monde montre l'égalité des choses, moi et le monde, tout et rien. Cet ethos est paradoxal car fondé sur l'absence et l'indifférence. Cependant, en convoquant des anecdotes pour fonder ses réflexions plus abstraites, Cioran réinvestit le champ du réel et du matériel et donne une nouvelle dimension à l'ethos de l'auteur.

II.4. Le penseur privé et la paratopie : trouver son lieu, rester dans le non-lieu

II.4.1. Le penseur privé et la question de l'ancrage dans le monde

Nous avons vu précédemment que le penseur privé lorsqu'il se donne à voir à travers le texte présente une attitude en rupture avec le monde qui conditionne son identité. Cependant, dans l'écriture du rejet du monde, le penseur privé – comme tout écrivain entreprenant de bâtir un univers fictionnel – crée un espace neuf. L'ethos du penseur privé est chargé d'une portée existentielle puisqu'il implique la recomposition d'un rapport au monde d'œuvre en œuvre. Ainsi, malgré une apparence aléatoire dans l'enchaînement des fragments, Cioran ne laisse-t-il en fait rien au hasard. En témoignent les multiples recompositions des manuscrits transmis à son éditeur précédemment mentionnés. La fin d'un ouvrage est notamment importante et le fragment conclusif porte la marque d'un positionnement existentiel important qui traduit bien souvent un état d'esprit propre à chaque œuvre. Ainsi, *Le Mauvais démiurge* marque la création corrompue dans laquelle nous évoluons par son aphorisme final : « Nous sommes tous au fond d'un enfer dont chaque instant est un miracle[427]. » qui oppose l'enfer collectif au miracle de l'instant. Il y a ici un effet de rupture entre le collectif retrouvé *nous sommes tous* composant une collectivité et une continuité dans laquelle s'inscrit l'écrivain et la rupture de cette durée dans l'explosion des instants et la sortie de l'évidence. Le penseur privé invite à voir au-delà de la continuité apparente et à sortir de l'existence telle qu'on la conçoit habituellement. Cependant, *De l'inconvénient d'être né* rappellera dans son dernier fragment qu'une telle sortie n'est pas forcément aisée, ni source de félicité :

426 *De l'inconvénient d'être né*, p. 746.
427 *Le Mauvais démiurge*, p. 728.

> Qu'avez-vous, mais qu'avez-vous donc ? – Je n'ai rien, je n'ai rien, j'ai fait seulement un bond hors de mon sort, et je ne sais plus maintenant vers quoi me tourner, vers quoi courir[428]…

L'écrivain use à plusieurs reprises du dialogue pour introduire son propos, théâtralisant son discours tout en maintenant un dialogue nécessaire avec autrui. Ici l'échange renforce le sentiment d'angoisse par les jeux de répétition à la fois dans la question et dans la réponse. La difficulté à trouver un sens à l'existence et au monde qui nous entoure est mise à l'honneur dans ce fragment qui rappelle que le penseur privé échappe à la raison non sans conséquences. Toutefois, Cioran conclut l'ensemble de son œuvre fragmentaire par un fragment mettant à distance les révélations négatives des précédents textes : « Après tout, je n'ai pas perdu mon temps, moi aussi je me suis trémoussé, comme tout un chacun, dans cet univers aberrant[429]. »

Le discours littéraire fait surgir un monde dans lequel l'ethos joue un rôle paradoxal : à travers la construction de l'ethos se donne une identité à la mesure du monde qu'il est censé faire surgir. Ainsi, l'interprétation du destinataire n'est pas un simple décodage : quelque chose de l'ordre de l'expérience sensible se joue. Le destinataire participe du monde configuré par l'énonciation et accède à une identité incarnée avec laquelle il peut faire corps[430].

II.4.2. Négocier sa place dans le monde et dans la littérature

La notion d'ethos permet d'interroger les rapports entre l'auteur et le monde. En effet, elle recoupe un volet relationnel entre écrivain et lecteur, et un volet existentiel puisque avec l'ethos c'est une vision de l'être qui transparaît à travers l'énonciation. L'ethos est un outil pratique pour se dégager de la question de la subordination de l'œuvre aux évènements qui jalonnent la vie d'un auteur, sans pour autant évacuer le biographique. Dans la mesure où l'écriture de Cioran reprend constamment la difficile négociation entre soi et l'existence dans tout ce qu'elle touche (rapport à la vie, aux autres et à soi-même), la lire comme manifestation d'un ethos affirmant la difficulté d'ancrage de l'être dans la vie permet de mieux percevoir les enjeux de l'écriture dans cette entreprise. Ainsi, chez Cioran l'exil n'a-t-il de sens que compris au niveau de l'existence tout entière : « Toute ma vie j'aurai vécu avec le sentiment d'avoir été éloigné de mon véritable lieu. Si l'expression "exil

428 *De l'inconvénient d'être né*, p. 899.
429 *Aveux et anathèmes*, p. 1128.
430 D. Maingueneau, *L'Ethos, de la rhétorique à l'analyse du discours*, *op. cit.*, p. 16.

métaphysique" n'avait aucun sens, mon existence à elle seule lui en prêterait un[431]. » En revendiquant son statut d'apatride, en refusant de retourner en Roumanie (lorsque celle-ci lui ouvrit à nouveau ses frontières), en entretenant une relation impossible d'amour-haine avec Paris, Cioran entretint sa vie durant le mythe d'un être sans autre attache que la littérature : « Je me suis fourvoyé dans les Lettres par impossibilité de tuer ou de me tuer. Cette incapacité, cette lâcheté seule a fait de moi un scribe[432]. » Parce qu'il réduit son activité d'écrivain à celle d'un simple secrétaire, prenant en note ce qu'on lui dicte, Cioran rend impossible tout sauvetage par les Lettres. Cependant, en réactivant son geste de fragment en fragment, en s'interdisant le point final, il maintient un questionnement quant au lieu d'ancrage de sa pensée.

Cette difficulté réactualisée de texte en texte révèle la mise en œuvre de ce que Maingueneau appelle la paratopie. La paratopie « n'est pas l'absence de tout lieu, mais une difficile négociation entre le lieu et le non-lieu : impossibilité de se clore sur soi et impossibilité de se confondre avec la société "ordinaire", nécessité de jouer de et dans cet entre-deux, à la frontière entre l'inscription dans ses fonctionnements topiques et l'adhésion à des forces qui les excèdent[433]. » Le thème de la paratopie permet de comprendre la posture littéraire de Cioran comme menant une réflexion où la paratopie, complètement consciente, est constamment travaillée, mise en abîme et interrogée dans le texte. Le thème de la naissance est par exemple particulièrement représentatif de la mise en place d'une paratopie singulière où l'être ne peut trouver de posture stable et satisfaisante face à la vie et révèle à la fois un manquement, voire une faute de l'être, et un espoir, une attente vis-à-vis de l'existence :

> Je ne me pardonne pas d'être né. C'est comme si, en m'insinuant dans ce monde, j'avais profané un mystère, trahi quelque engagement de taille, commis une faute d'une gravité sans nom. Cependant, il m'arrive d'être moins tranchant : naître m'apparaît alors comme une calamité que je serais inconsolable de n'avoir pas connue[434].

Dans le rapport à la naissance, s'opposent sans cesse chez Cioran l'impression de s'être vu imposer une existence non désirée et celle de participer à une transgression essentielle, fondatrice de l'être humain. Dans ce rapport complexe entre culpabilité et victimisation, l'individu oscille sans cesse entre les pôles de bourreau et victime, incapable de trouver

431 *De l'inconvénient d'être né*, p. 795.
432 *Cahiers*, p. 14.
433 D. Maingueneau, *Trouver sa place dans le champ littéraire. Paratopie et création*, *op. cit.*, p. 26.
434 *De l'inconvénient d'être né*, p. 742.

une assise ferme et définitive tant dans le non-lieu de l'anté-naissance que dans le lieu de l'existence post-naissance. Le fragment ci-dessus marque également la complexité de la compréhension de la culpabilité liée à la naissance. La tension est particulièrement perceptible dans la phrase centrale : « C'est comme si, en m'insinuant dans ce monde, j'avais profané un mystère, trahi quelque engagement de taille, commis une faute d'une gravité sans nom. » Certes, la naissance apparaît ici comme la réactualisation de la Chute à l'échelle de l'individu et en ce sens est une catastrophe, mais l'usage du verbe *s'insinuer* laisse entrevoir une certaine duplicité dans l'acte, une volonté à la fois maligne et habile. Dès lors la naissance semble être un moment contrôlé de l'existence qu'on peut choisir ou non de *se pardonner*, ce qui revient à accepter ou non d'adhérer au *lieu* ainsi pénétré.

Dominique Maingueneau distingue deux niveaux de paratopie, tout à fait perceptibles dans l'œuvre de Cioran : d'une part au niveau du texte, dans le discours littéraire en tant que discours constituant, chez Cioran c'est l'ensemble des procédés de rupture, le développement d'un rythme et d'un ton portés par la négation et la mélancolie, tels qu'on les trouve par exemple dans *De l'inconvénient d'être né* ; d'autre part au niveau de l'individu, dans la paratopie singulière de l'écrivain déployant sa création à travers l'impossibilité même de s'assigner une véritable place[435]. Là encore Cioran affiche la rupture comme élément fondamental de son identité tant d'homme que d'écrivain et cette difficile appartenance nourrit sa pensée :

> Écrire est devenu pour moi un supplice, une impossibilité. Les mots me paraissent tellement *extérieurs* (à mon essence) que je n'arrive pas à entrer en contact avec eux. La rupture est complète entre eux et moi. Nous n'avons plus rien à nous dire. Si je m'en sers, si je les emploie, c'est pour les dénoncer, et pour déplorer l'abîme qui s'est ouvert entre nous[436].

L'écriture participe de la paratopie chez Cioran puisqu'elle est à la fois le *supplice* et le moyen d'extérioriser la souffrance. Dans l'œuvre de Cioran, le fond ne cesse de croiser la forme et de susciter des zones de contact, de porosité entre l'énoncé et l'énonciation. Dominique Maingueneau explique cette paratopie particulière propre au penseur en ce sens que : « l'énonciation philosophique s'appuie sur une paratopie qui la rend possible, mais elle doit en même temps construire dans ses textes la nécessité de cette paratopie qui la fonde[437]. »

435 D. Maingueneau, *Trouver sa place dans le champ littéraire. Paratopie et création*, *op. cit.*, p. 26.
436 *Cahiers*, p. 179.
437 D. Maingueneau, « La biographie des philosophes dans une perspective d'analyse du discours », *art.cit.*, p. 34.

Toutefois, l'étude que Dominique Maingueneau mène à partir du travail d'un poète régionaliste de la fin du XIX[e] siècle, Émile du Tiers, révèle que la paratopie, si elle est difficulté à s'inscrire dans un champ disciplinaire et social, n'est pas une complète instabilité. En effet, du Tiers, incapable de trouver sa place, ne parvient pas à s'approprier une paratopie et peut seulement circuler dans des paratopies préexistantes, validées par l'opinion publique[438]. Le problème d'Émile du Tiers est de ne pas parvenir à trancher en faveur d'un positionnement précis[439]. La réussite de la création tient donc à la capacité à tenir sa position marginale, à trouver une voie personnelle dans une discipline collective, et il nous semble que l'ancrage paratopique est parfaitement maîtrisé chez Cioran, jusque dans son apparent échec :

> Une vie de raté, de roulure, de tristesses inutiles et épuisantes, de nostalgies sans objet et sans direction ; un rien qui se traîne sur les chemins, et qui se vautre dans ses douleurs et ses ricanements[440]…

Chaque fragment semble rappeler la difficulté qu'il y a à vivre, l'impossibilité de trouver un lieu d'ancrage. Or, ce faisant, Cioran brosse un portrait en creux, trouve *son* lieu dans le négatif, le *non-lieu* : celui qui n'a pas de direction, qui reste en mouvement – quand bien même ce mouvement est des plus méprisables. Dans ce lieu paradoxal le vaurien, le raté pourra déposer son fardeau de tristesses, de nostalgies, de douleurs et de ricanements, faisant de l'échec de sa vie l'ancrage qui lui manquait.

L'œuvre de Cioran est parcourue par l'ensemble des formes de paratopie définies par Maingueneau. En effet, on trouve à la fois l'énonciation des paratopies d'identité, spatiale, temporelle, linguistique et leur mise en question par un retournement ironique, qui inscrit l'écrivain dans une forme de paratopie essentielle où règne l'impossibilité de négocier un ancrage de quelque sorte que ce soit hormis dans l'errance. Avant d'aller plus loin dans notre réflexion et l'étude des répercussions de l'application de ces notions d'ethos et de paratopie chez Cioran, revenons sur la typologie relative à la paratopie chez Maingueneau. On distinguera paratopie d'identité, paratopie spatiale, paratopie temporelle et paratopie linguistique. La paratopie *d'identité* concerne l'éventail des dissidences individuelles vis-à-vis du groupe (familiales, sexuelles, sociales), elle peut atteindre un degré maximal

438 Dominique Maingueneau, *Trouver sa place dans le champ littéraire. Paratopie et création*, *op. cit.*, p. 176.

439 *Paratopie et discours littéraire. Entretien avec Dominique Maingueneau*, Propos recueillis par David Martens, *Fabula*, octobre 2016, [en ligne], http://www.fabula.org/atelier.php?Paratopie_et_discours [consulté le 20/07/2018].

440 *Cahiers*, p. 24.

lorsqu'elle touche à l'appartenance à l'humanité, tant du point de vue physique (handicap, maladie, monstruosité) que moral (criminel) ou psychique (fou). Les paratopies *spatiale* et *temporelle* relèvent d'un exil géographique ou chronologique : l'écrivain énonce depuis un lieu qui n'est pas le sien, ou depuis un temps décalé, soit en avance soit survivant d'un monde défunt[441]. Sans avoir à creuser beaucoup on perçoit à quel point l'écriture de Cioran trouve sens face à une telle notion : l'exil hors de l'humanité, – tout en gardant paradoxalement la marque de l'infamie d'être né homme – théorisé tout au long des fragments cioraniens, rythme le discours de l'auteur et se déploie tant au niveau de l'individu, que de son rapport à l'espace (de la Roumanie à la France) et au temps.

Dans « Mon pays », manuscrit retrouvé en 1994 dans les papiers épars de Cioran, l'expression de la paratopie spatiale est virulente :

> Mon pays ! je voulais à tout prix m'y accrocher – et je n'avais pas à quoi. Je ne lui trouvais aucune réalité ni dans le présent, ni dans le passé. Par rage, je lui attribuais un avenir, je le forgeais de toutes pièces, je l'embellissais, sans y croire. Et je finis par l'attaquer, cet avenir, par le haïr : je crachais sur mon utopie. Ma haine amoureuse et délirante n'avait, pour ainsi dire, pas d'objet ; car mon pays s'effritait sous mes regards[442].

Dans ce texte où Cioran scrute son attitude passée, la difficile négociation entre le lieu du pays natal et sa transformation en non-lieu via sa destruction à venir (à la fois géopolitique à travers la guerre et personnelle à travers l'exil) est nettement perceptible dans le dualisme entre les termes relevant de la haine (*rage, attaquer, haïr, cracher sur, haine*) et ceux relevant de l'affection (*m'y accrocher, embellissais, utopie, amoureuse*).

Par ailleurs, le dernier niveau de paratopie évoqué par Dominique Maingueneau, la paratopie *linguistique* est aussi à l'œuvre chez Cioran. En effet, l'écrivain faisant acte de paratopie linguistique écrit ses œuvres dans une langue qui n'est pas la sienne. L'énonciation se nourrit de la non-coïncidence entre langue maternelle et langue d'écriture ou entre langue d'écriture et langue désirée[443]. Nous avons vu précédemment à quel point les choix linguistiques de Cioran renvoient à une réflexion autour de l'assise créatrice entre lyrisme et épuisement de la langue.

---

441 D. Maingueneau, *Trouver sa place dans le champ littéraire. Paratopie et création*, *op. cit.*, p. 27.
442 Cioran, « Mon pays », in V. Piednoir, L. Tacou, *Cioran*, *op. cit.*, p. 65.
443 D. Maingueneau, *Trouver sa place dans le champ littéraire. Paratopie et création*, *op. cit.*, p. 28.

La paratopie est à la fois le contexte, la condition et le produit du processus créatif[444]. C'est-à-dire qu'elle mêle biographique, génétique et œuvre finie sans hiérarchie. En son sein se développe un ethos particulier, dont Cioran semble être un représentant singulier. La paratopie est figurée au sein du texte par ce que Dominique Maingueneau appelle l'« embrayage paratopique » et qui fonctionne via divers procédés touchant soit au thématique (à travers des personnages marginaux par exemple) soit à l'énonciation formelle (à travers l'usage de certains pronoms ou adverbes de temps et de lieu par exemple). On peut considérer que les embrayeurs participent à la fois du monde représenté par l'œuvre (le personnage marginal) et de la situation d'énonciation à travers laquelle s'institue l'auteur qui construit ce monde (usage de pronoms ou adverbes déictiques). Ces éléments sont très variés, mais on peut distinguer quelques axes sémantiques majeurs qui reprennent les types de paratopie et vont matérialiser le nomadisme fondamental d'une énonciation qui cherche à convertir en lieu son errance.[445]

> Les trois villes que j'ai le plus aimées : Sibiu, Dresde, Paris.
>
> Dresde n'est plus. Paris me pèse. Sibiu est inaccessible[446].

Pour ce grand citadin que fut Cioran les villes apparaissent comme causes de souffrances autant que de joies. Dans cette citation extraite des *Cahiers,* les villes mentionnées révèlent différents axes de la paratopie : la disparition, l'insatisfaction et l'inatteignable. En deux lignes, Cioran embrasse l'étendue de son incapacité à s'ancrer dans un lieu mais aussi l'impossibilité à renouer avec des lieux de son passé : outre l'impossible retour en Roumanie pour des raisons politiques, la rupture avec Sibiu – ville de la fin de l'enfance et de l'adolescence – symbolise la distance prise entre soi et soi au fil d'une vie ; tandis que Dresde représente un passé pénible, celui de la jeunesse, renié à cause des emballements pro-fascistes de Cioran. Enfin, Paris, seule ville accessible, ne génère qu'une insatisfaction profonde. Le lieu ne vaut que pour ce qu'il n'est pas, pour la charge d'utopie, de rêve, d'irréalisé ou de révolu qu'il porte.

Dans la mesure où on va chercher ces embrayeurs sémantiques dans la narration, on peut s'attendre à ne pas en trouver tels quels dans les textes de Cioran, puisque ce dernier ne pratique pas le récit narratif, hormis ponctuellement et sous une forme plutôt lacunaire. Toutefois, on peut retrouver un lien de parenté entre son œuvre et des personnages romanesques représentant des marges de la société. Mais aussi avec des lieux représentant

444 *Ibid.*
445 D. Maingueneau, *Trouver sa place dans le champ littéraire. Paratopie et création*, *op. cit.* p. 29.
446 *Cahiers*, p. 282.

une forme de paratopie parce qu'ils appartiennent au monde sans y appartenir : l'île, le sanatorium, la prison[447]. Chez Cioran, on retrouve l'intérêt pour les marginaux (clochards, prostituées, fous), dont nous avons vu que certains fragments retranscrivent une pensée, un échange, ainsi que pour les lieux frontières : asile, court de justice, etc. Ainsi, *De l'inconvénient d'être né* relate une visite aux abattoirs :

> Aux abattoirs, je regardai, ce matin-là, les bêtes qu'on acheminait au massacre. Presque toutes, au dernier moment, refusaient d'avancer. Pour les y décider, on les frappait sur les pattes de derrière.
>
> Cette scène me revient souvent à l'esprit lorsque, éjecté du sommeil, je n'ai pas la force d'affronter le supplice quotidien du Temps[448].

Non-lieu et lieu de torture se mêlent dans ce fragment où la souffrance de l'être ne trouve de réel que dans sa destruction imminente. Le temps rappelle l'avancée contrainte et inéluctable vers la mort. Cioran en faisant le lien entre lui et les animaux marque la communauté existant entre ceux qui vont vers leur fin. Le fragment parce qu'il refuse la linéarité de l'œuvre semble s'arc-bouter contre cette avancée mais, comme les bêtes menées à l'abatage, l'écrivain rétif ne peut qu'aller progressivement vers sa fin, fragment après fragment.

Par ailleurs, la paratopie est sensible à travers la récurrence de ce que nous appellerons des masques car s'ils relèvent du thématique, ils impliquent aussi une transformation plus profonde de l'énonciation dans sa structure même – nous pensons entre autres aux masques de Job, de l'ermite, et du troglodyte[449]. La paratopie est également sensible à travers le jeu des références à d'autres auteurs, important dans les œuvres de Cioran. Par les jeux de l'intertextualité, Cioran se compose un milieu littéraire, un entourage fait d'auteurs souvent marginaux, à la frontière des genres, parfois mal vus par l'opinion. Il construit ainsi un ancrage parmi les errants, les marginaux et les stigmatisés.

III. Trouver sa place dans le dialogue littéraire en tant que penseur privé

En citant abondamment d'autres auteurs, Cioran renforce sa pratique de négation de soi en attaquant sa propre œuvre et en la reléguant à l'arrière d'œuvres considérées comme

447 D. Maingueneau, *Trouver sa place dans le champ littéraire. Paratopie et création*, *op. cit.*, p. 30.
448 *De l'inconvénient d'être né*, p. 858.
449 Ces catégories seront le sujet du chapitre suivant.

supérieures à la sienne. À travers un traitement particulier de la citation, Cioran compose un panthéon littéraire lui permettant de s'inscrire dans un lieu propre au penseur privé.

III.1. Le penseur privé : écrivain-lecteur

III.1.1. Le penseur privé et la pratique de la citation détachée

Les penseurs privés, fondant leur ethos sur leur absence d'intérêt pour la publication, se trouvent relativement libres dans leur pratique d'écriture. Professant également une forme d'humilité, se présentant comme des non-auteurs (on pense à Cioran refusant les prix littéraires, à Perros refusant de publier ses fragments pendant de nombreuses années avant de publier *Papiers collés*[450], mais surtout à Joseph Joubert, qui sera une référence pour l'un comme pour l'autre). La note prise pendant la lecture peut être fort courte, une ligne, c'est le cas de plusieurs citations trouvées chez Joubert[451], Cioran et Perros pour ne citer qu'eux, mais elle peut également être beaucoup plus conséquente et occuper presque une page entière[452].

Cioran va recopier des citations sur des feuilles volantes, qu'il gardera ensuite précieusement. La Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet conserve plusieurs feuillets épars où Cioran notait les citations qui le frappaient. Sur ces feuilles, pas de notes personnelles, seulement la citation. L'écrivain en action disparaît pour faire place à ses prédécesseurs. Chez Cioran les citations viennent de modèles littéraires et philosophiques (textes antiques, Joubert, Wittgenstein, Chamfort, etc.) :

> « En philosophie une question se traite comme une maladie. »
> (Wittgenstein)[453]

Mais aussi d'extraits de témoignages d'internés en psychiatrie (à partir des lectures de Janet, Jung, Lacan) :

450 Cf. Préface de l'éditeur à G. Perros, *Papiers collés*, Paris, Gallimard, 1960, in, G. Perros, *Œuvres*, Paris, Gallimard, « Quarto », 2017, p. 389.

451 Les citations détachées sont si nombreuses dans les carnets de Joubert qu'il nous est impossible d'en rendre compte ici, nous renvoyons le lecteur aux travaux présentés lors du colloque organisé par S. Giai-Duganera et J. Thélot, *Joseph Joubert lecteur*, 13-14 octobre 2015, Lyon.

452 Cf. *Cahiers*, p. 366-367 ; G. Perros, *Papiers collés*, *op. cit.*, p. 447 ; la pratique est également présente dans les écrits intimes de Baudelaire, voir notamment C. Baudelaire, *Journaux intimes*, *Mon cœur mis à nu*, *op. cit.*, p. 707-708.

453 *Cahiers*, p. 302.

> « Monsieur le docteur, certes j'ai désinfecté tout le ciel avec du sublime, et, malgré cela je n'y ai découvert aucun dieu. » Jung[454].

Ou encore de textes religieux (principalement chrétiens et bouddhiques) :

> « Non est sanitas in carne mea, a facie irae tuae; / Non est pax ossibus meis, a facie peccatorum meorum »
>
> « à la vue de votre colère, il n'est rien resté de sain dans ma chair ; et à la vue de mes péchés, il n'y a plus aucune paix dans mes os. » (Ps. XXXVII, 4)[455]

Non datées, ces citations furent inscrites sur des feuilles volantes et conservées parmi les papiers de Cioran, probablement en vue d'une réutilisation future. En effet, bien que nous n'ayons pas retrouvé précisément ces citations dans les œuvres, on observe un processus similaire dans de nombreux fragments des *Cahiers* repris dans les recueils publiés. Cette pratique propre au penseur privé révèle comment ce dernier opère une marche arrière de l'amphithéâtre universitaire à la chambre, la bibliothèque personnelle.

III.1.2. La citation : point de départ de la réflexion personnelle

Le rapport à la citation est particulièrement étudié par le désormais classique *La Seconde main* d'Antoine Compagnon et de façon plus récente – et plus directement orientée dans notre direction – par le travail d'Andrei Minzetanu sur les carnets de lecture[456] et la notion d'« in-citation » – comprendre la citation qui donne à penser. La citation est d'abord : « une note personnelle de lecture. Avant de citer pour les autres, on cite d'abord pour soi[457] ». Elle est donc un travail de dialogue au sens philosophique, c'est-à-dire qu'elle participe de l'élaboration d'une idée ou de sa réfutation. Malgré l'irruption d'autrui la citation maintient, et même confirme, la subjectivité de la réflexion. Elle relève en effet d'un choix, d'une préférence personnelle pour tel ou tel auteur, tel ou tel passage :

> L'in-citation (…) garde quelque chose (…) de cette « citation préférée », dans la mesure où elle déclenche et oriente notre pensée et nos interprétations ; elle est aussi en quelque sorte un biais cognitif, une formule qui modélise nos

454 « Notes », Fonds Cioran, Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, CNR. Ms. 790.
455 *Ibid.*
456 A. Minzetanu, Ars excerpendi. *Généalogie du carnet de lecture au XX^e siècle (Valéry, Ortega, Noica, Cioran, Sebastian, Pavese, Vila-Matas)*, (thèse de doctorat), sous la direction de W. Marx et T. Hunkeler, Université Paris Nanterre, 2013.
457 A. Minzetanu, « L'in-citation ou la citation qui donne à penser. L'autobiographie d'une idée dans les Cahiers de Cioran », *Littérature*, 2012/1 (n°165), p. 49-61, p. 49.

> perceptions et notre attention dans la lecture et dans l'écriture, même si la dimension subjective (de préférence) est peut-être moins présente[458].

Ainsi, la citation ne voit pas disparaître l'expression de soi, bien qu'elle l'assujettisse à la parole d'autrui. Le travail d'appropriation et d'ensemencement que la citation suppose est propre à l'élaboration d'une pensée fondée sur un rapport paradoxal d'humilité (effacement face à la pensée d'un modèle) et d'audace dans l'assimilation des idées reprises. Cette ambiguïté est tout à fait caractéristique de l'attitude d'un écrivain restant à la marge, à la recherche de « cas » et « amateur de mémoires » : « Aussi bien en philosophie qu'en littérature, ce sont les *cas* qui m'intéressent, ces auteurs desquels on peut dire qu'ils sont un "cas" au sens quasi clinique du terme[459]. » En mettant en avant l'individu, l'histoire personnelle avant la pensée, Cioran va à contre-courant de la philosophie comme de la théorie littéraire, il fait du biographique une clé de lecture personnelle, privée, privilégiant l'inutilisable. En se mettant en retrait derrière ces « cas » et restant dans la pénombre, il joue une manche importante de cette partie qui l'oppose à lui-même, à l'existence et au lecteur.

Lorsque la citation sort du carnet de lecture pour entrer dans le recueil publié, elle intègre alors une autre dimension que celle du seul rapport à soi, de la pensée en train de se faire. En effet, elle est intégrée à la parole de l'écrivain, devient sienne. Ainsi, N. Cavaillès et A. Demars rapportent que la formule « Tout est rien » propre aux textes mystiques est commentée par Cioran dans de nombreux recueils depuis *Des larmes et des saints* jusqu'à *Aveux et anathèmes*[460]. La formule y est tantôt citée comme pensée propre à l'auteur, tantôt comme enseignement des mystiques, elle est également questionnée dans un jeu de dialogue avec les mystiques attestant du travail d'appropriation fait par l'auteur et engageant le lecteur dans des aller-retours entre les textes. En effet, s'il fait montre de curiosité vis-à-vis des citations évoquées par Cioran, le lecteur est amené à découvrir ou redécouvrir un ensemble hétéroclite d'œuvres allant des historiens antiques aux psychanalystes du XX^{e} siècle, en passant par les romanciers russes, les moralistes français, les poètes anglais, les mystiques espagnols ou encore les textes sacrés des philosophies orientales. La reprise de citations entre les écrits privés et ceux publiés est fréquente dans son œuvre, par exemple, dans *De l'inconvénient d'être né* Cioran cite Hésiode, citation reprise des carnets[461] et complétée par quelques mots de sa plume :

458 *Ibid.*, p. 53.
459 *Entretiens*, p. 24.
460 Cf. *Œuvres*, p. 1538.
461 Cf. *Cahiers*, Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, juin 1970, ms. 823, f° 87.

> « Les maladies, les unes de jour, les autres de nuit, à leur guise, visitent les hommes, apportant la souffrance aux mortels – en silence, car le sage Zeus leur a refusé la parole. » (Hésiode)
>
> Heureusement, car, muettes, elles sont déjà atroces. Bavardes, que seraient-elles ? Peut-on en imaginer une seule *s'annonçant* ? À la place des symptômes, des proclamations ! Zeus, pour une fois, aura fait preuve de délicatesse[462].

Cette façon de traiter la citation, d'abord sous forme de texte détaché, présent sans commentaire, puis reprise avec ajout d'une réflexion personnelle de l'auteur est extrêmement pratiquée par Cioran et fait basculer l'ensemble du travail de citation. Dans *La seconde main ou le travail de la citation* Antoine Compagnon rappelle l'ampleur du travail d'appropriation que nécessite la citation : il s'agit de penser non seulement « avec » mais « à partir de » à travers ce que Compagnon qualifie de « prélèvement » et de « greffe » d'une pensée[463]. Ce travail ne peut se faire sans une pratique approfondie de lecture et notamment, comme le dit Andrei Minzetanu le fait de « lire un crayon à la main[464] ». Par la pratique de la citation, le penseur privé pose la lecture comme rouage fondamental de son œuvre, mais en y ajoutant une réflexion personnelle il transforme la dynamique du texte. En effet, la citation fait désormais office de déclic que Minzetanu baptise « in-citation » : « Ce que j'appelle *in-citation*, c'est précisément ce type de phrases, ce sont ces mots déclencheurs de petites illuminations[465]. » C'est ainsi qu'il relie la rédaction de *De l'inconvénient d'être né* à la lecture d'un texte de Maurice de Gandillac dans *La quinzaine littéraire* évoquant « la douceur d'avant la naissance » présente dans les aphorismes cioraniens[466]. De même, les citations sont souvent à l'origine des textes de Kierkegaard : les *Quatre discours édifiants de 1843* prennent tous comme point de départ une citation biblique (Job notamment). Chez Cioran, la citation donne presque toujours lieu à une réflexion personnelle, la lecture est presque toujours le prétexte pour l'écriture, les deux se relançant sans cesse.

La lecture devient sous l'égide du penseur privé un acte existentiel qui conditionne sa pratique de penseur et d'écrivain. En choisissant certains auteurs plutôt que d'autres, en composant un dictionnaire de citations complètement subjectif, le penseur privé opère un

462 *De l'inconvénient d'être né*, p. 849.
463 A. Compagnon, *La Seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979, p. 17 et 31.
464 A. Minzetanu, « L'in-citation ou la citation qui donne à penser. L'autobiographie d'une idée dans les Cahiers de Cioran », *art. cit.*, p. 49.
465 A. Minzetanu, « La naissance des idées littéraires », *Critique* 2012/3 (n° 778), p. 228.
466 A. Minzetanu, « L'in-citation ou la citation qui donne à penser. », *art. cit.*, p. 57.

choix dans les filtres de lecture[467] et compose une grille de lecture particulière puisant dans les citations tout en y appliquant une lecture subjective :

> « Who has not found the heaven below
>
> Will fail of it above. »
>
> (E. Dickinson)
>
> Le ciel est la récompense de ceux qui l'ont trouvé déjà ici-bas.
>
> Je rêve d'un système philosophique formulé avec des raccourcis à la Emily Dickinson[468].

La poétesse américaine, grande source d'inspiration pour Cioran est citée ici pour son art de la formule (dont on connaît l'importance chez Cioran), mais c'est davantage le résultat qui prime, « les raccourcis », que la poésie de Dickinson (bien que dans d'autres fragments Cioran en fasse l'éloge).

III.2. Un panthéon de penseurs privés pour modèles

Cioran puise ses modèles indifféremment parmi poètes et écrivains de toutes les époques, avec peut-être une dominante du XIX^e^ siècle où la mélancolie, cette acédie séculière, est un phénomène esthétique et éthique important. Parmi ses hérauts, Shakespeare et Dostoïevski occupent une place particulière. Seuls à opérer dans la fiction, leurs personnages davantage qu'eux-mêmes deviennent les véritables modèles cioraniens. Ainsi, Macbeth, Hamlet et Raskolnikov sont des masques apparaissant fréquemment dans les fragments de Cioran. Pour autant, les auteurs ne sont pas en reste dans ce panthéon personnel, en effet, les citations des journaux intimes, correspondances sont également très présentes dans les œuvres cioraniennes. Comme nous l'avons vu à travers la pratique de *l'in-citation* plus haut, Cioran a une prédilection pour les auteurs peu connus, les textes intimes et les pensées marquées par l'acédie – c'est-à-dire par l'ennui et le désinvestissement de la vie. Ces insoumis préférant la pénombre aux éclats vont ainsi séduire Cioran qui se délectera des écrits de Joubert, penseur privé par excellence, mais également de la correspondance de Madame du Deffand, de Jacqueline Pascal, des écrits de Lucille de Chateaubriand. Plus que la contestation explosive, c'est l'insatisfaction

467 A. Minzetanu, « L'in-citation ou la citation qui donne à penser. », *art.cit.*, p. 52 ; M. Macé, « Selon l'écrivain préféré », dans « L'écrivain préféré », Fabula LHT (littérature, histoire, théorie), n° 4, 1er mars 2008, [en ligne].

468 *Cahiers*, p. 174.

corrosive, latente, se traduisant par une forme de mélancolie parfois amère que Cioran va plus particulièrement valoriser et rechercher chez ces auteurs et épistoliers.

Cet intérêt pour des genres hétérogènes donne lieu à une pratique exacerbée de la citation dans un jeu de prélèvement et de greffe où la référence évoquée permet de constituer explicitement une communauté de pensée. Ainsi, les citations viennent tisser un maillage retenant l'auteur dans cette conscience et lui permettant de toujours se souvenir que « La souffrance est l'unique cause de la conscience » (Dostoïevski). Les hommes se partagent en deux catégories : ceux qui ont compris cela, et les autres[469] ». Cette pratique de la citation compose un panthéon d'esprits réels ou fictionnels auxquels Cioran s'identifie. On ressent fortement la fonction d'ancrage de la référence dans une vision et un rapport au monde : « Jacqueline Pascal, Lucille de Chateaubriand, Mme de Beaumont, et, parmi les hommes, Joubert, – âmes selon mon goût[470] », ou encore « Montaigne, un sage, n'a pas eu de postérité ; Rousseau, un hystérique, remue encore les nations. Je n'aime que les penseurs qui n'ont inspiré aucun tribun[471]. » Cioran forme ainsi au sein de son œuvre une communauté paradoxale de *vox clamantis in deserto* puisées à travers les siècles et dont le fil directeur serait leur conscience d'une solitude essentielle et d'une souffrance ouvrant sur la réalité du monde. Si certains auteurs sont des bornes permanentes de la pensée cioranienne, d'autres correspondent à un moment donné. Ainsi, l'année 1959 semble marquée par la lecture de Tacite, puisque en l'espace de quelques pages, l'historien latin est mentionné à trois reprises dans les *Cahiers* de Cioran[472].

III.2.1. Modèles fictifs romanesque et théâtraux du penseur privé

Alors même que Cioran se détourne très rapidement du genre romanesque (encore plus vite que de la poésie), il conserve certains modèles parmi les personnages dostoïevskiens. Ainsi, dans « Au-delà du roman[473] » il règle ses comptes avec le genre, auquel il reproche une incapacité à rendre compte de toute forme d'absolu. Cependant, il ménage une place aux héros dostoïevskiens :

> […] l'expérience métaphysique, désertant la chronologie et les modalités de notre être, vit dans l'intimité de l'absolu, absolu auquel le personnage doit tendre sans y parvenir : à cette seule condition il dispose d'un destin, lequel, pour être littérairement

469 *Des Larmes et des Saints*, p. 323.
470 *Cahiers*, p. 53.
471 *De l'inconvénient d'être né*, p. 844.
472 Cf. *Cahiers.*, p. 34-35, 37 et 39.
473 *La Tentation d'exister*, p. 354-366.

> efficace, suppose une expérience métaphysique inachevée, j'ajouterai, volontairement inachevée. Ceci vise les dostoïevskiens eux-mêmes : inaptes à se sauver, impatients de déchoir, ils nous intriguent dans la mesure où ils gardent une *fausse* relation avec Dieu.[474]

Ainsi, les personnages ne comptent pas dans leur temporalité (propre à la narration romanesque) mais dans une réalité existentielle, un fondement ontologique de souffrance dépassant l'histoire. Leur expérience de l'ennui notamment les place en bonne position pour être les archétypes du penseur privé[475]. Et en effet, ils apparaissent dans de nombreux fragments comme autant de modèles à suivre : « être un Raskolnikov – sans l'excuse du meurtre[476] » ; ou encore : « Tout Occidental tourmenté fait penser à un héros dostoïevskien qui aurait un compte en banque[477] ». Les héros dostoïevskiens dévoilent l'état d'esprit propre au penseur privé, cette révélation première que « La souffrance est l'unique cause de la conscience ». Cette prévalence du métaphysique sur la narration dans les romans amène à la disparition de l'histoire au profit de la définition d'une essence, d'un état d'esprit existentiel propre au personnage. Ce qui conduira Cioran à y voir une communauté d'esprits proche du penseur privé. En cela, il se coupe résolument de la critique littéraire et philosophique qui cherchera à recomposer une interprétation rationnelle de l'œuvre. Ainsi, Michel Eltchaninoff affirme à ce propos dans son analyse de l'œuvre dostoïevskienne :

> Il semble que la sensation intense que l'on éprouve à leur lecture fasse oublier, une fois le livre refermé, le détail de ce qui s'est exactement déroulé. Un nombre très important de personnages, un trop-plein d'événements traités sous la forme de crises à répétitions et de coups de théâtre, une construction déconcertante, plongent en effet le lecteur dans un univers chaotique et violent, qui marque fortement son esprit, mais brouille le jugement et efface tout souvenir net de l'action[478].

Si M. Eltchaninoff entend dépasser le flou créé par cette composition particulière des romans, Cioran trouvait sans doute tout à fait satisfaisante cette irréductibilité du texte à la critique et goûtait probablement la disparition de la trame narrative au profit d'une expérience proche de la révélation, plus intuitive et dévoilant la présence d'une pensée parente marquée par le tragique de l'expérience humaine.

---

474 *Ibid.* p. 358-359.
475 Cf. *Entretiens*, p. 70.
476 *Syllogismes de l'amertume*, p. 172.
477 *Ibid.*, p. 174.
478 M. Eltchaninoff, *Dostoïevski : roman et philosophie*, Paris, Presses Universitaires de France, « Philosophies », 1998, p. 9.

Ce tragique, manqué par la plupart des romans, est tout à fait sensible dans la tragédie. Ainsi, les héros dostoïevskiens sont-ils plus proches des personnages de Shakespeare que de ceux de Balzac. Le théâtre ne subira d'ailleurs pas la même condamnation de la part de Cioran que le genre romanesque et, dans « Au-delà du roman », les héros tragiques sont convoqués à plusieurs reprises pour le fustiger : « *Des mots, des mots, des mots…* Hamlet lisait sans doute un roman[479] ». Le héros tragique se fait porte-parole du penseur privé, à qui il prête régulièrement ses mots :

> … Better be with the dead
> … Than on the torture of the mind to lie
> In restless ecstasy.
> Macbeth, – mon frère, mon porte-parole, mon messager, mon alter ego[480].

La référence à Shakespeare, constante dans l'œuvre de Cioran, renvoie ici à la souffrance d'exister et à la torture de l'esprit. Le fait que Macbeth, l'assassin, le lâche et le vil, soit cité et perçu comme *alter ego* plutôt que Hamlet (pourtant présent dans de nombreux aphorismes chez Cioran) interroge l'attitude de l'auteur face à l'existence et la conscience de cet état comme résultat de la souffrance.

Ainsi, malgré la condamnation du roman au profit des formes brèves des moralistes, les personnages dostoïevskiens et shakespeariens, ayant réussi à traduire l'inachèvement essentiel de l'être, se trouvent en position clé dans la communauté des penseurs privés.

III.2.2. Le masque de l'amertume : l'influence des moralistes

S'opposant au genre romanesque, à l'écriture suivie et systématique, les moralistes fascinent Cioran tant par le regard sans aménité qu'ils portent sur leurs contemporains que par le style d'écriture brève qu'ils pratiquent. Ainsi dira-t-il : « Il est à peine croyable à quel point je me sens proche d'un La Rochefoucauld. J'en vois la raison dans une identique et maladive inaptitude à l'illusion[481]. » Comme le rappelle Louis van Delft – citant en cela Montaigne – les moralistes sont « spectateurs de la vie[482] », ils expérimentent une incapacité à participer au monde qui les condamne à l'observation. À l'instar de ces derniers, Cioran est extérieur au monde, il est pour ainsi dire bloqué en coulisse : « X. me reproche de me comporter en spectateur, de n'être pas dans le coup, de répugner au nouveau. – « Mais je ne veux rien changer à rien », lui ai-je répondu. Il n'a pas saisi le sens

479 « Au-delà du roman », *La Tentation d'exister*, p. 361.
480 *Écartèlement*, p. 978.
481 *Cahiers*, p. 351.
482 L. van Delft, « Restent les moralistes », *Commentaire*, n°151, 2015, p. 643.

de ma réplique. Il m'a pris pour un modeste[483]. » Son dégoût du monde tend même ici à se fondre dans une distanciation, un renoncement finalement plus mystique que moraliste.

Ainsi, dès 1980, Marc Fumaroli dans son article « Cioran ou la spiritualité de la décadence » rompt avec l'habitude contemporaine d'en faire un héritier des moralistes (en vertu d'un style présenté comme digne des Classiques). S'il apprécie leur style, Cioran a néanmoins un geste différent, qui se place sur un autre plan. M. Fumaroli note également que les moralistes sont le plus souvent auteurs d'une seule œuvre définissant l'intégralité de leur pensée alors que Cioran ne répond pas à ce critère. Tant par la forme que le fond, les œuvres de Cioran ne sauraient être regroupées sous une même houlette. Malgré une unité apparente derrière la forme brève et le discours marqué par la mélancolie et l'amertume, nous avons montré précédemment une évolution, des fluctuations d'un texte à l'autre (non seulement entre les œuvres roumaines et celles écrites en français, mais également au sein même des œuvres françaises). Par ailleurs, bien que portant un jugement sur le monde qui les entourent, les écrivains classiques pratiquent un genre mondain et leur style est marqué par la retenue, B. Roukhomovsky nous rappelle que la concision de leurs maximes tient à leur respect de la bienséance et qu'elle est autant une marque de civilité qu'un gage de subtilité[484]. Or, cette aptitude est inconnue à Cioran qui relève souvent sa propension au débraillement, à la vitupération, etc. Des fragments mettent en lumière la nature violente d'une grande partie de ses pensées. Il dira par exemple dans ses *Cahiers* : « Tout chez moi commence par les entrailles, et finit par la formule[485]. » révélant une origine qui n'a rien de la retenue propre aux moralistes, ou encore « J'ai hurlé, la grammaire à la main[486] ! » illustrant dans quelle mesure la formule finale est l'aboutissement d'un processus fulgurant, violent et irrationnel.

Pour autant, Cioran se reconnaît une filiation avec les moralistes, notamment dans leur posture face au monde. Analysant leur rapport à l'angoisse, à l'amertume ou à la mélancolie, il dira à propos de La Bruyère : « Il est moins amer, ou plutôt moins systématique dans son amertume que La Rochefoucauld. Qu'on imagine un intermédiaire entre celui-ci et Pascal[487]. » Lui-même en proie à ce qu'il appelle le « vinaigre de l'esprit[488] », Cioran ne peut qu'adhérer à cette communauté de désabusés. Le terme de

483 *Aveux et anathèmes*, p. 1047.
484 B. Roukhomosky, *Lire les formes brèves*, Paris, Natan, coll. « Lettres SUP », 2001, p. 27.
485 *Cahiers*, p. 582.
486 *Ibid.*, p. 852.
487 *Ibid.*, p. 113.
488 *Ibid.*, p. 350.

« vinaigre » – expression métaphorique du désespoir – révèle la place de l'amertume, de l'acidité et de la corrosion dans la pensée cioranienne. D'ailleurs, ce qui le fascine chez un écrivain, ce sont ses gouffres et son mal-être. Ainsi, va-t-il développer un attrait pour les « cas », plus que les textes eux-mêmes c'est les affres et les non-dits qu'il va chercher à cerner en lisant les correspondances, les journaux et les mémoires. Ce n'est donc pas le geste de moraliste qui retient son attention (son attitude à l'égard de Montaigne est, à cet égard, particulièrement ambivalente) mais une tonalité dans l'écriture, un ethos spécifique aux prises avec la révélation du tragique de l'existence. Comme le notait Louis van Delft les moralistes européens du XVII[e] entérinent la victoire d'Héraclite (voix du désespoir) sur Démocrite (voix du rire). Ainsi, dans l'œuvre de Robert Burton « Le plus bref de ses moments d'hilarité, remarque Louis van Delft, la moindre de tant de notations qu'il croit toutes propres à faire s'épanouir la rate sont marqués du sceau indélébile de Melancolia[489]. » Bien que se présentant en spectateurs du *Theatrum mundi* les moralistes du XVII[e] siècle ne parviennent pas à se divertir du spectacle et leurs œuvres sont autant de règlements de compte avec le monde : « la pente naturelle du moraliste, spectateur empêché, le conduit à entrer en concurrence avec Dieu, à s'ériger en Juge. Toujours sa vocation de spectateur démocritéen se trouve traversée par ce que Diderot encore appellera son "tic de moraliser[490]". »

C'est bien souvent par une proximité de style qu'on lie Cioran aux moralistes. Or, là encore il y aurait (et nous y reviendrons) beaucoup à dire sur ce rapprochement. Toutefois, si le style de Cioran dans sa structure nous apparaît propre au XX[e] siècle et nourri des œuvres des siècles postérieurs au XVII[e] siècle, L.van Delft en analysant les motivations de l'écriture des moralistes met en lumière un geste que nous rapprochons de celui de Cioran :

> […] il interpose entre le monde frustrant et lui-même un écran, il connaît la grâce de jouir d'une trêve, il est soustrait à l'influence maligne. Ses marionnettes et ses fantoches ludiques, comiques jusqu'au burlesque, lui apportent mieux qu'une consolation : ils parviennent à le détendre, à le faire rire du désolant spectacle du monde réel, enfin. Dans l'effort de l'écriture, Démocrite tend une main secourable[491] […].

Ce geste de repli, propre au penseur privé, dénote d'une rupture entre soi et le monde que l'écriture cherche à combler. L'écriture de Cioran, à l'instar de celle des moralistes répond

489 L. van Delft, « La défaite de Démocrite », *Le Débat,* n°150, 2008, p. 109.
490 *Ibid.*, p. 110.
491 *Ibid.*, p. 111.

d'une quête de satisfaction, de réconfort face à un monde qui ne provoque qu'angoisse et amertume. Bien qu'il dénonce et le style et la poésie, sa démarche dénote d'une certaine délectation (parfois malsaine) dans la description des tares de ses congénères, en témoignent les descriptions de vieilles décrépites, de commères et autres bonnes femmes qu'il voue bien souvent aux gémonies[492], ou qui lui permettent de conforter une impression sur l'existence.

Cioran, puisant ses modèles parmi des moralistes et mémorialistes plus tardifs (Chamfort, Joubert, Saint-Simon), s'intéresse à ceux qui ont perdu le verni civilisé des Classiques et qui se rapproche de la figure du penseur privé. Vitupérant tel Chamfort, replié sur lui-même tel Joubert, il ne retient des moralistes que leur dégoût du monde et la possibilité de réconfort de l'écriture. D'ailleurs, son intérêt pour les écrivains du Grand siècle déborde amplement des seuls moralistes, il s'intéresse en effet aux épistolières des XVII^{e} et XVIII^{e} siècles comme Madame du Deffand qui selon lui représente l'expérience même de l'ennui. Pour aller encore plus loin, nous dirons que Cioran fait figure de moraliste ayant pris ses leçons au XIX^{e} siècle et fait de la décadence, de sa déchéance ontologique le cœur de sa réflexion. Ce qui le rapproche ainsi que le note Marc Fumaroli du Baudelaire des *Fusées* ou du Nietzsche d'*Ecce Homo*[493].

III.2.4. La question Valéry

Le portrait du penseur privé s'esquisse donc via un panthéon vaste d'auteurs et de figures littéraires porteurs d'un regard sans aménité sur l'humanité et la vie, les sentiments qui les animent – mélancolie, amertume, angoisse, ennui – fondent les clés de lecture du monde pour Cioran et brossent les lignes directrices du portrait du penseur privé. Si les XVII^{e}, XVIII^{e} et XIX^{e} siècles ont fourni un grand nombre de modèles à Cioran, en revanche son attitude envers ses contemporains et plus circonspecte et le plus souvent encore davantage ambiguë. Toujours à la recherche d'une posture existentielle se traduisant par une pratique littéraire, les portraits qu'il consacre aux auteurs du XX^{e} siècle sont la plupart du temps en demi-teinte et il n'y a guère que Beckett qui en sort intact[494]. En ce sens, le portrait qui aura le plus de retentissement sera celui de Valéry, écrit en vue d'une préface mais refusé tant le propos corrosif ne se prête pas à l'emploi.

492 Voir le portrait corrosif qu'il dresse d'une petite vieille rencontrée dans une salle d'attente de l'hôpital dans le *Précis de décomposition*, p. 23-24.

493 M. Fumaroli, « Cioran ou la spiritualité de la décadence », *Commentaire*, n°11, 1980, p. 475.

494 Voir plus loin III.2.5. Nous invitons également le lecteur à se référer à notre article L. Chatelet, « Le penseur privé au prisme de l'amitié », A*lkemie Revue semestrielle de littérature et philosophie*, n° 23, 2019 – 1, *L'amitié*, p. 145-157.

Il est, dans notre projet de définition des modèles du penseur privé, fascinant de voir à quel point Valéry – pourtant perçu comme une référence dans la littérature française dans les œuvres de jeunesse de Cioran – est évacué *manu militari* du panthéon des modèles. Ce geste est présenté par Cioran comme nécessaire dans la composition d'une pensée libérée des idoles et visant à l'accession à une lucidité extrême. Ainsi que l'analysent Barbara Scapolo et Nicolas Cavaillès dans leur lecture croisée des textes de Cioran sur Valéry, le rapport du premier avec le second est complexe et nourri d'une forme d'admiration-haine[495]. Ils relèvent comment cela participe de la pensée cioranienne puisque d'après lui « on est toujours ce qu'on combat[496] ». D'ailleurs, ses *Cahiers* illustrent tout à fait son ambivalence à l'égard de Valéry :

> Remords d'avoir écrit des méchancetés sur Valéry. […] Je ne lui ai jamais pardonné de m'avoir conduit vers l'idolâtrie du langage (et des *retouches*). Refaire indéfiniment un texte, c'est lui qui me l'a appris. Le goût désastreux de la perfection.
>
> Pourquoi désastreux ? Parce qu'il mène à la stérilité[497].

De son propre aveu, le jugement sur Valéry est excessif. Nous rejoignons N. Cavaillès et B. Scapolo qui voient dans cette rage un retournement contre soi-même via l'admiration d'autrui[498]. Dans cette condamnation du style valéryien se trouve déjà un retournement sous-jacent puisque la stérilité, le silence des mots est ce à quoi aspire Cioran. Aussi, son attitude interroge la condamnation première et la ramène à une habitude toute cioranienne : celle de critiquer après parution le moindre de ses textes et très souvent de le trouver trop virulent, manquant de retenu, et surtout de détachement. Cependant, un autre texte sur Valéry, antérieur à « Valéry face à ses idoles » et n'étant jusqu'à 2016 paru qu'en espagnol entérine sa condamnation :

> L'indigence de la poésie française en général est presque tragique. Toujours ce goût désastreux de la perfection, de la perfection vide. Elle en périra. Dans le cas de Valéry les choses se compliquent, car ses théories sur la poésie sont un crime contre la poésie : stérilisantes, dangereuses, elles consacrent et revendiquent l'impuissance, elles assimilent l'acte poétique à un

495 N. Cavaillès, B. Scapolo, *Cioran et Valéry. L'attention soutenue*, Paris, Classiques Garnier, 2016, p. 14.
496 E. Cioran, lettre à Patrice Covo, 19 janvier 1980, in Patrice Covo, Le Baladin et le Neuroleptique, Paris, Exils, 1998, p. 80, cité in Nicolas Cavaillès et Barbara Scapolo, « Entretien liminaire », op. cit., p. 21.
497 *Cahiers*, p. 825.
498 N. Cavaillès, B. Scapolo, *op. cit.*, p. 17.

> calcul, à une entreprise préméditée. Mais la poésie est tout, sauf cela : elle est inachèvement, explosion, pressentiment, catastrophe[499].

Il apparaît dans ce texte que la plus grave faute de Valéry est d'une part d'avoir voulu faire de la poésie, et d'autre part de ne pas avoir su reconnaître la véritable nature de la poésie. Comme le synthétise Aurélien Demars, Valéry cristallise un moment clé dans la vie et l'œuvre de Cioran. Il représente un triple tournant : celui de la révélation intérieure que Cioran éprouve face à la sentence de Valéry « le sentiment d'être tout et l'évidence de n'être rien » ; celui de la conversion au français (lors de son fameux choix de ne plus écrire qu'en français, Cioran traduisait Mallarmé, Chamfort et Valéry) ; enfin, le tournant philosophique déterminant, puisque c'est la lecture de Valéry qui incite Cioran à rompre avec le « jargon » philosophique[500]. Dans la plupart des critiques qu'il lui consacre, il nous semble que Cioran reproche à Valéry d'être passé à côté du drame existentiel, de ne pas avoir su ressentir le vertige du gouffre (d'où son attaque de Pascal). Quand nombre de commentateurs ont vu en Cioran un nihiliste s'étant réfugié dans le style, c'est précisément ce repli stylistique qu'il reproche à Valéry alors même que c'est à ce dernier qu'il doit sa propre attention au style, son refus du lyrisme roumain.

Dans leur étude sur les œuvres de Cioran et Valéry, N. Cavaillès et B. Scapolo s'interrogent (en laissant la question ouverte) sur la continuité entre leurs œuvres : Cioran est-il l'achèvement de Valéry ? Dans une lettre à Patrice Covo, Cioran dit à propos de Valéry qu'il « n'était pas assez mûr », qu'il n'a pas perçu entièrement l'horreur de l'histoire et, ce faisant, n'a pas été en mesure de voir l'importance de la Chute[501]. En cela, Valéry échappe au désespoir total pour se réfugier dans le positivisme (pour les idées) et la perfection du style (pour l'écriture), ce qui l'éloigne de ce que Cioran entend par penseur privé et explique son éviction du champ restreint des modèles. Finalement, si Cioran cherche une communauté de style, c'est davantage la posture existentielle qui emporte son assentiment. Ainsi, notera-t-il dans ses *Cahiers* a propos de Job et Chamfort :

> […] sans eux, j'aurais été le même et j'aurais eu exactement la même vision des choses. Ce que je leur dois ? Rien, sinon la consolation d'une parenté,

499 « Valéry ou les méfaits de la perfection », in N. Cavaillès, B. Scapolo, *op. cit.*, p. 180.

500 A. Demars, « Cioran à l'encontre de Valéry », *Cioran, archives paradoxales. Nouvelles approches critiques*, Tome IV, 2018, p. 249.

501 Patrice Covo, *Le Baladin et le Neuroleptique*, Exils, 1998, p. 80-81. Cité dans N. Cavaillès, B. Scapolo, *op. cit.*, p. 20-21.

> la conscience rassurante de savoir qu'on n'est pas seul, que d'autres ont gueulé ou ricané de la même façon[502]…

Entre admiration-haine, fascination, parenté, le lien avec ses pairs s'actualise dans un retour sur soi et la solitude existentielle, toujours problématique chez Cioran. Comme l'a illustré son rapport à Valéry le moindre portrait s'articule le plus souvent avec une confrontation à soi-même, un désir de se détruire à travers l'écriture. Le portrait révèle alors le désespoir du penseur privé, quand bien même il refuserait d'octroyer ce statut à celui qu'il dépeint.

III.2.5. La pratique du.portrait : entre obligation et exercice existentiel

Cioran pratique le portrait tout au long de sa vie, un certain nombre des écrits relevant du genre sont regroupés dans *Exercices d'admiration* publié en 1986. Son intérêt pour l'ailleurs, la sortie de soi est marquée bien avant ce recueil tardif : il établit une anthologie de textes de Joseph de Maistre dès 1957 et envisage plusieurs projets qui ne verront pas le jour de son vivant comme *Anthologie du portrait* (qui sera publié en 1996) ainsi qu'une anthologie de Saint-Simon envisagée suite à la rencontre de Cioran et Saint-John Perse en 1958 (ce dernier introduira Cioran auprès de la fondation américaine Bollingen à laquelle Cioran proposera ces divers projets[503]). De nombreux autres portraits ne seront pas intégrés au recueil bien qu'ayant été publiés à titre d'articles ou de préfaces d'ouvrages précédemment (comme celui de Gabriel Marcel qui est en préface de *Présence et immortalité*[504]). Outre les portraits compilés dans *Exercices d'admiration* Cioran rédige plusieurs fragments relativement longs sur des écrivains et philosophes comme Sartre[505], Lacan[506] et Blanchot[507]. Lorsqu'il s'agit de commandes (ce qui est souvent le cas), Cioran se réserve le droit de refuser :

> On me demande de faire un article sur Camus ? Je refuse. Sa mort m'a bouleversé, mais je ne trouve rien à dire sur un auteur qui a fait son plein de gloire, et dont l'œuvre, comme je l'ai dit dans ma lettre d'abstention, est d'une « signification désespérément évidente[508] ».

502 *Cahiers*, p. 879.
503 Voir la chronologie de la vie de Cioran réalisée par N. Cavaillès et A. De-ars dans *Œuvres*, Paris, Gallimard, « Pléiade », 2011, p. XLVI.
504 G. Marcel, *Présence et immortalité*, *op. cit.*, p. 5-7.
505 Voir en particulier *Précis de décomposition*, p. 159.
506 *De l'inconvénient d'être né*, p. 859.
507 *Ibid.*, p. 788.
508 *Cahiers*, p. 46.

Seuls les incompris, les irréalisés et les marginaux retiennent l'attention de Cioran, ceux que tous ont lu et compris ne l'intéressent guère. On peut également voir une posture un peu amère vis-à-vis de certains de ses contemporains dont il est proche par le style ou pas la pensée et qu'il attaque pour mieux s'en distinguer (c'est le cas de Valéry et Camus mais aussi de Sartre et de Blanchot).

L'analyse d'*Exercices d'admiration* révèle à quel point la pratique du portrait a nourri la pensée cioranienne. En effet, outre les portraits de Joseph de Maistre, de Valéry et de Fitzgerald, l'ouvrage compte neuf portraits de contemporains dont plusieurs amis de Cioran : Beckett, Perse, Eliade, Caillois, Michaux, Fondane, Zambrano, Ceronetti et Soca. La plupart des portraits avaient fait l'objet de publications antérieures (articles ou préfaces d'ouvrages) parfois en langue étrangère, mais certains sont des lettres comme le portrait de Borges qui est une lettre à Fernando Savater datant de décembre 1976 ou encore celui de Weininger qui est une lettre de 1982 à Jacques Le Rider suite à la publication du *Cas Otto Weininger*. Le portrait apparaît donc comme une composante essentielle de sa réflexion à titre privé comme public et révèle un besoin certain de sortir d'une dynamique uniquement tournée vers le moi pour explorer un ailleurs peut-être moins étouffant – bien que Cioran dise souvent que tout revient toujours au moi dans son écriture. La pratique du portrait prend un sens tout à fait déterminant dans celui qu'il fait de Beckett[509]. On trouve des échos de leurs rencontres dans les *Cahiers* :

> L'autre jour j'ai aperçu dans une allée secondaire du Luxembourg Beckett, qui lisait un journal à peu près comme ferait un de ses personnages. Il était là sur une chaise, l'air absorbé et absent, comme il l'est d'habitude. L'air un peu malade aussi. Je n'ai pas osé l'aborder. Que lui dire ? Je l'aime beaucoup mais il vaut mieux que nous ne nous parlions pas. Il est si *discret* ! Or la conversation exige un minimum de laisser-aller et de cabotinage. Elle est un *jeu ; or* Sam en est incapable. Tout chez lui traduit l'homme du monologue muet[510].

La discrétion annoncée de Beckett (qui n'a pas lieu d'être questionnée car elle revient souvent dans les *Cahiers*) renvoie paradoxalement à la propre discrétion de Cioran qui refuse de s'imposer dans la solitude de son ami. Il est clair, dans ces quelques lignes extraites des *Cahiers*, que Cioran perçoit chez Beckett quelque chose qui relève d'un

509 Les lignes qui suivent sur le portrait de Beckett dans l'oeuvre de Cioran et tout particulièrement dans « Quelques rencontres » sont extraites de notre article *:* L. Chatelet, « Le penseur privé au prisme de l'amitié », *art. cit*.

510 *Cahiers*, p. 613.

rapport existentiel au monde et qui le fascine tout en l'empêchant d'avoir une relation complètement libre avec lui. Dans cette brève rencontre – manquée – avec Beckett, Cioran met en avant une attitude face au monde fondée sur deux antithèses : « absorbé et absent » et « l'homme du monologue muet ». L'une comme l'autre révèlent une intensité intérieure et une solitude fondamentale définissant l'être. C'est parce qu'il y a une dimension existentielle forte chez certains de ses proches qu'ils vont nourrir sa pensée. C'est en cela que le penseur privé peut à la fois être solitaire et attaché à une communauté qui le relie à une manière d'être.

Par ailleurs, un portrait de Samuel Beckett est intégré aux *Exercices d'admiration* sous le titre « Quelques rencontres[511] ». L'amitié semble s'y dérouler au gré des balades, presque par hasard et parfois même malgré ses principaux protagonistes ! Tout se passe comme si un dévoilement complet et définitif de la personnalité de Beckett était tout aussi impossible qu'une saisie des profondeurs que Cioran pourchassait assidûment sans parvenir à la réaliser : « Avec force précautions, je rôde autour des profondeurs, leur soutire quelques vertiges et me débine, comme un escroc du Gouffre[512]. » Ainsi, Beckett apparaît à Cioran comme la personnification de l'indicible existentiel qui innerve l'ensemble de son œuvre. Dans « Quelques rencontres », on se trouve confronté à plusieurs contradictions intéressantes : d'une part, Cioran multiplie les dénominations descriptives affirmatives comme « cet homme *séparé* qu'est Beckett » ou encore « Beckett ou l'art inégalé d'être soi[513] » ; d'autre part, ces affirmations sont contrebalancées par l'évocation d'une incertitude, d'une irréalité à travers des formules telles « chose à peine croyable, voire monstrueuse[514] », « Impénétrable », « un homme surnaturellement discret[515] », « apparitions mystérieuses », « si déroutants, si inscrutables[516] ». Il y a un parallèle perceptible entre le gouffre autour duquel Cioran ne peut que roder, sans le saisir définitivement et ce caractère insondable de Beckett auprès de qui Cioran passe, hésitant à le déranger. Il y a une impossibilité ontologique à se maintenir constamment à proximité tant du gouffre que de Beckett, mais également une nécessité existentielle à persévérer dans la tentative d'approche.

511 *Exercices d'admiration*, p. 1189-1195.
512 *Syllogismes de l'amertume*, p. 181.
513 « Quelques rencontres », *Exercices d'admiration*, p. 1189.
514 *Ibid.*
515 *Ibid*., p. 1190.
516 *Ibid*., p. 1194.

On perçoit d'une part l'affirmation d'une posture ontologique, d'autre part la difficulté à comprendre cette nature. Ici, non seulement l'amitié cède le pas à l'admiration, voire à la fascination pour un être dont on cherche à démasquer l'essence, mais elle est également et surtout un moment de révélation existentielle, l'exposition d'une pensée singulière. Comme le disent parfaitement Nicolas Cavaillès et Aurélien Demars dans les notes des *Œuvres* de Cioran dans la Pléiade, si le portrait de Beckett est admiratif, c'est avant tout pour des raisons existentielles et littéraires :Cioran entend marquer leur appartenance à une communauté d'êtres en proie à la même *Weltanschauung* (conception du monde): celle d'une impossibilité d'être[517]. L'amitié réelle (les notes des *Cahiers* et la correspondance en témoignent largement) est l'occasion d'une réflexion existentielle sur la solitude essentielle qu'incarne Beckett aux yeux de Cioran.

Dans les quelques pages qui composent son portrait, Beckett apparaît porteur de plusieurs caractéristiques notoires. Tout d'abord, un rapport au temps conflictuel, une inappartenance fondamentale qui le démarque du reste des hommes et qui en fait « un homme *séparé* », à la fois éloigné des autres et coupé de l'avancée du monde. Ainsi, Beckett apparaît comme en dehors du temps, il évolue « parallèlement au temps », immuable et intouchable : « il serait exactement le même », « Impénétrable ». Ces quelques lignes ne sont pas sans faire écho à tout ce que Cioran a pu écrire sur sa propre relation au temps, qu'il semble toutefois subir : « Rejeté par le Temps[518]. » Ses notes et ses fragments traduisent la profonde dualité ressentie entre l'être et la durée et l'impossibilité essentielle de les réunir. Le portrait de Beckett permet d'ancrer ce rapport au temps dans une communauté marginale. On peut ainsi dire que l'amitié qui unit Cioran à Beckett remplit une fonction d'appui permettant d'approfondir son propre vécu, de prendre du recul par rapport à celui-ci. En effet, lorsque sa propre expérience de la durée suggère une forme de souffrance, celle observée chez Beckett prend ses lettres de noblesse – ainsi que l'acte la formule finale d'homme *noble*[519].

***

Ainsi, notre première partie de recherche avait mis en évidence les jeux entre négation et expression du moi, expression se faisant à l'aune d'une narration mêlant discours de l'intime et négation de soi. Cette modalité d'expression révèle une attitude spécifique de l'auteur dont nous avons cherché dans le présent chapitre à montrer les tenants et

517 *Cahiers*, p. 803 et *Œuvres*, p. 1580.
518 *Cahiers*, p. 261.
519 *Exercices d'admiration*, p. 1195.

aboutissants. Cette attitude, celle du penseur privé, parcourt l'ensemble de l'histoire de la littérature et de la philosophie à travers des figures emblématiques comme Job, Montaigne, Joubert et Kierkegaard qui conceptualisera la notion. S'opposant à l'universitaire, au penseur académique, dont l'objectif est de faire rayonner sa pensée le plus vastement possible, le penseur privé met en œuvre une réflexion personnelle, solitaire et subjective. Ce faisant il admet un ethos fondé sur la rupture avec la norme et la majorité, ce qui lui permet d'affirmer une pensée parfois à contre-courant, souvent virulente et explosive. L'étude de l'ethos du penseur privé a également mis en lumière la possibilité de fixer son identité d'auteur dans un non-lieu, au sein même de la rupture. Marginalité assumée, l'ethos de penseur privé n'empêche pas la recomposition d'un réseau référentiel riche bien que composé d'auteurs peu connus du grand public comme Joseph Joubert qui constitue le modèle du penseur privé par son refus de publier ses écrits. Outre les modèles littéraires cités abondamment dans les écrits de Cioran, nous allons maintenant voir comment il est parvenu à donner une voix particulière au penseur privé par le biais de ce que nous appellerons des avatars littéraires du penseur privé.

Chapitre deux : avatars littéraires du penseur privé et figures de la renonciation

L'ethos du penseur privé se construit non seulement à partir de l'inscription au sein d'un panthéon d'écrivains « mineurs » ou marginaux et d'un discours où la négation de soi comme du monde fonctionne comme élément moteur, mais également à partir d'un faisceau de masques et de références emprunté à la tradition théologique ou littéraire. Ainsi, on retrouve de fréquentes références aux ermites et aux pères du désert, à la fois perçus comme modèles pour leur isolement, leur renoncement au monde, et pour la part d'échec dans leur entreprise, notamment à travers l'acédie. Par ailleurs, les œuvres de Cioran sont parcourues par le thème du souterrain, qui irrigue la conception de la pensée trouvant ses sources non plus dans les hautes sphères célestes mais dans les profondeurs, ainsi que la construction de l'être qui évolue désormais dans l'obscurité. Entre ces voix qui s'élèvent du désert et l'image de l'homme souterrain guidé par l'absurde, se compose l'un des avatars les plus riches de Cioran : la figure de Job. Comme nous l'avons déjà évoquée, la figure de Job fonctionne comme repère thématique mais aussi comme modèle éthique et littéraire.

La négation prônée par Cioran s'actualise ainsi dans une figure du penseur privé type : celle de Job. En remettant en question le rôle de la raison dans la compréhension des règles régissant le monde, Job ouvre la voie à un ensemble de penseurs comprenant Pascal comme Camus. Il est notamment un modèle de la pensée existentielle telle qu'on la retrouve chez Kierkegaard, Chestov ou Fondane, dont les textes influèrent en grande partie la pensée de Cioran. La voix de Job s'élève contre le bon-sens, la raison, les lois naturelles et divines et propulse l'être dans un face-à-face douloureux à soi-même (dans l'attente d'une rencontre avec Dieu). Job représente alors celui qui, en renonçant à la raison, parvient à ouvrir une brèche vers l'Absolu. Cependant, les diverses interprétations du personnage biblique, mettant l'accent sur différents aspects du geste de Job, montrent la polysémie de cette figure et la richesse interprétative qui s'y rattache. En effet, Job propose une posture existentielle tout à fait unique tant dans les mythologies religieuses que dans les textes philosophiques. Affirmation paradoxale de puissance et d'impuissance divine, de

puissance et d'impuissance humaine, *le Livre de Job* possède une dimension individuelle et collective forte, un questionnement sur l'existence à l'échelle de l'individu et à celle de l'humanité.

Alors que l'on trouve un grand nombre d'analyses (tant spirituelles que philosophiques) de la posture de Job face au monde, le XX^e^ siècle s'intéressera particulièrement aux répercussions sur le langage d'un tel abandon de la raison. Ainsi, Cioran porte un intérêt à Job non seulement pour des raisons éthiques liées à sa rébellion, mais également pour des questions stylistiques liées à ses cris. En effet, aux prises avec une interface profondément insatisfaisante (la raison), la question de l'expression (produite par cette même interface) est plus que jamais d'actualité, ainsi qu'en témoignent les pièces de Beckett ou d'Ionesco, les poèmes sous mescaline de Michaux, ou encore les expériences poétiques de Fluxus et l'OuLiPo.

Chez Cioran, le mépris vis-à-vis de la raison tient en partie à l'incapacité de cette dernière de rendre compte des émotions, et donc d'être en mesure de produire un langage à la hauteur de ses ambitions. La référence à Job révèle alors la double défaillance en produisant un discours fait de cris et de vociférations, de pleurs et de gémissements, qui n'hésitera pas à aller contre les règles de dialogue valables pour le plus grand nombre. Alors même qu'il a bien souvent été dit qu'il avait choisi de se réfugier dans le style, chez Cioran, Job implique une coïncidence entre posture existentielle et littéraire.

D'un point de vue littéraire, Job offre des perspectives extrêmement riches. En effet, sa posture est paradoxale puisqu'elle joue sur un double aveu : celui d'impuissance et celui d'audace face à Dieu. D'une part, l'incapacité à déchiffrer le monde est affirmée d'emblée, mais d'autre part, il n'y a aucune humilité dans les cris de Job : l'échec semble ouvrir vers des possibles de liberté absolue où les contraintes dictées par la raison n'ont plus lieu d'être. L'affirmation de liberté comprise dans le *Livre de Job* fait écho à l'entreprise de rupture littéraire mise en œuvre dans la forme fragmentaire. En effet, cette dernière rompt l'ordre rationnel de la narration romanesque comme de la réflexion philosophique en actant l'incapacité de la raison à suivre un développement long et structuré. En ce sens, l'usage conscient et réfléchi de la forme fragmentaire (démarche qualifiée par Blanchot de fragmentale[520]) constitue un aveu d'impuissance de la littérature, doublé d'une déclaration d'indépendance totale. Ainsi, les voix de l'ermite et du troglodyte se mêlent à celle d'un

520 La notion de fragmental, comprise comme éclatement volontaire du texte et désintégration du moi, a été l'objet d'un ouvrage collectif sous la direction de M. Trabelsi : M. Trabelsi, P. Garrigues (dir.), *L'Écriture fragmentale*, Sfax, Faculté des Lettres et Sciences Humaines, « URLDC » , 2014.

Job moderne en perte d'Absolu pour donner au penseur privé toutes les nuances nécessaires à l'expression d'une pensée du désespoir.

I. Le modèle de l'ermite[521]

Ayant fait de la solitude un Graal presque inaccessible, Cioran s'intéresse de près à tous ceux qui renoncèrent à vivre dans le monde. Il se penche ainsi sur la vie des saints et des ermites qui s'isolèrent pour mieux vivre leur foi et parvenir à communier avec le divin. Seuls face à eux-mêmes, ils vivent des tourments incroyables. Toutefois, certaines souffrances finissaient par avoir raison de leur motivation. Ainsi, les Pères du désert, ces moines reclus dans leur cellule, consacrant leur vie à l'adoration du divin, étaient parfois les victimes d'une mélancolie étrange qu'ils nommèrent *acedia*. Presque deux mille ans plus tard, Cioran se passionnera pour la vie de ces hommes et ces femmes ayant renoncé au monde pour vivre seuls et mener jusqu'au bout leur quête de divin. Mais, plus que ceux qui restèrent au désert, c'est ceux qui échoueront dans leur quête, victimes de ce que les pères appelèrent également « le démon de midi », qui fascinent Cioran.

I.1. Acédie et pensée privée

I.1.1. Le démon de midi

Étymologiquement le mot ἀκήδεια (*akêdéia*) signifie *négligence, indifférence*. Désignant à l'origine le manque de soin pour les morts, le terme est repris par les pères de l'Église pour référer à la négligence vis-à-vis de sa vie spirituelle. Bien que le terme *acedia* soit présent dès le II^e^ siècle dans le *Commentaire sur les psaumes* d'Origène, c'est à Évagre le pontique au IV^e^ siècle que l'on doit la première définition complète de ce concept. Le démon de l'acédie s'attaque à l'esprit du moine, « il fait que le soleil paraît lent à se mouvoir, ou immobile, et que le jour semble avoir cinquante heures. Ensuite il le force à avoir les yeux continuellement fixés sur les fenêtres, à bondir hors de sa cellule […]. En outre, il lui inspire de l'aversion pour le lieu où il est, pour son état de vie même, pour le travail manuel […]. Il l'amène alors à désirer d'autres lieux, où il pourra trouver facilement ce dont il a besoin, et exercer un métier moins pénible et qui rapporte davantage ; [...] il

521 Cette partie est un développement de notre article : L. Chatelet, « Le fragment comme résurgence de l'acédie chez Cioran », *Cahiers ERTA*, « Honte / Acédie », n° 11, p. 291-307.

dresse toutes ses batteries pour que le moine abandonne sa cellule et fuie le stade[522]. » Plusieurs éléments sont à prendre en considération dans cette description de l'acédie. Tout d'abord, l'acédieux se trouve en proie à une dissociation d'avec l'écoulement du temps. Notons que contrairement à Cioran qui souffre des nuits d'insomnie, le malaise du moine se passe dans la journée, au zénith. Toutefois, si la nuit est source de souffrance chez Cioran, elle est aussi révélation et élection. C'est bien la journée, et même plus spécifiquement la journée ensoleillée qui amène un trouble ankylosant proche finalement de l'acédie. Roger Caillois dans l'étude qu'il consacre au phénomène rapporte que très tôt, l'acédie est liée à l'heure de midi :

> De fait, l'unanimité des témoignages conclut à l'identification du démon de l'*acedia* et du démon de midi. Celle-ci remonte loin et semble être née avec l'anachorétisme, c'est-à-dire avec l'*acedia* elle-même. Déjà Origène signale qu'on prétend que le démon de midi est celui de l'*acedia.* Cassien corrobore cette identité et la met sur le compte de certains anciens auteurs (*nonnulli senum*[523]).

Ensuite, l'acédie relève d'une insatisfaction violente détournant le moine de sa cellule. Il convient de revenir rapidement sur la fin de cette définition. En effet, le moine reclus au désert était considéré comme un combattant de Dieu, fuyant le monde pour mieux le servir. Dans ce combat, le choix du désert n'était pas anodin puisqu'il était supposé être le repère des démons. Ainsi, le moine se rendait sur le terrain le plus dangereux pour lui, se soumettait aux tentations, d'où la métaphore du stade, éclairant le caractère à la fois combatif et endurant du moine[524]. Pour parvenir à l'extase mystique ce dernier n'hésite pas à s'infliger de nombreuses pratiques de privation et de souffrances : privation de nourriture (et corruption des aliments pour détruire tout plaisir à manger), privation de sommeil, privation de mouvement (dendrites, stylites, vœux de ne pas s'asseoir ou encore de ne pas se coucher), privation de communication (vœux de silence ou interdiction de rire), privation de l'usage des sens (comme vivre dans le noir ou ne pas détourner les yeux de la croix[525]).

Ayant renoncé au monde et à ses tentations, tourné vers le spirituel, le non-naturel (le naturel étant compris comme l'ensemble de ce qui vient du monde), l'anachorète se livre

522 Évagre le pontique, *Traité pratique ou le moine, II.* Chapitre 12 p. 521-527. Paris, Cerf, coll. "Sources chrétiennes", édition critique et traduction du texte grec par Antoine Guillaumont et Claire Guillaumont, 1971.

523 R. Caillois, *Les Démons de midi*, Fata Morgana, 1991, p. 93-94.

524 Sur la vie des ascètes du IV^e^ et V^e^ siècles dans le désert voir les ouvrages de J. Lacarrière, *Les Hommes ivres de Dieu*. Arthaud, coll. "Signes des temps", 1961 ; M. Hulin, *La Mystique sauvage*, Paris, Presses universitaires de France, coll. "Quadrige", 2014 (1ere édition 1993).

525 M. Hulin, *op. cit.*, p. 272-277.

tout entier aux tentations et aux illusions du désert[526]. Le théologien Paul Evdokimov nous rappelle d'ailleurs que ce combat n'était pas éloigné de celui que menaient les philosophes grecs, ainsi :

> Origène, génial commentateur, compare le désert à la caverne de Platon. Le désert et tout son arsenal de fantasmagorie est un *théâtre d'ombres* en spectacle aux hommes et aux anges, seulement les ombres ne reflètent pas le réel extérieur à la caverne, elles sont la projection du monde intérieur de l'homme[527].

À rebours des Anciens qui cherchaient à comprendre ce qui est extérieur à l'individu, l'ascète cherche en lui à démêler le vrai du faux et accéder à une vérité immatérielle. En ce sens, le penseur privé est beaucoup plus proche de l'anachorète que du philosophe. En effet, le penseur privé puise dans sa solitude ses connaissances du monde qui sont dès lors résolument subjectives tout en admettant un nécessaire combat avec le moi.

Cependant, ce retournement contre soi n'est pas sans danger et le moine anachorète n'est pas exempt d'échec face à la tentation. En effet, celle-ci ne vient pas toujours de l'extérieur et il arrive que la tentation se fasse plus insidieuse et se retourne contre le moine ascétique en introduisant le doute sur soi :

> L'acidie est un mal de la solitude, un mal de la vie ascétique du désert, un mal de l'être – renonçant au combat, à la quête de l'homme nouveau. Mais jusqu'où peut aller ce mal ? S'il prend son origine aux racines de l'être, dans les zones les plus profondes de la personnalité, il est alors inséparable de celle-ci, il se confond peut-être avec l'ascète ou du moins avec sa part inerte, ténébreuse[528].

L'athlète du désert fuyant le stade peut subir deux sortes d'acédie : « L'une précipite à dormir le moine en proie à l'anxiété. L'autre pousse à déserter et à fuir sa cellule[529] ». Entre frénésie et apathie le moine acédieux se trouve incapable de forcer son esprit à la tâche : sommeil ou société, il fuit un mode de vie qui lui semble désormais impossible à mener. Ainsi, il est à noter que ce n'est pas un problème de foi, mais un désinvestissement de l'ascèse qui est en jeu dans l'acédie. Comme Roland Barthes le formule dans son cours au Collège de France de 1977 : c'est le deuil de l'investissement lui-même et non pas le deuil de la chose investie.

---

526 Voir les récits des tentations de saint Antoine dans J. Laccarière, *op. cit.*, p. 78-90 ; et saint Jérôme, *Vivre au désert, Vies de Paul, Malchus, Hilarion*, trad. Jean Miniac. ed. Jérôme Millon.

527 P. Evdokimov, *Les Âges de la vie spirituelle, des Pères du désert à nos jours*, Paris, Desclée De Brouwer, 1980 [3e édition], p. 113.

528 J. Laccarière, *op. cit.*, p. 244.

529 J. Cassien, *Conférences*, T.1, "Conférence de l'abbé Sarapion" 11, 9. Paris, Cerf, « Sources chrétiennes », trad. Dom Eugène Pichery, 2008. p. 335

I.1.2. Le penseur privé à l'heure de l'acédie

Dégagée des enjeux ascétiques du « démon de midi » des pères du désert, l'acédie moderne serait dès lors une incapacité à investir dans les autres, sans pouvoir cependant investir dans la solitude. Ainsi, l'*acedia* peut être comprise comme état de l'esprit sans cause extérieure à soi, dû à une résistance de l'esprit face au divin[530] et à une perte de l'investissement[531], qui se manifeste par une insatisfaction quant à ses occupations, des crises d'ennui, un manque de concentration, une incapacité à contrôler ses pensées et le désir torturant d'être ailleurs. Alors que l'acédie sort du champ des péchés capitaux, elle se sécularise sous la plume des écrivains. Elle se mêle dès le XIII^e^ siècle à la notion de mélancolie, mal physiologique venant de la bile noire et amenant l'individu à un désinvestissement du monde, l'acédie est alors le versant moral de ce mal. Ainsi, les poètes et écrivains mettant en avant leur mélancolie à partir de la fin du XVIII^e^ siècle peignent bien souvent un état relevant autant du moral que du physiologique. Bien qu'elle ne soit généralement pas nommée, on retrouve le sentiment de lourdeur s'abattant sur l'être en proie à l'acédie. Cette immobilité implique à la fois une éthique et une esthétique particulière : les choses paraissent lourdes, elles ne pèsent pas sur moi, mais sur elles-mêmes, dans une décourageante stabilité, sans nécessité. Dans ce rapport aux choses pesant, le moi est mis hors-jeu. Les choses sont présentes mais elles ont cessé de me concerner, leur présence est pour ainsi dire neutralisée, il n'y a plus d'interaction entre elles et le moi[532]. Au XIX^e^ siècle, le mal du siècle fait écho à l'acédie et chez Baudelaire, le sentiment de *spleen* n'en est pas éloigné :

> Rien n'égale en longueur les boiteuses journées
> Quand sous les lourds flocons des neigeuses années
> L'ennui, fruit de la morne incuriosité
> Prends les proportions de l'immortalité[533].

Les sensations de lourdeur des choses, de longueur du temps, le désinvestissement par l'ennui, sont omniprésentes. Les images employées « boiteuses journées » et « neigeuses années » évoquent d'une part une avancée lente et entravée, et d'autre part, une régularité, une homogénéité stérile. Le poème entier marque la dissociation entre le moi et le monde, la première strophe étant consacrée au moi qui apparaît mortifère par le jeu des

530 A. Larue, *L'Autre mélancolie. Acedia, ou les chambres de l'esprit*, Paris, Hermann, coll. « savoir : Lettres », 2001. p. 10.

531 R. Barthes, « Comment vivre ensemble : simulations romanesques de quelques espaces quotidiens », *Cours au Collège de France 1976-1677*, Seuil, 2002 (CD-rom), cours du 19/01/1977.

532 R. Brague, « L'acédie selon Evagre le Pontique : image, histoire et lieu », in *Esthétique et mélancolie*, Institut des Arts Visuels, Quetigny, 1992, p. 27-29.

533 C. Baudelaire, « Spleen », *Les Fleurs du mal*, in *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 73.

comparaisons – à un *cimetière*, une *pyramide* ou encore un *caveau* –, tandis que la seconde strophe ne présente plus aucune occurrence du je et est entièrement dédiée aux choses dont Baudelaire dénonce la « vague épouvante ». Ainsi, on retrouve ici un modèle d'acédie moderne, qui au-delà de la question du divin interroge le rapport au monde de l'écrivain.

Le XX^e^ siècle maintient cette direction et l'on peut retrouver des formes d'expression d'une acédie séculière dans les œuvres de Julien Green[534] ou encore Samuel Beckett rendant compte de la crise spirituelle et existentielle qui parcourt le siècle. L'acédie est également régulièrement évoquée par Cioran comme rapport au monde structurant sa façon d'être et de penser :

> Cette stagnation des organes, cette hébétude des facultés, ce sourire pétrifié, ne te rappellent-ils pas souvent l'ennui des cloîtres, les cœurs déserts de Dieu, la sécheresse et l'idiotie des moines s'exécrant dans l'emportement extatique de la masturbation ? Tu n'es qu'un moine sans hypothèses divines et sans l'orgueil du vice solitaire[535].

Comme dans le poème de Baudelaire, l'acédie séculière semble marquée par l'immobilisme des choses et le poids pesant sur l'individu, c'est un arrêt de l'être qu'on perçoit à travers l'amplification des termes *stagnation*, *hébétude* puis *pétrifié*. Comme dans le cas de Baudelaire le *je* est absent – remplacé ici par *tu* – et le vide est montré comme plus fortement marqué que dans le cas de l'acédie des moines (dans le *Spleen* il relève de l'immortalité) qui ont encore le refuge du divin (bien qu'ils ne parviennent plus à y accéder, le problème ne réside pas dans la disparition de la foi mais dans le désinvestissement des moyens d'accès au divin), ainsi que la masturbation. L'acédieux moderne, lui, se trouve face à un vide sans alternatives.

I.2. L'acédie, maladie de l'écriture

I.2.1. Écrire pour traduire le malaise intérieur

L'*acedia*, perçue tout à la fois comme échec, maladie et renoncement, va être source d'inspiration dans l'écriture de Cioran car elle touche à des thématiques qui rythment toute sa production, depuis les écrits de jeunesse jusqu'à ses dernières œuvres. Le désespoir d'être né et la fatigue d'être soi professés par Cioran semblent être symptomatiques d'une

534 A-L. Andevert, « *Épaves* de Julien Green : une acédie moderne », dans *Cahiers ERTA*, « Honte / Acédie », n°11, 2017, p. 267-288.

535 *Précis de décomposition*, p. 70.

résistance de l'être à la vie. Les critiques ont pu étudier le caractère éminemment paradoxal du « gai désespoir de Cioran »[536] tout en cherchant à en déduire une philosophie, une *praxis*, ou encore une spiritualité paradoxale. Cependant, il semble que dans la forme fragmentaire telle que Cioran la pratique, l'*acedia* sorte de son rôle thématique pour embrasser une fonction littéraire, stylistique : la forme brève devient symbole d'ennui, de fatigue, de renoncement à convaincre, à participer au progrès. Ainsi, l'*acedia* présente dans l'œuvre de Cioran n'ouvre pas seulement à tous les thèmes chers à l'écrivain – mélancolie, suicide, désespoir, mort, renoncement, solitude – mais à une modernité littéraire dans la pratique du fragment. L'*acedia* jouerait en effet autant avec les sujets d'écriture qu'avec l'écriture elle-même. L'acédie relève, pour les pères du désert, à la fois du péché et de la maladie et il s'agira de rechercher dans l'œuvre de Cioran la présence de l'*acedia* à la fois comme maladie de l'écriture et comme péché contre l'écriture. Maladie d'une écriture qui s'épuise, gémit et râle, fiévreuse ; mais aussi volonté de détruire, d'aller à contre-courant, de produire une écriture qui lutte contre le monde et contre elle-même. Enfin, au-delà de la conception religieuse de l'acédie, Roland Barthes propose une lecture de la notion qui nous mène sur la piste d'une écriture du désinvestissement et du deuil de l'imaginaire qui chez Cioran pourrait bien être la voie d'une vérité intérieure.

> Je veux faire (!) un livre composé de fragments, de notes, d'aphorismes – uniquement. C'est peut-être une erreur, mais cette formule est plus près de ma nature, de mon goût pour l'inachevé, bien dit, que ces essais élaborés où il faut maintenir une apparence de rigueur aux dépens de la vérité interne.[537]

Les Cahiers de Cioran font état à plusieurs reprises de sa volonté d'écrire par fragments. Et ce, en vue d'une plus grande justesse, d'une plus grande proximité avec sa natur a parfaitement conscience de l'influence qu'a la mélancolie sur sa vie et ses écrits, et la forme brève est pour lui l'illustration de cet état d'esprit. Cependant, il évoque également la spécificité de l'*acedia* dans laquelle il se reconnaît jusqu'à un certain point seulement puisque la foi lui est impossible : « Cette conversion [de la foi] ne devait pas s'opérer en moi, la partie positive, la plus lumineuse de la mystique m'étant interdite[538]. » Sans la foi, toute pratique ascétique devient paradoxale, pourtant Cioran a bien une pratique de

536 A. Hacen, *Le Gai désespoir de Cioran*, *op. cit.*
537 *Cahiers*, p. 690.
538 *Aveux et Anathèmes*, p. 1123, et *Cahiers*, p. 890.

l'écriture qui tient de la contrainte puisque selon lui, la langue française est une camisole contraignant la fougue du roumain[539].

I.2.2. L'écrivain en proie à ses obsessions

L'exercice d'écriture tourne à l'obsession, puis à l'épuisement. Cette pensée malade, obsédée par des thèmes morbides est sensible chez Cioran dans le retour perpétuel de la mort ou, à partir de *De l'inconvénient d'être né*, de la naissance comme malheur. Comme chez les moines acédieux, qui s'accrochent avec désespoir aux obsessions qui les détournent de leur ascèse, il y a chez Cioran une grande ambiguïté à l'égard de ses tourments, qui lui fournissent une source d'inspiration : « Certains ont des malheurs, d'autres des obsessions. Lesquels sont le plus à plaindre[540] ? » Bien qu'elles soient sources de souffrance et qu'à ce titre, les obsessions soient plus dures à vivre que les malheurs, en raison du ressassement permanent qu'elles induisent, elles sont aussi le moteur principal de sa pratique littéraire. Par ailleurs, le travail de réécriture que Cioran s'impose – remaniant les formules pour parfaire leur forme, élaguant et reformulant à plusieurs reprises avant de trouver la formulation finale – illustre parfaitement les tendances obsessives de l'auteur. Face à une pensée qui lui échappe, Cioran ressasse les mots, relançant sans cesse une quête inutile : « Ce que je sais à soixante, je le savais aussi bien à vingt. Quarante ans d'un long, d'un superflu travail de vérification[541]... »

Ce caractère parfois répétitif de l'écriture chez Cioran, surgissant de l'abandon parfois total à ses obsessions (c'est presque un fragment sur deux qui est consacré au drame de la naissance dans le premier chapitre de *De l'inconvénient d'être né*), provient également d'une propension à ce que l'on pourrait qualifier de « cancer du mot », venant directement de la nature de l'homme, véritable cancer du monde : « Des arbres massacrés. Des maisons surgissent. Des gueules, des gueules partout. L'homme s'*étend*. L'homme est le cancer de la terre[542]. » Pour rendre compte de cet homme envahissant le monde, les phrases sont brisées, montrant non seulement un monde défiguré mais des mots incapables de former une pensée linéaire et construite. Dans *De l'inconvénient d'être né*, l'esprit malade en vient à ressasser inlassablement les mots : « J'aimerais être libre, éperdument libre. Libre comme un mort-né[543]. » Les mots, se répétant dans une formule aussi courte que celle-ci, finissent

539 « par tempérament, la langue française ne me convient pas, : il me faut une langue *sauvage*, une langue d'ivrogne. Le français a été pour moi comme une camisole de force » in *Entretiens*, p. 28.
540 *De l'inconvénient d'être né*, p. 741.
541 *Ibid.*, p. 735.
542 *Ibid.*, p. 868.
543 *Ibid.*, p. 737.

par se télescoper et en venir d'eux-mêmes à leur fin annoncée : celle du mort-né. A peine formulée, l'idée de liberté se multiplie maladivement et s'achève en l'espace de quelques mots. Le cancer se propage également au niveau phonique dans des formules comme : « Le fanatique du cafard elliptique[544] » où les assonances en [a] et en [i] ouvrent sur un registre ironique – voire comique – mettant à distance le sens tragique de cette formule. Au-delà de l'obsession des thèmes, le langage est atteint d'un véritable cancer, rongeant l'écriture sur un plan sémantique et phonique, mettant en avant avec ironie une carence de l'esprit. Alors que l'acédieux se détourne de l'ascèse parce que son esprit n'arrive plus à s'y contraindre, Cioran dépeint un esprit non seulement malade mais avec lequel il s'agit de jouer puisqu'il ne semble bon à rien d'autre.

I.2.3. De l'esprit malade à l'écriture malade

Cette écriture malade se traduit également à un niveau syntaxique chez Cioran. Alors que ses œuvres antérieures, bien qu'appartenant à la forme brève, étaient toujours parfaitement construites, *De l'inconvénient d'être né* change quelque peu cette donne. Dans ce recueil de fragments majoritairement extraits de ses Cahiers intimes, on voit apparaître de nombreux fragments juxtaposés et une multiplication des anacoluthes et autres asyndètes. Ainsi, dans le fragment : « La négation sanglotante – seule forme tolérable de négation »[545] le tiret tient lieu de connecteur, de verbe entre les deux propositions. Ce genre de construction – par tiret – est extrêmement pratiquée par Cioran dans *De l'inconvénient d'être né,* qui multiplie également les formules dénuées de verbe, telle : « Plutôt dans un égout que sur un piédestal »[546], faisant l'économie non seulement du verbe mais aussi du sujet. Cette pratique de l'écriture, opérant coupes et raccourcis, donne un ton fiévreux à l'œuvre, laissant entrevoir à nouveau cet esprit malade, qui à force d'obsessions, fini par se consumer.

> Les violents sont en général des chétifs, des « crevés ». Ils vivent en perpétuelle combustion, aux dépens de leurs corps, exactement comme les ascètes, qui, eux, s'exerçant à la quiétude, à la paix, s'y usent et s'y épuisent, autant que des furieux.[547]

De l'inconvénient d'être né marque également une étape de plus vers un épuisement annoncé de l'écriture. Depuis les *Syllogismes de l'amertume*, publiés en 1952, Cioran dit ne

544 *Ibid.*, p. 760.
545 *Ibid.*, p. 819.
546 *Ibid.*, p. 823.
547 *Ibid.*, p. 752.

plus vouloir écrire, et, alors que l'écriture se relance sans cesse, la forme s'épuise. Phénomène symptomatique d'une lassitude prégnante, les titres jusqu'alors donnés aux chapitres disparaissent dans *De l'inconvénient d'être né* pour être remplacés par une simple numérotation. Par ailleurs, le thème de la fatigue est doublement présent dans l'ouvrage à la fois comme constitutif de l'œuvre et comme constitutif de soi :

> La fatigue pure, sans cause, la fatigue qui survient comme un cadeau ou un fléau : c'est par elle que je réintègre mon moi, que je me sais "moi". Dès qu'elle s'évanouit, je ne suis plus qu'un objet inanimé.[548]

La fatigue est paradoxale, puisqu'elle est motrice et constructrice du moi. Comme l'acédie, elle est ici pur produit intérieur, et de là naît le paradoxe puisqu'une lassitude du moi, provoquée par ce même moi, est à l'origine de la conscience de soi. Chez Cioran, la fatigue fait partie de ces états négatifs qu'il associe fréquemment à une prise de conscience du moi, comme la mélancolie ou la tristesse. Si la fatigue est ce qui permet de se percevoir comme un moi conscient, elle est aussi ce qui permet de mettre un point final à l'œuvre :

> Un ouvrage est fini quand on ne peut plus l'améliorer, bien qu'on le sache insuffisant et incomplet. On en est tellement excédé, qu'on n'a plus le courage d'y ajouter une seule virgule, fût-elle indispensable. Ce qui décide du degré d'achèvement d'une œuvre, ce n'est nullement une exigence d'art ou de vérité, c'est la fatigue et, plus encore, le dégoût.[549]

La fatigue, la lassitude qui poussent l'acédieux à abandonner son ouvrage, poussent également l'auteur à abandonner l'œuvre à écrire. La fin est donc fortuite ; l'achèvement, pourtant tant recherché par l'auteur, est réduit au résultat d'un écœurement. Le processus d'écriture est dégradé par le rapport à la fatigue, elle influe sur son aboutissement mais également sur son développement. Dans *De l'inconvénient d'être né* les phrases s'achevant ou débutant par des points de suspension sont beaucoup plus nombreuses que dans les œuvres précédentes de Cioran. Cette abondance donne à lire une forme de renoncement, d'abandon à la fois sémantique et syntaxique. Ainsi, dans le fragment « Ne plus vouloir être homme..., rêver d'une autre forme de déchéance[550] », les points de suspension sont le seul développement et la seule explication donnée au désir de ne plus « être homme ». La ponctuation est ici révélatrice d'un épuisement de la pensée qui n'est plus argumentée ni même seulement développée. Liée à des répétitions, à des phrases tronquées, elle vient

548 *Ibid.*, p. 775.
549 *Ibid.*, p. 771.
550 *Ibid.*, p. 864.

participer à la mise en scène d'une écriture et d'une pensée malade : « Des années et des années pour se réveiller de ce sommeil où se prélassent les autres ; et puis des années et des années, pour fuir ce réveil[551]... » La répétition des ans trouve son écho dans la répétition des mots, inscrivant le sujet dans une boucle douloureuse et sans issue. Dans le fragment suivant, « Tard dans la nuit. J'aimerais me déchaîner et fulminer, entreprendre une action sans précédent pour me décrisper, mais je ne vois pas contre qui ni contre quoi[552]... », le désespoir et la rage s'épuisent par manque de cible. À l'image de la pensée paralysée, la phrase s'étiole dans les points de suspension.

À l'instar de l'acédieux, alternativement en proie à l'abattement et à des crises de frénésie, l'écriture de Cioran est marquée tour à tour par les soubresauts de la fièvre et l'épuisement d'un esprit malade, atteint dans son essence. Cette image d'un esprit malade amène à considérer à quel titre cette pensée corrompue participe de cette forme d'acédie moderne mise en œuvre par Cioran.

I.3. L’acédie et la corruption

I.3.1. À l’origine : le péché d’acedia

« Le démon de midi » entraîne le moine au péché puisque c'est sa volonté même qui résiste à l'ascèse dans l'acédie. Le péché, au-delà de toute implication théologique, apporte une nuance à la faute car il engage la volonté de l'agent dans le refus du commandement divin. Il y a dans la notion de péché une idée d'intention mauvaise indépendante de la gravité de l'acte commis. C'est donc la moralité intime du sujet agissant qui est prise en compte[553]. Si le moine acédieux est considéré en état de péché, c'est pour la simple et bonne raison que les valeurs chrétiennes qui appelaient à se retirer du monde pour se rapprocher du divin sont renversées. L'acédieux désire de toute sa volonté se soustraire à l'ascèse et retrouver le monde, qui est pourtant appréhendé comme incompatible, car non divin, avec la quête de Dieu. À ce titre, il fait preuve d'une volonté mauvaise et corrompue par le démon. La réflexion autour d'une volonté néfaste s'inscrit dans la continuité d'un questionnement sur une pensée malade, issue d'un esprit en miettes.

551 *Ibid.*, p. 805.
552 *Ibid.*, p. 819.
553 Pour une définition critique complète de la notion de péché voir A. Lalande, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, *op. cit.*, p. 748-749.

I.3.2. De l'humiliation de soi à l'orgueil de soi

Cette corruption de la pensée se fait chez Cioran à plusieurs niveaux, il y a un détournement ironique des valeurs communément admises comme bonnes ; ainsi qu'une déconstruction de sa propre pensée dans une atteinte à soi-même ; enfin, la volonté s'attache à attaquer le divin, l'altérant et le rejetant tout en restant incapable de dépasser l'image de Dieu comme ultime modalité du dialogue[554]. Alors que dans l'acédie l'esprit se révolte contre l'ascèse et donc contre sa propre destruction en faveur d'une communion parfaite avec le divin[555], chez Cioran la volonté refuse de se conformer à ce que l'on attend d'elle. La complexité du rapport à soi et à autrui chez Cioran explique ce retournement de l'acédie contre le monde : Cioran, ermite resté dans le monde, est sans cesse aux prises avec les autres. Le désengagement professé est d'autant plus paradoxal qu'il fait montre d'une grande violence contre soi mais aussi d'un certain orgueil dans le non-conformism écrit : « Besoin physique de déshonneur. J'aurais aimé être fils de bourreau[556] ». Ce désir de s'humilier participe d'une pratique proche de celle de l'ascète, qui abaisse toujours plus l'homme en lui ; mais, parce que chez Cioran ce déshonneur est synonyme d'élection, l'humiliation se transforme en orgueil et donc en corruption de la volonté vers ce que l'on qualifiera de péché.

Ainsi, la pensée intime est corrompue par ce retournement entre humiliation et orgueil, à tel point que Cioran note : « Dès qu'on commence à *vouloir*, on tombe sous la juridiction du Démon[557] ». Cette vision de la volonté comme objet du démon, Cioran la partage avec les Pères du désert pour lesquels tout produit de l'esprit humain risque de livrer l'homme au démon : « Celui qui s'appuie sur son propre jugement n'arrivera jamais à la perfection, et ne pourra pas éviter les pièges du démon »[558]. Cependant, à rebours des ascètes, la reconnaissance du danger ne fait qu'attiser la fascination de Cioran pour la destruction annoncée, et c'est avec jubilation qu'il s'attelle à la tâche : « Défaire, dé-créer, est la seule tâche que l'homme puisse s'assigner, s'il aspire, comme tout l'indique, à se distinguer du Créateur[559] ». Ainsi, l'une des conséquences de cette maladie de la pensée dont Cioran dresse la chronique au fil de ses œuvres, est un renversement de l'esprit contre Dieu, dans

554 Sur la façon dont Cioran considère le rapport à Dieu, voir S. Modreanu, *Le Dieu paradoxal de Cioran*, Paris, Rocher, 2003. S. Modreanu met en avant la manière dont, chez Cioran, Dieu est « comme suprême limite de la solitude et seuil du dialogue meurtrier mais nécessaire avec l'Autre. » p. 325.

555 Voir A. Larue, *op. cit.* : « L'*acedia* reste donc la forme ultime, et la plus curieuse, de la *dignitas homini* réduite à son minimum vital, et l'incarnation de la rébellion involontaire du sujet pensant », p .9.

556 *De l'inconvénient d'être né*, p. 733.

557 *Ibid.*, p. 852.

558 J. Cassien, *Conférences, T.1, op. cit.* 2e conférence, 24. p. 65.

559 *De l'inconvénient d'être né*, p. 734.

une forme extrême d'acédie, où la possibilité même de la foi, chemin menant à Dieu, est mise en dout appelle à une forme intime de prière, qui permettrait d'ouvrir une voie vers le divin : « Je voudrais une prière avec des mots-poignards. Par malheur, dès qu'on prie, on doit prier comme tout le monde. C'est là que réside une des plus grandes difficultés de la foi[560] ». Cette voie est toutefois meurtrière, puisqu'elle destine ses poignards à Dieu dans un but assez transparent : il s'agit de le dépasser, de s'en distinguer. Ainsi, comme aux acédieux, les voies du divin sont fermées à Cioran. Ce dernier, engagé dans une lutte avec Dieu, établit dans l'écriture un grand réquisitoire contre le divin, cherchant paradoxalement à rétablir une connexion afin de mettre un terme à son combat à coups de « mots-poignards ».

La volonté néfaste rejoint ici les obsessions maladives que nous évoquions précédemment. Alors qu'il en fait la critique acerbe, Cioran ne dépasse pas le problème du divin et ressasse inlassablement les thèmes chers à la chrétienté tels que le mysticisme, la prière, ou encore la Chute[561]. Les fragments deviennent alors autant de « mots-poignards » lancés dans le silence. La tonalité du discours varie entre rage et *pathos*, désespoir et rébellion. Il semble impossible de trancher entre le désarroi d'être exclu du Paradis[562] et le plaisir coupable de lancer pique sur pique vers le divin, mettant sans cesse en question le néant en Dieu : « Dieu est ce qui survit à l'évidence que rien ne mérite d'être pensé »[563].

Il apparaît en somme que Cioran réinvestit la notion d'acédie dans sa pratique du fragment. Entre péché et maladie compulsive, l'écriture déclare la faillite de l'esprit qui s'avère victime et coupable dans l'acédie. Cet esprit à la fois trop présent et non-fonctionnel vient couper la voie entre l'individu et le divin, laissant l'homme seul et désemparé face à la vie. Parce qu'il n'envisage pas une réponse venant de Dieu, Cioran est résolument moderne : ses fragments sont le lieu d'un dialogue impossible, d'un deuil sans cesse reconduit.

560 *De l'inconvénient d'être né*, p. 791.

561 On notera que le thème de la religion, tout en parcourant toute la production littéraire de Cioran, a donné lieu à deux œuvres : *Lacrimi şi sfinţi* publié en roumain en 1937 (traduit par Sanda Stolojan en 1986) et *Le Mauvais démiurge* publié en français en 1969.

562 « Pas un seul instant où je n'aie été conscient de me trouver hors du Paradis », *De l'inconvénient d'être né*, p. 754.

563 *Ibid.*, p. 825.

I.4. Acédie moderne et penseur privé : dialoguer dans l'absurde

I.4.1. Acédie moderne : comment continuer de vivre lorsque « vivre c'est être bloqué » ?

L'acédie moderne, telle que Roland Barthes la définit dans ses cours au Collège de France « Comment vivre ensemble : simulations romanesques de quelques espaces quotidiens », est un désinvestissement du vivre-ensemble sans pour autant parvenir à investir totalement la solitude.[564] Le sujet en proie à l'acédie est donc incapable d'avancer vers quoi que ce soit, il est bloqué au point mort. Ce blocage va se traduire chez les acédieux par un rapport douloureux au temps qui semble ne pas s'écouler, ne pas avancer. Chez Cioran ce rapport est tout à fait spécifique, c'est dans le décollement d'avec le temps que Cioran fait ses premières expériences de l'ennui.[565] Toute sa vie durant, Cioran notera sa relation conflictuelle avec le temps, sa difficulté à s'en saisir, à l'appréhender. Le temps peut s'arrêter de passer comme dans l'acédie, mais surtout son écoulement apparaît comme n'ayant aucun sens :

> Cet instant-ci, mien encore, le voilà qui s'écoule, qui m'échappe, le voilà englouti. Vais-je me commettre avec le suivant ? Je m'y décide : il est là, il m'appartient, et déjà il est loin. Du matin au soir, fabriquer du passé ![566]

L'écriture rend perceptible la difficulté à se saisir du temps : les propositions sont juxtaposées, les instants se suivent sans lien mais dans une répétition implacable allant immanquablement vers la perte. Le passage du temps ne permet pas de se projeter vers la construction d'un hypothétique futur mais seulement de créer un passé absurde. Les fragments constituant *De l'inconvénient d'être né* rendent tout à fait compte de cette relation trouble au temps, à la fois thématiquement, avec de nombreuses indications temporelles, ainsi que l'affirmation d'une certaine détresse vis-à-vis de l'écoulement du temps, mais aussi comme nous venons de le voir par un jeu formel saccadé, décomposé, illustrant la succession absurde des instants. Comme l'acédieux fixant la course du soleil, Cioran désespère de l'écoulement du temps et se désinvestit de la vie. Même le miracle le plus infime est inaccessible pour lui, tant son désinvestissement est profond :

---

564 R. Barthes, « Comment vivre ensemble : simulations romanesques de quelques espaces quotidiens », *Cours au Collège de France 1976-1677*, Seuil, 2002 (CD-rom), cours du 19/01/1977.

565 Sur les relations que Cioran entretenait avec l'ennui, voir l'entretien avec L. Gillet, *Entretiens*, p. 61-97.

566 *De l'inconvénient d'être né*, p. 866.

> Comme je me promenais à une heure tardive dans cette allée bordée d'arbres, une châtaigne tomba à mes pieds. Le bruit qu'elle fit en éclatant, l'écho qu'il suscita en moi, et un saisissement hors de proportion avec cet incident infime, me plongèrent dans le miracle, dans l'ébriété du définitif, comme s'il n'y avait plus de questions, rien que des réponses. J'étais ivre de mille évidences inattendues, dont je ne savais que faire…
>
> C'est ainsi que je faillis toucher au suprême. Mais je crus préférable de continuer ma promenade.[567]

Le risible du miracle – l'éclatement d'une châtaigne – se double de l'ironie dans les raisons poussant à se détourner du suprême : reprendre sa promenade nocturne. Ce désinvestissement du merveilleux est pour Cioran une étape importante dans l'édification de sa pensée. Pour reprendre une terminologie de Barthes, il s'agit de faire le deuil de l'imaginaire, Cioran parle quant à lui de possible, d'espoir mais le sens est similaire. « Je n'ai tué personne, j'ai fait mieux : j'ai tué le Possible, et, tout comme Macbeth, ce dont j'ai le plus besoin est de prier, mais, pas plus que lui, je ne peux dire *Amen*[568] ». Cependant, comme la châtaigne éclatant aux pieds du promeneur, le possible ne cesse de surgir, c'est alors que le fragment avec ses « mots-poignards » va être relancé sans relâche. Or, comme l'acédieux à qui l'on prescrit la pratique de la prière pour lutter contre un mal induit par la prière, Cioran, se prescrivant l'écriture pour tuer le possible, ce faisant le relance fragment après fragment.

I.4.2. Écrire pour lutter contre l'acédie

L'écriture est pour Cioran l'un des seuls moyens de combattre des moments d'abattement intenses qu'il assimile à une forme d'acédie[569] :

> Contre l'acédie, je ne me rappelle plus quel Père recommande le travail manuel.
>
> Admirable conseil, que j'ai toujours pratiqué spontanément : il n'y a pas de cafard, cette acédie séculière, qui résiste au bricolage[570]

Or, d'après Cioran être moderne en littérature c'est « bricoler dans l'Incurable »[571]. Face à un monde qui a perdu tout son sens – ou qui a enfin révélé son absurdité essentielle – écrire semble dérisoire, de l'ordre du bricolage face à l'inévitable. L'écrivain met au jour des

567 *Ibid.*, p. 741-742.
568 *Ibid.*, p. 776.
569 Sur les motivations de son geste littéraire, voir l'entretien avec F. Savater, *Entretiens*, p. 17-30.
570 *De l'inconvénient d'être né*, p. 853.
571 *Syllogismes de l'amertume*, p. 180.

vérités sur ce monde mais elles ne permettent pas de dépasser le constat de l'absurdité du monde. L'écriture permet néanmoins d'exorciser la souffrance surgissant de ce constat et par l'ironie de mettre à distance cette douleur. Cependant, pour agir elle doit sans cesse être reconduite, l'esprit doit sans cesse être humilié, abaissé, la pensée mise en doute ; tout ceci venant alors paradoxalement s'ajouter au dossier à charge contre la vie. *De l'inconvénient d'être né* s'ouvre et se ferme sur deux fragments d'une rare intensité, montrant un être aux prises avec le monde, avec le temps, avec lui-même et en proie à un profond désespoir. Ainsi, le recueil s'ouvre sur :

> Trois heures du matin. Je perçois cette seconde, et puis cette autre, je fais le bilan de chaque minute.
>
> Pourquoi tout cela ? – *Parce que je suis né*.
>
> C'est d 'un type spécial de veilles que dérive la mise en cause de la naissance.[572]

Puis, en guise de conclusion Cioran note :

> Qu'avez-vous, mais qu'avez-vous donc ? – Je n'ai rien, je n'ai rien, j'ai fait seulement un bond hors de mon sort, et je ne sais plus maintenant vers quoi me tourner, vers quoi courir...[573]

L'impasse entre le début et la fin du recueil illustre l'impossibilité à investir la vie pleinement. C'est uniquement dans l'écriture, dans les multiples portraits que Cioran tisse de lui-même, des marginaux dont il se veut le porte-parole, dans l'ironie, qu'il parvient à entretenir un rapport avec le monde. L'acédie qui brise le rapport entre le sujet et sa vie qu'elle soit religieuse ou séculière, va trouver et son miroir et sa résolution non dans la prière mais dans l'écriture.

En somme, si Cioran est en proie avec ce qu'il qualifie d'acédie – dans une perspective moderne et sans nécessairement attacher une fonction théologique au terme – il la met à profit dans sa pratique de l'écriture. En choisissant la forme fragmentaire, forme tronquée et répétitive, les mots illustrent le mal-être, le donnent à voir graphiquement autant que thématiquement. L'esprit non seulement est malade dans l'acédie, mais également manœuvré par une volonté néfaste amplifiant les obsessions, ressassant son écœurement contre le monde, le divin et soi-même. L'acédie s'exprime dans l'incapacité à saisir le temps, à investir en l'autre, elle brise la capacité de l'individu à entrer dans le monde, tout en ne lui permettant pas de rester hors du monde. Le fragment, écriture d'une pensée en

572 *De l'inconvénient d'être né*, p. 731.
573 *Ibid.*, p. 899.

lutte contre l'acédie – et donc en lutte contre elle-même –, dresse le portrait d'un esprit en souffrance, morcelé, obsessionnel, épuisé. Ce faisant il permet à Cioran de réinvestir ce champ désinvesti, insaisissable et source de bien des souffrances : la vie.

II. Le troglodyte et la voix des sous-sols : paroles de l'homme souterrain

Il existe une filiation certaine entre certains personnages résistant à la pression des normes de la rationalité et Job, criant son effroi sur son tas de cendre, réfutant la capacité de la raison d'exprimer sa souffrance et de défendre sa cause. Alors que nous avons vu précédemment que Cioran se penche avec une attention particulière sur ceux qu'il appelle les écrivains de pénombre, la question du lien entre l'expression d'une souffrance ontologique et l'obscurité n'a pas fini de suggérer des pistes de lecture. Ainsi, avant de nous pencher sur cette figure cruciale qu'est Job pour Cioran, il nous semble opportun de voir ce qu'elle doit à la figure du troglodyte, homme des sous-sols dont le mode de fonctionnement influencera grandement la pensée cioranienne. En effet, parmi les penseurs qui influencèrent la pensée de Cioran, Chestov rapproche le comportement de Job de celui de l'homme souterrain de Dostoïevski : L'homme du sous-sol refuse de s'incliner devant le mur des évidences, bien qu'il admette l'impossibilité de renverser cette muraille[574] : « le seul fait qu'il soit un mur de pierre et que je sois trop faible n'est pas une raison pour que je me soumette[575] ».

II.1. L'homme souterrain et la perte d'espoir

II.1.1. Influence de Dostoïevski chez Cioran

« Je considère *Les Possédés* comme le plus grand livre du XIX^e^ siècle. Le plus grand roman aussi en général. Et Dostoïevski comme le plus grand écrivain de tous les temps, le plus profond[576]. » Cette déclaration sans équivoque de Cioran dans un entretien avec Léo Gillet en 1982 place Dostoïevski au sommet du panthéon d'auteurs que nous évoquions précédemment. Énoncé au terme d'une réflexion sur l'importance de l'ennui dans sa vie, cet éloge de Dostoïevski et son œuvre illustre l'influence qu'il a pu avoir jusqu'à la fin de

574 L. Chestov, *Sur la balance de Job, pérégrinations à travers les âmes*, Paris, Le Bruit du temps, 2016, p. 81.
575 F. Dostoïevski, *Les Carnets du sous-sol*, André Markowicz (trad.), Arles, Actes sud, « Babel », 1992, p. 23.
576 *Entretiens*, p. 70.

la vie de Cioran sur sa pensée (alors même que ce dernier se détache très vite des lectures romanesques). On retrouve en effet de nombreuses références à l'écrivain russe ainsi que des citations extraites non seulement de ses œuvres mais également de sa correspondance, prouvant la connaissance fine que Cioran en avait.

Contrairement à d'autres modèles qui apparaissent tardivement comme Joubert, ou d'autres qui disparaissent progressivement, Dostoïevski apparaît très tôt dans l'œuvre de Cioran comme modèle de penseur à travers des citations comme :

> « La souffrance est l'unique cause de la conscience » (Dostoïevski). Les hommes se partagent en deux catégories : ceux qui ont compris cela, et les autres[577].

Cette citation des *Carnets du sous-sol*[578] illustre à quel point dès sa jeunesse Cioran est sensible à la pensée existentielle plaçant non pas l'étonnement au début de toute pensée mais la souffrance. Que Cioran cite ici Dostoïevski et non Kierkegaard (qui dit pourtant sensiblement la même chose) montre que la fracture avec la philosophie est déjà assumée et revendiquée à l'époque. Plus tard, Cioran, grand lecteur de correspondances, s'intéressera à celle de Dostoïevski, marquant sa curiosité non seulement vis-à-vis de l'auteur mais également vis-à-vis de l'homme :

> Si j'aime tant la correspondance de Dostoïevski, c'est qu'il n'y est question que de maladie et d'argent, uniques sujets « brûlants ». Tout le reste n'est que fioritures et fatras[579].

Dostoïevski apparaît dans cette citation extraite de *De l'inconvénient d'être né* comme un modèle quelque peu paradoxal : en effet, ce sont les maux les plus triviaux qui arrêtent le regard de Cioran. Toutefois cela fait de lui un modèle de penseur privé puisque sa pensée se construit autour de lui, de problèmes personnels et privés. Ainsi, la pensée émerge des maux physiques et matériels qui agitent l'être. Ce qui fera dire à Cioran dans ses Cahiers : « Pascal, Dostoïevski, Nietzsche, Baudelaire – tous ceux dont je me sens près ont été des malades[580]. » Par ailleurs, comme nous l'avons vu précédemment, les personnages des romans de Dostoïevski représentent l'état d'esprit propre au penseur privé et fondé sur la révélation d'une souffrance primordiale.

---

577 *Des Larmes et des saints*, p. 323.
578 F. Dostoïevski, *Les Carnets du sous-sol*, *op. cit.*, p. 50.
579 *De l'inconvénient d'être né*, p. 889.
580 *Cahiers*, p. 295.

II.1.2. L'homme des sous-sols

Chestov appelle cette façon de voir le monde par questions et non par réponses le don de seconde vue. Ce don, alimenté par la conscience de la mort est impuissance et insatisfaction parce que les interrogations n'ont pas de solutions alors même qu'elles exigent des réponses immédiates[581]. En cela, l'homme du sous-sol se rapproche de Job, dont les questions exigent non seulement des réponses immédiates mais qui plus est des réponses de première main. Or, ces questions lorsque Cioran les pose, c'est le silence qui répond. « *La Voix souterraine* – c'est un hurlement de terreur déchirant échappé à un homme qui, soudain, découvre que toute sa vie *il avait menti* et joué la comédie[582] ».

D'autre part, l'homme souterrain par sa posture ambiguë, faite de paradoxes marque la modernité d'un Job en proie au silence divin : il est méchant mais échoue à l'être complètement, il s'ennuie et ne fait rien mais n'est pas paresseux, il plaisante mais « c'est en grinçant des dents[583] » et, au cœur de ces antagonismes, un questionnement sur la souffrance « la souffrance véritable, c'est-à-dire la destruction et le chaos. Car la souffrance est la seule cause de la conscience[584] ». Par ailleurs, l'homme du sous-sol a une certaine conscience de son isolement hors de la communauté humaine : « personne ne me ressemblait, et je ne ressemblais à personne : "Moi, je suis seul, et eux, ils sont *tous*[585]" ». Toutefois, il maintient son élection paradoxale loin des hommes, crachant et vitupérant sans cesse contre l'humanité qu'il ne parvient ni à accepter, ni à rejeter définitivement :

> Même être des hommes, cela nous pèse – des hommes avec un corps réel, à *nous*, avec du sang ; nous avons honte de cela, nous prenons cela pour une tache et nous cherchons à être des espèces d'hommes globaux fantasmatiques. Nous sommes tous morts-nés, et depuis bien longtemps, les pères qui nous engendrent, ils sont des morts eux-mêmes, et tout cela nous plait de plus en plus. On y prend goût. Bientôt nous inventerons un moyen pour naître d'une idée. Mais – ça suffit ; je n'ai plus envie d'écrire, moi, du fond de mon "sous-sol"[586]...

Comme chez Cioran, la naissance est problématique et entretient des liens forts avec la mort par son ancrage dans la matérialité à travers l'image du corps qui pèse et qui tache.

581 L. Chestov, *Sur la balance de Job, pérégrinations à travers les âmes*, *op. cit.*, p. 83-84.
582 L. Chestov, *La Philosophie de la tragédie*, Paris, Le Bruit du temps, 2012, p. 86.
583 F. Dostoïevski, *Les Carnets du sous-sol*, *op. cit.*, p. 46.
584 *Ibid.*, p. 50.
585 *Ibid.*, p. 64.
586 *Ibid.*, p. 165.

On retrouve également la satisfaction ambiguë dans la déchéance de l'être et le renoncement final à l'écriture sans cesse mis en avant dans les fragments de Cioran.

Les Carnets du sous-sol marquent le commencement de ce que Chestov appelle « *la philosophie de la tragédie*. L'espoir s'est évanoui pour toujours, mais il faut vivre, et vivre longtemps encore[587] ». L'écriture devient alors le moyen de supporter l'existence, d'en accepter les tourments.

II.2. La pensée souterraine chez Cioran

II.2.1. La figure du troglodyte chez Cioran[588]

Sans que chez Cioran cette figure soit explicitement rapprochée de Job, il nous semble intéressant de faire un lien vers celle du troglodyte, être souterrain peuplant certains aphorismes. Le troglodyte est l'intrus rejeté par la société et qui la rejette en retour. Ainsi, de fragments en aphorismes, les références au troglodyte tissent une trame révélant le portrait d'un intrus, d'un être de solitude et de souffrance, miroir sans concession des failles de l'individu et de la condition humaine. Le troglodyte pourrait être un disciple de Job mais c'est un être sans Dieu, « tremblant d'effroi ». À partir du *Précis de décomposition*, et plus particulièrement dans l'article « Nous les troglodytes », les références au troglodyte se font fréquentes et tissent un canevas donnant à voir une solitude proche de celle de Job, mais n'ayant pas Dieu comme horizon et donc emplie d'effroi par le vide entrevu. La figure du troglodyte présente ainsi un nouvel état de soi dans la relation à l'Absolu, dans sa compréhension du monde : « Je me suis enfoncé dans l'Absolu en fat ; j'en suis sorti en troglodyte[589]. » Cioran semble marquer l'échec de la quête d'Absolu par la construction même de l'aphorisme : l'opposition signifiée par les deux temps, avec l'entrée en « fat » et la sortie en « troglodyte » nous semble indiquer une forme d'humiliation de soi et de ses prétentions entre les deux. Le troglodyte est l'homme humilié, face à l'impossibilité d'accomplir son projet ; en ce sens, il est très proche de l'ermite raté, en proie à l'*acedia*. Mais il y a également renversement de l'échec dans la figure du troglodyte : le fait que l'approche de l'Absolu se produise par *enfoncement* pose la question des conditions de connaissance de l'Absolu, connaissance qui serait dès lors

587 L. Chestov, *La Philosophie de la tragédie*, *op. cit.*, p. 121.

588 Cette partie reprend partiellement notre article sur la figure du troglodyte chez Cioran : L. Chatelet, « Solitude et lumière : ténèbres du troglodyte et éblouissement du désert chez Cioran », in *Cioran : Archives paradoxales, Nouvelles approches critiques, T. IV,* Paris, Classiques Garnier, 2018, p. 73-83.

589 *Syllogismes de l'amertume*, p. 756.

souterraine et propulserait le troglodyte à une fonction pilote. En effet, il est un être des souterrains, des ténèbres, capable de vivre dans l'obscurité et peut-être même d'y voir. Le troglodyte serait alors celui qui saurait entreprendre et accomplir le projet cioranien de creuser toujours plus loin, dans la négation de soi et de l'homme en soi, marquant toujours plus l'élection paradoxale hors de l'humanité.

Si la référence au troglodyte chez Cioran correspond à la reconnaissance et l'exploration d'une nouvelle forme de savoir en rupture avec tout ce que l'on considère comme connaissance rationnelle, cette figure n'est pas exempte de contradictions et peut renvoyer à un certain échec de l'humanité :

> Si nos semblables pouvaient prendre acte de nos opinions sur eux, l'amour, l'amitié, le dévouement seraient à jamais rayés des dictionnaires ; et si nous avions le courage de regarder en face les doutes que nous concevons timidement sur nous-mêmes, aucun de nous ne proférerait un « je » sans honte. La mascarade entraîne tout ce qui vit, depuis le troglodyte jusqu'au sceptique[590].

Parce que Cioran place le troglodyte et le sceptique aux extrémités de la chaîne des vivants, le lecteur est amené à s'interroger sur ces deux figures, leur opposition supposée et leurs caractéristiques respectives. Chez Cioran, le scepticisme renvoie au détachement, à une voie juste et idéale (quoique éloignée de son caractère[591]), tandis que le troglodyte est marqué par ses sensations, par l'effroi et l'éblouissement. Ici, malgré l'opposition affichée, les deux figures sont réunies dans l'erreur. Cette référence au troglodyte empruntée au *Précis de décomposition* inscrit tous les êtres humains – du sauvage au philosophe – dans une communauté d'échec. Cependant, parmi les occurrences postérieures du troglodyte dans l'œuvre de Cioran, l'appartenance à la communauté s'estompe progressivement pour laisser place à la solitude de l'individu.

Ainsi, cet échec de l'humanité reste perceptible mais n'est plus central lorsque Cioran propose le troglodyte comme modèle de philosophe dans *Le Mauvais Démiurge* : « On devrait philosopher comme si la « philosophie » n'existait pas, à la manière d'un troglodyte ébloui ou effaré par le défilé des fléaux qui se déroulent sous ses yeux[592]. » Il s'agit ici de mettre en avant le regard du troglodyte, libre des règles et usages de la raison qui est incapable de reconnaître *les fléaux* pour ce qu'ils sont. L'éblouissement et

590 *Précis de décomposition*, p. 102.

591 Nous renvoyons ici aux *Entretiens* accordés par Cioran où il s'est longuement expliqué quant à son rapport au scepticisme, notamment dans les entretiens avec Jean-François Duval et Gerd Bergfleth.

592 *Le Mauvais démiurge*, p. 726.

l'effarement du troglodyte le rendent *a priori* inapte à voir les choses. Or, Cioran opère un renversement et place le troglodyte non pas dans une posture aveugle mais dans une habilité à *faire comme si* l'histoire de l'humanité n'existait pas, et voir ce qui se passe sous ses yeux sans préjugé.

La figure du troglodyte s'ébauche d'aphorisme en aphorisme pour mettre au jour un être solitaire, à la marge de la société, tel l'homme souterrain il est professeur d'une manière d'être au monde paradoxale, en rupture avec une vision rationnelle du savoir, de l'être à soi et même de la solitude :

> Accroché à des quarts d'idées et à des simulacres de rêves, venu à la réflexion par accident ou par hystérie, et nullement par souci de rigueur, je m'apparais, au milieu des civilisés, comme un intrus, un troglodyte épris de caducité, plongé dans des prières subversives, en proie à une panique qui n'émane plus d'une vision du monde, mais des crispations de la chair et des ténèbres du sang[593].

Ici, dans *Histoire et utopie*, Cioran souligne l'élection paradoxale propre à la figure du troglodyte. Elle est l'image d'un savoir s'illustrant par son aspect morcelé en « quarts d'idées », mais aussi par la désillusion et les « simulacres de rêves » qu'il induit, seuls espoirs restants. Ce savoir paradoxal émerge d'une panique intérieure, d'une crispation organique et viscérale et traduit la non-appartenance à la communauté humaine. En effet, l'aspect accidentel de ce savoir fait de l'individu une proie, une victime « plongée » malgré elle dans la panique. Hors du monde, le troglodyte n'est pas en paix, ainsi que l'indiquent les termes « hystérie », « intrus » et « panique ». Après la ruine de la raison, c'est une connaissance douloureuse de l'intime, inscrite dans la chair, qui surgit.

II.2.2. La pensée souterraine du troglodyte

Le motif littéraire du troglodyte est à lier à une thématique du sous-sol forte. En effet, Cioran, en développant une réflexion à contre-courant met en question tout un ensemble de valeurs admises par la majorité, comme les bienfaits du jour, de la lumière, le travail quotidien. Il va alors mettre en avant les vertus d'une pensée conçue dans l'obscurité. Celle-ci est bien souvent nocturne – et mêlée au thème de l'insomnie – mais peut aussi relever de ce qui est souterrain. Le troglodyte est le point de départ et la mise en scène

593 *Histoire et utopie*, p. 991.

d'une pensée spécifique au penseur privé, ainsi que le fragment « non-résistance à la nuit » du *Précis de décomposition* le développe :

> Au début, nous croyons avancer vers la lumière ; puis, fatigués d'une marche sans but, nous nous laissons glisser : la terre, de moins en moins ferme, ne nous supporte plus : elle s'ouvre. En vain chercherions-nous à poursuivre un trajet vers une fin ensoleillée, les ténèbres se dilatent au-dedans et au-dessous de nous. Nulle lueur pour nous éclairer dans notre glissement : l'abîme nous appelle, et nous l'écoutons. (…) La peur du vide transformée en volupté, quelle chance d'évoluer à l'opposé du soleil ! Infini à rebours, dieu qui commence au-dessous de nos talons, extase devant les crevasses de l'être et soif d'une auréole noire, le Vide est un rêve renversé où nous nous engloutissons (…).
>
> (Et pourtant cette chute – à part quelques instants de pose – est loin d'être solennelle et lyrique. Habituellement nous nous enlisons dans une fange nocturne, dans une obscurité tout aussi médiocre que la lumière[594] (…))

Le titre semble encore lier le penseur privé à la nuit mais très vite elle apparaît comme étant une obscurité des profondeurs et non inscrite dans le cycle naturel de la rotation terrestre. Contrairement à ce que pourrait laisser croire certains traits virulents du penseur privé, la pensée du sous-sol tient davantage du renoncement que de la revendication. En effet, elle vient de la fatigue et s'accomplit dans un glissement ne nécessitant aucun geste de la part de celui qui le subit plus qu'il ne l'accomplit. La première partie du fragment est marquée par la passivité du sujet : « nous nous laissons glisser », « nous l'écoutons ». Le pronom « nous » est souvent complément d'objet « la terre (…) ne nous supporte plus », « au-dessus de nous », « l'abîme nous appelle », ce sont les éléments qui opèrent. La seconde partie du fragment entérine la disparition du sujet au profit de l'obscurité vide qui, de *volupté* devient *infini* puis *dieu*, *extase* et enfin *rêve*. On observe une gradation rapide dans l'intensité entre la volupté et le divin, puis un décalage vers l'éphémère de l'extase et l'irréel du rêve amenant progressivement à la parenthèse finale invoquant la médiocrité de tout être. La « soif d'une auréole noire » réactive la notion d'élection paradoxale propre à l'homme du sous-sol de Dostoïevski. La fin du fragment, ajoutée entre parenthèses, marque la monotonie de toute existence avec ou sans révélation de l'obscurité : la fange rappelle la virulence de l'homme du sous-sol et l'accusation de médiocrité évoque son

594 *Précis de décomposition*, p. 51-52.

jugement sans appel sur la meilleure façon d'aborder la vie : « Mieux vaut ne rien faire du tout ! Mieux vaut être inerte en toute conscience[595] ! »

III. Affirmer une posture existentielle : le modèle de Job

La figure de Job occupe une place à part dans la mythologie biblique. Rare moment de rébellion contre Dieu doublé d'une expression poétique travaillée, le *Livre de Job* est tout à la fois le récit d'une mise à l'épreuve et la preuve du talent de l'homme. Suivant celui qui se penche sur cette question, Job sera considéré comme un personnage appartenant à un récit édifiant ou comme un individu à part entière avec une voix propre. Les penseurs existentiels auront nettement tendance à voir en lui un auteur transcrivant une double destinée individuelle et collective, questionnant à la fois la souffrance d'un être isolé dans l'humanité et la souffrance essentielle de l'être exilé sur terre. Par ailleurs, de cette double acception de Job, découlera diverses interprétations de son geste, qu'il soit compris comme transgression hardie menant à une élection hors du commun des mortels, ou comme la voix de tout un peuple se rebellant contre l'injustice dans ce bas-monde. Ainsi, Job peut être entendu ou pas comme porte-parole du peuple juif, de l'humanité ou d'une petite communauté d'élus.

De même, la portée de son geste est équivoque : soumission et acception du mystère divin ou rébellion hardie, patience ou colère… Les lectures divergent suivant les lecteurs et leurs intentions. Selon ce qu'il y a à démontrer on s'attardera sur le prologue et l'épilogue du *Livre de Job* rédigés en prose, probablement d'une époque antérieure au reste du poème[596] et présentant davantage la patience et la soumission de Job à l'autorité divine d'une part, et d'autre part la reconnaissance de son élection par Dieu. Tandis que le poème versifié semble présenter un Job plus vindicatif, frondeur, demandant des comptes au divin sans peur ni du blasphème ni du ridicule d'une revendication résolument irrationnelle.

Ainsi, Job pose-t-il les grandes lignes parfois contradictoires d'une attitude face à la souffrance de vivre. Cette attitude porte principalement sur une expérience personnelle du sensible, elle ne vise donc a aucun enseignement autrement que par l'exemple, à travers l'épreuve individuelle. Cette notion d'épreuve est d'ailleurs centrale dans le mythe, c'est par l'acceptation et le dépassement de cette dernière que la distinction entre soi et autrui

595 F. Dostoïevski, *Les Carnets du sous-sol*, *op. cit.*, p. 52.

596 Cf. E. Renan, *Le Livre de Job*, « étude sur l'âge et le caractère du poème », 1858, in *Œuvres complètes, T. VII*, Paris, Calmann-Lévy, 1955.

sera actée. L'œuvre littéraire perçue comme épreuve recouvre plusieurs dimensions intéressantes. Outre l'épreuve de l'écriture pour l'auteur (réussir à mettre des mots sur une expérience sensible), dans le domaine de l'imprimerie, l'épreuve est la première version papier d'une œuvre, l'épreuve correspond alors au passage vers le concret d'une pensée qui jusqu'alors n'était que de l'ordre de l'intime. A travers cette notion d'épreuve, Job apporte là aussi une lecture spécifique de ce moment de la vie d'un auteur.

III.1. Postérités de Job

Pour comprendre la lecture que Cioran fait de la figure de Job et comment elle joue sur sa posture d'écrivain, il est nécessaire de voir quelles influences entrent en jeu dans cette lecture. Outre sa propre connaissance du *Livre de Job*, Cioran puise sa réflexion sur Job chez plusieurs auteurs de la pensée existentielle dont Kierkegaard (qu'il évoque dès ses œuvres de jeunesse), Chestov et Fondane, mais aussi chez Ernest Renan (c'est sa traduction que Cioran consulte et cite notamment dans les *Cahiers*). Ces lectures vont influer sur sa propre conception de Job qui évoluera au fil des œuvres d'une lecture centrée sur l'expression d'une souffrance hors du commun à une posture unique face au monde.

III.1.1. Importance de l'épreuve : se montrer à la hauteur de Dieu

Job incarne le problème de la souffrance du juste dont les cris de revendication auprès du divin aboutirent à la révélation du Mystère : les voies du Seigneur sont impénétrables à la raison humaine. Dans l'œuvre du jeune Cioran, les références à Job se font à l'aune de l'expression de la souffrance. Tout d'abord, celle-ci est valorisée comme synonyme d'élection tant collective qu'individuelle :

> Je ne connais que deux déchirements : juif et russe (Job et Dostoïevski). D'autres peuples ont sans doute souffert infiniment ; mais eux n'avaient pas la passion de la souffrance. N'ont eu une mission que les peuples qui se sont foulés eux-mêmes aux pieds, et ont réédité Adam. Un peuple qui n'a pas enduré dans son existence historique toute la tragédie de l'histoire ne peut s'élever au messianisme et à l'universalisme. Un peuple qui ne croit pas qu'il a le monopole de la vérité ne laissera pas de trace dans l'histoire[597].

Derrière ces deux peuples et leurs tourments, s'articule la question de la distinction à travers la douleur. Question que nous pouvons lier à celle d'une connaissance par la

597 *Le Livre des leurres*, p. 257.

souffrance, dont celle de la maladie qui habitera Cioran et le poussera vers ceux ayant fait la même expérience[598]. Ainsi, par l'épreuve, certains vont s'élever au-dessus des autres et s'affirmer comme peuple élu, détenteur d'une connaissance unique. Cependant, la référence aux peuples cache (à peine) un intérêt tout cioranien pour des individus spécifiques et non une communauté. La référence à Job et Dostoïevski entre parenthèses à la suite de la mention des peuples juif et russe, révèle la passion de Cioran pour des cas individuels capables à la fois d'exprimer et d'illustrer la destinée collective. Par ailleurs, le jeune Cioran interroge déjà l'origine auto-infligée de la souffrance à travers le paradoxe d'un individu qui reproduit la Chute à l'échelle personnelle. Aussi la douleur révèle-t-elle un instant de coïncidence entre destinées collective et individuelle, où l'être reproduit à son niveau la première désobéissance à l'ordre divin et parvient à une connaissance interdite. Les philosophes des grands systèmes de pensée sont alors rejetés au profit du penseur privé :

> Quand je pense au peu que j'ai à tirer des grands philosophes ! Jamais je n'ai eu besoin de Kant, de Descartes ou d'Aristote ; eux qui n'ont pensé que pour nos heures monotones et nos doutes autorisés. Mais je me suis arrêté sur Job, avec une piété filiale[599].

La connaissance à laquelle on parvient grâce à Job, celle que les philosophes ne délivrent pas, c'est la reconnaissance de l'épreuve à surmonter pour actualiser son élection dans une relation à l'Absolu. Cette image de Job, révélé par et dans l'épreuve, nous avons vu que Kierkegaard en brosse deux portraits, l'un dans *La Répétition*, l'autre dans le premier des *Quatre discours édifiants* de 1843. Ces deux images de Job ne sont pas tout à fait identiques sans pour autant être contradictoires et traduisent la multiplicité des compréhensions que l'on peut avoir du personnage en fonction du moment où on le convoque[600]. Le discours édifiant est centré sur le prologue, symbole de patience face à la souffrance, où Job nous apprend à célébrer notre bonheur même lorsqu'il n'est plus. Sa disparition ne doit en signifier ni l'oubli, ni une évasion dans le souvenir. L'épreuve consiste ainsi à dépasser le bonheur passé sans le renier.

---

598 Nous pensons notamment à Pascal, dont Cioran citera à plusieurs reprises dans ses Cahiers la lettre à sa sœur où Pascal vante les mérites de la maladie sur la santé : « On connaît le mot de Pascal, en réponse à sa sœur, qui lui reprochait de ne pas se faire soigner : "C'est que vous ne connaissez pas les inconvénients de la santé et les avantages de la maladie." » *Cahiers*, p. 114. et p. 141.

599 *Le Livre des leurres*, p. 234.

600 S. Kierkegaard, *La Répétition*, *op. cit.*, p. 71.

Dans *La Répétition,* Kierkegaard met l'accent sur l'épreuve de Job et le sens de sa souffrance. Job y est présenté comme un penseur privé, c'est-à-dire dont l'enseignement ne peut être partagé collectivement, dont l'interprétation est nécessairement personnelle et intime. Il s'agit de comprendre les cris de Job comme la reconnaissance de l'épreuve, l'éloignement du commun des mortels par un processus borné temporellement par la répétition : Job retrouve en double (et en mieux) ce qu'il a perdu. Dans la *Répétition*, c'est la force de son cri, son audace qui sont mises en avant. C'est donc une autre forme d'abandon de la raison qui prime alors. Après un abandon mené par la foi, l'acceptation des épreuves, c'est un abandon mené par la rébellion, le courroux qui prend le pas. Mais pour Kierkegaard plus cette rébellion est grande plus elle assure une réponse divine grandiose. Aussi, il ne faut pas craindre Dieu mais bien au contraire réclamer des réponses.

Chez Cioran, cet affrontement à la fois risible et titanesque entre un homme et Dieu va se retrouver dans de nombreux aphorismes et fragments : « Vient un moment où chacun se dit : "ou Dieu ou moi", et s'engage dans un combat dont tous deux sortent amoindris[601] ». La question de l'impuissance de l'un et de l'autre des protagonistes sera au cœur des réflexions et restera sans réponse puisque l'individu reste lui-même sans réponse. Il en résulte que l'être reste bloqué dans l'épreuve qu'il ne parvient pas à franchir et dans laquelle il va progressivement s'épuiser. Ainsi, Cioran vieillissant, on passe de l'affirmation exagérée d'une souffrance intense et hors de proportion, marquant l'élection d'un être, comme dans ce fragment du *Livre des leurres* :

> Pourquoi faut-il qu'on continue de souffrir après moi ? Peut-il y avoir encore des angoisses et des douleurs après les miennes ? Certains hommes sont nés pour supporter les douleurs de ceux qui ne souffrent pas[602].

C'est bien la douleur de l'individu qui est ici au cœur de l'écriture, à la fois motif et moteur du texte, sans recul de la part de l'auteur et sans l'ironie et le recul sur lui-même qui caractériseront ensuite sa pratique. Avec le temps, Cioran remettra en question l'expression de cette souffrance, en venant à émettre des doutes quant à la posture de Job :

> Nulle trace de nécessité morale ni d'équité dans la distribution des biens et des maux. Faut-il s'en irriter et tomber dans les exagérations d'un Job ? Il est oiseux de se révolter contre la douleur. D'autre part, la résignation n'est plus de

601 *Syllogismes de l'amertume*, p. 227.
602 *Le Livre des leurres*, p. 221.

> mise : ne refuse-t-elle pas de flatter et d'embellir nos misères ? On ne dépoétise pas l'enfer impunément[603].

Dans cette citation de *La Chute dans le temps* Cioran ressasse l'inutilité apparente de ne pas se résigner à la douleur tout en soulignant les dangers de la résignation. Entre les deux fragments, près de trente ans se sont écoulés et un glissement discret s'est opéré. Si la marque de l'élection paradoxale prime dans le premier texte, c'est la question de l'expression qui se démarque dans le second. En effet, le champ lexical du premier est bien celui de la souffrance : « souffrir », « angoisses », « douleurs », « souffrent » ; celui du second fragment s'attache davantage à l'attitude à avoir face à la souffrance : « s'en irriter », « exagérations », « oiseux », « se révolter », « la résignation », « flatter », « embellir », « dépoétise ». Ici, l'épreuve n'est plus tant la souffrance elle-même que son expression. Ainsi que le note Marc Ruggieri, Cioran ne retient de Job que son cri et ignore l'épreuve de la souffrance comme épreuve de patience chrétienne et d'humiliation en Dieu, or :« En occultant ce repentir, écrit-il, Cioran transforme Job en un héros tragique qui refuse de se soumettre aux décrets divins ou à l'héroïsme facile de l'*amor fati*. Il voit dans "ce Prométhée biblique" l'ancêtre de tous les révoltés[604] ». Dès lors la présence du cri de Job dans l'œuvre de Cioran relaie le dégoût de l'existence, le rejet du monde et de soi.

III.1.2. Échec de la raison : incapacité de la pensée rationnelle à exprimer certains éléments de l'existence.

À travers l'épreuve de l'existence, la figure de Job interroge la capacité de la raison d'en rendre compte. Arrivé en France, Cioran lira Job d'après les travaux d'Ernest Renan (ce sont ses traductions qu'il cite dans les *Cahiers*). Selon ce dernier, le *Livre de Job* est un modèle de pensée procédant par intuitions, dévoilements et révélations, dont l'intervention divine finale ne résout rien mais révèle le mystère : « le dieu apparaît à la fin, non, comme dans le drame classique, pour dénouer l'énigme, mais pour en montrer par des traits plus vifs encore l'insondable profondeur[605]. » Ainsi, Job révèle-t-il quelque chose du monde que les philosophes ne peuvent comprendre puisqu'ils cherchent une explication qui s'avère selon le texte biblique impossible à avoir. Les débats rationnels n'apportent alors aucune connaissance du monde.

---

603 *La Chute dans le temps*, p. 587.
604 M. Ruggieri, « Cioran ou la leçon de ténèbres des moralistes », *Dix-septième siècle*, 2006, n°231, p. 230.
605 E. Renan, *Le Livre de Job, Étude sur l'âge et le caractère du poème, op. cit.*, p. 336.

> 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*[606].

Cette persistance du thème des conséquences d'une attitude intellectuelle entre cet extrait du *Précis de décomposition* et celui de *La Chute dans le temps* mentionné au-dessus, marque l'importance que Cioran donne à la posture de l'écrivain et le rôle que va y occuper la figure de Job. En ce sens, Cioran rejoint Renan pour qui *Le Livre de Job* pose un problème qui ne peut être résolu par la raison et la logique, celle de l'insuffisance des réponses terrestres en termes de bien et mal. Job porte la voix de tout un peuple, qui se porte au niveau de Dieu, à sa hauteur, par son geste hardi et revendicateur. Ce faisant, Israël se pose en guide de l'humanité. On sort de l'échelle de l'individu, ce n'est pas Job qui compte, c'est tout un peuple. Or, nous l'avons vu le lien entre Job et son peuple est présent chez Cioran, et ce au moins jusqu'à *La Tentation d'exister* où il est dit : « Job est bien de sa race : ses sanglots sont une démonstration de force, un assaut[607]. » Cependant, la question du destin individuel prime déjà dans cette phrase et tout au long de son œuvre on observera un glissement vers des fragments où Job apparaît en tant qu'individu solitaire en prise avec le divin. Chez Renan, le *Livre de Job* pose le problème des réponses à apporter à certaines questions : il s'agit davantage de franchir ces problèmes que de les résoudre. Tel est le cas de la destinée humaine. Pour Renan, Le *Livre de Job* franchit cette question en opposant le devoir de faire le bien à la raison (influence Kantienne ?). Cioran n'évoquera jamais, en relation à Job, la question du devoir, contradictoire avec la persistance d'une posture de souffrance à la fois subie et choisie.

III.1.3. Job et l'existentialisme

Parmi les influences de Cioran, alors que Renan met en avant le destin d'un peuple, que Kierkegaard souligne l'importance de l'épreuve avec son dépassement final, Chestov met quant à lui en avant l'échec de la raison suggéré par cette épreuve ainsi qu'un certain rapport à l'existence et à la connaissance. Chestov s'intéresse à Job avant de faire la lecture de Kierkegaard, et sa perception en est légèrement différente. Dans *Sur la Balance de Job*,

606 *Précis de décomposition*, p. 47.
607 *La Tentation d'exister*, p. 323.

pérégrinations à travers les âmes Chestov ne connaît pas encore Kierkegaard. Dès le texte en exergue il met l'accent sur l'exagération de Job : « S'il était possible de peser mon affliction, et de mettre toutes ensemble mes calamités dans la balance… elles seraient plus pesantes que le sable de la mer. » (Job, 6,2-1) Par la suite il approfondira la question de la sortie du cadre rationnel à travers la figure de Job. Il mettra l'accent sur des attitudes de refus face au discours rationnel (telles que celle de Suzanne dans *Figaro*) : Par le rire ou le refus même de discuter, on désarme le philosophe qui souhaite discuter pour établir la vérité[608]. Ce que l'on commence à percevoir dès l'introduction du recueil c'est que la vérité rationnelle, objective ne rend pas compte de l'ensemble du vécu. Se dessine alors une opposition entre la vérité révélée et la vérité issue d'un raisonnement logique, dont les représentants sont Job et Abraham d'une part et Socrate et les philosophes (Spinoza et Hegel en tête) d'autre part. Chestov cherche à démontrer que la vérité des philosophes est contraignante, et que cela constitue un paradoxe entachant la notion de vérité, tandis que la vérité de Job et Abraham, aussi absurde soit-elle, est libératrice.

La lecture de Chestov est cruciale pour Cioran. En mettant l'accent sur le rapport à la vérité et l'échec de la raison, Chestov déplace la réflexion cioranienne d'une pensée thématique sur la souffrance personnelle et sa signification à une réflexion sur les enjeux de la posture éthique d'un penseur face à lui-même.

> Il faudrait avoir l'esprit d'un sceptique grec et le cœur de Job pour éprouver les sentiments *en eux-mêmes* : un péché sans culpabilité, une tristesse sans raison, un remords sans cause, une haine sans objet[609]...

Ici la raison brille par son absence, du sceptique suspendant son jugement aux lumières du cœur, l'objectif de l'expression est dans la connaissance et reconnaissance des sentiments. Il est impératif de dégager les émotions des justificatifs rationnels qui semblent les susciter : « culpabilité », « raison », « cause » et « objet » sont autant de produits raisonnés et raisonnables pour expliquer un sentiment. Alors que Job a résolu le problème par le saut dans la foi, remplaçant chaque élément par Dieu, apparaît chez Cioran ce qui rendra impossible toute identification complète à Job : l'absence divine. Progressivement, la question de la justification de la souffrance va céder la place à celle de son expression bien que celle-ci soit continuellement perturbée par l'absence de Dieu :

608 L. Chestov, *Sur la balance de Job*, *op. cit.*, p. 15-21.
609 *Le Crépuscule des pensées*, p. 340.

> Le cri n'a de sens que dans un univers créé. S'il n'y a pas de créateur, à quoi rime d'attirer l'attention sur soi[610] ?

Le modèle d'expression mis en œuvre par Job fait figure d'exception parce qu'il se situe à la limite de la foi, et que, osant aller plus loin qu'aucun homme ne l'a été, il finit par conforter sa foi en obtenant une réponse de première main. Cependant, il met en branle une dynamique de doute, de revendications contre un éventuel créateur qui suscite le fragment ci-dessus : comment interpréter l'absence de réponse ? Le problème de l'interlocuteur est central chez Cioran et génère une oscillation entre vociférations et épuisements puisque malgré le doute radical porté à l'encontre de l'existence de Dieu, il n'en reste pas moins le dernier interlocuteur possible.

> Job, Chamfort, et le cafard magyar – ainsi je me résumerais[611].

De la solitude à la vociférération le chemin du penseur privé semble ouvrir la voie à cette figure d'autorité en la matière qu'est Job. En effet, de son exclusion hors de la communauté des hommes (parce qu'il a tout perdu, il apparaît comme suspect) à ses récriminations contre l'ordre des choses (entre exagérations et risques de ridicule, il s'isole encore plus), Job se révèle essentiellement seul face à sa souffrance, à l'incompréhension des autres et au silence de Dieu.

III. 2. Cioran et la voix souterraine : un Job sans lèpre et sans Dieu

III.2.1. Un Job privé de tout espoir de trouver une signification à l'existence

Outre la figure du troglodyte, homme souterrain qui révèle une souffrance sans Dieu et donc à la fois sans cause et sans finalité, on retrouve chez Cioran une présence de l'ensemble des acceptions de la figure de Job vues précédemment avec diverses modulations et variations au fil du temps. Les premières œuvres roumaines mettent l'accent sur la souffrance de Job, la douleur apparaissant comme outil de révélation. Job apparaît pleinement comme illustration d'un état, d'une attitude face au monde : entre rejet de l'autre et souffrance de l'être. Cependant, dès l'arrivée de Cioran en France, on constate une évolution vers une prise de distance teintée de radicalisation paradoxale. En effet, alors que dans *Le Livre des leurres* Cioran martelait encore l'intensité de sa souffrance et l'élection paradoxale qui en résultait, dès *Le Crépuscule des pensées* – rédigé à son arrivée

610 *De l'inconvénient d'être né*, p. 871.
611 *Cahiers*, p. 757.

en France en 1938 – apparaissent des nuances et un éloignement du modèle de Job : « Je suis un Job sans amis, sans Dieu et sans lèpre[612]. » Cette triple privation marquera toute la pensée de Cioran vis-à-vis de la figure de Job par la suite. Elle marquera l'absence d'espoir propre à la pensée cioranienne, l'affirmation d'une inaptitude au bonheur ontologique et une attitude marquée par la perte et la mélancolie.

Au cœur de la rébellion de Job se trouve l'affirmation d'une foi finalement intangible (après s'être dangereusement approchée de ses limites) et l'espoir d'obtenir une réponse. Espoir et foi qui portent Job et lui permettent de dépasser l'épreuve de la souffrance et de parvenir à une réponse divine. Bien sûr la réponse est profondément lacunaire puisqu'elle ne révèle que le mystère insondable des voies divines, mais elle constitue néanmoins la réponse de première main attendue par Job. En ce sens, le modèle s'épuise chez Cioran, puisque la seule réponse attendue est celle du silence, l'amenant à reconduire jusqu'à l'étiolement sa révolte. Enchérir sur ceux qui ont précédé est un motif de l'œuvre cioranienne tant lorsqu'il s'agit d'émietter sa pensée[613] que de maudire l'existence : « A la différence de Job, je n'ai pas maudit le jour de ma naissance ; les autres jours en revanche, je les ai tous couverts d'anathèmes[614] ». Le geste unique de Job est encore exagéré, porté à son paroxysme par la multiplication des jours. En effet, Cioran, quoi qu'il en dise ici, a bel et bien maudit le jour de sa naissance (non seulement le titre du recueil dont est extrait ce fragment *De l'inconvénient d'être né* ne nous laisse que peu de doute sur le projet général de l'ouvrage, mais la malédiction de la naissance à déjà fait l'objet de plusieurs textes donc « *Quousque eadem* ? » dans le *Précis de décomposition* sur lequel nous nous sommes penchée précédemment), mais également l'ensemble de l'existence comme source de tous les maux.

Alors même que certains fragments et aphorismes semblent indiquer une amplification de la posture de Job, d'autres, comme « Je suis un Job sans amis, sans Dieu et sans lèpre » cité précédemment, indiquent une privation d'attributs entre le modèle et le disciple. Cependant, cet amoindrissement tient d'une exagération de la posture amplifiant l'isolement dans la souffrance : « A un certain degré de malheur, toute franchise devient indécente. Job s'est arrêté à temps : un pas de plus, et ni Dieu, ni ses amis ne lui eussent

612 *Le Crépuscule des pensées*, p. 405.

613 Nous analyserons les procédés d'émiettement de la pensée dans la dernière partie de cette étude. Voir le célèbre aphorisme concluant le premier chapitre des *Syllogismes de l'amertume* : « Tragi-comédie du disciple : j'ai réduit ma pensée en poussière, pour enchérir sur les moralistes qui ne m'avaient appris qu'à l'émietter… », p. 180.

614 *De l'inconvénient d'être né*, p. 736.

plus répondu[615]. » L'explication apportée au silence et à la solitude est dans l'intensité anormale de la souffrance, à travers l'ironie perceptible quant au caractère raisonnable des plaintes de Job ; implicitement on peut entendre que Cioran, contrairement à Job, n'a pas su s'arrêter à temps. La démesure de la souffrance, propre aux premiers écrits de Cioran : « Peut-il y avoir encore des angoisses et des douleurs après les miennes ? », persiste encore par vagues mais va en diminuant : « à des intervalles de plus en plus espacés, accès de gratitude envers Job et Chamfort, envers la vocifération et le vitriol[616]… » En effet, alors que se développe l'idée d'un savoir par la souffrance, seule clé pour comprendre l'existence, s'amoindrit la question de la souffrance individuelle : « chacun se croit un Job méconnu[617] » et se complaît à comparer ses souffrances à celles d'autrui.

III.2.2. Job entre affirmation de force et inaptitude au bonheur

Ainsi, à travers sa propre expérience, Cioran parvient à la conscience d'une inaptitude universelle au bonheur (idée qu'il approfondira particulièrement dans *La Chute dans le temps*). L'humanité est essentiellement marquée par la Chute, qui chez Cioran n'est pas nécessairement ancrée dans un contexte religieux. En effet, elle apparaît comme un élément constitutif de notre humanité, un état de déchéance propre à l'homme et contre lequel nous ne pouvons rien. Dès lors, l'existence ne peut se vivre que sous le signe du malheur. Job est alors mis en avant parce qu'il montre que cette inadéquation entre l'être et le bonheur peut être source d'élection et de grandeur pour peu qu'elle soit reconnue. Ainsi, l'homme peut être grand dans le malheur, et seulement là, car il peut alors se révéler en tant qu'adversaire digne de Dieu.

> Ces débordements, ces vociférations d'un pestiféré qui pose ses conditions au Ciel, et le submerge de ses imprécations, comment y resterions-nous insensibles ? Plus nous sommes près d'abdiquer, plus ces hurlements nous secouent. Job est bien de sa race : ses sanglots sont une démonstration de force, un assaut[618].

Dès lors, les cris ne sont plus perçus négativement mais bien comme signe de force, une guerre menée contre la fatalité, de même que l'homme du sous-sol menait campagne contre le mur des évidences. L'inaptitude au bonheur portée par les débordements de

615 *Précis de décomposition*, p. 40.
616 *De l'inconvénient d'être né*, p. 757
617 *Ibid.*, p. 740.
618 *La Tentation d'exister*, p. 323.

l'expression (vociférations, imprécations, hurlements et sanglots) devient puissance, une arme face à l'existence qui permet d'en renverser les préceptes par une malédiction :

> Quousque aedem ?
>
> > Qu'à jamais soit maudite l'étoile sous laquelle je suis né, qu'aucun ciel ne veuille la protéger, qu'elle s'effrite dans l'espace comme une poussière sans honneur ! Et l'instant traître qui me précipita parmi les créatures, qu'il soit pour toujours rayé des listes du Temps ! (…) Notre destin étant de pourrir avec les continents et les étoiles, nous promènerons, ainsi que des malades résignés, et jusqu'à la conclusion des âges, la curiosité d'un dénouement prévu, effroyable et vain[619].

La force virulente des premières lignes de ce fragment, nourrie par les adverbes d'éternité « à jamais », « toujours » et de privation « aucun », se trouve progressivement corrompue par une lassitude blasée portée par les termes « pourrir », « résignés » ou encore « dénouement prévu ». Ainsi, alors qu'on retrouve dans les premières lignes de ce fragment, placé en conclusion du *Précis de décomposition*, les mots de Job maudissant sa naissance[620] , et notamment la volonté de s'extraire de l'écoulement du temps, la capacité au combat si présente chez Job se trouve amoindrie, corrompue par la fatigue et le désespoir chez Cioran.

III.2.3. Au cœur du modèle : perte et mélancolie

Cette attitude de repli n'est pour autant pas une négation de la figure de Job mais bien une lecture personnelle, partielle et partiale que Cioran en fait. En effet, comme nous l'avons vu précédemment, chacun des penseurs s'étant penché sur *Le Livre de Job* en a fait une lecture mettant en avant tel ou tel moment, telle ou telle caractéristiqu comprend notamment Job à l'aune de la notion de perte, concrétisée non seulement par les pertes matérielles et humaines qui touchent Job mais également par la maladie qui le frappe : la lèpre. Les occurrences à cette maladie reviennent dans l'œuvre de Cioran notamment dans

---

619 *Précis de décomposition*, p. 165-166.

620 Périsse le jour où je suis né,
Et la nuit qui a dit : Un homme est conçu.
Que ce jour se change en ténèbres,
Que Dieu ne l'éclaire pas d'en haut,
Que la lumière ne brille pas sur lui !(…)
Que cette nuit soit la proie d'une sombre horreur,
Qu'elle ne compte pas dans le calcul de l'année,
Qu'elle n'entre pas dans la supputation des mois ! *Livre de Job*, III, 3-6, (trad. E. Renan).

Le Mauvais Démiurge, où le moi est comparé à la maladie[621] faisant de l'identité un pourrissement (thème par ailleurs récurrent chez Cioran) et une corruption progressive. Le moi n'est donc qu'un état en perdition, allant d'amoindrissement en pourriture, dont le corps de Job rongé par la lèpre et les ulcères rend compte. L'écriture donne alors à lire une intimité de l'être malade, se réduisant progressivement au néant.

Ce moi en perdition auquel Cioran s'attache à travers Job, c'est l'être en proie au désespoir et à la mélancolie. Afin d'en rendre compte, Cioran use d'une image tout à fait particulière de Job, qu'il compare au saule pleureur à deux reprises dans son œuvre publiée :

> Job, lamentations cosmiques et saules pleureurs… Plaies ouvertes de la nature et de l'âme… Et le cœur humain – plaie ouverte de Dieu[622].
>
> Tout penseur au début de sa carrière, opte malgré lui pour la dialectique ou pour les saules pleureurs[623].

Le saule pleureur est un *topos* de l'amour malheureux et de la mélancolie de l'être, qu'illustrent notamment le chant de Desdémone « La Romance du saule » dans *Othello*[624] et la mort d'Ophélie sous un saule dans *Hamlet*[625]. Le thème est repris par les poètes Romantiques[626] (aussi bien anglais, qu'allemand et français) et symbolise – par son nom évoquant la tristesse – un rapport au monde marqué par la mélancolie. Aussi, le lien créé par Cioran entre le saule et le personnage biblique teinte-t-il le rapport de Job au monde d'une mélancolie qui n'est présente ni dans le texte biblique ni dans les lectures existentialistes qui en sont faites ensuite. En liant Job au motif du saule, Cioran ancre le penseur privé dans le champ de la mélancolie et il semble que le second aphorisme, extrait des *Syllogismes de l'amertume* permette d'expliquer le premier en ancrant le débat dans l'opposition entre le penseur privé et le philosophe universitaire. Ainsi, Job, penseur privé (et avec lui tous les autres) tel le saule se replie sur lui-même et produit une pensée mélancolique centrée sur l'expérience du soi. Ce repli sur la douleur d'être, conscient de la voie royale offerte vers une connaissance du monde dégagée d'*a priori* faussés sur le

621 « Si, pour surmonter le moi, cette lèpre, on ne mise plus que sur les apparences, il est impossible de ne pas déplorer l'effacement d'une religion sans drames, sans crises de conscience, sans incitations au remords, également superficielle dans ses principes et ses pratiques. », *Le Mauvais démiurge*, p. 638.

622 *Des Larmes et des saints*, p. 292.

623 *Syllogismes de l'amertume*, p. 181.

624 W. Shakespeare, *Othello*, acte IV, scène III.

625 W. Shakespeare, *Hamlet*, acte IV, scène VII.

626 Nous pensons entre autres au poème « Le saule » de Musset, ainsi qu'à « Ode à l'automne » et « Endymion » de Keats.

bonheur, révèle une complaisance vis-à-vis de la souffrance : « Aimer souffrir c'est s'aimer indûment, c'est ne vouloir rien perdre de ce qu'on est, c'est savourer ses infirmités[627] ».

***

Bien qu'il soit toujours question d'exprimer une parole subjective centrée sur l'expérience intérieure du moi (oscillant entre négation et affirmation), Cioran met en œuvre des masques ou des « avatars » dont les caractéristiques viennent éclairer d'un nouveau jour la parole du penseur privé. De l'ermite au troglodyte en passant par Job, sa parole se tourne vers des ailleurs tantôt hostiles, tantôt grandioses, souvent silencieux et inaccessibles. Chacun des masques sollicités fournit un filtre littéraire, une façon d'aborder le monde et l'écriture entre gémissements, cri et silence.

627 *La Chute dans le temps*, p. 589.

Conclusion : ethos et voix du penseur privé

Pour conclure cette partie, l'écrivain se positionnant en penseur privé développe un ensemble de dispositifs énonciatifs, lui permettant de mettre en œuvre un ethos spécifique. L'une des principales caractéristiques du penseur privé est sa propension à récuser toute ambition de publication ou de diffusion large. Montaigne déclare écrire pour ses proches, Joubert refuse de publier ses notes, Kierkegaard publie ses textes philosophiques sous divers pseudonymes, Cioran déclare ne publier que par lassitude d'un sujet et refuse tous les prix, Perros ne publiera que tardivement. Bien sûr en affirmant cela, le penseur privé est désormais libre de ne pas plaire, de ne suivre aucune mode ou doctrine, ce qui lui permet d'affirmer une pensée parfois à contre-courant, souvent virulente et explosive. Écrivain difficile à catégoriser tant il fuit la reconnaissance publique, le penseur privé ne se reconnaît pas dans l'époque qui est la sienne et se compose une famille d'adoption parmi ceux qui l'ont précédé. Ainsi, de grands solitaires comme Montaigne, Joubert ou encore Kierkegaard ou Nietzsche sont-ils fréquemment cités par Cioran en opposition à des philosophes ou écrivains académiques et reconnus par la majorité. Ainsi, l'une des caractéristiques du penseur privé est son indépendance dans le monde des lettres en refusant de se compromettre par ambition, il rejoint à ce titre certaines figures éculées de la littérature comme le poète maudit.

Bien loin de n'être qu'une posture publique, le penseur privé met également en œuvre une pensée marginale, subjective et souvent critique quant à la société. Ainsi l'attitude devient une véritable éthique où les valeurs traditionnelles sont mises en doute : c'est Kierkegaard qui renonce au mariage, Joubert qui fuit la vie mondaine à l'époque des salons, ou encore Cioran qui refuse de travailler. Au-delà des (dés)engagements personnels l'écriture se fait le véhicule et l'image de cet ethos : tronquée, inachevée, multipliant les points de vue au point d'en devenir contradictoire, l'écriture marque l'élection paradoxale du penseur privé. De plus, l'incapacité à mener son entreprise à bien alimente le désespoir à l'origine de sa pratique. Ainsi, des états négatifs – désespoir, mélancolie, nostalgie, angoisse, colère – deviennent autant de filtres de la pensée influant la composition du portrait de soi en train de se faire dans l'œuvre. En écrivant les illuminations surgies de tels états, le penseur privé révèle quelques vérités douloureuses sur l'absurdité de l'existence et expose sa capacité à s'en accommoder, ou à se révolter contre.

Enfin, parce qu'il ne se soucie guère d'être catégoriser, le penseur privé se permet de composer ce que nous avons qualifié de panthéon littéraire, c'est-à-dire le réseau de prédécesseurs lui servant de modèles, parmi un ensemble d'écrivains variés dont le point commun semble être un désespoir partagé. Ainsi, chez Cioran, l'expérience de l'ennui de Madame du Deffand se mêle-t-elle au renoncement d'Hamlet, l'humilité de Joubert à la cruauté de Macbeth, et les cris de Job aux gémissements de l'homme du sous-sol. Chacune des références choisies par Cioran lui permet d'user d'un registre spécifique et de moduler sa parole grâce à lui. De l'un à l'autre, sa parole s'enrichit puis se court-circuite et se relance. Ses principaux modèles – Job, ermite et troglodyte – tissent un canevas entre cris, silence et gémissements dont on retrouve l'influence dans la façon d'aborder le fragment entre virulence et épuisement.

Partie 3 : Dépassements par le style, de l’intime à l’universel

La première partie de cette thèse a permis de mettre en évidence le surgissement d’une posture auctoriale singulière entre subjectivité et intimité. La pensée, d’abord présentée comme force subjective mais détachée de l’affect, se construit progressivement à l’aune d’expériences intimes liées aux proches, ou à des champs expressément pensés comme incursion dans la vie privée d’un auteur : maladie, rêves, domicile. Cette façon d’écrire s’est développée tardivement chez Cioran, à partir de son œuvre en français. Toutefois, parmi les penseurs privés, nous verrons que certains ont d’emblée pu composer leur pensée sur ce mode de l’intime, bien que cela reste rare. Ainsi, Perros constitue-t-il un cas de penseur privé de ce type et en comparant son œuvre à celle de Cioran nous essayerons de comprendre pourquoi Cioran peine à passer complètement du côté du penseur privé. Cette posture auctoriale est au cœur de la deuxième partie de cette étude qui établit ses caractéristiques littéraires et philosophiques. Ainsi, nourri par une pensée fondée sur le désespoir d’une inadéquation entre l’être et le monde, le penseur privé compose son éthique dans la rupture : rupture avec les codes académiques, avec les codes moraux et avec les codes littéraires. Le troisième mouvement de cette réflexion sur la figure du penseur privé chez Cioran s’attachera à analyser ce dernier point cristallisé autour de la pratique d’écriture et le style.

L’exploration de la posture du penseur privé, nourri par la figure de Job, a révélé une expression fondée non seulement sur l’intime mais aussi et surtout sur le sentiment profond d’une rupture entre cette intimité et l’extériorité. La fracture laisse non seulement l’être seul et désemparé mais elle dévoile aussi une impossibilité à accéder à l’absolu. En proie à la difficulté d’être et à la lucidité quant aux limitations essentielles de l’homme, le penseur privé est confronté à ses contradictions : conscient de vivre dans un monde absurde où chacun cherche un sens, il doit donner une signification au fait de n’en chercher aucun. La consécration de l’absurde a démontré l’inconséquence de la pensée, incapable d’approcher l’infini chaos de l’insensé entraînant dans sa chute l’ensemble des systèmes philosophiques et autres pensées de seconde main. Il faut alors, comme Job, jouer de la parole pour obtenir une réponse, qui ne donne aucun sens, mais qui atteste de la réalité du vécu. En effet, Dieu ne donne pas d’explication à la souffrance, mais il atteste de l’absence de sens et de la réalité de souffrance. L’homme se trouve conforté dans son droit à la douleur, indépendamment de toute question de culpabilité. Si Job se retire dans le silence, le

penseur privé au XX^e siècle ne saurait en faire autant. En effet, le problème d'une foi impossible maintient l'écrivain en suspens dans l'attente de la réponse – qui ne pourrait qu'être une absence de réponse – et il lui faut trouver une façon de conserver sa voix face au néant. Il trouve alors dans le fragment un appui qui lui ouvre des opportunités stylistiques et formelles.

La forme fragmentaire se trouve dans un espace flou, où l'essai rencontre le poétique, où la construction devient déconstruction et où le ressassement rencontre la contradiction. Elle permet d'approcher les idées sans se réclamer d'aucun système, ni d'aucune velléité de convaincre. Le fragment est la rencontre entre une pensée singulière et une parole menacée d'extinction en plein processus d'éclatement. La pensée du penseur privé, parce qu'elle est marquée par le tragique, opère un rapprochement fort entre la forme éclatée, tragiquement interrompue et sa propre expérience de l'existence. Ainsi, pour Cioran il est impossible d'écrire autre chose que des fragments. À ceux qui l'interrogent sur la possibilité de rejoindre la pratique théâtrale de ses amis Ionesco et Beckett il répond : « Impossible. Ma pensée ne se produit pas comme un processus, mais comme un résultat, un résidu. C'est ce qui reste après la fermentation, les déchets, la lie[628]. » Dans cette affirmation de Cioran, on perçoit parfaitement le caractère ambigu de cette forme entre concentré et surplus : les fragments sont à la fois les restes d'une pensée et sa chute, l'éclat d'esprit qui persiste. Ainsi, le fragment concrétise une vision de la pensée qui apparaît comme une capacité formidable de l'humain mais qui, parallèlement, semble vouer à l'échec. L'expérience singulière de l'écrivain se fait alors l'écho d'un drame à l'échelle de l'humanité pour lequel il faut désormais trouver une voix alors même que les moyens propres au langage semblent avoir rendu les armes.

Dès lors, le fragment représente à la fois une pensée et une parole en miettes, à l'image des limites tant communicationnelle que cognitives de l'homme. Toutefois, le fragment ne se limite pas à une transformation de la parole philosophique ou savante, il interroge aussi la pratique littéraire en rongeant la notion de continuité narrative, intégrant des blancs, des ruptures et des ellipses de part en part. Homme à fragments par nécessité existentielle, Cioran intègre dans ses textes les ruptures biographiques qui l'ont construit et cela donne son identité à son œuvre. Ainsi, les étapes de sa vie sont compartimentées, fracturées : l'enfance s'échappe, seule et préservée, idéalisée, tandis que la jeunesse est mise à distance, moquée ou sublimée suivant les fragments.

628 *Entretiens*, p. 15.

Plus on observe le fragment plus il apparaît qu'il n'est pas un choix de facilité, bien qu'il s'agisse de correspondre à l'essence de l'individu écrivant pour beaucoup de ceux qui pratiquent l'écriture en morceaux. Chez Cioran il s'agit davantage de dire quelque chose de cette identité, de lui imprégner une tournure non naturelle mais salutaire. Ce passage se fait notamment dans le changement de langue entre le roumain et le français, que Cioran s'impose mais qui l'amène à qualifier la langue française de camisole de force. Le fragment, bien qu'il parcoure son œuvre dès les écrits de jeunesse devient réellement conscient et travaillé après le passage en français. Alors démarre une pratique de reprise et de sape des manuscrits cherchant à retranscrire une entreprise de négation de soi et de son passé tant littéraire qu'idéologique. En effet, rompre avec le roumain et la Roumanie, c'est mettre à distance les engagements intempestifs en faveur de la garde de fer, et surtout pointer du doigt l'erreur monumentale d'avoir cédé à la tentation de prendre parti. Le fragment renoue avec la vacillation, douloureuse mais seine et dans le vrai. Le choix d'une telle forme[629] tient donc de l'exercice ascétique plus que de l'exercice esthétique ou scientifique. Qu'il soit une pratique passagère ou qu'il conditionne le travail de toute une vie, le fragment est bien plus que l'adhésion à une pratique littéraire, comme le relève F. Susini-Anastopoulos le fragment possède une dimension existentielle :

> L'exigence fragmentaire est donc à prendre davantage comme une « attitude » de tout l'être, comme un apprentissage et une ascèse, que comme une préoccupation technique ou un souci méthodologique. Se trouve ainsi conforté le sentiment initial qui devait nous conduire à valoriser d'emblée dans le fragment l'ambition plus que le résultat[630].

En plaçant le fragmentaire du côté de l'attitude et non pas de la méthode littéraire ou philosophique, F. Susini-Anastopoulos met en évidence à quel point une telle pratique comporte une dimension existentielle et fonctionne différemment des autres genres littéraires. Pour le dire autrement, le fragment est consubstantiel à son auteur mais il ne le limite pas à sa seule pratique. La façon dont Pierre Garrigues complète ce portrait d'une pratique hybride est, à ce titre, très éclairante :

> Voyage initiatique vers une impossible forme informelle : avant la suffocation, ou la rareté expressive, une énergie se traduisant en cri, en silence,

629 Nous employons la notion de *forme* pour rendre compte d'une pratique et d'un ensemble de choix littéraires en ayant conscience des limites d'une telle définition dans le cas du fragmentaire. Nous trouvons la formule de P. Garrigues sur la question très juste : le fragment n'est ni un genre ni une forme lui qui a l'indétermination pour absolu. cf. P. Garrigues, *La Poétique du fragment, op. cit.*, p. 496.

630 F. Susini-Anastopoulos, *op.cit.*, p. 261.

> en échos, et dont l'existence (…) ne serait pas un obstacle aux autres formes d'écriture et de littérature, mais ce qui les vivifierait[631].

L'écriture fragmentaire comporte ainsi une part d'absolu négatif qui en fait une forme éminemment paradoxale puisqu'elle comporte en elle-même sa propre négation, ou, en d'autres termes, le refus de l'aboutissement de la forme fait partie de la forme. On comprend qu'un écrivain ayant choisi d'être constamment sur le fil, vacillant au-dessus de l'abîme, prise particulièrement l'écriture fragmentaire et ses périls. C'est dans ce jeu de déplacement et de répétition que le fragment se crée une poétique, une tonalité propre, où le fragment devient prisme, voire kaléidoscope :

> La répétition est donc indispensable au mouvement, au rythme de l'espace fragmentaire : plus ou moins innocente, plus ou moins oublieuse, entre cri et ressassement du cri – ou du désir, ou de l'angoisse – discontinuité et fil conducteur (mais non totalité, ou totalité non totale…). Il s'agit de fragmenter le fragment, de décentrer, de dépayser aussi bien l'île que l'archipel[632].

En faisant du fragment un lieu dans lequel on trouve du mouvement, Pierre Garrigues insiste sur la déambulation nécessaire entre les fragments et la composition d'un paysage morcelé, baptisé archipel et où l'on peut choisir de voir l'ensemble ou les parties séparément. L'ensemble des actions considérées ramènent le fragment à sa dimension physique : rupture, décentrement, dépaysement. Cependant, les notions de répétitions et de rythme introduisent aussi l'idée d'une musicalité dans le fragment qui n'existe pas avec la maxime ou l'aphorisme classique.Le fragment revient comme une rengaine, une rumination qui rythme la pensée et la journée. Ce faisant il disloque la pensée, lui fait perdre sa linéarité.

Il apparaît donc au fil de l'œuvre de Cioran un épuisement progressif de la forme, qui va vers de l'hyper-fragmentaire, avec des formes de plus en plus brèves et des procédés de style marquant cette rupture (notamment par la ponctuation). Cioran ira jusqu'à dire qu'il s'est détourné du style : « L'idéal serait d'écrire sans style ; je m'y efforce, et j'y arriverai. Seule importe la pensée. Le reste est pour les littérateurs[633]. » Pourtant, jusqu'à ses derniers écrits, il maintiendra une attention au choix des mots, à l'ordre de ses phrases, à celui de ses fragments, à la ponctuation[634]. Parce qu'il est seul dans la tourmente existentielle le

631 P. Garrigues, *op. cit.*, p. 498.
632 *Ibid.*, p. 121.
633 *Cahiers*, *op. cit.*, p. 909.
634 Nous avons pu consulter divers manuscrits conservés à la Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet postérieurs aux *Cahiers*, où Cioran ôte une virgule ici, pour en remettre une ailleurs, change un mot pour

penseur privé ne peut concevoir une parole satisfaisante et c'est pourquoi il tend vers le silence. Cependant, l'aspect définitif de ce dernier lui confère une assise qui sied mal aux incertitudes qui alimentent la plus grande partie des réflexions du penseur privé. En effet, ce dernier n'acceptant que les connaissances de première main il se trouve le plus souvent en proie au doute et cela le pousse sans cesse à osciller entre parole et silence, discussion et acceptation, combat et résignation. La tension générée par ces tergiversations rend difficile d'écrire mais ne permet pas non plus de ne pas écrire. Dans ce contexte, l'écriture s'étrangle bien souvent et de gémissement en gémissement appelle le cri comme délivrance. Cependant, un tel paroxysme de souffrance, chez un être en proie au doute, risque fort de se retourner contre lui-même. C'est-à-dire que, en attaquant sa propre douleur, le penseur privé prend une distance salutaire qui lui permet de se rétablir à un niveau supportable de tension. Cette prise de recul prend souvent la forme du rire, à travers les saillies de l'ironie ou les sarcasmes du cynisme. Ainsi, que ça soit par un travail du style dans la forme brève ou dans les voix de l'humour, Cioran cherche à dépasser son expérience singulière et tragique de l'existence pour proposer une voie universelle entre désir de détachement et possibilité de maintenir un lien entre l'être et l'existence.

À travers l'analyse de nombreux fragments de Cioran, que nous confronterons à d'autres pratiques de penseurs privés comme son contemporain Perros ou son modèle Joubert, nous chercherons à comprendre comment Cioran représente une approche particulière du style et de la forme. Il représente une pratique marquée par une expérience tragi-comique de la vie, où le risible devant l'absurde devient un sens en soi, ou du moins une revendication d'absence de sens : « Rire est la seule excuse de la vie, la grande excuse de la vie ! Et je dois dire que même dans les grands moments de désespoir j'ai eu la force de rire.[…] Rire est une manifestation nihiliste[635] ». Malgré la prégnance du désespoir comme rapport premier à l'existence, avec comme corollaires l'angoisse, la mélancolie ou encore la colère, il s'agira de comprendre comment la pensée parvient à rétablir une forme ludique, souriante et amusée face au tragique.

---

un autre, attestant de la persistance du souci du style chez Cioran, malgré un désengagement de l'activité d'écriture.

635 *Entretiens*, p. 141.

Chapitre 1 – La parole impossible du penseur privé

Les penseurs privés sont des écrivains particulièrement sensibles aux apories du langage. En effet, leur renfermement sur eux-mêmes et leur refus de publication tiennent souvent d'une insatisfaction à l'égard de leur travail, doublée d'un sentiment douloureux à l'égard de l'existence. Doutant d'eux-mêmes et du monde il leur devient impossible d'exprimer avec exactitude leurs pensées. Ils entrent alors dans une pratique qui parcourt la littérature depuis plusieurs siècles mais qui est devenue beaucoup plus visible depuis deux cents ans. En effet, depuis le XIX^e^ siècle l'écriture est parcourue par la confrontation à sa propre impossibilité, de nombreux textes s'en nourrissent et elle fonde un nouveau rapport de l'écrivain à son activité. Ce constat est largement étayé tant par les écrivains qui fondent alors leur pratique dans un retournement sur elle-même, que par la critique du XX^e^ siècle qui va chercher à conceptualiser cette expérience littéraire[636]. Cependant, il ne faudrait pas en conclure que ce sentiment est né avec le XIX^e^ siècle, Eric Benoît dans son introduction au numéro 35 de *Modernités* rappelle que si cette impossibilité de l'écriture à s'actualiser marque l'entrée dans la modernité littéraire, elle n'est pas propre à une époque mais se trouve chez différents auteurs à des périodes diverses. La modernité littéraire devient ainsi une focalisation progressive sur ces textes paradoxaux évoquant l'impossibilité d'écrire faisant de ce phénomène marginal le centre de la pratique littéraire. Ce que l'on appelle la modernité littéraire serait donc la crispation de l'écriture autour d'un paradoxe passé d'accidentel à essentiel[637]. Alors que l'ensemble du XX^e^ siècle met en question le langage, attestant de ses limites tant dans le champ de la création littéraire que dans celui de l'élaboration de la pensée, Cioran ne fait pas exception en expérimentant les apories de la parole dans chacun de ces champs. Pourtant il aura un comportement paradoxal en maintenant un style dit classique, sans les bouleversements que pourront imposer certains de ses contemporains et amis comme Michaux ou Beckett. Il justifiera cette pratique en évoquant le « complexe du métèque » dont toute prise de liberté serait considérée comme mauvaise maîtrise de la langue. Pourtant la déconstruction du langage est partout sensible dans son œuvre notamment dans certains usages de la ponctuation induisant une rupture, ou encore dans un refus de rattacher des concepts aux mots. Selon Eric Benoit, pour ces

636 Nous pensons entre autres à Stéphane Mallarmé, Maurice Blanchot, Roland Barthes, Samuel Beckett.

637 E. Benoit, « Écrire de ne pas écrire », *Modernités n°35, Apories, paradoxes et autocontradictions. La littérature impossible*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2014, p. 7-42, p. 8.

écrivains marqués par le tragique de l'impossibilité de l'écriture, la rencontre devient existentielle : si écrire n'est jamais que chercher la mise à mort ou l'épuisement du langage, plus ils écrivent et plus l'écriture les dévore et les épuise[638]. Cet épuisement face à une tâche qui se révèle inachevable voire maudite fonde le discours de Cioran sur son œuvre.

Lorsqu'on aborde la question de l'écriture de Cioran, la critique évoque bien souvent le refuge dans le style auquel il aboutirait à partir de l'œuvre française. On parle d'un style classique hérité des moralistes, que Cioran revendique d'ailleurs. Son style se rapprocherait donc de ce que l'on a baptisé le « style *NRF* » suivant la consigne de Gaston Gallimard : « Contente-toi d'un style clair, correct, dépouillé, qui n'attire pas l'œil[639] » – définissant ainsi ce qui fut longtemps considéré comme le classicisme moderne français[640]. Cependant, nous avons vu en première partie de cette recherche que chez Cioran ce travail du style se fait à l'aune d'un rapport à soi complexe mis en abyme par l'écriture. Cette relation entre le moi et la définition d'un style a alors conditionné la définition d'une attitude spécifique : celle du penseur privé.

Revenons à présent sur les pratiques d'écriture à la lumière de ce que nous avons mis au jour quant à cet ethos. L'écriture du penseur privé a fort à voir avec des états de limitation, d'aporie, de contradiction dans la mesure où elle prend sa source dans l'expérience souffrante du penseur. Elle n'est donc ni rationnelle ni objective et coïncide avec le sentiment d'une perte existentielle qui touche à l'être ainsi qu'à l'expression. Le penseur privé rejoint alors une angoisse de la modernité : celle d'accéder au sens et de donner sens. L'écriture du penseur privé se rapporte à bien des égards à celle du poète, cette écriture dont Eric Benoit dit : « Trait essentiel de la parole en littérature, qui est de se savoir fragile, toujours sujette à défaillir, à se briser, *précaire*[641]. » Rendant compte de cette précarité, l'écriture fragmentale (le fragment conscient de lui-même) met en question la parole, dévoile ses apories.

Entre les années 1940 et 1960 Cioran écrivit beaucoup sur le style et l'on constate une évolution dans sa pensée. Dans « L'aventure du style », chapitre de *La Tentation d'exister* composé à partir de plusieurs textes antérieurs, Cioran a une posture contradictoire sur plusieurs points.Tout d'abord, lorsqu'il se fait lecteur des moralistes classiques, il pose le

638 *Ibid.* p. 13.
639 C. Bruneau, *Petite Histoire de la langue française*, t. II, Armand Colin, 1958, p. 321. Cité dans G. Philippe, *Le Rêve du style parfait*, Paris, Presses Universitaires de France, 2013, p. 93.
640 G. Philippe, *op. cit.*, p. 93-94.
641 E. Benoit, *art.cit.*, p. 9.

style comme traduisant le souffle de l'auteur, sa diction en quelque sorte. Mais quelques pages plus loin, il regrette – non sans ironie – le temps où l'on écrivait parfaitement, sans chercher l'originalité et rejette la tentation de la voix subjective. Sa posture vis-à-vis de la prose est également équivoque dans ces pages : présentée comme *unique réalité* elle apparaît dans le même mouvement comme une tragédie. Entre les classiques ayant élu domicile dans un style parfait et les contemporains ayant la sensation de crouler avec les mots, c'est l'adhésion au temps qui est compromise. Par ailleurs, ces lignes consacrées au style dans *La Tentation d'exister* seront les dernières à aborder aussi frontalement la question. Les propos de Cioran sur ce sujet par la suite sont beaucoup plus critiques quant à l'intérêt de se débattre avec le style. Le fameux « refuge » dans le style se trouve alors mis à mal. Pour autant, Cioran entre-t-il dans une pratique de « l'écriture blanche », c'est-à-dire d'une écriture sans style, minimaliste, refus de la littérature[642] ?

I. Le penseur privé aux prises avec les ambiguïtés du style

Le penseur privé n'est pas uniquement une posture de l'écrivain destinée à l'inscrire dans un certain type de relation avec l'extérieur, ni seulement un programme thématique tourné vers l'expression de la souffrance, elle influe sur sa pratique littéraire. En effet, se découvrant sans assise extérieure et sans certitude intérieure, le penseur privé se trouve alors dans l'obligation de chercher à édifier sa pensée sans le recours à des idées de seconde main. Comme il s'agit encore de transmettre ses réflexions – le penseur privé n'étant pas complètement sans interlocuteurs – se pose alors la question de la fiabilité de la parole. Dans une entreprise somme toute très positiviste – il s'agit de tester le langage jusqu'à ce qu'il cède ou prouve sa solidité en résistant – les mots sont mis à l'épreuve et le langage ne cesse d'être mis en question, appauvri, déconstruit. Pourtant, le silence ne se fait pas, l'écriture, même morcelée, brisée, fatiguée et malade se maintient encore et toujours. Solitaire, en proie au doute et au désordre de sa pensée, le penseur privé entame une lutte contre l'écriture avec comme seule arme l'écriture elle-même, l'ancrant dès lors dans le paradoxe. La manière dont les mots sont traités devient significative, tandis que les mots eux-mêmes perdent de leur portée. *Écrivant* plus qu'*écrivain*, le penseur privé pose la question du style perçu comme expression d'une identité mais aussi comme masque

642 A. Herschberg Pierrot, *Le Style en mouvement*, *op. cit.*, p. 84.

occultant un vide. Cette ambivalence est prégnante chez Cioran mais aussi chez d'autres penseurs privés comme Joubert, Nietzsche, ou encore, plus proche de Cioran, Perros.

I.1. Le style, un élément clé de l'écriture empêchée

I.1.1. Le penseur privé : lecteur ambigu des modèles classiques

Écrivain plaçant la lecture au cœur de sa pratique, le penseur privé a une attitude complexe vis-à-vis de ses modèles. Son amour de la lecture l'incite à « penser avec », à se pencher sur ce qui fait la particularité d'une écriture, à en extraire la « substantifique moelle » dans une forme de dialogue par delà le temps et à travers l'écriture. Cet état d'écrivain-lecteur parcourt non seulement l'œuvre de Cioran, mais également les pratiques de Joubert[643] et de Perros. Ce dernier se déclare non seulement « Faiseur de notes invétéré[644] », mais également sans intérêt pour l'écriture d'une œuvre et entièrement investi dans l'exploration de celles d'autrui : « Je n'ai pas envie "d'écrire un livre", j'aurai le temps lorsque je serai mort, à ce qu'il paraît, tout occupé par ma dévorante lecture[645]. » Il y a ainsi une forme de pudeur du penseur privé, qui, ne voyant pas l'intérêt de sa propre pratique, s'appesantit sur celle des autres. Chez Perros, la lecture assujettit l'écriture, la conditionne et génère la forme fragmentaire : « pour ne rien perdre de cette incessante lecture, tout m'est bon – bouts de papier, souvent hygiénique, tickets de métro, boîtes d'allumettes, pages de livres. J'en suis couvert[646]. » Chez Cioran, l'aveu est moins éclatant (il faut dire que Perros était littéralement lecteur professionnel) mais nous avons vu précédemment qu'il est néanmoins manifeste que la lecture conditionne bon nombre de ses écrits[647]. Malgré cet intérêt pour la lecture, la solitude du penseur privé, son refus des réponses de seconde-main et son doute perpétuellement renouvelé le conduisent à mettre en question ses modèles, à ressasser et évaluer ses influences, les remettant en cause, s'en éloignant ou s'en rapprochant suivant les périodes. Cette attitude se retrouve de manière très affirmée chez Cioran (dans son attitude vis-à-vis de Valéry par exemple[648]), mais aussi

643 Le colloque « Joseph Joubert lecteur » organisé par Jérôme Thélot et Sabrina Giai-Duganera les 13, 14 et 15 octobre 2015 a permis de rendre compte des rencontres opérées au sein de la note et du fragment avec la lecture.

644 G. Perros, *Papiers collés I*, dans *Œuvres*, Paris, Gallimard, « Quarto », 1994, p. 391.

645 *Ibid.*

646 *Ibid.*

647 Non seulement un grand nombre d'aphorismes et fragments font état des lectures de Cioran, mais les manuscrits conservés à la BLJD dont nous avons reproduit quelques exemplaires en annexe témoignent de la pratique de la prise de note au fil des lectures.

648 Sur la relation ambiguë et fluctuante de Cioran à Valéry, nous invitons notre lecteur à se tourner vers l'ouvrage de Nicolas Cavaillès et Barbara Scappolo, *Cioran et Valéry. L'attention soutenu*e, *op. cit.*

chez Perros, notamment dans certains propos sur Sartre et Camus ou encore chez Joubert à propos de Voltaire. Ainsi, le rapport à la lecture n'est pas le propre d'un auteur, mais cèle l'appartenance à une catégorie d'écrivains fondant leur pratique sur une certaine pudeur vis-à-vis de cette dernière.

Parmi ces lectures, les penseurs privés trouvent un écho tout particulier dans les œuvres des moralistes. D'ailleurs, leurs œuvres en sont souvent rapprochées. d'abord par proximité de forme, puisque le fragment et la note rappellent la maxime et surtout l'aphorisme par leur brièveté. Perros et Cioran ne nieront pas cette parenté ainsi que la tentation de l'aphorisme. Ainsi, Perros note dans *Papiers collés I* :

> Le rêve que fait la note digne de ce nom, c'est d'échapper à sa nature fugitive, à sa chrysalide sans issue, à son éventuelle distribution, à sa noyade dans le général. L'écartèlement, le saut, la tentation et la perte de la note, c'est l'aphorisme[649].

Bien que séduisante, la forme aphoristique semble toutefois un dangereux tournant pour le fragment comme pour la note : Cioran n'hésitera pas à se plaindre du « feu sans flamme » de l'aphorisme, feu qui éloigne le lecteur. Ensuite, on rapproche souvent les penseurs privés des moralistes parce qu'ils font montre d'un regard critique sur la société. Toutefois, dès Joubert – et si l'on remonte encore plus loin, dès Montaigne – ce rapprochement est à nuancer, puisque chez le penseur privé, plus que la critique sociale, c'est le cheminement intérieur qui compte et le portrait de celui qui écrit plus que de la société qui l'accueille : « Recueils, pensées. L'homme s'y montre, si l'auteur ne s'y montre pas[650]. » La question de l'ouvrage moral se pose finalement moins que celle de l'autoportrait littéraire.

Toutefois, l'empreinte des moralistes sur l'œuvre des penseurs privés est bien réelle. L'œuvre française de Cioran est très tôt influencée par l'idéal des auteurs des XVII^e^ et XVIII^e^ siècles marqués par le style classique comme Chamfort, La Bruyère, Saint-Simon, ou encore Madame du Deffand. Ainsi, dans *Le Précis de décomposition,* le fragment intitulé « Dans le secret des moralistes » témoigne de la fascination de Cioran pour le style et le ton des moralistes, leur « enjouement qui dissimule le poignard sous un sourire[651] », il rêve d'un *moraliste idéal* « mélange d'envol lyrique et de cynisme[652] ». Déjà en 1938, dans « Fragments de Quartier latin », il désignait Chamfort comme son « maître en matière de

649 G. Perros, *Papiers collés I*, Paris, Gallimard, « Quarto », 1994, p. 394.
650 J. Joubert, *Carnets*, T.1, *op. cit.*, p. 533.
651 *Précis de décomposition*, p. 148.
652 *Ibid.*

dégoût de l'humanité ». Il manifeste alors son intérêt pour l'écriture élégamment agressive des salons et leur style aiguisé et cruel manifestant une vengeance et « cette *cruauté des vaincus* qui ne sauraient pardonner à la vie d'avoir trompé leurs attentes[653] ». En cela, les moralistes – et ce, bien qu'ils appartiennent pour la plupart au Classicisme – font office de pivot dans les rapports entretenus entre auteurs et style parce qu'ils introduisent la notion de rupture, de non-adhésion. À la fois hommes de salon et étrangers à la société qui les accueille – pour un moment encore – les moralistes ne sont pas des penseurs privés mais leur écriture porte en elle le germe de la solitude qui est celle des penseurs privés.

I.1.2. Le style discontinu : rupture sociétale et écriture pour soi-même

Il y a une rupture radicale entre l'écriture des moralistes, encore ancrée dans leur temps, et celle des penseurs privés, coupés du leur, revendiquant une écriture pour soi et à son image plus qu'à l'image de la société. Alors que la discontinuité des moralistes était fondée sur la nécessité de s'adapter au goût des salons, celle des penseurs privés vise, depuis Montaigne, à l'adéquation avec la pensée intime et subjective. Mais alors que Montaigne revendique une prise de liberté, un retour au naturel du moi dans le discontinu, le penseur privé adopte une attitude plus ambiguë. En effet, si la rupture est perçue comme une nécessité, elle est aussi une violence faite au moi, une difficulté dans l'écriture. Ainsi, dans « Le style comme aventure » publié en 1953 en tant qu'article et repris en partie en 1956 dans *La Tentation d'exister, l*e style classique est perçu comme un idéal inaccessible car œuvrant dans une autre temporalité que la nôtre : « L'univers classique n'est plus viable, il nous faut le secouer, y introduire une suggestion d'inachèvement[654] ». Cette nécessité de la rupture, Joubert la ressentait déjà lorsqu'il écrivait, en disciple de Montaigne :

> Le style continu (ou la succession didactique et non interrompue des phrases et des expressions) n'est naturel qu'à l'homme qui tient la plume et qui écrit pour les autres. Tout est jet ; tout est coupure, dans l'âme. Elle s'entend à demi-mot[655].

En distinguant sa pratique d'une écriture « pour les autres » et en se mettant du côté du discontinu, Joubert, comme Cioran, acte le passage à une écriture de l'intériorité dont le style cherche à rendre compte. Cependant, la fin du fragment joubertien laisse entendre une

653 *Ibid.*
654 *La Tentation d'exister,* p. 351.
655 J. Joubert, *Carnets*, T.1, *op. cit.*, p. 647.

difficulté à comprendre l'écriture de la pensée intime sous sa forme discontinue. L'écriture doit traduire une réalité vécue intrinsèquement et ne peut se résoudre aux attentes ou à l'aptitude d'un lectorat sur lequel on refuse de compter. Ainsi les penseurs privés partagent-ils une méfiance vis-à-vis de leurs contemporains[656]. Ils revendiquent leur non-adhérence à leur propre époque, une rupture avec les genres et les auteurs marquant leur temps. Ce faisant, ils entrent dans ce que l'on a appelé plus haut la modernité littéraire. Désormais, l'écrivain opère en tension entre l'intériorité qu'il cherche à cerner et l'extérieur qui ne lui offre aucune assise satisfaisante et qu'il rejette. Georges Perros résumera la dichotomie en ces termes :

> Il y a ceux qui écrivent, qui publient, parce que la parole ne leur permet pas de toucher des milliers de personnes. Ils se servent de l'écriture pour se faire mieux entendre. Puis il y a ceux qui écrivent pour être lus, peut-être, par une personne, leur solitude s'étendant jusqu'à l'extrême périphérie de la parole[657].

On retrouve cette solitude de l'écrivain ancrant sa parole dans un échange tout aussi intime qu'incertain (y aura-t-il un seul lecteur ?) dans toute l'œuvre de Cioran qui note d'ailleurs que : « On ne devrait écrire des livres que pour y dire des choses qu'on n'oserait confier à personne[658]. » Ainsi, la solitude fait partie du projet de l'œuvre du penseur privé dès le départ, la publication et la possible multiplication des lecteurs n'apparaissant finalement que comme accident de parcours contrairement aux écrits des moralistes qui placent le lecteur au cœur de leur pratique.

Le penseur privé ancre sa pratique dans un lieu frontière, aux bornes du langage. Par ailleurs, pour le penseur privé, la rupture avec le rationnel est consommée, alors que le classicisme avait foi en la raison. De nos jours, selon Cioran, il n'y a plus aucune assise stable dans la pensée : « nos doutes ne se définissent plus par rapports à nos certitudes, mais par rapport à d'autres doutes plus *consistants*[659] ». Alors que les moralistes concevaient encore une vérité atteignable, le penseur privé lutte dans un univers où le doute règne. Dans ce contexte, sa seule arme étant l'écriture, son style s'en trouve impacté.

---

656 Les écrits de Cioran sont bien évidemment éclairants sur ce point, mais ceux de Kierkegaard, dans *La Répétition*, de Nietzsche dans *Ecce Homo*, ou encore de Baudelaire dans les notes pour *Mon cœur mis à nu* et *Fusées* (si Baudelaire n'est pas à proprement parler un penseur privé, ses écrits intimes publiés posthumes traduisent un glissement vers une posture proche), n'ont rien à leur envier en matière de défiance et de protection des textes.

657 G. Perros, *Œuvres*, Gallimard, « Quarto », 2017, p. 138.

658 *De l'inconvénient d'être né*, p. 752.

659 *La Tentation d'exister*, p. 352.

Certains fragments des *Syllogismes de l'amertume* rédigés à la fin des années 1940 témoignent de ce lien entre style et doute :

> Avec des certitudes, point de style : le souci du bien-dire est l'apanage de ceux qui ne peuvent s'endormir dans une foi. À défaut d'un appui solide, ils s'accrochent aux mots, – semblants de réalité ; tandis que les autres, forts de leurs convictions, en méprisent l'apparence et se prélassent dans le confort de l'improvisation[660].

Reprenant la même terminologie que « L'aventure du style », ce fragment semble mettre en évidence le système binaire dans lequel Cioran évolue en matière de style et de pensée : d'un côté, ceux qui ont confiance en la raison, de l'autre, les sceptiques. Mais, à la lumière des textes extraits du chapitre « Le style comme aventure » de *La Tentation d'exister,* il apparaît que la certitude appartient à un temps révolu, et que l'écrivain aujourd'hui ne peut que s'accrocher aux mots (malgré leur insuffisance certaine). Le style transcrit alors l'aventure de la pensée humaine : autrefois stabilisée dans la confiance en la raison, aujourd'hui traduisant le doute et l'insécurité de l'esprit. Le fragment relève toutefois d'un charme pour le penseur privé lecteur, parce qu'il révèle une fragilité intime et personnelle dont Perros fait état en ces termes :

> Pour qu'un penseur soit intéressant, il faut qu'il ne puisse pas penser jusqu'au bout. Car il n'y a pas de bout. Il y a un charme. La pensée est enlevée, fait la roue, et ruine l'ambition d'absolu. Tout est à refaire, toujours, pour un homme d'esprit. C'est pourquoi la notion de progrès ne lui convient pas. Ce ne sont perpétuellement qu'essais, tentatives, pour faire sauter la machine. Qui ne saute pas[661].

Cette attraction pour celui qui n'arrive pas à finir est partagée par Cioran qui dénonce le risque d'être compris et lui oppose la « Magie de l'artiste irréalisé… D'un vaincu qui laisse perdre ses déceptions, qui ne sait pas les faire fructifier[662] ». En refusant de mettre en forme, de réaliser ses pensées, le penseur privé place son expérience intérieure au cœur de sa pratique, montrant une pensée toujours en train de se faire et jamais terminée. Ce faisant il interroge la possibilité d'une assise ferme dans la pensée comme dans l'écriture.

660 *Syllogismes de l'amertume*, p. 170.
661 G. Perros, *Papiers Collés I, op. cit.*, p. 458.
662 *Syllogismes de l'amertume*, p. 169.

I.1.3. Le style : de l'affirmation d'une certitude au témoignage du doute

Entre le classicisme et le XX^e siècle, Perros et Cioran pointent une transformation majeure dans la pensée : la perte de confiance dans le progrès de notre société et concomitamment la rupture du lien entre l'écrivain et la société qui le lit. Ainsi, le style classique fait écho à une période révolue où l'on écrivait pour un cercle restreint à qui il fallait faire correspondre notre style, ce qui fera dire à Cioran : « Au temps de Voltaire, chacun essayait d'écrire comme tout le monde ; mais tout le monde écrivait parfaitement[663] ». Le style est alors à la fois un gage d'appartenance et de confiance. Le passage de la maxime à l'aphorisme puis au fragment marque cette transition entre celui qui sait à qui il s'adresse et l'auteur moderne qui écrit pour lui-même ou sans public précis. Pour reprendre les termes de Bernard Roukhomovsky, la maxime est façonnée par et dans les salons mondains à qui elle doit « cette coloration claire et ludique, ce vêtement brillant et chatoyant sous lesquels elles dissimulent une méditation peu complaisante et désenchantée sur les ténèbres et la noirceur du cœur humain[664]. » Elle contient ainsi en germes le détachement progressif de l'écrivain à son public, l'isolement que le romantisme mettra en évidence dès Rousseau. Sans public, sans certitudes, il est impossible à l'écrivain de faire marche arrière, et Cioran invite non sans ironie à prendre son parti de la situation et à renoncer à la perfection du style :

> Tachons de nous réjouir plutôt de vivre à une époque où les mots, employés dans n'importe quel sens, s'émancipent de toute contrainte, et où la signification ne constitue plus une exigence ni une hantise. Point de doute : nous assistons à la splendide désagrégation d'une langue[665].

Entre le premier mot et les derniers de cet extrait, Cioran exprime l'ambiguïté de sa posture : d'une part, difficulté à adhérer à une époque sans exigence vis-à-vis de la langue ; d'autre part, plaisir morbide d'assister à la fin de quelque chose et surtout désir d'étendre cette déchéance à l'ensemble du langage.

Cette attitude ambiguë vis-à-vis de l'écriture contemporaine à sa propre pratique est largement partagée par d'autres penseurs privés. Ainsi, Joubert, figure modèle du penseur privé, dénonce le style de son temps : « Beaucoup d'enflure dans les esprits et beaucoup de maigreur dans le style : un des caractères de ce siècle[666]. » L'attitude de Joubert est

663 *La Tentation d'exister*, p. 350.
664 B. Roukhomovsky, *op. cit.*, p. 31
665 *La Tentation d'exister,* p. 350.
666 J. Joubert, *Carnets*, T.2, Paris, Gallimard, 1994, p. 7.

d'ailleurs révélatrice des difficultés qu'a le penseur privé lorsqu'il envisage le style. Ainsi, Joubert (tout comme Cioran quelques siècles plus tard) oscille sur la question du style au fil des années. Certains fragments des carnets montrent l'auteur défendant un certain classicisme, il y exige du poète un style calme et modéré, épargnant son ennemi[667], ainsi qu'une certaine rotondité de l'écriture, souvent revient le thème d'une écriture fluide contre une écriture « roide », « géométrique » :

> Le style roide. – Mots durs de sens et d'harmonie. – Quand le langage (dans les livres) n'a pas de pompe ou d'harmonie (souvent il n'en doit point avoir) il faut qu'il ait de la cadence, ou de l'onction, de l'abandon, de l'épanchement, du coulant et du flot (du flottant) pour ainsi parler, comme en ont dans l'air les nuages.
>
> Ondulation, style ondoyant[668]

Cette nécessité du vaporeux, du subtil et même du fumeux est avancée à plusieurs reprises dans les carnets de Joubert et si elle peut surprendre de la plume d'un homme dont l'écriture est faite de fragments et de ruptures, elle rappelle également la revalorisation du superficiel défendu par Cioran dans les *Syllogismes de l'amertume* par exemple : « C'est porter atteinte à une idée que de l'approfondir : c'est lui ôter le charme, voire la vie[669]... ». Toutefois, chez Joubert, cette nécessaire délicatesse n'est qu'une étape vers un style plus rude, une note des 4 et 5 juin 1799 vient ainsi moduler ce parti pris pour l'ondulation : « Style fort et concis. Il faut finir et non pas commencer par là. Raffiner ce qui est subtil, changer le solide en fluide, et le fluide en fumeux : arrêtez-vous à la vapeur, au nuage, etc. » Ainsi, le style élégant et maîtrisé sert à annoncer, prépare le lecteur, à une écriture concise, frappante que Joubert, quelques années plus tard, revendique : « Sec ? et pourquoi pas ? Reprochez vous [au] marbre et à tout ce qu'il y a de solide dans le monde d'avoir cette qualité[670] ? » Du modèle des moralistes à la « sainte concision » contre laquelle Cioran jurait de ne jamais pécher, le style du penseur privé prend son autonomie en cherchant plus à montrer l'homme écrivant qu'à séduire son lecteur. Toutefois, parce que la difficulté d'être les hante, les penseurs privés ne sont pas sans tenter de réintroduire autrui dans l'acte d'écrire. Comme le confessera Perros : « Je n'écris pas pour changer la vie, mais pour qu'on m'aime[671]. » Bien que Cioran se défende d'une telle compromission, sa

667 J. Joubert, *Carnets*, T.1, *op. cit.*, p. 130.
668 *Ibid.*, p. 224.
669 *Syllogismes de l'amertume*, p. 187.
670 J. Joubert, *Carnets*, T.1, *op. cit.*, p. 609.
671 G. Perros, *Papiers collés II*, in *Œuvres*, *op. cit.*, p. 877.

tentative d'expliquer son œuvre dans ses entretiens, son désir (honteux) d'être publié en poche et son attention aux lecteurs prenant contact avec lui trahissent un même besoin d'acceptation.

I.1.4. Se distinguer ou s'individualiser ? Les enjeux collectifs du style

Ainsi, nul ne publie pour ne jamais être lu et l'évacuation du lectorat par les auteurs eux-mêmes laisse à supposer un rapport – conflictuel mais néanmoins existant – entre le style et le contexte d'écriture. En témoigne l'attitude de Cioran parfois contradictoire sur ce point : tout en disant écrire pour lui seul, afin de ne pas exploser, il lui arrive aussi de se démener auprès de Gallimard pour que ce dernier le publie en poche ou encore réédite des titres épuisés. Il ne faut donc pas renoncer trop vite à une étude du contexte littéraire, d'autant plus que Cioran dans « Le style comme aventure » évoque l'interaction entre une époque et son style et l'impossibilité d'user d'un style n'appartenant pas à son époque : il reconnaît qu'« Est à jamais révolu l'âge où l'on pouvait être merveilleusement superficiel[672] », sans pour autant parvenir à se réjouir d'œuvrer dans une langue jetant ses derniers rayons, de faire partir d'écrivains sans génie : « incapables d'être stériles, entrés dans l'automatisme de la création, mûrs pour toute œuvre quelconque, pour toutes les demies réussites[673] ». Le style de Cioran s'articule en réaction envers son contexte et en tension avec un contexte révolu, marquant une fois encore sa pratique du sceau du paradoxe. L'écriture de soi flirte constamment avec la désécriture : le doute sur soi alimente et est alimenté par un doute sur l'écriture dans l'ensemble de son histoire passée et contemporaine. L'impossibilité d'être, révélée par la crise existentielle traversée par l'homme, rencontre l'impossibilité d'écrire, révélée par la crise auctoriale traversée par l'écrivain. La douleur d'exister comme celle d'écrire se concentrent à l'échelle de l'individu. Toutefois, les courants d'étude stylistique estiment à juste titre impossible d'évacuer la dimension collective du style. Il s'agit alors de comprendre comment se rencontrent des visées individualisantes et d'autres en prise avec un contexte extérieur à l'individu discursif.

Pour mieux comprendre les enjeux présents dans le style il faut trouver matière à renouer des liens entre ce rapport au collectif et la pratique de singularisation de l'écrit mis en avant dans son œuvre. Dans le cas des penseurs privés, cela peut sembler complexe tant le collectif est nié à tous les niveaux (collectif littéraire, humain, etc.), cependant, la

672 « Le style comme aventure », *La Tentation d'exister*, p. 349.
673 *Ibid.*, p. 350.

question révèle aussi une poussée vers un collectif revisité, non admis par les masses et recomposé dans la sphère intimiste de l'écrit. Ainsi, Laurent Jenny aborde la question du rapport entre collectif et singulier dans le style en termes de « point de vue distinctif » ou de « point de vue individualisant », dont il souligne l'interaction. Et, en effet, dans le cas du penseur privé le distinctif et l'individualisant se rejoignent dans la marginalisation volontaire de l'écrivain. Selon L. Jenny, la distinction « ce n'est plus mettre l'accent sur son ipséité, c'est au contraire "prendre position" par un ensemble d'habitudes de consommation, de choix de modes, ou de préférences esthétiques. Ces choix ont d'emblée une portée significative[674] ». Pour le penseur privé, il s'agit de la part qu'il concède à l'inscription dans un champ esthétique et éthique : celui de la brièveté, de la publication en revue, des portraits de proches, des lectures. C'est un champ qui se construit beaucoup dans la négation : refus de participer à des ouvrages collectifs, refus des entretiens, refus des prix dans le cas de Cioran, départ en Bretagne et éloignement des mondanités parisiennes pour Perros. Cependant, les traces écrites de ces gestes (correspondance, notes, etc.) en font des marqueurs distinctifs forts.

De son côté l'individuation représente « un ensemble de comportements et de gestes visant à marquer que « je ne me confonds pas avec une collectivité qui régirait mon existence[675] ». Ici, les exemples sont légions chez les penseurs privés, notamment ceux du XX^{e} siècle comme Cioran et Perros, qu'il s'agisse de se distinguer de la norme par l'impossibilité tragique d'adhérer à la vie : « Avec tes veines chargées de nuits, tu n'as pas plus ta place parmi les hommes qu'une épitaphe au milieu d'un cirque[676]. » ou simplement de marquer la distance entre soi et les autres : « « Je vis en touriste. Je suis de passage par ici. Incapable de faire acte de présence. Je suis devant les hommes comme devant un paysage. J'en jouis à distance[677]. » L'écriture fragmentaire illustre l'état de rupture de son auteur et en cela elle détermine sa place marginale dans ses sphères d'influences tant sociale que littéraire.

Laurent Jenny rapproche l'approche distinctive du point de vue rhétorique parce que chacun aborde le discours via des catégories extérieures à lui-même, tandis que l'individuation rejoint la stylistique par une approche interprétative où la logique interne au texte prime : « Distinguer un individu, c'est le saisir comme l'addition d'un ensemble de caractéristiques externes, l'individualiser c'est le comprendre comme une dynamique

674 L. Jenny, « Du style comme pratique », *Littérature*, n°118, juin 2000, p. 99.
675 *Ibid*.
676 *Syllogismes de l'amertume*, p. 193.
677 G. Perros, *Papiers collés I*, *op. cit.*, p. 416.

interne de différenciations en acte, qui relève du style[678]. » L. Jenny reconnaît toutefois la complémentarité des deux approches : « Sans doute les deux points de vue sur le style sont-ils complémentaires : l'événementialité d'un style ne devient intelligible qu'à travers des catégories qui la transcendent, les catégories stylistiques de leur côté sont sans cesse infléchies, voire réinventées, dans les configurations nouvelles où elles apparaissent[679]. » Par sa volonté de lier les deux points de vue, L. Jenny acte l'ambition de la stylistique contemporaine de dépasser les voies binaires qui jusqu'alors n'admettaient qu'un choix nécessaire entre deux pôles antagonistes (le style comme manifestation d'une singularité ou comme signe d'appartenance à un collectif), volonté qui semble être celle d'une majorité de stylisticiens à partir des années 2000 qui définissent le style comme « une singularité discursive, mais comprise comme l'interaction d'un discours individuel avec une ou plusieurs esthétiques, cultures et histoires[680] ». En ce sens, Cioran, aux prises avec son contexte autant qu'avec sa propre singularité, exemplifie avec beaucoup d'à propos cette perception du style. Plus que jamais, chez Cioran le style n'a rien d'ornemental mais signifie pleinement. Dans chacun de ses textes, y compris les manuscrits qu'il conservera sans chercher à les publier, la manière d'exprimer une idée exemplifie cette idée. Ainsi, dans le fragment suivant, le texte se ferme peu à peu sur lui-même, les phrases sont de plus en plus courtes, les verbes se réduisent progressivement à l'auxiliaire être :

> Installés dans l'indicible, dans ce qui ne supporte pas le mot, ni ne veut y condescendre, nous parcourons notre nouveau royaume : tout se tait en nous, tout se tait autour de nous ; le royaume que le souvenir d'aucune signification ne vient ternir. Le murmure y prend des injonctions d'utopie : il y est hors du possible. On n'y entend plus, on n'y veut rien voir. L'oreille s'oublie, l'œil se ferme, les lèvres se scellent. Et un frisson qui n'a pas d'adjectif commence. C'est la mort du style.
>
> Ce n'est pas le verbe, c'est le silence qui est la grande aventure de l'homme[681].

L'épuisement progressif du texte, même s'il est revendiqué, relève d'une pratique stylistique et ne peut d'ailleurs guère s'en passer : pourrait-on dire avec autant de force la tentation du silence, l'enfermement en soi, sans cette mise en scène stylistique ? L'écriture révèle également ici la tension entre le nous et le je. En effet, alors que la première partie

678 L. Jenny, *art.cit.*, p. 101.
679 *Ibid.*, p. 106.
680 K. Cogard, *Introduction à la stylistique*, Paris, Flammarion, « Champs Université », 2001, p. 18.
681 « Entre le verbe et le silence », Fonds Cioran, Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, CRN Ms 113.

du texte constitue une pratique de dissolution du moi derrière un « nous » ou un « on » de parade récurrente chez Cioran à partir des années 1940, la chute finale donne clairement une dimension universaliste au propos.

Le style prend alors une dimension plus puissante que le seul processus littéraire et devient une force sociale, pour reprendre les mots de Marielle Macé : « Ce qui est en jeu alors, dans la perception d'un style, c'est la compréhension d'une force, la force d'une individualité en puissance de généralisation et de relance : ressaisie, imitation, ou déplacement d'une forme littéraire dans une constitution existentielle, miroitement d'un style "tout court" dans un "style de vie", réplique d'une dynamique d'individuation à une autre[682]. » Or, malgré la difficulté pour Cioran à revendiquer l'écriture pour autrui, il affirme toutefois que sa pratique rend compte de son rapport à l'existence. Dès lors, il n'est pas impossible que le lecteur perçoive cet état de fait et s'en inspire, de même que Cioran lecteur a su s'inspirer de ses modèles puisqu'il évoquera la « tragi-comédie du disciple » qui réduit sa pensée en poussière pour enchérir sur les moralistes[683]. Il a d'ailleurs tout à fait conscience de ce rôle « social » de l'écrivain lorsqu'il écrit : « Un livre doit remuer des plaies, en provoquer même. Un livre doit être un *danger*[684]. » Cioran peut, bien sûr, parler pour l'écrivain se mettant en péril dans ses livres lorsqu'il s'expose ; mais il ne faut pas oublier que sa pratique littéraire est en grande partie consacrée à la lecture, aussi il est probable qu'il désigne tout autant les livres lus que les livres écrits lorsqu'il évoque leurs dangers.

Cependant, le collectif – même s'il existe bien dans la conception que le penseur privé se fait du style – ne peut se trouver que dans la communauté littéraire et non avec le lecteur. Le seul collectif se trouve dans la lecture d'autres écrivains, le lecteur étant toujours perçu comme rencontre entre deux solitudes. L'œuvre signifie donc une inscription particulière dans une communauté contenue dans l'espace du texte par le jeu de l'intertextualité. Ainsi, Cioran revendique paradoxalement son appartenance à un temps où l'écrivain se trouve sans lecteur assuré : « L'artiste moderne est un solitaire qui écrit pour lui-même ou pour un public dont il n'a aucune idée précise.[…] Il ignore à qui il s'adresse, il ne se représente pas son lecteur[685]. » Cette difficulté à trouver son lectorat n'est pas récente, elle émerge ponctuellement depuis les débuts de l'écriture littéraire (on peut

682 M. Macé, « Le style comme force », in L. Jenny, *Le style en acte. Vers une pragmatique du style*, Genève, Mētis Presses 2011, p. 151-168, p. 151.
683 *Syllogismes de l'amertume*, p. 180.
684 *Écartèlement*, p. 942.
685 « Le style comme aventure », *La Tentation d'exister,* p. 348.

penser à Montaigne déclarant à son lecteur qu'il ne trouvera rien de sérieux dans ses essais, ou encore à Rousseau, et plus largement à tous ceux qui dès les textes bibliques se déclarent certains d'être incompris[686]) et se développe particulièrement au XIX[e] siècle avec des œuvres exposant leur défaillance et revendiquant un lectorat indéterminé. Du lecteur unique, solitaire que l'écrivain rencontre à travers son œuvre, on passe à un lectorat à venir, incertain et même non-désiré. Ainsi dans *La Répétition* Kierkegaard évoque-t-il le désintérêt du penseur privé pour la reconnaissance du public, ou encore dans *Ecce Homo* Nietzsche déclare ne pas avoir de lectorat – non par défaillance de l'œuvre certes, puisque c'est le public lui-même qui fait défaut –, ce faisant, « ces œuvres se définissent comme un processus entravé et précaire, et elles développent un discours sur le processus de l'œuvre[687] ». Œuvres affirmées sans lecteurs, les textes se présentent comme écrits pour soi, où le style, libéré du statut d'ornementation, prétend être directement au service des idées de celui qui écrit. Ce souci d'un style personnel permet de réaliser le souhait formulé par Cioran comme par Perros : Seul un lecteur unique, dont la sensibilité rencontre parfaitement celle de l'écrivain peut accéder au sens de l'œuvre.

I.1.5. Le style expression physiologique du lien entre l'auteur et son œuvre

Nous avons abordé plus tôt dans notre étude la tripartition de Barthes entre langue, style et écriture et nous avions évoqué à cette occasion les difficultés rencontrées par Cioran lorsqu'il s'agit d'écrire et qui plus est lorsqu'il s'agit d'écrire avec style. À la lumière des études de stylistique menées depuis les années 1990 à la suite de la traduction des textes de Nelson Goodman, il apparaît que Cioran aborde parfois le style d'un point de vue très individualisant (d'après la formule de Laurent Jenny), comme l'expression d'un moi profond, forme de signature incontrôlée de l'auteur à laquelle il oppose une maîtrise rigoureuse de l'écriture, sorte de bride tenue serrée à l'exubérance d'une parole lyrique et imagée. Lorsque dans l'aphorisme cité plus haut, Cioran déclare : « avec des certitudes point de style », il rapproche le style d'une maîtrise du langage s'opposant au premier style, celui conditionné par la physiologie de l'écrivain. Dans un cas comme dans l'autre, l'individu écrivain est seul face à lui-même.

Le penseur privé – qui ne cesse d'interroger son rapport à l'écriture, au lecteur, à lui-même – invite à se pencher sur le style, perçu comme pratique d'écriture tant à l'échelle microstructurale qu'à l'échelle macrostructurale. Pour reprendre les termes d'Anne

686 Cf. E. Benoit, *art. cit.*, p. 8-9.
687 A. Herschberg Pierrot, *op. cit.*, p. 61.

Herschberg Pierrot : « Le style rend nécessaire le passage de la phrase à l'œuvre et du local au global[688]. » Dans son étude *Le style en mouvement* elle met ainsi en évidence le processus en œuvre dans l'écriture, particulièrement sensible à travers les jeux d'annotation des brouillons de l'œuvre en train de se faire. Parce qu'il écrit et réécrit ses fragments, qu'il découpe et recompose les épreuves de ses livres, Cioran pratique un style en mouvement à proprement parler. Son travail stylistique apparaît alors comme marquant la singularité de la pensée et de l'écriture, fin travail d'ajustement et de maîtrise de la langue en vue de passer au mieux un message existentiel.

Cependant, ce message est loin d'être détaché du concret et ne s'appesantit pas sur des considérations métaphysiques ni même artistiques. L'état physiologique de l'écrivain est, pour le penseur privé, une clé de lecture fondamentale qui, tout en restant à un niveau individualisant, permet de concevoir un collectif composé de ceux ayant une expérience similaire. Ce lien entre l'identité de celui qui écrit et sa production donne à l'écriture une fonction importante dans la composition d'une forme miroir de l'esprit de l'écrivain. Le penseur privé tend à faire de sa pratique morcelée et inachevée le corollaire de sa nature elle-même morcelée et inachevée. Comme le note Richard Shusterman dans un article consacré à l'autostylisation, on constate chez certains écrivains un passage entre le style taxinomique (c'est-à-dire le style d'une époque, d'un mouvement, etc.) et un style plus spécifique à l'individu écrivant, plus personnel, telle une signature le distinguant des autres[689]. Le style est alors ce qui fait de l'écrivain un être singulier, refusant les diktats du groupe et affirmant son originalité. Dans le cas du penseur privé, elle consiste en son refus du système, du continu et de toute fonction d'utilité publique. Il s'affirme constamment en proie à l'incapacité d'écrire autrement que sous forme brève, et ce, pour des raisons d'ordre physiologique liées à son identité profonde. Ainsi, Cioran déclare dans « Le style comme aventure » qu'il existe des liens existentiels entre le style et le corps : « La manière d'un écrivain est conditionnée physiologiquement ; il possède un rythme à lui, pressant et irréductible[690]. » À la source de sa pratique de la note, Perros perçoit quant à lui : « Une paresse congénitale, une infirmité, un dilettantisme[691] ». Toutefois, cette importance de l'identité intime dans la pratique littéraire n'est pas sans liens avec une inscription plus vaste dans un collectif. En effet, ce rapport organique à l'écriture se trouve dans de

688 *Ibid.*, p. 34.
689 R. Shusterman, Axel Nesme (trad.). « Style Et Styles De Vie : Originalité, Authenticité, Et Dédoublement Du Moi. », *Littérature*, 105, 1997, p. 103.
690 « Le style comme aventure », *La Tentation d'exister,* p. 346.
691 G. Perros, *Papiers collés I*, *op. cit.*, p. 393.

nombreux fragments où Cioran évoque sa propre incapacité à dépasser un style imposé par le corps mais il n'hésite pas non plus à s'inscrire dans une communauté plus vaste où l'écriture est soumise aux aléas du corps : « Chez certains, tout, absolument tout, relève de la physiologie : leur corps est leur pensée, leur pensée est leur corps[692]. » Communauté parmi laquelle on trouve Dostoïevski[693], Pascal, Baudelaire et Nietzsche, tous étant reconnus par Cioran comme ayant fait entrer le physiologique dans l'écrit : « Avec Baudelaire, la physiologie est entrée dans la poésie, avec Nietzsche, dans la philosophie. Par eux, les troubles des organes furent élevés au chant et au concept[694]. » Ce rapport entre le corps de l'écrivain et son activité s'inscrit pleinement dans la mise en œuvre d'un ethos de penseur privé partagé par Joubert : « Pascal qui naquit, vécut et mourut malade. Voltaire eut toujours la fièvre au cerveau, mais sans délire. J-J. dit qu'il fut infirme dès l'enfance. Montesquieu avoit une vivacité qui étoit presque une maladie[695]. » Cioran évoque le style comme souffle de l'écrivain, non seulement respiration de l'auteur mais calque de sa physiologie, et pour défendre cela il évoque deux modèles du classicisme :

> On ne perçoit pas un Saint-Simon changeant, par l'effet d'une métamorphose voulue, la structuration de ses phrases […]. Son souffle, la cadence de sa respiration, son halètement lui imposaient ce mouvement fluide et ample qui force la solidité et la barrière des mots. […] Tout à l'opposé, songez à La Bruyère, à sa façon de couper la phrase, de la restreindre, de l'arrêter, tout attentif à en délimiter les frontières […]. Comme il a le souffle court, les linéaments de sa pensée sont nets[696] […].

Dans la mesure où Cioran présentait l'auteur moderne comme un être cherchant l'originalité, la voix singulière, on peut voir que classiques et contemporains se retrouvent ainsi – malgré les divergences d'appréciation de Cioran quant au résultat – dans une pratique où le style se fait rythme singulier. Marqueur de l'autostylisation de l'œuvre, le style est employé à donner un corps littéraire à un souffle individuel et Cioran semble attaché à la voix – au sens propre – portée par ces textes. Joubert porte la même attention aux styles individuels lorsqu'il note : « J-J. Rousseau. De la puissance des paroles. De leur chaleur. Chaudes paroles. Ce style où l'on sent la chair et le sang[697]. » Bien qu'il exige par

692 *De l'inconvénient d'être né*, p. 751.
693 Dont Cioran révèle apprécier la correspondance pour ce qu'elle contient de récit de maladies. Cf. *De l'inconvénient d'être né*, p. 889.
694 *Syllogismes de l'amertume*, p. 174-175.
695 J. Joubert, *Carnets*, *T1*, *op. cit.*, p. 457.
696 *La Tentation d'exister*, p. 346.
697 J. Joubert, *Carnets*, T.1, *op. cit.*, p. 267.

ailleurs une certaine rigueur dans la pratique de la langue et un certain classicisme de la forme, Joubert reconnaît la force de la singularité de certains auteurs :

> Je dirois volontiers de certains livres de quelques auteurs – *Si ce n'est pas là son style* (c'est-à-dire sa force, son élévation, sa précision, son enthousiasme) *c'est tout au moins son écriture* (c'est-à-dire son idiome, son langage, son caractère originel et accoutumé). – Comme Corneille dans son épître à Ariste. Chaque auteur s'il est grand a ses mots à part, sa grammaire particulière, ses prononciations, en quelque sorte, son genre, ses tics, ses manies[698].

Joubert n'est pas sans admettre la présence du physiologique derrière les « mots à part » et la « grammaire particulière ». En effet, l'énumération qu'il donne des singularités de l'auteur va progressivement de la grammaire au tic, ce qui revient à passer du contrôle au non-maîtrisé. On sent en Joubert cette position particulière à la charnière entre pensée classique et pensée romantique. Le style y est tantôt perçu comme un flux naturel, incontrôlable, tantôt comme une maîtrise gagnée sur les éléments. Dans un cas comme dans l'autre, le style apparaît comme l'affirmation de l'expression du moi à travers les mots.

I.1.6. Perception du style comme une intériorité dérangeante

L'accord avec soi-même ne signifie pas nécessairement que le style soit une entreprise aisée. En effet, par ses intrications paradoxales, le style, c'est-à-dire l'écriture qui réfléchit sur elle-même, génère une angoisse latente chez le penseur privé parce qu'elle tend à révéler un manque existentiel. L'anxiété vis-à-vis de l'écrit apparaît par exemple chez Cioran dès lors qu'il entreprend d'écrire en français (le changement de langue faisant partie intégrante de son geste stylistique) : en se fondant sur la sensation de perte de sens, perte de repères, les mots n'assurent plus grand-chose mais sont néanmoins la dernière voie pour saisir le monde. Malgré tout, la difficulté d'écrire apparaît comme à peine surmontable, voire insurmontable. Progressivement les auteurs – même les plus reconnus – mettent en avant la pénibilité de l'acte de création littéraire. Flaubert, notamment, n'a de cesse de raconter les écueils rencontrés et la difficulté de les surmonter. Le discours sur la difficulté d'écrire naît ainsi au cours du XIX^{e} siècle avec la dissociation entre l'acte d'écrire et la notion de génie, le discours des écrivains s'oriente alors vers ce qu'Eric Benoit appelle *la valeur travail de l'écriture* : les écrivains insistent sur l'effort et le travail

698 *Ibid.*, p. 165.

du style. Écrire devient un tourment, une difficulté, voire une impossibilité[699]. Le penseur privé occupe alors une place toute particulière dans cette pratique d'écriture empêchée, car l'empêchement fait partie de sa conceptualisation de l'écrit : écrivain qui ne peut écrire que dans le discontinu, le penseur privé fonde son style sur son manque existentiel. L'écriture ne cesse d'être relancée malgré son épuisement annoncé, et pire que cela, elle se maintient moribonde, mais toujours présente. Toutefois E. Benoit rappelle la nécessaire précarité de l'édifice :« dans ce paradoxe, le processus de création poétique risque toujours de se retrouver réellement ruiné, miné, contaminé par une dynamique active de destruction – jusqu'à l'aphasie finale[700]. »

Menacée d'extinction, la voix du penseur privé est une conscience douloureuse de soi. Notons dans un premier temps que chez Cioran, le style comporte presque toujours – son lyrisme de jeunesse constituant l'exception – une dimension réflexive. Pour lui, le style – quelle que soit la manière dont les stylisticiens l'appréhendent et leur accord ou non avec la perception cioranienne – est toujours lié à un enjeu existentiel d'appréhension du monde. On n'est pas sans se rapprocher de la perception du style comme résultant d'un ensemble de choix dans le discours, mais, parce que Cioran ne saurait se départir d'une portée existentielle dès que l'écriture est engagée, ce choix est si lourd de conséquences qu'il ne peut se faire qu'accompagné d'une angoisse proche de l'effroi. L'angoisse est à la fois ce qui empêche d'entrer pleinement – naïvement – dans l'écriture mais aussi ce qui assure une pratique de qualité, car démystifiée et désillusionnée :

> […] Le styliste est un anxieux du Verbe ; et bien que son anxiété soit intermittente (car autrement il ne pourrait pas écrire et risquerait la stérilité), il la ressent toutefois comme inconsciemment présente même dans ses moments de fièvre, de naïveté ou d'abandon. Elle constitue en quelque sorte son remords intellectuel ; lequel seul le préserve de la facilité, du délayage ou de l'abondance.[701]

L'anxiété occupe une fonction motrice dans l'écriture de Cioran. Cependant, le fait qu'il parle du styliste à la troisième personne et qu'il ne s'y rattache pas laisse planer un doute sur sa propre adhésion à la question du style annonçant le renoncement à venir. Toutefois, Cioran, à l'époque où il rédige ce fragment, est friand de ce type de formulation déjouant l'expression de soi (elles sont nombreuses dans le *Précis de décomposition* ainsi que dans

699 E. Benoit, *art.cit.*, p. 15.
700 *Ibid.*, p. 20.
701 « L'agonie de la clarté et autres textes », *art. cit.*, p. 155-156.

les *Syllogismes de l'amertume*), et son intérêt pour le style à la même période, ainsi que la réécriture du *Précis de décomposition* par quatre fois, soulignent son souci réel du bien-écrire. On verra cependant dans la possible stérilité permanente une tension vers laquelle il tend et qui s'actualisera dans son passage à la forme fragmentaire qui caractérise ses dernières œuvres, composées majoritairement à partir de notes extraites de ses carnets intimes. En cela il pousse à son extrême la formule de Joubert : « Pour bien exprimer leurs pensées, il faut que les uns dilatent leur esprit et que les autres le contractent[702]. » Le penseur privé doit se contracter toujours plus, parce que sa pensée est toujours suspecte et les mots toujours de trop, l'aphorisme étant souvent dangereux, déconsidéré ou malvenu. Perros le notera en ces termes : « C'est – dois-je m'en excuser – comme un pet du cerveau, non sollicité, qui explose au milieu de la plus conséquente société, ou solitude[703]. » Venu des entrailles, l'aphorisme impose sa pestilence et gène celui qui l'a produit. En témoignent les réticences à être publiés fréquemment évoquées tant par Cioran que par Perros, et de façon paradigmatique le scellé strictement maintenu sur ses carnets par Joubert.

I.2. Le style, cache-misère de l'effondrement du langage

I.2.1. La difficulté d'écrire : de l'écriture comme responsabilité morale à l'écriture empêchée

Entre ruine annoncée et maintien, l'écriture provoque et illustre une crise face au langage dont le fragment cioranien « Le style et les scrupules » témoigne :

> Il n'y a pas de style sans méditation sur le langage ; j'ajouterai, sans une certaine anxiété qu'inspire le langage. Pour le manier convenablement, il faut jusqu'à un certain point, en avoir peur, le remettre en question, tour à tour s'identifier à sa vie et s'en dissocier. Il faut, en d'autres termes, procéder à son égard avec des scrupules aussi sérieux que ceux qui jouent dans nos déterminations morales ; il nous faut concevoir une vraie responsabilité à l'endroit du mot ; en faire un cas de conscience. À l'endroit du mot, et de la phrase[704].

---

702 J. Joubert, *Carnets*, T.2, *op. cit.*, p. 95.
703 G. Perros, *Papiers collés I*, dans *Œuvres*, Gallimard, « Quarto », 2017, p. 394.
704 « Le style et les scrupules », in V. Piednoir, L. Tacou (dir.), *Cioran*, *op. cit.*, p. 158.

À mi-chemin entre lettres et philosophie, le penseur privé peine à s'installer confortablement dans l'écriture. Bien qu'il ne soit pas moraliste, car la réforme des mœurs l'intéresse – au fond – assez peu, le penseur privé se donne bien une charge morale : celle de traduire la pensée par le langage. Son devoir se situe vis-à-vis de la pensée la plus profonde, la plus intime. Il se situe aussi, si l'on en croit Cioran, au niveau du langage, avec lequel l'écrivain, par son activité, doit avoir une relation fluctuant de l'adhésion consubstantielle à la distanciation critique. Nous l'avons vu, son style est lié à son être et son être ne parvient pas à trouver sa place parmi ses contemporains, l'écriture se trouve donc assujettie à l'expression d'un individu en mal d'existence. Les discours sur l'acte d'écrire vont alors osciller entre deux pôles : d'une part, la revendication d'une nécessaire énigme propre au texte, assurant à l'écrivain de ne pas être oublié – Cioran reprochera par exemple à Valéry de s'être trop expliqué, de n'avoir pas su garder de mystères. D'autre part, l'injonction au resserrement représente une difficulté majeure car en rendant l'écriture difficile elle en ôte le plaisir et la raison. Pour Cioran, cela ne peut mener qu'au silence : « Quand on se refuse au lyrisme, noircir une page devient une épreuve : à quoi bon écrire pour dire *exactement* ce qu'on avait à dire[705] ? » En attaquant la fonction déformante du lyrisme, Cioran met en lumière un questionnement moral derrière la difficulté d'écrire propre au penseur privé. Ce désir d'exactitude est partagé par Joubert : « Choisir, et l'embarras du choix. Rien n'est plus important et plus pénible dans l'art d'écrire[706]. » On perçoit encore plus chez Joubert cette injonction morale du bien dire. Il voit d'ailleurs dans la difficulté attenante un aspect positif dans la transmission : « Ce qu'on écrit difficilement est écrit avec plus de soin, se grave mieux[707]. » Ainsi, l'écriture maintient une dimension moraliste forte chez lui, on y perçoit davantage la volonté d'enseignement, absente chez Cioran ou Perros.

L'écriture, sommée de ne pas se cacher derrière ses fards, devient le lieu d'un exercice douloureux à deux niveaux car touchant à la langue et au moi. Ainsi, Joubert notait que la forme brève – pourtant présentée comme forme miroir de l'être – menait à un constant et pénible travail de sélection. Paradoxalement la nécessité d'être exact, d'être au plus près du réel, conduit à un travail de ciselage, ou, pour Joubert de moulage : « J'ai à mouler mes phrazes ; et c'est là le plus difficile[708]. », mais également de décomposition et recomposition : « Non seulement les phrazes à mouler, mais à groupper ; et les masses à

705 *De l'inconvénient d'être né*, p. 740.
706 J. Joubert, *Carnets*, T.1, *op. cit.*, p. 523.
707 *Ibid.*, p. 536.
708 *Ibid.*, p. 599.

détacher les unes des autres : autre opération difficile[709]. » La tache de l'écrivain, élagueur de mots, se rapproche alors, pour reprendre la formule de Mihaela-Gentiana Stănişor, d'un lit de Procuste :

> La seule méthode acceptable de recherche de soi est constituée par la lamentation, expression authentique d'un moi qui naît et meurt dans l'édifice linguistique, ce lit de Procuste où, pour bien s'allonger, il opère sur lui-même des découpages et des montages[710].

Procuste s'appliquant à lui-même sa propre torture, coupant les extrémités de ses phrases pour les faire tenir dans les limites de son lit, le penseur privé sacrifie à la forme brève l'expression de son intériorité pour, paradoxalement, mieux la traduire. L'expression honnête de soi passe ainsi par une paradoxale recomposition de la parole qui semble impliquer une vaste entreprise de déconstruction tout aussi artificielle que la construction d'un style. Le penseur privé a ceci de particulier dans sa conception de l'expression du moi, qu'il considère que le lieu idéal du moi, le lyrisme, est suspect car s'épanchant trop. « Dire *exactement »* les choses n'empêche donc absolument pas l'exercice de style, bien au contraire, mais l'épreuve du lit de Procuste met à mal l'écoulement lyrique du moi pour le restreindre au minimum et en conjurer les mensonges. Le texte devient le lieu d'une pratique violente qui non seulement s'en prend aux mots, mais, à travers eux, attaque le moi.

L'écriture de soi en passant par le fragment devient une écriture empêchée, et empêche l'irruption incontrôlée du moi tout en lui donnant un visage. Cette tension présente au sein de l'écriture est à la fois son aboutissement le plus poussé, sa forme la plus réussie et sa mise en échec annoncée, elle comporte également en germes les dangers de l'hermétisme. Perros note les enjeux de sa pratique en ces termes :

> Parfois on trouve la musique, le rythme, la couleur, l'équilibre, le pourquoi et le comment de la note, au dernier mot. Dans le point d'exclamation, les points de suspension – s'en méfier. Dans une virgule. Parfois aussi on n'entend rien. Neigeuse. La laisser aller est dangereux, risqué[711].

Dans la note comme dans le fragment chaque élément revêt une importance singulière, à la fois esthétique (tant au niveau de la musicalité que de l'aspect pictural des phrases) et philosophique. Ainsi, tandis que Cioran « rêve d'un monde où l'on mourrait pour une

709 *Ibid.*, p. 600.
710 M-G. Stănişor, *op. cit.*, p. 175.
711 G. Perros, *Papiers collés I*, *op. cit.*, p. 394.

virgule[712] », Perros note l'importance de la ponctuation tout en soulignant les dangers de certains signes, notamment les points de suspension, peut-être parce que ce signe marque à la fois la réflexion inachevée et l'accumulation d'informations, et que là encore, l'écrivain perçoit à la fois l'insatisfaction persistant dans l'incomplétude et les risques de chercher à faire proliférer sa pensée.

I.2.2. Écrire en tension : prose et lyrisme

Cette difficulté à être se traduit au niveau de l'écriture par des adhésions ambiguës et des rejets incomplets : le statut de l'expression poétique chez Cioran est particulièrement symptomatique de ce rapport complexe (ainsi que chez Perros mais dans une moindre mesure). La perception que Cioran a du style est intrinsèquement liée à sa vision de l'existence – qu'on pourrait résumer en une formule : « Être, c'est être coincé[713]. » Ainsi, le style traduit-il l'impossible conciliation entre la nécessité de la prose (contre la poésie) et la volonté de dépasser l'être, d'atteindre un absolu et un universel. L'idéal de la prose est représentée chez Cioran par le style classique français, qu'il désigne *comme unique réalité* et qu'il ira jusqu'à assimiler au « principe métaphysique du Français[714] », marquant par la terminologie choisie son désir de dépassement de l'être par le recours au style. Cette idée du français comme langue prosaïque, non poétique par excellence, non seulement parcourt l'ensemble de son œuvre mais justifie également le choix de cet idiome en vue de se débarrasser des derniers relents lyriques de son œuvre roumaine. Au style lyrique et débraillé du roumain, il oppose celui distant et froid de la prose française. En effet, dans « Le style comme aventure », Cioran défend l'idée que par une certaine sécheresse de la prose, en participant « du procès verbal[715] », l'écriture s'assure de ne pas dater – dès lors, si l'on suit sa pensée on peut considérer pouvoir accéder à l'universel. Il recommande alors de ne pas céder aux sirènes du style poétique, de l'expression des sentiments[716]. Le style doit donc prendre son indépendance de celui qui le met en œuvre pour se faire processus de tension entre sécheresse et épanchement. Il prend alors une importance capitale car il n'appartient plus à rien de prédéfini ; comme Anne Herschberg-Pierrot le note : « le style n'est plus l'un des codes choisis en conformité avec un sujet qui lui préexiste et auquel il s'adapte. Il n'est pas non plus l'expression d'un individu. Le style est un travail autonome

712 *Syllogismes de l'amertume,* p. 170.
713 *Écartèlement,* p. 959.
714 Cf. notes dans *Œuvres,* p. 1390.
715 Cf. *La Tentation d'exister,* p. 349. Le terme de « procès verbal » fait écho à ceux de « camisole de force » ou de « contrat » employés pour désigner le recours au français.
716 *La Tentation d'exister,* p. 348-349.

qui emporte l'œuvre, de son imagination et de sa conception à son exécution[717]. » Cioran se trouve ainsi aux prises avec des processus qui dépassent sa volonté d'écrivain. Au fil de l'écriture, la tension entre lyrisme et détachement travaille le texte, entre dilatation et resserrement. Dès lors, le style ne peut pas être compris comme élément stable du discours recouvrant uniquement des procédés propres à un auteur ou une œuvre. Anne Herschberg Pierrot y ajoute une dimension complémentaire comme processus de transformation[718] à laquelle fait écho la lecture dialogique du *Précis de décomposition* de Nicolas Cavaillès, qu'une analyse génétique précise a permis de mettre en évidence. Le style de Cioran y apparaît en effet comme la rencontre de trois voix porteuses de modalités s'opposant et se répondant et ce faisant créant une œuvre singulière nourrie de la corrosion et la décomposition du lyrisme poétique.

Cependant, la prose et le renoncement radical à la poésie n'apportent pas la satisfaction escomptée. Dans « Le style comme aventure », quelques lignes avant sa vindicte contre le style poétique, Cioran notait la dimension tragique de la prose en français, « spécialisée dans les soupirs de l'intellect […]. Condamnée à la sécheresse par sa perfection même […], vidée de toute charge affective, et comme exempte de son origine, elle est fermée au primordial et au cosmique, à tout ce qui précède ou dépasse l'homme[719]. » Ainsi se pose la question de l'universel : la prose ne semble en effet bonne qu'à l'approcher sans réellement y pénétrer ni même y toucher. Dès lors, le style en prose est toujours un combat : contre soi-même pour éviter les débordements lyriques, et contre la langue elle-même afin de rendre compte des apories d'une parole incapable de dépasser les limites de l'esprit. Le rapport au style est donc toujours ambivalent :

> Toute idolâtrie du style part de la croyance que la réalité est encore plus creuse que sa figuration verbale […]. Derrière une phrase proportionnée, satisfaite de son équilibre ou gonflée de sa sonorité, se cache trop souvent le malaise d'un esprit incapable d'accéder par la *sensation* à un univers originel. Quoi d'étonnant que le style soit tout ensemble un masque et un aveu[720] ?

À la fois confession et tromperie, le style est au cœur du paradoxe cioranien. Aussi, bien qu'il ne soit pas absolument faux de dire que, passées les illusions de jeunesse, Cioran s'enferme dans le style, cette position n'est en rien stabilisée chez lui et n'empêche aucunement les tensions, au contraire. Ainsi, la recherche du bien dire est constamment

717 A. Herschberg Pierrot, *op. cit.*, p. 12.
718 *Ibid.*, p. 33.
719 *La Tentation d'exister,* p. 346-347.
720 *Ibid*., p. 353.

entachée d'un soupçon d'escroquerie, de fausseté qui met en scène la propre duplicité de celui qui écrit. Une note de Perros exprime cette persistance trouble du poétique dans l'écriture : « La poésie se cache derrière les mots. Qui se cache n'est pas absent. Mais c'est une autre présence, de jalousie[721]. » et Cioran, malgré sa réticence à cet égard note : « perpétuelle poésie *sans mots*[722] » attestant du maintien de la question poétique dans son rapport à l'expression. On peut toujours chercher à faire disparaître la poésie du langage, le penseur privé réalise qu'elle ne disparaît jamais complètement sans pour autant s'afficher au grand jour. L'écriture s'actualise alors comme processus de dévoilement, de traque du poétique derrière les mots.

I.2.3. Le style comme symbole de mensonges

Le style est donc un processus de mise en œuvre de l'expression s'appuyant sur des considérations liées à la parole intime et à son ancrage ou non dans un collectif. Le style est également un processus de prise en main du langage, questionnant sa nature et sa portée. Penser le style en mouvement avec Anne Herschberg Pierrot permet d'approcher le rapport paradoxal du penseur privé à l'écriture :

> L'idée du style comme processus est liée à une conception dynamique, mais aussi balbutiante, du langage, qui le détache de sa fonction classique de représentation d'un signifié stable qui lui préexisterait. […] Loin d'être le vêtement ou l'ornement d'une pensée déjà constituée, que présuppose la rhétorique classique, le style de l'œuvre est une recherche dans le langage[723].

Cependant, parce qu'il présente aussi une facette ornementale et un certain nombre de catégories extérieures héritées de la rhétorique, désormais perçus comme illusoire, le style est non seulement balbutiant mais suspect. En effet, dans le style se retrouvent deux objectifs distincts mais non incompatibles comme nous le rappelle Joubert : « Du style qui masque. (Pascal en parle, mais celui de son temps n'étoit pas semblable au nôtre.) Et qu'il faut orner et non masquer[724]. » La fonction ornementale n'est pas désavouée par Joubert et en cela il marque bien sa proximité avec les classiques et l'importance accordée à l'agréabilité de la lecture. La rhétorique n'est pas loin bien qu'elle soit déjà mise en cause et accusée de tromperie : « Le style oratoire entraîne celui qui écrit et le fait se mentir lui-

721 G. Perros, *Papiers collés III*, dans *Œuvres*, *op. cit.*, p. 1327.
722 *Cahiers*, p. 14.
723 A. Herschberg Pierrot, *op. cit.*, p. 35.
724 J. Joubert, *Carnets*, T.1, *op. cit.*, p. 499.

même, comme il entraîne celui qui le lit et le fait se laisser tromper[725]. » Ainsi, cette première accusation à l'encontre de certaines pratiques liées au style préfigure celles qui viendront ensuite sous la plume d'autres penseurs privés qui, comme Joubert, dénonceront « les pipperies du style[726] ». Plutôt qu'un réel mensonge, Perros évoque de son côté le pouvoir déformant de l'écriture : « Écrire ce n'est pas guérison, c'est exagération du mal. Comme un bouton près d'éclater, qu'on presse[727]. » Il fait alors du style un miroir grossissant, une sorte de jeu permettant de mettre en avant tel ou tel trait. L'écriture est donc, chez le penseur privé, un processus d'enquête, voire d'accusation oscillant entre différents versants parfois antagonistes.

Après les périodes de certitudes et de confiance en la raison propres aux XVII^e^ et XVIII^e^ siècles, les écrivains se trouvent en proie au doute, et le penseur privé au sein de cette grande famille est particulièrement exposé. Dans « Le style comme aventure », Cioran oppose à plusieurs reprises le style classique aux entreprises littéraires contemporaines. À la quête de perfection des classiques il oppose le subjectivisme contemporain et ses conséquences sur la langue : « Aujourd'hui, l'écrivain veut avoir son style à lui, s'individualiser par l'expression ; il n'y arrive qu'en défaisant la langue, qu'en violentant ses règles, qu'en sapant sa structure, sa magnifique monotonie[728]. » Pourtant, ce que Cioran critique ici c'est aussi la tentative qui est la sienne de s'affranchir des conventions littéraires. Joubert, lui, critiquera « […] Ce style livrier – qui sent les auteurs et non le monde. J'entends le monde véritable : la vie, l'expérience et le fond des choses[729]. » Dans un cas comme dans l'autre, le style est accusé de ne pas rendre compte de la réalité de la vie. Toutefois, chacun accusant une pratique bien spécifique du style, ni Cioran ni Joubert ne renoncent à l'existence d'un style qui parviendrait à traduire le vécu. À travers cette quête désespérée c'est sa propre inscription dans le monde qui est en jeu, comme le note Perros : « « Écrire c'est renoncer au monde en implorant le monde de ne pas renoncer à nous[730]. »

Le penseur privé semble donc tenté de renoncer au style : afin de ne pas se compromettre avec autrui, afin de ne pas mentir, de ne pas trahir la réalité. Joubert notera (mais Cioran aurait tout aussi bien pu être l'auteur de ces lignes tant sa pensée en est

725 *Ibid.*, p. 194.
726 *Ibid.*
727 G. Perros, *Papiers collés I*, *op. cit.*, p. 432.
728 *La Tentation d'exister*, p. 350.
729 J. Joubert, *Carnets*, T.1, *op. cit.*, p. 125.
730 G. Perros, *Papiers collés I*, *op. cit.*, p. 419.

proche) : « – et, pour bien exprimer de si excellentes pensées, il n'est pas nécessaire de s'être fait un beau style : il suffit de n'en point avoir[731]. » Cioran invitera à se méfier de celui qui fait du style :

> comme les mots sont pour lui des réalités, les êtres ne sont qu'apparences, il se croit donc tout permis ou s'il ne va pas si loin, il exerce son insincérité aux dépens des autres. L'amateur de style est nécessairement un faux-jeton. Aucun sentiment vrai ni profond en lui. Méfiez-vous d'une phrase parfaite, méfiez-vous surtout de celui qui l'a conçue[732] !

Ce fragment, vraisemblablement composé à une période où Cioran lui-même porte une attention soutenue au style, comporte une dimension d'auto-critique forte, qui rappelle les termes comme « escroc du gouffre » ou « mouchard » qui émaillent les *Syllogismes de l'amertume* écrits durant la même période et évoquant son attitude au monde. Or, bien que le style soit un mensonge, un travestissement insatisfaisant, il est le pendant d'une condition indépassable : celle d'un être de langage. Dans ses manuscrits, Cioran note : « Nous sommes enfermés dans le langage. Nul moyen d'y échapper. Il nous emprisonne dans un monde faux, conventionnel, sans existence[733]. » Malgré son caractère frauduleux, le style traduit un profond désir d'exister formulé à travers les mots faute de meilleur medium et est sans cesse renvoyé à sa propre incapacité :

> Supercherie du style : donner aux tristesses usuelles une tournure insolite, enjoliver des petits malheurs, habiller le vide, exister *par le mot*, par la phraséologie du soupir ou du sarcasme[734] !

Cioran use ici, comme A. Herschberg Pierrot, de la métaphore vestimentaire et réduit le style à un habillage, non pas d'une pensée déjà constituée, mais d'une absence. Démasquer le style révèle alors un vide, une béance de l'être qui n'existe qu'à travers le mot, dernier refuge existentiel quoique paradoxal.

I.2.4. Derrière le masque du style, la faillite du langage

Pour nos penseurs privés le style est tout à la fois suspect et refuge. Le choix de la brièveté, du fragment, du resserrement des phrases, de l'absence d'image, se fait au nom de la méfiance envers le langage et contre un style lyrique, foisonnant – et somme toute

731 J. Joubert, *Carnets*, T.1, *op. cit.*, p. 124.
732 « Sur le style... », Fonds Cioran, Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, CRN. Ms. 325.
733 « Nous sommes enfermés dans le langage », Fonds Cioran, Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, CRN. Ms. 112.
734 *Syllogismes de l'amertume*, p. 178.

confiant en sa capacité de dire les choses. Cependant, malgré les velléités de la deuxième moitié du XX^e^ siècle de produire une écriture sans style (le *degré zéro* de Barthes, l'*écriture blanche* de Blanchot, ou encore *la disparition de l'auteur* du Nouveau Roman qui revient également à la disparition du style singularisant) – velléités que partage Cioran sur la fin de sa vie –, cette écriture voulue sans style devient à toute fin utile le refuge final de l'écrivain. Refuge inconfortable s'il en est puisque s'amenuisant sans cesse et toujours remis en question, la singularité du moi ne cessant de s'y insinuer. Le style compris comme rapport singulier à l'écriture devient le lieu d'un combat contre le langage et contre soi-même (parce que tenté de s'épancher, proliférer et finalement créer une mystification du moi dans l'écriture). Le penseur privé n'appartient ni à la tradition lyrique ni à la tradition philosophique. Nous l'avons vu dans le cas de Cioran, mais c'est également vrai pour Joubert. Comme Kierkegaard attaquant Hegel au nom d'une pensée placée sous le patronage de Job, Joubert questionne l'écriture de Kant, représentant de la philosophie académique à la fin du XVIIIe siècle :

> Kant paroit s'être fait à lui-même un langage pénible. Et, comme il lui a été pénible à construire, il est pénible à entendre. Ce qui a fait souvent sans doute qu'il a pris son opération pour sa matière. Il a cru se construire des idées en ne se construisant que des mots[735].

Alors que Kierkegaard reproche au *professor publicus ordinarius* de trop se soucier de la reconnaissance des hommes, de prendre des poses depuis la chaire d'où il prêche ses vérités[736], Joubert reproche à Kant d'avoir confondu idées et mots et donc d'avoir donné – sans s'en apercevoir, c'est là un point crucial de la critique – une place centrale à un simple moyen. Kant et Hegel sont accusés de n'avoir pas su se positionner dans leur pensée : Hegel en ignorant le désespoir à l'origine de l'expérience humaine et en voyant dans la posture du philosophe une raison d'être assuré de certaines vérités ; Kant en confondant le moyen d'expression et l'expression des idées et de ce fait ne créant qu'une palissade cachant un vide : « Kant. Ce qui ressemble à l'art de faire des labyrinthes. Longs circuits et artifices, etc. Palissades. Semblent agrandir le lieu par la multiplicité des bâtimens[737]. » Le penseur privé s'oppose ici à deux dangers de la voie philosophique : d'abord, celui de croire possible de trouver aplomb dans la pensée ; ensuite, celui de trouver aplomb dans le

735 J. Joubert, *Carnets*, T.1, *op. cit.*, p. 420.
736 S. Kierkegaard, *La Répétition, op. cit.*, p. 55.
737 J. Joubert, *Carnets*, T.1, *op. cit.*, p. 481.

langage exprimant cette pensée. Pour le penseur privé, chacune de ces attitudes nie le désespoir et la solitude première de celui qui s'interroge sur l'existence.

Dans la première partie de cette recherche, nous avons très largement analysé comment la négation de soi était menée au fil des œuvres de Cioran et son intrication avec une voie intime, créant l'ethos particulier du penseur privé. Cet ethos émergeant d'une conscience existentielle fondée sur le désespoir ne peut que désespérer également du moyen d'expression à sa disposition : sans illusion sur le passé, le présent ou l'avenir de l'homme, le penseur privé doute de la capacité du langage à transmettre les pensées qui le hantent. L'écriture devient alors une périlleuse entreprise de vérification, voire de mise à la question du langage, ainsi qu'en témoigne « Réglons le sort des mots[738] » fragment posthume publié dans le Cahier de l'Herne consacré à Cioran :

> Assister au supplice des mots ! J'imagine un démon qui les disloquerait, les briserait, les exposerait aux surprises de l'enfer. Il me serait doux de contempler leur défilé, de voir chacun d'eux endurer les dernières affres ; tous, sans discrimination, passeraient vers le lieu de torture...

Les premières lignes du texte sont énergiques, placées sous le signe de l'exclamation liminaire « Assister au supplice des mots ! » et le texte est présenté comme un fantasme dès l'entrée de deuxième phrase avec « J'imagine », confirmé par l'usage du conditionnel. S'oppose alors la douceur supposée de l'effet sur l'auteur de ces lignes de l'action envisagée et la violence de cette dernière. L'énumération des supplices de l'enfer révèle la jouissance vengeresse de celui qui a souffert par les mots et qui compte rendre la pareille. En effet, ce n'est pas une mort par épuisement du langage qui est évoquée par Cioran, mais bien une exécution dont l'objectif premier est la torture et donc la souffrance plus que la mort. Ce conflit avec les mots tient à la fois de la guérilla personnelle et de l'entreprise d'éradication systématique à grande échelle, ainsi que le traduit la suite du fragment :

> On les appellerait à tour de rôle, dans l'ordre alphabétique ; on les punirait pour leurs défaillances, leur paresse, leur veulerie : de A à Z, ne fuient-ils pas les choses qu'ils sont censés représenter ? Ils s'en désintéressent, les abandonnent, les trahissent, les expriment si peu ! Aucun châtiment ne serait assez rigoureux pour eux. Qu'ils expient leur insouciance, leur infidélité, leur désertion ! L'heure est enfin venue où eux aussi doivent payer.

738 « L'agonie de la clarté et autres textes », *art. cit.*, p. 157.

L'entreprise punitive prend un tour méthodique, froid, et pour ainsi dire judiciaire. En effet, infligée par un démon rageur dans les premières lignes, la torture est désormais appliquée par un « on » anonyme ; des « surprises de l'enfer » promettant mille souffrances extraordinaires, on passe à une punition ordonnée : « à tour de rôle, dans l'ordre alphabétique », et pour laquelle on présente des raisons précises : « défaillances », « paresse », « veulerie », « infidélité » et plus largement trahison. De « supplices », « affres » et « torture » évoquant les tourments physiques et psychologiques, on passe au châtiment et à la punition qui induisent davantage une notion d'amendement, de correction. De la chambre de torture au tribunal, l'écriture est à la fois bourreau et victime, juge et parti, avocat de la défense et procureur. À la fin du réquisitoire, le fragment semble laisser une ouverture quant à l'avenir du mot – du moins dans un premier temps :

> Après pourraient-ils peut-être reprendre leur place. Mais ils doivent d'abord se justifier. Ils nous ont fait croire qu'ils détenaient la clé de tout : ils nous ont dupés. Vengeons-nous donc, obligeons-les à nous livrer leur secret. S'ils n'ont pas de révélations à nous faire, s'ils n'ont, comme il est à craindre, rien à nous dire, qu'ils périssent pour de bon. Débarrassons-nous-en, non sans avoir toutefois essayé, une dernière fois, de les vérifier, de voir s'ils survivent au traitement *par agonie*...

Alors qu'ont été rappelés les torts reprochés aux mots, la possibilité d'une mort du langage faute de révélations dignes d'intérêt est admise, mais elle paraît vidée de l'énergie déployée dans le fantasme tortionnaire. En déclarant « S'ils n'ont pas de révélations à nous faire, s'ils n'ont, comme il est à craindre, rien à nous dire, qu'ils périssent pour de bon », Cioran laisse mourir les mots par abandon, le « nous » n'est pas maître de l'action faisant périr les mots qui ne meurent que faute d'avoir quelque chose à dire. Pourtant, il ne parvient pas à fermer complètement la porte à l'écriture et propose de continuer l'exercice, la torture du mot. Dès lors, l'écriture (et par suite le style) telle que Cioran la pratique est une mise à l'épreuve des mots sans cesse reconduite jusqu'à reddition de ces derniers.

Le penseur privé voit dans chaque mot en trop l'aveu d'un échec ontologique du langage. Et si Joubert semble leur laisser la possibilité de nous éclairer parfois : « Les mots sont comme des verres qui obscurcissent tout ce qu'ils n'aident pas à mieux voir[739]. », presque deux cents ans plus tard, Cioran ne leur accorde un sursis que par pitié envers de vieux complices :

739 J. Joubert, *Carnets*, T.2, *op. cit.*, p. 213.

> L'univers articulé, la masse des mots, faute de vie, ils ont l'air de mourir sous nos yeux, ils se démènent exsangues, condamnés, perdus ; mais comme ils ne cessent d'expirer, nous nous y attachons par faiblesse : et c'est de notre pitié pour eux que nait le style[740]…

Encore une fois, on retrouve l'accusation – déjà formulée sous la plume de Joubert – du manque de vie des mots, mais, alors que Joubert le limitait aux livres, Cioran l'étend à l'articulé. Pour nos écrivains, le langage semble s'être doucement acheminé vers sa date de péremption, ainsi Perros déclare : « Beaucoup d'entre nous sont dans la situation d'un homme qui ne pourrait plus écrire à ses amis. Non parce qu'il n'aurait rien à leur dire, mais parce que son langage serait *périmé*[741]. » Du fait de l'usage d'un outil nécessairement défectueux, l'entreprise littéraire du penseur privé ne peut qu'échouer, d'où l'intérêt du penseur privé pour ceux qui vivent et pensent en dehors de l'écriture – voire ceux qui n'ont jamais eu l'envie ou les moyens d'écrire – comme les analphabètes roumains chez Cioran ou les pécheurs bretons chez Perros, car comme le note ce dernier : « Il y a un trop de parole. Mais l'essentiel manque. L'écrivain rate son projet en écrivant[742]. » Le penseur privé note malgré tout l'indépassabilité du langage et son caractère particulier de bourreau et de victime : « Écrire, ce n'est pas avancer, c'est reculer pour mieux faire sauter les plombs du langage[743]. » De Cioran à Perros, pour le penseur privé, l'écriture vise ainsi à s'autodétruire et le style comporte dès lors en lui sa propre fin, rendu paradoxalement impossible par son inscription dans le champ de l'écriture. Il s'agit alors d'écrire continuellement sur la fin annoncée de l'écriture. Si le flux du langage est condamné par le discontinu, les mots subissent un traitement à part. Nous l'avons vu, chez Cioran ceci se traduit par une tension entre violence et affection vis-à-vis des mots. On retrouve cette même attitude chez Perros qui met en scène la relation entre l'homme et le langage dans un duel sans vainqueur :

> Tout commence, tout finit par le langage. Grâce au langage. On n'y peut rien. La faute à qui ? Mais le langage se venge de temps en temps ; qu'il nous trouve un peu vaniteux, ou excessifs, non, n'allons pas lui en faire grief. Ce n'est pas drôle d'être un homme, soit. Mais un mot ? Rendez-vous compte. Toutes ces langues plus ou moins pâteuses qui vous broient, vous jettent, vous endorment, vous aiment, vous détestent. Non, quel mépris ! Quelle insolence !

740 « Nous sommes enfermés dans le langage », Fonds Cioran, Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, CRN. Ms. 112.
741 G. Perros, *Papiers collés I, op. cit.*, p. 436.
742 G. Perros, *Papiers collés III, op. cit.*, p. 1360.
743 *Ibid*, p. 1383.

> Et ces prières au silence – je parie qu'il en rougit, le mot, par affection pour le langage – et cette façon qu'on a de le mettre à toutes les sauces. Sans le consulter. Sans lui demander s'il marche. Et ces discours, ces livres, ces conférences, ces sermons et serments, ces traités. À croire qu'il n'a jamais servi que la bassesse humaine. L'hypocrisie. Le bon à tout faire, en quelque sorte[744].

Dans cette note de *Papiers collés* les mots apparaissent non pas comme trompeurs volontaires ou masques dévoyés, mais comme victimes silencieuses, paradoxalement muettes, d'une humanité corrompue, fondamentalement de mauvaise foi : dans ses aspirations pour le silence ou l'étalement du langage, le mot est toujours accusé d'insuffisance alors même qu'il ne peut dépasser sa nature et qu'il ne fait jamais rien d'autre que transcrire la nature de l'homme.

I.2.5. Le style : invention d'un soi littéraire face à la faillite de l'homme

Le style quoique suspect peut permettre de rendre compte d'une intériorité individuelle : « Du style qui nous fait entrer en nous même[745]. » Il révèle alors une tension entre deux pôles : celui de l'individu écrivant, le fragmentiste dont l'écriture dévoile la nature incertaine et parfois désinvolte ; et celui de l'humain, coupé de l'univers, de la vie, que l'écriture cherche à montrer. Au niveau de l'individu comme à celui de l'espèce humaine, le style révèle donc un manque ontologique : manque de sérieux, manque de certitude, manque d'engagement, manque de lien, etc. Cette rupture visible dans le style est particulièrement présente dans les textes des penseurs privés du XX^{e} siècle, notamment Cioran et Perros. Dans un manuscrit sur le style datant des années 1940, période où il composa l'essentiel des fragments sur la question, Cioran note :

> Déformation de l'esprit, il réussit à supplanter « l'âme », à déplacer dans l'abstrait tout ce qu'il y a de direct en nous, et à s'interposer entre nous et l'univers, à devenir lui-même univers, univers fictif. C'est que dans le style triomphe notre côté *a-cosmique*, tout ce qui en nous ne participe plus des éléments. En ce sens, mieux que tout autre exercice, il traduit notre condition de créatures superflues :
>
> … styliste de la littérature[746]

744 G. Perros, *Papiers collés II*, *op. cit.*, p. 868.
745 J. Joubert, *Carnets*, T.1, *op. cit.*, p. 552.
746 « Le style », Fonds Cioran, Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, CRN.Ms. 101.

Cioran est particulièrement intéressant lorsqu'il parle du style car il peine à dépasser une vision romantique binaire opposant le fond et la forme, alors même que sa pratique n'est que fluctuations, détours, et dépassement de ce dualisme. Ici le style s'interpose entre l'être et l'univers, ailleurs c'est une attaque en règle de l'artifice contre la nature, ailleurs encore une marque du dualisme entre langage et pensée. Pourtant, sa pratique illustre une pensée beaucoup moins clivée où le style entreprend une transformation radicale de ce qu'il traite, et notamment des idées qu'il sert à déployer. Comme l'affirme Mihaela-Gentiana Stănişor le style impose une forme à l'expression de soi et permet la création d'un moi littéraire propre à la forme fragmentaire :

> Le moi n 'est plus libre, mais assujetti au mot, à ses ouvertures ou à ses fermetures. Il en est conscient, sur ce seuil de son existence, d'où il regarde nostalgiquement son passé artistique et prolonge encore, mélancoliquement, la valeur « tempéramentale » d'une œuvre, cette griffe personnelle, la présence secrète de l'auteur derrière chaque ligne, sa virilité spirituelle, son tempérament[747].

Chez Cioran, le style est la marque – paradoxalement réussie – de l'échec du moi, c'est pourquoi il n'y a pas de disparition complète du travail du style dans son œuvre. Bien que Cioran affirme ne plus faire de style à partir d'une certaine époque (approximativement à partir des années 1970), cela correspond à une pratique plus affirmée du fragment, pratique qui est à la fois un parti pris stylistique et éthique. Perros, avec un rapport similaire au fragment écrira à propos de l'auteur de notes :

> Faiseurs de notes, contrebandiers de la littérature. (On se venge, d'habitude, en ne daignant publier leurs choses qu'après leur mort. Pour ma part, vitrine ou non, me tuer pour leur donner chance posthume me semble un peu excessif. Nous vieillirons sans doute ensemble, pas dans les meilleurs termes.) Ils passent en fraude. Comme le baigneur qui trempe seulement son pied dans l'eau, ils tâtent l'océan spirituel d'un bout de plume acide, mais désabusé ; juste assez désinvoltes pour pouvoir répondre « non » quand on leur demande s'ils écrivent, quand ils se le demandent. Récompense, amère ou heureuse selon les tempéraments ; récompense logique, méritée[748].

Comme Cioran qui voit dans son geste une escroquerie, Perros place la note en marge de la littérature, dans une pratique corrompue, qui introduit un produit frelaté dans un ensemble

747 M-G. Stănişor, *op. cit.*, p. 226-227.
748 G. Perros, *Papiers collés I, op. cit.*, p. 392.

donné. Comme Cioran également, Perros met en avant la superficialité de la note, qui ne fait que prendre la température sans se plonger entièrement dans un sujet. En rupture avec le reste de la littérature, le « faiseur de notes » se compose une identité propre dont les défauts sont autant de vertus paradoxales.

Par ailleurs, le style possède une fonction bien particulière dans la pratique de Cioran et s'oppose au naturel. En s'obligeant au resserrement, à la concision, Cioran va à l'encontre d'une perception individualisante du style puisqu'il refuse de développer la singularité de la pensée qui jusqu'alors avait été la sienne dans ses écrits en roumain. En remettant en question l'expression débridée du moi, Cioran prend conscience de l'exercice de la langue qui entre en jeu dans l'écriture – évidente pour l'écrivain français du XX^{e} siècle mais absente des considérations du jeune Cioran – et entame une série de réflexions sur le style. L'ensemble aboutira au chapitre « Le style comme aventure » précédemment mentionné et étudié, mais une grande partie reste à l'état de manuscrits dont certains furent publiés par Vincent Piednoir et Laurence Tacou dans le « Cahier de l'Herne » consacré à Cioran sous le titre « L'agonie de la clarté et autres textes ». Les inquiétudes quant au style révèlent l'importance existentielle de la question aux yeux de Cioran et l'engagement personnel dans une confrontation au langage qui dépasse le seul bien-dire. L'écriture constitue un champ de bataille où au-delà des mots – accusés d'être incapables de transcrire les sensations vécues – c'est le moi usant des mots qui est accusé de faiblesse, d'inconsistance, d'incapacité et finalement de trahison d'un moi préalable, immédiat, et insaisissable par réflexion :

> […] Il y a styliste et styliste. Nous ne songeons nullement ici à celui qui pèse les mots pour eux-mêmes, indépendants de leurs signification, de leur valeur affective, et qui n'est sensible qu'à leur sonorité ou à leur ordonnancement, à celui qui *fait* du style[749]. […]

Cioran disqualifie d'emblée ceux qui pratiquent un style d'esthète, exactement de la même manière qu'il disqualifiait les philosophes n'étant pas bouleversés par leur propre théorie : « Je me suis détourné de la philosophie au moment où il me devint impossible de découvrir chez Kant aucune faiblesse humaine, aucun accent de véritable de tristesse ; chez Kant et chez tous les philosophes[750]. » Il y a donc dans le fond comme dans la forme des pratiques reconnues et d'autres dénigrées selon qu'elles soient plus ou moins corrélées à une attitude ontologique, à un rapport au monde et à soi. Le premier styliste, comme le philosophe,

749 « L'agonie de la clarté et autres textes », *art. cit.*, p. 156.
750 *Précis de décomposition*, p. 46.

n'entretient pas de relation réellement existentielle avec le langage, il agit en esthète, agençant les mots comme un paysagiste agence un jardin et contemplant ensuite le résultat avec satisfaction. Or, pour le second type de styliste, type auquel appartient le penseur privé, aucune satisfaction n'intervient jamais :

> Nous songeons, au contraire, à celui qui, après n'importe quel texte écrit, est saisi comme d'une panique, comme s'il eût trahi le sens de ce qu'il voulait exprimer. Et tout son propos se réduit alors [à atténuer] l'acte irréparable qu'il vient de commettre[751]. […]

La caractéristique principale du styliste en proie à un conflit existentiel est l'angoisse et l'impression d'être en tort, d'avoir commis une faute. Comme Rousseau s'enfonçant dans l'écriture par besoin d'expliquer la honte provoquée par le texte précédent[752], le penseur privé entre dans l'écriture pour atténuer son premier texte. Dès lors, le style est un mouvement de l'écriture, un processus visant à se diminuer tout en se relançant perpétuellement, sans autre espoir de fin qu'un lent épuisement. L'échec premier et la perspective d'un échec définitif font du styliste un être à part, héraut d'une humanité inconsciente de ce qui se trame derrière les mots et seul dans son défi porté au langage et à l'humanité :

> Il sait que le style est une aventure qu'il ne peut esquiver. Il doit aller avec [les mots] jusqu'au bout ; triompher ou s'effondrer avec eux, c'est son lot. Aussi ne sera-t-il jamais indifférent à leur égard, puisqu'il lui faudra mener avec eux une interminable polémique amoureuse. Ils sont ses indispensables ennemis ; il s'agit pour lui de les vaincre pour les faire durer, de les sauver en les torturant. Mais il ne les sauve qu'en leur donnant son énergie à lui ; tout ce qu'ils gagnent en puissance c'est aux dépens de ses énergies à lui. Chacune de ses phrases qui éclatent de vie c'est autant de pris sur sa vitalité. Tout bien pesé, il n'est point d'œuvre qui n'émane d'un besoin d'autodestruction[753].

Le style est une affaire de vie et de mort, à la fois combat et parade amoureuse dont personne ne sortira vainqueur. Il y a un transfert d'énergie entre le langage et celui qui l'active, et l'on pourrait réduire les oscillations vers ou contre le style comme autant de sursauts de survie visant à ramener l'énergie du côté de l'être ou des mots. L'œuvre du penseur privé est toujours une autodestruction en train de se faire, qu'elle touche à la

751 « L'agonie de la clarté et autres textes », *art. cit.*, p. 156.
752 Cf. E. Benoit, *art. cit.*, p. 12.
753 « L'agonie de la clarté et autres textes », *art. cit.*, p. 156.

destruction du moi ou à celle du langage. En ce sens il y a une implication plus forte de l'écrivain dans sa pratique parce qu'elle entraîne un projet qui touche à son être intrinsèque. L'énergie vitale passe de l'être à l'œuvre, donnant à cette dernière une coloration inédite. Le texte est alors un autoportrait en mots où la forme rejoint la pensée, où la forme *est* la pensée, ou pour reprendre les mots de Gérard Dessons :

> Quand le maniement d'une idée est inséparable d'une manière d'écrire, l'écrivain et le penseur sont un seul et même artiste, et l'œuvre s'invente en inventant une manière. Non une manière de penser, mais une pensée comme une manière, c'est-à-dire une manière d'écrire qui soit, dans le même temps, une manière de penser, et cela loin des critères d'acceptabilité des grammaires et des traités de style[754].

Le penseur-écrivain dont parle G. Dessons permet de conceptualiser une écriture-pensée où le fond et la forme ne font qu'un. L'écriture du penseur privé est fortement nourrie de cette pensée qui devient manière, mais chez lui, cette pratique met en danger l'écriture parce qu'elle entretient un lien étroit avec l'échec. En effet, chez le penseur privé, le style apparaît comme l'illustration et l'affirmation d'un rapport au monde et à la création articulées autour de la notion d'échec touchant à l'individu, au monde et à l'œuvre. Ainsi, le style se dégage d'une approche binaire entre fond et forme, influence extérieure et intérieure ; il est un parti pris à trois niveaux et marche sur une arête sinueuse et tranchante où il peut à tout moment basculer vers sa fin.

II. Des décombres, surgit le mot

Dans la conquête du style, l'écrivain a mis à mal le langage en révélant les apories de la parole. L'échec de ses formes les plus abouties – du système philosophique au roman et à la poésie – cristallise l'écriture autour de son syntagme le plus réduit : le mot. Attaqué, malmené, critiqué, ce dernier résiste dans le fragment qui se résume parfois à un dernier néologisme comme lorsque Perros note succinctement : « L'amythié[755]. » Ainsi, des décombres du langage, surgit le mot : alors que la parole ne saurait rendre compte du tragique essentiel de l'existence, que le silence ne parvient pas réellement – pas de façon satisfaisante en tout cas – à passer à l'écrit, un rapport au mot complexe se développe.

754 G. Dessons, *La manière folle*, Houilles, Manicus, « Le marteau sans maître », 2010, p. 206.
755 G. Perros, *Papiers collés I*, *op. cit.*, p. 434.

Alors qu'ils condamnent le langage et considèrent toute définition comme dénaturant la chose à laquelle elle se rapporte, les penseurs privés adoptent une attitude relativement ambiguë en ce qui concerne les mots pris dans leur individualité. Le mot devient le stigmate d'une rébellion sans issue satisfaisante.

II.1. Le penseur privé et les mots : une haine ambiguë

II.1.1. Le constat de l'incompétence du langage entraîne le refus des mots

La modernité littéraire se fonde sur le constat d'une rupture entre le langage et la pensée, voire entre la parole et le vécu. Avec l'impossibilité de traduire un grâce aux mots, le pacte entre l'écrivain et la langue est rompu : de celui qui a une relation privilégiée, presque amoureuse avec les mots, il devient celui qui combat la langue pour en révéler les mensonges. Dès le XIX[e] siècle la notion de « travail » se généralise à propos de l'écriture aux dépens des notions de génie et de loisir. Eric Benoît comprend cette mutation des valeurs attachées à l'écriture à l'aune du primat des valeurs bourgeoises contre celles de la noblesse qui prévalaient jusqu'alors[756]. L'œuvre dans sa dimension stylistique apparaît donc désormais comme le résultat d'un travail acharné et ambitieux et non comme le fruit d'une heureuse disposition de l'esprit. Cependant, le penseur privé, en fondant sa pratique sur la révélation du désespoir au départ de toute entreprise existentielle, se détourne du combat. En effet, celui qui lutte espère toujours encore un peu. Or, le penseur privé, s'il maintient ses ressassements et vociférations, n'espère rien et ne démontre rien. Dès lors, il semble se désintéresser des mots et composer sa pratique littéraire en fonction de ce désintérêt ainsi que Cioran l'annonce : « Je fais partie de ces écrivains qui ont le souffle court parce qu'ils ont horreur des mots[757]. » L'écriture assimilée au souffle de l'auteur (et donc à une fonction qui reste vitale malgré tout) s'adapte au rejet des mots par la brièveté mais menace alors de s'éteindre. Joubert relevait déjà le péril de l'entreprise :« J'ai voulu me passer de mots, je les ai dédaignés : les mots se vengent – par la difficulté etc.[758] » Refuser les mots (et non les combattre) entraîne ainsi une réaction du langage mettant en péril la pratique de l'écrivain.

Lorsque leur usage est maintenu malgré le désir de s'en détourner, les mots apparaissent comme insatisfaisants, telles des illusions reconduites sans effets notoires.

---

756 E. Benoit, *art. cit.*, p. 15.
757 *Cahiers*, p. 203.
758 J. Joubert, *Carnets*, T.1, *op. cit.*, p. 628.

Joubert, encore, notait que : « Tous ces mots répétés ressemblent aux coups que l'on redouble parce qu'on n'a pas porté celui qui seroit décisif[759]. » La répétition est alors au cœur de la pratique littéraire puisque la reconduction de la parole tient à son échec répété. Le ressassement du mot crée l'œuvre par échos et donc par déformation éloignant progressivement le mot répété de sa première occurrence. Cette distorsion du mot révèle la folie des grandeurs de l'écrivain qui, continuant sa pratique tout en limitant l'usage des mots, entretient une ambition existentielle. En effet, la brièveté, par les multiples distorsions rapides qu'elle impose au mot, dévoile la rupture entre l'existence et le langage : « Chercher l'*être* avec des mots ! – Tel est notre donquichottisme, tel est le délire de notre entreprise essentielle[760]. » La disproportion dénoncée ici par Cioran entre l'objectif et les moyens à disposition pour y parvenir est mal perçue parce que cachée par les répétitions amplifiées de l'écho qui masquent le vide derrière le mot. Ce caractère dissimulateur du vocable est dénoncé par un grand nombre d'écrivains dès le XIX^e^ siècle et de façon presque continue au XX^e^ siècle, mais c'est Perros, privé de la parole par une laryngectomie, que nous convoquons ici pour représenter cette critique de la prolifération du mot :

> Bouche. Pièce, grotte, espace où se répercutaient les échos d'un monstrueux bla-bla-bla, orgie de mots. Salle déserte, comme après bal. Je mâche des confettis. Que sont les mots, sinon des masques qui ne cachent qu'eux-mêmes ? À l'infini[761].

La bouche, espace très concret de formulation des mots, apparaît dans un avant / après grotesque où sa fonction organique et langagière est destituée pour laisser place à de l'indistinct, du vide. Du trop plein monstrueux, on passe à un désert d'autant plus inquiétant que son vide n'est rien face à la répétition infinie du dévoilement de ce vide.

II.1.1. Des mots morts et pestilentiels

La laryngectomie de Perros annonçait – de manière tragique – un rapport mortifère aux mots chez nos penseurs privés. Le cancer qui le ronge et qui impacte le langage directement trouve un écho chez Cioran, qui voit dans la multiplication des mots un cancer : « Prolixe par essence, la littérature vit de la pléthore des vocables, du cancer du mot[762]. » Chez Cioran, plus encore que chez Perros, les mots sont condamnés à mort, assez

759 *Ibid.*, p. 536.
760 *Cahiers*, p. 73.
761 G. Perros, *Papiers collés III*, *op. cit.*, p. 1468.
762 *Syllogismes de l'amertume*, p. 179.

littéralement d'ailleurs. Avant d'entamer sa longue rumination sur l'échec du langage – rumination qui occupe l'ensemble de son œuvre française – nous avons vu que Cioran imaginait déjà dès les années 1940 la mise à mort par torture des mots, et annonçait leur fin. Il décrit ensuite la pourriture des mots dans son premier ouvrage en français dans un texte intitulé « L'usure suprême » :

> -Il y a quelque chose qui concurrence la grue la plus sordide, quelque chose de sale, d'usé, de déconfit, et qui excite et déconcerte la rage, – un sommet d'exaspération et un article de tous les instants : c'est le mot, tout mot, et plus précisément celui dont on se sert. 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 encore se servir d'un seul sans en être pollué[763] ?

L'étrange comparaison liminaire à une « grue » renvoie les mots à leur fonction d'édification, d'érection d'autre chose qu'eux-mêmes. La grue est un symbole du progrès et de l'urbanisation ; par effet de comparaison, les mots semblent eux aussi participer de la contamination, non plus visuelle mais sonore, de nos paysages. Les qualificatifs employés sont révélateurs : « sordide », « sale », « usé », « déconfit », « rot », rien n'est trop dur pour désigner les mots ! Le statut des mots n'est pas clair dans ce fragment, ils passent de cibles à abattre, à relents nauséabonds, à cadavres en décomposition. Ce n'est pas l'aspect sonore des mots qui dérange, mais leur odeur pestilentielle. Comme dans le texte de Perros, la bouche est contaminée par la présence des mots et devient un charnier nauséabond. De là, le souffle est également touché. Or, l'écriture est souvent présentée comme le souffle de l'écrivain et la question de pouvoir respirer revient souvent sous la plume de Cioran comme de Perros. « Ne me demandez plus mon programme : *respirer*, n'en est-ce pas un[764] ? » demande Cioran, tandis que Perros confesse : « Respirer aussi reste mystérieux[765]. » Le souffle empêché du penseur privé et son hésitation à user des mots, à être contaminé par leur proximité caractérise un rapport au langage marqué par la mort.

763 *Précis de décomposition*, p. 146.
764 *Syllogismes de l'amertume,* p. 215.
765 G. Perros, *Échancrures,* in *Œuvres*, *op. cit.*, p. 1280.

Les propos de Cioran sur la putréfaction des mots ne sont pas sans faire écho à ceux de Barthes dans *Le Degré zéro de l'écriture* où il évoque la « langue splendide et morte[766] » dont dispose l'écrivain dès lors incapable de rendre compte du monde et de produire un chef-d'œuvre.

II.1.2. La fin de l'écriture et le mot juste

Si « les » mots, « tous » les mots, la « pléthore » des mots sont condamnés, morts, inutilisables et causent des difficultés à exprimer quoi que ce soit, il est encore possible de sauver « le » mot, de remonter à la source des mots, avant la pollution. En tout cas, certains d'entre eux car l'écrivain, même face à l'échec du langage et se détournant des mots, conserve un projet : celui de trouver le mot juste, qui le ramènera à sa pratique, en justifiera le maintien. L'écrivain trouve un sens dans la répétition de son geste de mise à la question de chaque mot, comme l'analyse J. Faerber dans son étude sur le mot juste :

> celui qui écrit ne désespère pas d'écrire cet improbable achèvement et recommence en dépit de tout à chaque fois (…). Trouver le mot juste représente dès lors une quête dont le seul but est de *mettre un terme* qui, plus qu'une expression, assigne un programme à double entrée à celui qui écrit, c'est-à-dire l'invite non seulement à nommer et à dire mais aussi à terminer et à clore comme si le mot juste pouvait être la coïncidence entre Dire et Finir[767] (…)

L'écriture devient alors le lieu d'un éternel recommencement à la recherche de la fin du langage sous la forme du mot juste. On entre alors dans un étrange cercle vicieux où l'échec du langage l'empêche d'aller à sa fin et le relance sans cesse. Le mot juste paraît être un idéal, une utopie ou un rêve que le penseur privé cherche à atteindre tout en affirmant s'en détourner, afin, peut-être, de ménager une rencontre fortuite dans une forme de mise en scène du mot, il s'agit alors, comme le dit Faerber, d'une heureuse rencontre intervenant le plus souvent dans un contexte où est présenté un jeu sur les mots et où le mot juste apparaît alors comme une mise en scène du travail de la langue autour de ce mot qui tombe à pic[768]. Le travail de l'écrivain est donc une approche qui se veut légère, subtile afin de contourner la difficulté de la langue. Le penseur privé, tout en se détournant des mots, établit un périmètre discret de chasse autour de certains qu'il accule ensuite pour en

766 R. Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture, op. cit.*, p. 66.
767 J. Faerber, *Le Mot juste. Des mots à l'essai aux mots à l'œuvre,* Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2006, p. 20.
768 *Ibid.* p. 34.

faire éclater le sens. Ainsi, certains termes sont valorisés parce qu'ils parviennent à traduire un sens existentiel fort, mais ce n'est pas sans danger pour le mot :

> Donc un mot ne veut rien dire. C'est grave quand on s'avise que la plupart des hommes utilisent cette monnaie d'échange pour correspondre. Pour aimer. Pour prêter serment. Mais le mot n'aime guère qu'on le presse, qu'on le prenne pour ce qu'il n'est pas. Le poète a compris cela. Il le traite avec discrétion, sinon indifférence, et le mot donne tout son sens. Et même un peu plus. Il éclate, à maturité, faisant gicler l'image. Non sans donner sa chance à l'idée[769].

Perros distingue ici deux usages du vocable : celui de tout un chacun et celui du poète. Il y a dans cette note un renversement des attentes du lecteur, puisqu'il y apparaît que ce n'est pas le poète qui porte la plus grande attention au langage mais le commun des mortels. Le langage apparaît comme une fulgurance qu'on ne peut qu'effleurer. Le poète en parvenant pour ainsi dire par la ruse à saisir le mot juste, le détruit aussitôt. Le moment de la saisie est fugace, violent puisque explosif, mais permet de sortir des mots vidés de sens et sans vie de la langue quotidienne. On trouve ici un écho à l'appel de Cioran mentionné plus haut : en menaçant les mots l'écrivain permet leur existence la plus éclatante et la plus vraie, la plus productrice de sens.

II.2. La fascination du mot

II.2.1. L'obsession du mot

La mise à mort du langage et la stigmatisation des mots, désormais perçus comme masques vides et illusions de sens, opèrent un resserrement autour de quelques termes qui résistent mieux au travail de sape mis en œuvre par nos écrivains. Ces derniers se composent alors un lexique personnel mettant en valeur ces mots résistants. En invalidant les mots courants, les écrivains concentrent leur pratique autour de quelques mots de façon parfois obsessive. Pour Cioran des mots comme *désespoir, mélancolie* ou encore *déchéance* deviennent de véritables programmes : ils conditionnent l'écriture, rythment la parole, créent de nouvelles grilles de lecture. Ces mots sont répétés au fil des fragments sans que l'objectif soit d'en donner une nouvelle définition, ils existent pour eux-mêmes, pour leur sonorité et pour le sens dont ils sont porteurs : « Périr ! ce mot que j'aime tant, et qui ne m'évoque, assez curieusement, rien d'irréparable[770]. » Ainsi, Cioran n'invalide pas

769 G. Perros, *Papiers collés I*, *op. cit.*, p. 425.
770 *Cahiers*, p. 40. et *Aveux et anathèmes*, p. 1095.

une lecture du monde par le mot, qui reste après la chute du concept. Ses Cahiers traduisent une relation particulièrement obsessionnelle et ancrée dans une perception sensorielle du langage : « Je n'ai jamais prononcé ou écrit le mot *solitude*, sans ressentir de volupté[771]. » Mais cette perception se fait mot à mot, mot après mot. La présence d'un vocable du lexique cioranien dans le langage commun n'invalide pas nécessairement son recours mais elle peut le rendre suspect et son usage en sera impacté : « Combien je suis malheureux de vivre à une époque où le mot "désespoir" est galvaudé et où s'en servir c'est se compromettre[772] ! » Ainsi, l'usage des mots est mouvant dans l'œuvre mais l'obsession qu'ils provoquent n'est pas entamée bien que leur force soit questionnée : user du terme « désespoir » peut bien être compromettant, il revient malgré tout régulièrement dans les fragments. Sur un modèle de construction régulièrement repris : le mot est mis en exergue en début de texte, suivi d'un tiret ou de points de suspension, il est parfois présenté entre guillemets ou en italique, puis le fragment développe sur quelques lignes, parfois en à peine plus d'une phrase, les impressions et sensations liées à ce terme initial :

> Satiété – je viens à l'instant de prononcer ce mot, et déjà je ne sais plus à propos de quoi, tant il s'applique à tout ce que je ressens et pense, à tout ce que j'aime et déteste, à la satiété elle-même[773].

Derrière cette fascination ambiguë pour le mot, il y a une perception différenciée des différents éléments de la langue. Pour cela les sciences du langage apportent un éclairage sur les enjeux de l'écriture chez Cioran. Ainsi, Claude Gruaz propose une distinction entre parole, usage et langue[774] qui permet de dissocier des éléments perçus négativement par Cioran. Les usages signifiant un ancrage socioculturel du mot et la langue un marqueur scientifique et abstrait sont clairement perçus négativement chez Cioran parce qu'ils ne relèvent pas d'une subjectivité absolue et même l'empêche. Ces usages supposent la mise en œuvre de concepts rigides qui là encore sont perçus extrêmement négativement par Cioran parce qu'ils nient la multiplicité des perceptions. Ce qu'on retrouve sous la plume de C. Gruaz en ces termes : « La représentation du monde met en place des signifiés, alors que la théorie bâtit des concepts[775]. » Dans le domaine strictement scientifique, le concept n'est pas construit à partir du signifié mais par succession d'abstractions construites en

771 *Cahiers*, p. 49.
772 *Ibid.*, p. 67.
773 *De l'inconvénient d'être né*, p. 776.
774 Cf. Claude Gruaz, « Quand le mot fait signe : tripolarité du langage, sémiotique du mot et sémiographie », dans Claude Gruaz (dir.) *Quand le mot fait signe. Pour une sémiotique de l'écrit*, Publications de l'université de Rouen, 2002, p. 13-40.
775 *Ibid.*, p. 15.

dehors du champ empirique. Pour Cioran, l'absence de la lecture subjective dans le champ du concept exclut radicalement ce dernier de sa pratique d'écriture. La parole, individuelle et dépendante de nos sens, subit un sort plus complexe sous la plume de Cioran. L'une des raisons peut être la part qu'elle laisse à la composition d'un univers personnel à travers la composition d'un lexique personnel. C. Gruaz insiste sur la riche variabilité de la parole, liée à un *je* énonciateur, contre la rigidité de la langue, limitée par le collectif :

> Il existe donc un signe parolier composé d'un signifié individuel et d'un signifiant individuel : chaque locuteur construit ses signifiés propres, des représentations personnelles, du fait que chaque individu a sa propre connaissance du monde et également ses signifiants propres[776] .

Ainsi, cette fascination du mot suppose l'appropriation par l'écrivain d'une dimension singulière du langage visant à transcrire sa représentation du monde et de l'existence. La tentation d'établir son propre lexique ainsi que le fait Cioran est particulièrement représentative de ce rapport au langage entre condamnation et sublimation. Ce type de projet est d'ailleurs largement partagé par d'autres écrivains, comme Perros d'ailleurs qui prend des notes en vue d'établir un lexique autour d'un choix de mots comme « absurde », « échec », « bar », non sans humour avec des entrées comme « Ah non non[777] ». Son lexique reste cependant inachevé et ne pas sera pas publié de son vivant. La fascination pour certains mots ne solutionne donc pas absolument les tensions existant entre l'écrivain et le langage.

II.2.2. Composition d'un dictionnaire par delà les langues autour d'une aura magique du mot

Certains termes apparaissent nimbés d'une aura mystérieuse entre séduction et danger. Bien que le mot semble concentrer l'activité de l'écrivain autour de lui, il n'est pas un refuge sans contradiction. Cioran est plurilingue – né dans l'empire austro-hongrois juste avant qu'il ne s'effondre, Cioran dès son enfance parle roumain et allemand, il pratique par ailleurs également le français, l'espagnol et l'anglais et bien sûr lit le latin – et cela l'amène à croiser les lectures, à comparer la portée des mots selon leur langue. Au-delà des idiomes qu'il pratique, Cioran manifeste une curiosité pour les langues mais plus particulièrement pour le rapport particulier que certaines entretiennent avec des mots spécifiques : « Le jour où je lus la liste d'à peu près tous les mots dont dispose le sanscrit pour désigner l'absolu, je

776 C. Gruaz, *op. cit.*, p. 20.
777 Cf. G. Perros, *Œuvres*, *op. cit.*, p. 255- 298.

compris que je m'étais trompé de voie, de pays et d'idiome[778]. » Les Cahiers de Cioran sont particulièrement emplis de considérations sur des mots allemands qui alimentent un champ éthique et existentiel :

> […] Posséder, *besitzen*, est le verbe le plus exécrable qui soit. M'attire chez un moine même ses côtés repoussants, et Dieu sait s'il en a.
>
> Il faudrait pouvoir renoncer à tout, même à son *nom*, se jeter dans l'anonymat avec passion, avec fureur. – Le dépouillement est un autre mot pour l'absolu.
>
> *Entwerden*, se soustraire au devenir, – le mot allemand le plus beau, le plus significatif que je connaisse.
>
> Le *vivant* me fait peur, le vivant, c'est-à-dire tout ce qui *bouge*[779]. […]

Dans ce fragment rythmé par la mise en avant de certains mots, l'allemand interpelle, accentue la signification de « posséder » et synthétise l'abandon existentiel en un seul terme, chose que la langue française ne permet pas. Le recours à une autre langue permet donc de dépasser certaines limites du langage, de multiplier les possibles. Notons d'ailleurs que si Cioran renonce complètement au roumain, y compris dans ses Cahiers, il n'écrit pas exclusivement en français : certains fragments – rares il est vrai – sont rédigés en allemand. Ainsi, dans un cahier non publié, il note : « *Ich möchte mich allen Geschäfte entledigen* » et plus loin : « *Ich bin ein Fanatiker der Erbsünde*[780] ». Ces occurrences rappellent la nécessité de dépasser le carcan imposé par la langue française tout en maintenant la décision cruciale de ne plus écrire en roumain. On peut y voir des aménagements permettant de remanier une idée déjà rabattue ou encore une façon de jouer sur des sonorités plus plaisantes : *Erbsünde* plutôt que *péché originel*. Les mots empruntés à d'autres langues que le français permettent ainsi d'alimenter un lexique de sensations plus que de concepts.

Cette séduction du mot, de ses sonorités comme du sens qu'on y rattache est sensible à d'autres occasions dans les Cahiers, comme ici :« "Weltlosigkeit" – un autre mot selon mon cœur, intraduisible comme tous les mots étrangers qui me séduisent et me

778 *De l'inconvénient d'être né*, p. 785.

779 *Cahiers*, p. 59.

780 « Cahiers, Dieppe, 1987 ». « Je veux me débarrasser de toute occupation », « Je suis un fanatique du péché originel », Fonds Cioran, Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, CRN MS 839[14] et 839[15]. Carnet dont la couverture porte la mention « 1987 » avec des fragments probablement rédigés entre 1978 et 1987.

comblent[781]. » Se rattache à la perception du mot une dimension double : d'une part, une sorte de joie et de satisfaction ; d'autre part, une attirance mêlée d'incompréhension. C'est là même toute la puissance du mot séducteur : il parvient à garder une part de mystère, d'insaisissable, qui maintient l'intérêt qu'on lui porte et renouvelle sans cesse l'attirance. Ce phénomène n'est pas réservé aux mots en langues étrangères : « *Déchéance* – mot qui a toujours fait sur moi un effet magique, – un enthousiasme pour la déchéance[782]. » Cioran entretient une relation passionnée avec certains mots comme « déchéance », le choix de l'adjectif « magique » pour décrire son expérience est révélateur car c'est un terme qui n'apparaît presque jamais sous sa plume : plus qu'« extraordinaire », « incroyable » ou encore « surprenant », tous synonymes, « magique » comporte une part cachée, inconnue, et de là potentiellement inquiétante, menaçante. Parler de la magie d'un mot n'est pas sans évoquer les croyances de certains peuples attachant à la connaissance du nom un pouvoir sur la chose nommée[783]. Ainsi, Perros, ayant appris souffrir d'un cancer, confira dans ses notes : « Le prestige maudit du cancer. Je n'ai pas à faire le malin. C'est un mot que je n'aimais ni prononcer ni écrire. Mais la poésie n'est pas autre chose que cette même crainte, retournée. Tout mot a son danger[784]. » Ce danger du mot se retournant contre l'être et contre celui qui le prononce, Cioran le perçoit également derrière la séduction de certains mots :

> *Sarvakarmaphalatyaga*… Ayant, sur une feuille de papier, écrit en grosses lettres ce mot envoûtant, je l'avais, il y a bien des années, accroché au mur de ma chambre, de façon à pouvoir le contempler à longueur de journée. Il resta là pendant des mois, puis je finis par l'enlever pour m'être aperçu que je m'attachais de plus en plus à sa magie et de moins en moins à son contenu[785].

Après avoir voué un culte à ce mot, proche de l'incantation ou de la formule magique, Cioran s'en détourne de force parce que celui-ci commence à vivre en dehors de son sens premier. Alors que Perros constatait le pouvoir dangereux du poète sans le condamner nécessairement, Cioran, moins versé dans la poésie, ne peut admettre qu'un mot soit réellement, entièrement magique. Il se maintient dans le domaine du sens, et, dans une certaine mesure, du concept, bien qu'il en restreigne l'acception. Joubert mettait également en garde contre la capacité du mot à faire disparaître le sens : « Le signe fait alors oublier

781 *Cahiers*, p. 30.
782 *Ibid.*, p. 94.
783 Cf. G. Gusdorf, *La Parole*, Paris, Presses Universitaires de France, « Quadrige », 1998, p. 15
784 G. Perros, *Papiers collés III*, *op. cit.*, p. 1468.
785 *Écartèlement*, p. 904.

la chose signifiée[786]. » Toutefois, Cioran se maintiendra toujours au point de bascule : « Un mot, disséqué, ne signifie plus rien, n'est plus rien. Comme un corps qui après l'autopsie, est moins qu'un cadavre[787]. » L'analyse critique du mot est renvoyée à un système de mise à mort tuant l'être et le sens du mot sans que rien ne soit dit de sa capacité à révéler quoi que ce soit (ce qui est pourtant la fonction de l'autopsie). Ici, la magie du mot reste intacte, mystérieuse et inexplicable par la raison. Cioran se tient donc entre deux écueils : l'explication asséchante de la raison, ôtant au mot sa force, et la séduction du mot en lui-même, faisant oublier son sens au profit d'un mystère attirant mais amoindrissant également son sens.

II.3. Maintenir la disparition du langage et le culte du mot : sens, système et sensation

II.3.1. Le mot, du concept à la sensation

Alors que la philosophie pense par concepts et la littérature par images, le penseur-privé construit sa réflexion dans un entre-deux où le mot déborde de lui-même et se détruit en même temps. Ainsi, à propos du mot « périr », Cioran note : « *Périr* – ce mot que j'aime entre tous et qui, assez curieusement, ne me suggère rien d'irréparable[788] ! » Les sensations provoquées par le mot sont en contradiction avec son sens rationnel et le détruisent puisque le mot devient alors porteur d'un sens subjectif positif opposé. Le vocable est nourri de la subjectivité de l'auteur, qui redéfinit les termes suivant son vécu et ses affects. Cependant, ils s'inscrivent dans une certaine démarche de pensée et ne nient pas entièrement le sens premier – nous avons vu plus haut que lorsqu'il s'en éloigne trop Cioran préfère renoncer au mot –, mais revendique un sens fluide, au gré de l'expérience. Cette nécessaire plasticité du vocable peut expliquer le recours à la langue allemande, capable de nuancer les mots par ajout et modification de suffixes et préfixes sans pour autant tomber dans le néologisme. Il ne s'agit jamais pour Cioran de défendre tel ou tel mot, d'en expliquer le recours ou d'en justifier le choix, chacun d'entre eux représente un état existentiel. Ni concepts – car pas assez argumentés – ni métaphores, ces mots comptent alors pour et par eux-mêmes. Ils fonctionnent comme des marqueurs, des repères sur lesquels l'écrivain compte pour avancer dans le gouffre qu'est l'existence :

786 J. Joubert, *Les Carnets*, *op. cit.*, p. 163.
787 *Aveux et anathèmes*, p. 1039.
788 *Ibid.*, p. 1095 et *Cahiers*, p. 40.

> Ah ! que j'aimerais me borner uniquement à la sensation, à un monde d'avant le concept, aux variations infinitésimales d'une impression sentie qu'il me faudrait rendre par mille mots étonnants et sans suite ! Écrire à même *le sens*, se convertir en interprète du corps et de l'âme incoordonnée ! Transcrire uniquement ce que je vois, ce qui me touche, faire ce que ferait un reptile s'il se mettait à l'œuvre, non un reptile, mais un insecte, car le reptile a la fâcheuse réputation d'intellectuel. Un livre qui serait poétique *par pure physiologie*[789].

Dans ces quelques lignes des *Cahiers*, Cioran donne son programme : « écrire à même *le sens* », mot qui ici est porteur de sa double signification : sensoriel et significatif. En écrivant sens au singulier Cioran pousse à s'interroger sur le maintien d'un sens rationnel, mais l'ensemble du fragment suggère que le *vrai* sens est bien celui des sensations, « du corps et de l'âme incoordonnée ». Le concept est condamné dans sa dimension globalisante niant les « variations infinitésimales » mais aussi dans sa dimension abstraite. On retrouve ici une pensée propre à Cioran, marquée par le physiologique jusque dans le choix des mots, la désorganisation revendiquée, l'absence de hiérarchie entre le corps et l'âme. La présence fédératrice du physiologique justifie l'œuvre et le dire poétique à condition qu'ils lui soient soumis. Le mot en tant que concept est condamné par la déchéance de l'homme, cette décadence inévitable dont la forme brève est le symptôme. Fatigué de ne parvenir à aucune finalité par le langage, l'écrivain resserre son propos autour d'une forme ramassée, dépouillée et porteuse du désespoir existentiel qui anime Cioran. Il ne lui apparaît que trop évident que le mot finisse par lui-aussi disparaître :

> … Il n'est que trop naturel de penser que l'homme, las des mots, à bout du rabâchage des temps, débaptisera les choses et jettera leurs noms et le sien en un grand autodafé où s'engloutiront ses espoirs. Nous courons tous vers ce modèle final, vers l'homme muet et nu[790]…

En attendant le silence final et définitif, Cioran tire le fil de ces mots particuliers, marqués par un sentiment existentiel tragique. Entre acharnement contre le langage et culte d'une partie du vocable, Cioran dresse un dictionnaire de l'existence où les mots « déchéance », « désespoir », « mélancolie » ou encore « périr » fondent une poétique de l'être. En excluant tout autre terme, Cioran compose une grille de lecture subjective autour de quelques mots dont la charge poétique permet de recomposer une communauté qui saurait y voir le potentiel existentiel :

789 *Cahiers*, p. 48.
790 *Précis de décomposition*, p. 116.

> De tout temps, les mots ont éveillé en moi un profond écho, surtout les mots usés, mais chargés quand même de signification. Parfois, n'importe quoi, l'expression la plus éculée, s'élève au rang de révélation. C'est que moi-même j'étais virtuellement dans un *état* de révélation, et que je n'attendais qu'un *signe* pour que l'extraordinaire eût lieu[791].

Le mot, même le plus utilisé, porte une charge significative pour celui qui se trouve en phase avec elle par ses émotions. Le penseur privé, qui ici se fait penseur-poète également, tisse un nouveau rapport aux mots où ceux-ci sont à la fois des signaux déclencheurs faisant passer l'écrivain du virtuel au réel par l'écriture, mais aussi la réminiscence d'une signification ancienne qu'on croyait éteinte. Ces mots sont tous porteurs d'une charge perçue négativement – parce que liés à la souffrance – et de ce fait ils semblent définir l'être par la négative, l'absence et le manque. Ils marquent indélébilement l'écrivain et fonctionnent comme un rappel de sa peine (à la fois douleur et condamnation) mais ils révèlent également une forme d'élection paradoxale. L'écrivain devient alors le gardien du mot, le garant d'une réalité cachée imperceptible au commun des mortels :

> Les mots sont des masques que le poète ajuste sur les mille et un visages de la réalité pour qu'elle aille faire la fête sans risque d'être reconnue – et par suite bafouée – par ceux qui s'en croient propriétaires[792].

Sous la plume de Perros, l'écrivain devient porteur d'un pouvoir qu'on peut rattacher à ce que Cioran appelle la magie du mot : force double de révélation et de dissimulation d'une vérité.

II.3.2. Le mot comme mémoire de l'échec

Le mot, libéré de sa charge collective, devient la trace singulière, le stigmate d'une expérience personnelle de plongée hors du sens commun et dans une expérience sensorielle unique. Alors que la dimension collective de la parole est mise en échec, critiquée par l'écrivain qui y voit usure, mensonge, vide et appropriation erronée, l'écriture renverse le rapport au mot. Ce dernier devient non seulement la trace mémorielle d'une vérité oubliée et inaccessible, mais aussi le dernier lieu de cette vérité mouvante. Le mot est donc le lieu figé d'une réalité mobile, la force de l'écrivain est de savoir jouer avec ce qui est fixe pour rendre compte du mouvement qu'il renferme. L'écriture assure le maintien paradoxal du

791 *Cahiers*, p. 308.
792 G. Perros, *Papiers collés III*, *op. cit.*, p. 1386.

mot, ultime résidu d'une parole (et d'une pensée) mise en échec. Le mot se fait désormais le stigmate d'une écriture ressassant sa propre impossibilité :

> Telle nuit, en montant l'escalier, en pleine obscurité, je fus arrêté par une force invincible, surgie du dehors et du dedans. Incapable de faire un pas de plus, je restai là cloué sur place, pétrifié. IMPOSSIBILITÉ – ce mot si courant vint, plus à propos que de coutume, m'éclairer sur moi-même, non moins que sur lui : il m'avait si souvent secouru, jamais cependant comme cette fois-là. Je compris enfin pour toujours ce qu'il voulait dire[793]…

Le mot *impossibilité* inscrit en lettres capitales – phénomène rare chez Cioran – marque l'arrêt de l'existence, figée face aux révélations du mot, qui dépasse celui qui l'énonce, possède une vie en soi et s'impose de l'extérieur. Le mot déborde alors de lui-même, offre un sens plus vaste que celui qu'on pensait lui donner. Comme Cioran, Perros note la richesse des mots, les secrets qu'ils recèlent : « Mots qui s'ouvrent comme des huitres[794]. » A l'image du pêcheur de perles, l'écrivain ouvre les mots à la recherche d'un trésor, d'une révélation. Cela lui demande de plonger profondément en lui-même, de remonter de nombreux mots des profondeurs, au risque d'être le plus souvent déçu. Mais l'enjeu est fort, il faut trouver le mot rare, celui qui fera vibrer le lecteur avec la même intensité qu'il a fait vibrer celui qui écrit. Une fois trouvé, le mot est tel un signe de ralliement pour une communauté de stigmatisés :

> Marque infamante d'une littérature mineure, marquée. D'un être déviant.
>
> Dans chaque cellule du corps ce vide destructeur et chantant, – c'est cela que j'appelle Mélancolie[795].

Le mot est une marque renvoyant au sens historique et étymologique du stigmate. Historiquement, le stigmate – empreinte au fer rouge faite sur le bras des soldats ou des esclaves romains – marque l'appartenance à une classe sociale, en facilite le contrôle, et peut aller jusqu'à constituer un signe d'infamie lorsqu'il cible le déserteur, le fuyard ou le voleur. Étymologiquement, les *stigmata* sont des marques profondes, laissées durablement et, pour celui qui les porte, c'est aussi le rappel d'une souffrance intense lors du marquage au fer[796]. Ici, le mot *mélancolie* est un stigmate, marque infamante de celui qui en porte le

793 *De l'inconvénient d'être né*, p. 779.
794 G. Perros, *Papiers collés III*, *op. cit.*, p. 1361.
795 *Cahiers*, p. 151.
796 Le thème de l'écriture-stigmate a fait l'objet d'un séminaire « Écriture-stigmate : esthétiques de la déviance », Lyon, octobre 2018- avril 2019, dont la publication est à paraître en 2020 dans *Les Nouveaux Cahiers de MARGE*.

masque. Le mot-stigmate marque l'appartenance à une communauté marginale. À travers lui, l'écrivain s'ancre parmi ceux ayant pleinement conscience de la déchéance première de l'être. Le mot est perçu comme symbole du tragique propre à l'homme : il marque la solitude de l'écrivain, incapable de faire entendre son message, et donc en proie à l'échec. Le langage devient alors le dernier refuge : « On ne prend les mots pour des jouets que quand c'est fini avec les hommes.On joue à l'échec[797]. »

III. Le cri et l'épuisement du texte vers le silence

La question du traitement du style telle que nous venons de la voir est tout à fait symptomatique des tensions existant pour la plupart des penseurs privés entre la nécessité d'une expression du moi propre à celui-ci, et la méfiance vis-à-vis de soi. Se développe alors une pratique en tension entre un désir de silence et l'expression d'un désespoir de vivre d'une extrême intensité. Dès lors, le style cherchera à exprimer cette tension entre cri et silence. Le cri n'est pas nécessairement présent dans l'écriture du penseur privé, bien que l'influence de Job, désespérant du monde, soit toujours sensible. Perros, par exemple, a une pratique de l'écriture beaucoup plus apaisée que Cioran, il dira : « Écrire est l'acte le moins pessimiste qui soit[798]. » et dans une lettre adressée à Cioran, il évoquera « L'enfer adouci » dans lequel il se trouve[799]. Contrairement à Cioran, exilé métaphysique sur Terre, Perros a trouvé son lieu en Bretagne. Aussi, son écriture s'en trouve-t-elle relativement moins torturée. On notera cependant une reconnaissance des tensions entre langage et silence, par exemple dans sa tentative de lexique on trouve à l'entrée « Langage » la note suivante : « Ce qu'on a trouvé de mieux pour honorer le silence[800] ». Cela dit, l'écriture n'apparaît pas être le lieu d'une révolte chez Perros. Nous aborderons donc ici principalement l'œuvre de Cioran puisqu'elle illustre particulièrement ce rapport entre cri et silence, tout en interrogeant les pratiques d'autres penseurs privés pour mieux comprendre les relations existant entre les écrivains.

Si les tensions sont si sensibles dans l'écriture de Cioran, c'est parce qu'il fera de l'oscillation affirmation du moi / négation de soi le moteur de sa pratique jusque dans son épuisement. Ainsi, après des débuts dans l'écriture marqués par une affirmation d'un moi

797 G. Perros, *Papiers collés III*, *op. cit.*, p. 1338.
798 G. Perros, *Papiers collés I*, *op. cit.*, p. 449.
799 G. Perros, Fonds Cioran, CRN C 218.
800 G. Perros, « Lexique », *Œuvres*, *op. cit.*, p. 288.

singulier, suivi d'une dislocation du moi dans le fragment, le style finit par être objet de méfiance puis de lassitude, de désintérêt. La parole, que le style permettait d'articuler malgré son statut difficile, voire empêché, doit se tarir pour ne garder qu'un filet essentiel. Le cri, soubresaut violent de l'écriture, prend plusieurs tonalités dans l'œuvre de Cioran – tonalités qu'on retrouve chez d'autres penseurs privés de façon plus épisodique – ; il peut se faire désespéré lorsqu'il s'attarde sur l'impossible communication entre soi et l'Absolu, lyrique dans les œuvres de jeunesse affirmant un moi contrarié, mais aussi angoissé par une vie qui effraie toujours autant qu'elle séduit.

III.1. L'écriture fragmentaire : tension entre cri et silence

III.1.1. L'écriture pour surmonter les cris

Le cri est un moment paradoxal de l'écriture car il représente un indicible que la parole ne peut pas rendre mais dont la retranscription devient un des objectifs forts. L'écriture intervient alors en amont de la crise, permettant d'évacuer le surplus de souffrance qui menace de faire entrer dans l'ineffable. Le cri représente un moment de bascule de l'écriture dans le non-sens, ce que Pierre van den Heuvel dans son étude sur la parole explique ainsi :

> l'apparition du cri désigne le lieu jusqu'où la parole peut aller, où elle doit abandonner. […] C'est le refus du langage et de ses clichés, l'abandon du syntagme et de la phrase, la destruction du symbole du mot. C'est un retour à la non-parole, ou plutôt à la parole première, irrationnelle, non construite, désarticulée[801].

Pour l'écrivain, cette perspective peut être vertigineuse, voire mortifère puisque destructrice. Dans l'expérience du cri, l'écriture devient la trace, le stigmate d'une expérience de plongée hors du sens et dans une expérience sensorielle extrême. L'écriture se situe alors à un moment charnière, juste avant le basculement total mais assez en avant pour avoir ressenti un profond vertige est porteur d'une parole marquée par la tension entre le cri et l'écriture. Ainsi, dans un entretien à Christian Bussy en 1973 il dit : « J'écris par misère intérieure […] par nécessité, pour ne pas crier, pour ne pas hurler[802] ». Dès lors, l'écriture doit étouffer le cri, l'éteindre avant même qu'il ne s'allume et n'embrase tout de

801 P. van den Heuvel, *Parole, mot, silence. Pour une poétique de l'énonciation*, Paris, José Corti, 1985, p. 59.

802 Entretien disponible en ligne : https://youtu.be/LhR536ao_cg [consulté le 02/05/2019]. Édité en Italie par Antonio Di Gennaro, *Vivere contro l'evidenza. Intervista con Christian Bussy,* Napoli, La Scuola di Pitagora, 2014.

manière irréversible. Pourtant, l'écriture n'éteint pas toujours l'embrasement et le cri apparaît parfois tel un soubresaut violent. Il prend alors plusieurs tonalités dans l'œuvre de Cioran : il peut se faire désespéré lorsqu'il s'attarde sur l'impossible communication entre soi et l'Absolu, lyrique dans les œuvres de jeunesse affirmant un moi contrarié, mais aussi angoissé par une vie qui effraie toujours autant qu'elle séduit.

Entre désir d'exposer la fraude du langage et crainte du dénuement consécutif à une telle exposition, le penseur privé se trouve confronté à cette parole désarticulée, sorte de fragmentation radicale du langage. Mais le caractère extrême de cette dernière ne lui permet pas de s'y établir et l'incite donc à un retour à l'écriture plus maîtrisée, plus construite. Ainsi, Cioran, porté par une attitude au monde éternellement oscillante entre deux extrêmes, interroge la pratique de l'écriture du cri à travers des références thématiques mais aussi des pratiques littéraires tant stylistiques que métaphoriques. Par bien des aspects Cioran rejoint l'écriture du cri telle qu'Alain Marc la définit dans L'Écriture *du cri* : expression de souffrance, libération de cette dernière, affaire de puissance et rupture, mise en échec de la parole[803]. Pourtant dans l'œuvre de Cioran, le cri s'actualise difficilement et laisse souvent place aux grincements de dents et à l'ironie. Le plus souvent le cri reste à l'état de désir, ou ne parvient pas à traduire la « fièvre » en restant « gelé », « refoulé ».

Cette modalité du langage, semble attrayante pour Cioran parce qu'il représente en effet un aboutissement dans la remise en question du langage et sa capacité à traduire le monde, l'Un, Dieu d'un point de vue à la fois sémantique et linguistique. Cette difficulté du langage à traduire la pensée sensible, irrationnelle des émotions et des sensations, parcourt l'œuvre de Cioran, ainsi d'ailleurs que les mouvements de l'absurde, Dada, surréaliste du XX^{e} siècle (mais apparaît bien avant puisque la question se pose dès l'Antiquité).

III.1.2. Le cri : mise en tension du langage

Entre l'extériorisation d'un bouillonnement intérieur et les impératifs d'une forme visant à l'amoindrissement, le penseur privé se livre à une entreprise complexe car contradictoire. Le cri vient se heurter à la forme, il la met en tension. On pourrait alors pensait que de lui ou d'elle l'un des deux doit céder. Or, pour le penseur privé, c'est le maintien de l'un et de l'autre qui assure la continuité de l'écriture. En effet, si l'un prend le

803 A. Marc, *Écrire le cri* : *essai*, Orléans, L'écarlate, 2000.

dessus sur l'autre, c'est le silence assuré. Or, le silence – plus encore que le cri – reste un idéal suscitant une certaine craint, dont la pratique est toute entière consacrée à l'expression de ce flux et reflux entre cri et silence, compose alors ses fragments autour de ce dualisme. Dès lors, le cri participe d'une tension entre deux modalités de la souffrance exprimant en cela une certaine binarité : « Je suis fait pour l'invective et pour l'oraison sans paroles. Explosion et mutisme[804]. »

Le cri participe de trois modalités de la voix – silence, parole, cri – que l'on retrouve systématiquement chez Cioran : « Toutes les fois que je pense à l'*essentiel*, je crois l'entrevoir dans le silence ou l'explosion, dans la consternation ou le cri. Jamais dans la parole[805]. » Parvenir à l'essentiel se traduit chez Cioran par une approche des sensations et du vécu, qui seuls importent et dont la parole est exclue. De plus l'essentiel relève de la vision brève, la fugacité des deux extrêmes encadrant la parole, il n'est pas exprimé il est perçu. Le cri est donc perception de l'essentiel, illustration sonore d'une sensation et donc au plus proche de l'expression sans pour autant l'être réellement. Pour reprendre la distinction de Merleau-Ponty dans *Phénoménologie de la perception*, il faut distinguer entre sentir et connaître : « Le sentir est cette communication vitale avec le monde[806] » tandis l'entendement est constitué par « les superstructures qui s'établissent sur elle [l'infrastructure instinctive] par l'exercice de l'intelligence[807]. » Cioran perçoit pleinement que la parole participe de cette superstructure tandis que le cri et le silence relèvent chez lui d'un instinct contrarié, problématique mais néanmoins désiré et perçu comme supérieur en tant que perception du monde.

Parce qu'une grande partie de l'œuvre française de Cioran est écrite avec un grand souci de style et un désir d'être à la hauteur des plus grands écrivains francophones, la plupart de ses recueils sont composés d'aphorismes grinçants, de fragments désabusés, ou finalement le cri n'a que peu sa place. En effet, l'extrême douleur que Cioran peut parfois ressentir et exprimer dans les *Cahiers* est mise à distance par l'ironie dans les œuvres publiées. Pourtant çà et là le cri se module, entre gémissements et désespoir. Il arrive alors à Cioran de s'écrier : « Que ne puis-je éclater en morceaux[808] ! » Le cri ici fait directement écho à l'entreprise littéraire du fragment et montre le sentiment d'impuissance de l'écrivain

804 *Cahiers*, p. 628.
805 *Ibid*., p. 955.
806 Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Quarto », 2010, p. 729.
807 *Ibid.*
808 *Cahiers*, p. 569.

incapable de rejoindre la forme qu'il a choisie pour ses textes. Cette entreprise de morcellement aboutira toutefois à *De l'inconvénient d'être né* publié à partir de fragments puisés dans les Cahiers remplis régulièrement (sinon quotidiennement) par Cioran. L'œuvre et l'homme sont ici liés par le désir de fragmentation mais l'écrivain est mis en difficulté dans son entreprise, ce qui le pousse à l'exaspération :

> Si je pouvais exprimer ce que je ressens ! Mais je ne suis pas à la hauteur de mes sensations. Être, par la faute de la parole, au-dessous de soi, ne trouver pas de mots pour ce qu'on est, accordés à ce qu'on éprouve ou subit, vivre constamment en deçà de sa propre réalité[809]…

À partir de l'exclamation « si je pouvais exprimer ce que je ressens », ce fragment renverse l'ordre de valeur entre raison et sensation. Alors que l'on parle couramment des « hautes sphères de l'intellect » ici, tout ce qui relève d'une conscience appartient à un milieu inférieur « au-dessous » ou « en deçà ». Tandis que les sensations correspondent à « soi », à « ce qu'on est » ou encore « sa propre réalité ». Le cri, bien que non nommé ici, parce qu'il relève de l'expression instinctive d'une sensation vient réaliser ce désir. Chez Cioran, l'inconvénient vient du fait que le cri semble frappé du sceau de l'impossibilité par l'usage du conditionnel « que ne puis-je », « si je pouvais ». Par ailleurs, le cri semble bien porter en lui-même son impossible actualisation en apparaissant entravé, gêné : « Cette fièvre à l'état pur, stérile, et ce cri gelé[810] ! » La construction en miroir, instaurant un lien entre la fièvre et le cri mais l'incapacitant par l'usage du terme « gelé », illustre le rapport conflictuel au cri chez Cioran : le problème réside dans la capacité à traduire une intensité. Ainsi, Cioran revendique le cri comme modèle d'expression mais met en question la possibilité de son actualisation. Pourtant au-delà du thématique, l'écriture dans sa structure révèle une pratique qu'on pourrait rapprocher d'un cri de papier.

III.1.3. Le cri comme enjeu stylistique

Bien qu'Alain Marc dans son étude de l'écriture du cri, postule que le cri s'exprime nécessairement de façon thématique dans la littérature, puisqu'il s'agit d'exprimer avec des mots ce qui est essentiellement indicible[811], il me semble que l'écriture du cri, chez Cioran en tout cas, se double d'une expression-cri : la puissance de la souffrance est révélée dans

809 *Ibid.*, p. 271.
810 *Ibid.*, p. 24.
811 A. Marc, *op. cit.*, p. 106. Il notera toutefois que chez certains auteurs le cri reste à l'état infrapoétique et ne quitte pas l'indicible (p. 131).

une écriture morcelée, tronquée, illustrant une rupture physiologique et une souffrance physique :

> La nuit circule dans mes veines.
>
> Qui me réveillera, qui me réveillera[812] ?

La proximité de ces deux fragments tend une droite ligne entre la nuit et l'angoisse d'être réveillé d'un cauchemar. On note le paradoxe du second fragment puisque Cioran est un grand insomniaque, ce qui laisse à penser que le réveil dont il s'agit est davantage de l'ordre du réveil existentiel, métaphysique et que la nuit dont il s'agit porte une obscurité bien plus menaçante que la simple rotation terrestre autour du soleil. Le cri ici réactive sa fonction exutoire, il permet d'extérioriser une souffrance dont la cause n'est pas exprimable par la parole autrement que par métaphore difficilement interprétable. Le cri est également démonstration de force dans un conflit où il coïncide avec une révélation, une épiphanie : il prend place dans une guerre menée contre la fatalité, de même que l'homme du sous-sol de Dostoïevski menait campagne contre le mur des évidences. Grace au cri l'écriture devient alors une arme face à l'existence qui permet d'en renverser les préceptes par une malédiction : « Malheur au livre qu'on peut lire sans s'interroger tout le temps sur l'auteur[813] ! » ou encore dans l'écho à Job que sont les premières lignes de « Quousque eadem ? » où il multiplie les imprécations à l'encontre de la « maudite étoile sous laquelle [il est] né » ainsi que contre « l'instant traître qui [le] précipita parmi les créatures[814] ». Malgré la virulence des propos, la puissance qui s'en dégage, on retrouve dans chacun de ces textes un rejet hors du temps, rejet fonctionnant de pair avec le désespoir. Or, faisant pendant à ces cris « puissance de frappe » on trouve l'expression de cri de désespoir, se faisant gémissements dans les Cahiers. Ces derniers parce qu'ils sont un espace d'écriture privé, regorgent de fragments cherchant à exprimer une douleur intime, un cri de désespoir ou de colère. Alors qu'on ne retrouve pas cette pratique dans l'œuvre publiée du vivant de Cioran, la répétition, la scansion semble être la voix du cri : « Je n'en peux plus, je n'en peux plus[815] ! », elle peut aussi être introduite dans des formes plus structurées : « Cet après-midi, après avoir conduit S. à la gare, crise de dépression confinant au suicide. Vide, vide, vide ! Rien en moi ni autour de moi[816] ». Les répétitions de termes (réveillera, vide) et de proposition (je n'en peux plus) évoquent le caractère non structuré du cri, qui scande

812 *Cahiers*, p. 17.
813 *Écartèlement*, p. 1001.
814 *Précis de décomposition*, p. 165.
815 *Cahiers*, p. 142, répétés p. 169.
816 *Ibib.*, p. 154.

l'expression de la souffrance sans chercher à construire un propos ou à convaincre. Le cri est un mode d'expression affranchi de toute volonté d'argumenter. La répétition prend aussi une forme de litanie « Souffrir, souffrir, souffrir[817]. – », faisant du cri originel une plainte, un gémissement. Ainsi, le cri comme paroxysme d'une crise est maintenu en marge de l'écriture. Paroxysme de souffrance au sein d'une œuvre qui ne peut pas se composer d'un seul long cri : il est donc ponctuel et le plus souvent mis en échec car l'affirmation de force n'aboutit pas (le plus souvent) et s'enfonce dans le gémissement. Fréquente dans les premières pages du précis, cette forme-cri-répétition se trouve également (et sans surprise puisque le recueil est composé à partir des Cahiers) dans de l'*Inconvénient d'être né* mais peu dans le reste de l'œuvre. Ainsi, le cri comme paroxysme d'une crise est maintenu en marge de l'écriture. Dans un rapport de soi à soi. D'autres penseurs privés usent de la forme répétitive pour marquer leur épuisement, leur colère ou leur ras-le-bol. Ainsi, on trouve chez Perros des notes comme celle-ci :

> Je refuse. Je refuse. Je refuse. Reste l'homme. Et tout ce que j'ai refusé sous le jour anecdotique se présente à moi en illumination. Mais j'ignorais tout de cette récompense[818].

Dans ce fragment où la violence se fait sentir d'une manière assez rare chez Perros, la colère et le refus premiers sont mis à distance par l'ironie puis relevés et sublimés par leur caractère illuminé et enfin à nouveau rabaissés par l'ignorance finale. Le tout crée un cycle d'appréhension du monde marqué par la dévaluation de ce qui est ressenti et la difficulté à le saisir. Le fait qu'on retrouve cette attitude chez Cioran de manière très marquée l'ancre dans une pratique stylistique partagée autour de la répétition.

La ponctuation peut aussi être perçue comme participant au cri : le point d'exclamation qui bien sûr marque l'interjection, mais également les points ou les virgules dont la multiplication (ajoutée à l'absence de coordination) vient scander la phrase tout en marquant des fractures. Les points de suspension et les tirets cadratins ou demi-cadratins marquent également une rupture, mais laissent parfois une incomplétude qui fait pencher la formule davantage vers un gémissement, qui apparaît alors comme un épuisement du cri. Ainsi, parce que le cri ne parvient pas à s'actualiser pleinement, l'écriture devient le stigmate de ce qui ne peut s'écrire. Par exemple, Cioran use des points de suspension pour signifier les limites du langage, suggérant l'entrée dans le tragique, que des mots rendraient

817 *Ibid.* p. 273.
818 G. Perros, *Œuvres*, *op. cit.*, p. 138.

probablement grotesque : « À vingt ans, ces nuits où des heures durant je restais le front collé à la vitre, en regardant dans le noir[819]… » La tension tragique de l'insomnie, du désespoir de celui qui veille est laissée en suspens comme si elle était définitivement entrée dans l'indicible. C'est aussi une entrée dans le temps suspendu de la nuit, un temps qui ne s'écoule plus et qui met le lecteur dans la peau de celui qui contemple le vide. Les points de suspension peuvent aussi acter un retournement ironique chez Cioran et marquer le caractère présomptueux de l'homme. Ainsi, lorsqu'il note en fin de vie : « Si jamais il m'arrive de mourir un jour[820]… », la ponctuation marque une double ironie, celle moqueuse de l'homme qui refuse de se voir mortel, et l'autre grinçante, d'un être qui n'en peut plus de voir sa vie durer.

Parfois les points de suspension sont employés en début de phrase, marquant le surgissement d'une idée, ou interviennent en milieu de proposition, accentuant la scission entre les deux versants du fragment : « Ne plus vouloir être homme…, rêver d'une autre forme de déchéance[821]. » La rupture opérée par les points de suspension n'est pas nécessaire grammaticalement puisque la phrase est a priori complète, c'est donc dans ce qu'ils suggèrent qu'il faut trouver leur portée. Or, la ponctuation permet d'ordonner l'inscription d'un texte dans l'espace et le temps, elle relève d'une mise en scène de l'écriture avec ses tâtonnements[822]. Il y a donc un usage de la ponctuation non nécessaire à la grammaire et notamment des points de suspension qui dans le fragment mentionné créent une distorsion de la première partie de la phrase, nous arrêtant sur le mot *homme*, et donnant à la proposition finale une tonalité plus définitive, une fonction de chute, qu'elle n'aurait pas eu avec la simple virgule. La ponctuation permet de mettre en tension le langage, d'en rendre les apories, de dire le tragique de l'existence que le cri pourrait exprimer mais qui reste intraduisible pour l'écriture.

Il est intéressant de noter que malgré un usage très réfléchi de la ponctuation, Cioran en parle assez peu. Il évoquera bien un « monde où l'on mourrait pour une virgule » dans les *Syllogismes de l'amertume* mais ne parlera pas beaucoup de sa propre pratique stylistique en ce qui concerne la ponctuation (alors même qu'il évoque très souvent la question du style de manière générale). Il est probable que ce mutisme soit dû à une volonté orientée vers la disparition du style à partir des années 1970, période à partir de laquelle il

819 *De l'inconvénient d'être né*, p. 813.
820 *Aveux et anathèmes*, p. 1096.
821 *De l'inconvénient d'être né*, p. 864.
822 I. Serça, *op. cit.*, p. 119.

accordera plusieurs entretiens où il évoquera son rapport à l'écriture. Comme d'autres à la même époque il assimilera l'avancée vers une « écriture neutre » à une disparition du moi dans l'écriture et donc une disparition du style.

III.2. Cioran et le modèle de Job : trouver le ton du désespoir

III.2.1. Le cri et la négation de soi

Parmi les modèles littéraires du cri, Job fait figure de paradigme du cri tragique. En effet, sa révolte face à l'injustice divine et ses cris de désespoir réclamant une réponse de Dieu serviront de modèles dans l'expression du tragique de l'existence, où l'homme juste apparaît fondamentalement seul et souffrant. Cioran reprend à son compte la figure de Job et multiplie les références au personnage, qui apparaît à la fois comme modèle d'attitude face au monde et comme référence stylistique : « Heureux Job, qui n'étais pas obligé de commenter tes cris[823] ! » ancrant ainsi sa pratique dans une ambition liée tant à la force de l'expression qu'à sa concision.

Lorsque Kierkegaard oppose Job à Hegel, il confronte deux postures : l'une mue par la raison et l'idée de progrès, l'autre mue par le désespoir et la colère. Ce qui les oppose fondamentalement c'est d'abord leur rapport à l'existence, leur adhésion à elle : contrairement au philosophe, le penseur privé n'adhère pas. Plus que Kierkegaard et Nietzsche, encore trop confiants en leur capacité à dépasser les apories de l'existence, plus que Joubert, dont l'écriture, nourrie par les classiques, est trop assagie, plus que Perros, sauvé par la découverte de la Bretagne, c'est Cioran qui explorera le plus les soubresauts de l'écriture du désespoir. C'est d'ailleurs lui qui se mettra explicitement sous le patronage de Job et en revendiquera les enseignements. Parmi les penseurs privés peu sont allés aussi loin dans la négation de soi.

Alors que le cri se trouve entre actualisation et marginalité dans l'écriture, on perçoit à travers les citations ce que la possibilité de s'exprimer de la sorte doit à Job chez Cioran. Si le cri reste possible c'est en sa qualité de champ extrême du langage, de dernière tentative d'échange avec l'existant. Le cri contient une grande radicalité qui ne lui permet pas une actualisation perenne. En effet, le cri est un paroxysme de souffrance au sein d'une œuvre qui ne peut pas se composer en un seul long cri : il est donc ponctuel. Dans les œuvres de Cioran, le cri interroge le rapport à de l'auteur à lui-même : en tant qu'écrivain, celui qui

823 *De l'inconvénient d'être né*, p. 819.

use du cri se met en rupture de médium puisque les mots lui font défaut. Le cri participe alors de la négation de soi et d'une pratique de dépouillement ainsi que d'une réflexion sur l'épuisement du discours.

La figure de Job illustre ainsi parfaitement l'idée du cri comme libération d'une souffrance intérieure qui sera très largement reprise par la littérature, notamment dans la poésie romantique puis symbolique. Au cours du XX^e^ siècle, les approches littéraires du cri se focalisent dans leur grande majorité sur une réflexion autour de la solitude de l'être dans un monde où le langage ne peut plus rien[824]. Ce cri d'impuissance, de surgissement hors du langage rappelle les origines du mot « cri ». On notera en effet l'étymologie latine du mot « cri », *clamor,* qui désigne le cri des bêtes comme de l'homme et exprime une émotion ou sensation vive. Une autre origine du mot peut certes être trouvée dans le terme *quiritare*, signifiant appeler à l'aide, invoquer les citoyens, protester. Si le cri peut dans une certaine mesure renouer avec une dimension collective chez Cioran, c'est souvent pour mieux souligner la solitude essentielle de l'être, en témoigne le fragment suivant sur les hurlements de loups :

> Une émission sur les loups, avec des exemples de hurlements. Quel langage ! Il n'en existe pas de plus déchirant. Jamais je ne l'oublierai, et il me suffira à l'avenir, dans les moments de trop grande solitude, de me le rappeler distinctement, pour avoir le sentiment d'appartenir à une communauté[825].

Comme la communauté n'existe pas parmi les hommes l'étymologie *quiritare* n'est pas vraiment satisfaisante dans le cas de Cioran pour qui tout dialogue est compromis. L'appel à l'aide pourrait alors être tourné vers l'Absolu, devenant prière. Mais là encore, pour Cioran, la prière, bien que très présente dans son œuvre, est le plus souvent impossible, notamment parce qu'elle se retourne toujours contre celui à qui elle s'adresse : « Je voudrais une prière avec des mots-poignards[826]. » Il y a donc une impossibilité à communiquer par la prière, par l'appel : « Crier, vers qui ? Tel fut le seul et unique problème de toute ma vie[827] ». Ce « crier, vers qui ? » renvoie à une amplification de la tragédie biblique puisque Job, lui, savait vers qui crier. Le Livre de Job tranche d'ailleurs en faveur de *clamor* dans le verset XVI, 18 « et que rien n'arrête mes cris ! » / *mes cris*

824 Ces approches nourries du sentiment de l'absurde qui alimente le XX^e^ siècle se focaliseront sur l'expression de la perte existentielle de l'être (nous pensons aux textes de Beckett, Bataille, Camus et Cioran notamment). Il existe bien une littérature engagée où le cri se fait signe de ralliement mais le penseur privé, parce qu'il se détourne du collectif au profit de l'intime et du subjectif, ne prend que très rarement la tonalité du cri militant.

825 *De l'inconvénient d'être né*, p. 883.

826 *Ibid*, p. 791.

827 *Cahiers*, p. 18.

traduisant « *clamor meus*[828] » qui ancre ainsi ce discours dans un saut dans l'irrationnel hors de la communauté humaine. Si le cri reste possible c'est en sa qualité de champ extrême du langage, de dernière tentative d'échange avec l'existant. A ce titre, la forme brève s'en réclamant est une forme doublement en souffrance à travers une forme mise en tension et exprimant thématiquement la souffrance de l'auteur.

Chez Job, le cri représente le saut dans l'absurde, mais aussi la rébellion de l'homme contre une existence de souffrance imposée. A travers sa souffrance, il est l'illustration de l'absence de contrôle de l'homme sur sa vie, mais aussi celui qui refuse de se taire et opte pour le seul mode communicationnel possible : le cri et les gémissements lui révélant alors le Mystère. Précisons qu'en contexte athée ce mystère devient un sentiment d'absurde puisqu'il ne révèle plus que le silence et le néant. Avec la figure de Job, le cri, affirmation de l'échec du langage dans la communication au divin, devient alors force de dialogue, déclaration de puissance mais aussi de solitude car il rompt avec la discussion raisonnée que le reste des hommes attendent et refuse la doxa qui le déclare coupable aux yeux de Dieu. Le cri devient paradoxalement dialogique alors même qu'il est révélation de l'absence d'interlocuteur (divin comme humain). Bien qu'il ne puisse s'actualiser pleinement, il apparaît comme explosion salutaire et permet une respiration, une connexion au monde et à soi-même qui tient d'une reconfiguration du dialogue.

Cioran a toujours exprimé l'importance de l'expérience de la négation de soi, car par elle l'homme apprend à se connaître. Cependant, ce savoir s'attaque paradoxalement à la raison et pour cela conduit à un épuisement progressif du discours. Ainsi, la connaissance de soi se fait-elle par pertes et corrosions progressives menant au silence. Cette ambition d'appauvrissement de soi rejoint une volonté de dépouillement de l'écrit que Job incarne aux yeux de Cioran, qui dira « Heureux Job, qui n'étais pas obligé de commenter tes cris[829] ! », exclamation témoignant d'un désir d'affranchissement proprement littéraire. Tout au long des multiples occurrences à Job dans l'œuvre de Cioran, les termes concernant l'expression offrent une variation intéressante : « vocifération », « sanglots », « cris », « lamentations » ou encore « blasphème ». Cette modulation de l'expression, variant en intensité et dans les affects rattachés au cri marque la part de souffrance et de protestation, d'accusation d'injustice présente chez Cioran.

828 C'est bien *clamor* qui est utilisé dès la Vulgate, tandis que dans la version grecque de la Septante on trouve le terme « τῇ κραυγῇ », « têi kraugêi » également traduit par « cri » et attestant de la primauté du cri de détresse irrationnel sur le cri de protestation dans le cas de Job.

829 *De l'inconvénient d'être né*, p. 819

III.2.2. Le cri : un idéal impossible à actualiser

Job apparaît dès lors comme l'archétype d'une expression idéale au plus proche du vécu. Ainsi que nous l'avons évoqué plus haut, les références à ce personnage sont présentes dès les œuvres de jeunesse de Cioran. Au fil du temps, Job fait figure non seulement de modèle dans un rapport au monde conflictuel mais également de protecteur à travers des formules comme : « Job – mon patron[830] ». En choisissant Job comme modèle, Cioran pose la nécessité du cri, son existence première est la revendication de l'être souffrant sans raison.

Cependant, ce désir de proximité avec son modèle et la recherche d'une communauté de geste restent irrésolus chez Cioran. En effet, pour devenir Job il faut produire un saut dans l'absurde par le cri, et cela, Cioran ne parvient pas à l'actualiser de manière perenne. En effet, alors que Job ne met pas en doute l'existence de son interlocuteur, Cioran se fait le chantre de la solitude essentielle et module l'ensemble de son œuvre autour de l'inexistence d'un interlocuteur par ailleurs nécessaire à la vie. Ainsi, dans le fragment mentionné plus haut où Cioran s'interroge sur un possible interlocuteur à ses cris, l'usage du verbe « crier » évoque le geste de Job envers Dieu. En effet, la juxtaposition du verbe avec l'adverbe « vers » pose la question de la force dialogique du cri. Alors que la fonction primaire du cri est une extériorisation de la souffrance, rarement adressée à un sujet spécifique, l'usage de « vers » suggère un interlocuteur. Son absence est révélée par son silence mais pour autant n'incapacite pas entièrement le dialogue :

> Accès de violence surhumains, inhumains ! J'ai parfois l'impression que toute ma chair, tout ce que je possède de matière se résoudra un jour soudain en un cri dont la signification échappera à tous, sauf à Dieu[831]…

Le cri est associé au champ de la violence dans un déploiement hors de l'humanité et dans une crise de la matière. Cela exclut l'énonciateur du reste des hommes et impose de se tourner vers un absolu dont l'existence reste en suspens ainsi que le matérialise l'usage de la ponctuation dans ce fragment. Le fragment renvoie à une distinction entre langage et cri : communication raisonnée à destination des pairs, et communication des sens, dénuée de signification pour la raison. Entre langage et cri, Cioran marque une forme de tension existant entre deux polarités dont aucune n'est entièrement satisfaisante. Dans l'oscillation

830 *Cahiers*, p. 254.
831 *Ibid.*, p. 20.

constante entre l'un et l'autre, le cri pointe mais ne s'accomplit pas, ou bien est exprimé pour être nié immédiatement après.

Cioran s'inscrit également dans la lignée de Baudelaire pour qui l'impossibilité d'écrire renvoie au dualisme essentiel de l'être, rendant impossible un énoncé qui ne soit pas auto-contradictoire : « De la vaporisation et de la centralisation du Moi. Tout est là[832]. » La parole devient alors le reflet d'une tragédie intime d'une voix qui n'a pas les moyens de s'exprimer mais ne peut se réduire au silence, état qui se traduira chez Cioran par des formules du type : « Point de salut, sinon dans l'*imitation* du silence. Mais notre loquacité est prénatale. Race de phraseurs, de spermatozoïdes verbeux, nous sommes *chimiquement* liés au Mot[833]. » Ce fragment évoque une incapacité congénitale, ontologique, à produire du silence (peut-on produire un manque, un vide, une absence ?), mais la tension naît aussi de la tragédie de l'être qui ne parvient pas à trancher : « *Être ou ne pas être. /* … Ni l'un ni l'autre[834]. » Cette coexistence d'états contraires revient assez souvent au fil des fragments comme ici dans *De l'inconvénient d'être né* : « Extraordinaire et nul – ces deux objectifs s'appliquent à un certain acte, et, par suite, à tout ce qui en résulte, à la vie en premier lieu[835]. » Les auto-contradictions poussent Cioran à vouloir le silence de l'écriture d'une part, et d'autre part, son maintien comme exutoire, expression d'une tension insoutenable créée par ces contradictions-mêmes. Cette dynamique proche de celle de Baudelaire, alimente l'œuvre de Cioran dans un cercle vicieux bien que créateur : le mal-être suscite l'envie d'écrire par besoin d'apaisement, mais l'écriture pour pouvoir être maintenue nécessite le maintien de la souffrance, dans une dynamique de répulsion / attraction provoquant des effets de ressassement qu'Éric Benoît met en lumière dans son article précédemment cité[836].

L'auto-contradiction ne se fait pas seulement dans l'oscillation d'un état à l'autre mais dans la coexistence d'états contraires risquant de provoquer une tension insoutenable : « Tout tourne en moi à la prière *et* au blasphème, tout y devient appel *et* refus[837]. » Dès lors, la tension mène inévitablement dans un premier temps à l'éclatement : « Je suis un philosophe hurleur. Mes idées, si idées il y a, aboient ; elles n'expliquent rien, elles éclatent[838]. » Cependant, les hurlements, mode d'expression épuisant s'il en est, ont une

832 C. Baudelaire, *Mon cœur mis à nu*, in *Œuvres, op. cit.*, p. 678.
833 *Syllogismes de l'amertume*, p. 176.
834 *Aveux et anathèmes*, p. 1099.
835 *De l'inconvénient d'être né*, p. 739.
836 E. Benoit, *art.cit.*, p. 19.
837 *Cahiers*, p. 17. [nous soulignons].
838 *Ibid.*, p. 14.

durée limitée chez Job, puisqu'après avoir reçu la réponse de Dieu, il mettra un terme à ses vociférations. Bien sûr, la réponse est profondément lacunaire puisqu'elle ne révèle que le mystère insondable des voies divines, mais elle constitue néanmoins la réponse de première main attendue par Job. En ce sens, le modèle s'épuise chez Cioran, puisque la seule réponse attendue est celle du silence, l'amenant à reconduire jusqu'à l'étiolement sa révolte. En effet, loin de mener à une amplification dans l'intensité des cris, cette répétition conduit à une lassitude, une mise en question de l'efficacité du procédé. Si silence il y a, c'est celui de l'épuisement, d'un Job qui aurait passé quarante ans sur son tas de fumier :

> Un Job anémié par le scepticisme.
>
> Mes doutes ont sapé mes forces et il est étonnant qu'ils m'aient laissé assez d'énergie pour pouvoir encore envisager de me détruire[839].

Ainsi, parce que le cri ne parvient pas à s'actualiser pleinement, l'écriture devient le stigmate de ce qui ne peut s'écrire. Le problème de l'actualisation du cri chez Cioran tient à son impossible réception. Pour Job, la crise est une épreuve de la foi par laquelle il parvient à la révélation divine ; l'appel à Dieu et le refus de l'injustice l'amènent à considérer l'impénétrabilité des voies divines. Cependant, à aucun moment sa foi n'est mise en doute, elle ne vacille pas (bien qu'il se déplace à ses marges), tandis que dès le départ, celle de Cioran est défaillante. En effet, le silence de Dieu empêche toute finalité, tout achèvement à la crise qui se trouve alors répétée sans fin entre prière et blasphème. La fatigue et le manque d'énergie poussent à considérer l'écriture comme une tentative, une volonté avortée de cri, mais aussi un épuisement progressif en gémissements et sanglots. Ainsi, du cri qui est produit dans un instant T, les gémissements se répètent, languissent, et reviennent par vagues.

III.2.3. Revendiquer envers et contre tous

Cependant, Cioran rejoint aussi Job dans ses questionnements sur l'existence et sur le besoin de trouver une explication à ses souffrances. Si Cioran s'interroge : « Quel dieu s'acharne contre moi[840] ? », c'est bien parce qu'elles lui semblent et injustifiées et imméritées. Ce qu'on retrouve tout particulièrement dans les *Cahiers* (plus que dans le reste de son œuvre) probablement parce que l'espace privé permet davantage l'épanchement angoissé quant aux troubles physiologiques qui sont les siens (douleurs

839 *Ibid.*, p. 789.
840 *Ibid.*, p. 94.

nerveuses, fourmillements, insomnies, maux de ventre, etc.). Mais aussi parce que les *Cahiers* sont un espace d'où autrui est exclu : « Je n'ai rien à dire à personne, je suis depuis longtemps entré dans l'Incommunicable[841]. » L'écrivain se place dans une autre sphère que le reste de l'humanité, il en est étranger et ne parle pas la même langue, il ne parle, d'ailleurs, plus aucune langue.

En choisissant Job comme modèle mais en réaffirmant l'absence de Dieu, Cioran marque sa posture entre rupture et incomplétude. En ce sens, le cri s'épuise ou se bloque. Mais il signale aussi son attachement au cri comme mode d'expression et ce pour plusieurs raisons : d'une part parce qu'il traduit une souffrance autrement inexprimable. D'autre part, il sort l'écriture de la nécessité de convaincre, d'user de la raison puisque cette dernière ne sait pas saisir le cri dans son sens profond ni le traduire en mots. Lorsque Cioran se définit comme « philosophe-hurleur » il exprime son désir d'être toujours au plus près des sensations, du physiologique, et nous rejoignons Michel Jarrety à ce propos :

> Il se peut que cette affirmation, consignée dans l'espace privé des *Cahiers*, porte une part d'excès et teinte d'on ne sait quelle bile noire la pensée de ce grand mélancolique. Son intérêt est en tout cas de nous dire la conscience que l'écrivain, en dépit de cette langue si élégamment policée qui l'a fait abusivement rapprocher des moralistes classiques, put avoir de toujours écrire au plus près du cri, d'exprimer le langage du corps, et de l'en faire sortir pour s'en libérer, sans souci d'une affirmation qui vise à convaincre[842]. »

Là encore, l'éclatement marque un fonctionnement de Cioran face au monde : les vagues de lassitude sont parcourues de frissons et d'éclats surgis des profondeurs de l'être, des sensations des os. Le cri survient lorsque le style et l'ironie ne parviennent plus à endiguer la souffrance d'exister. Ce qui explique d'ailleurs que les *Cahiers* comportent davantage que le reste de son œuvre l'expression d'une douleur tant physique que morale, la phase de réécriture des fragments lors de leur passage à la publication tendant à amoindrir cet aspect.

III.3. Le cri comme modalité de l'existence

Bien qu'on constate la progression du motif de l'épuisement dans les œuvres en français de Cioran, progression dont les *Cahiers* rendent compte puisqu'ils s'étalent sur

841 *Ibid.*, p. 314.
842 M. Jarrety, « Cioran modeste face au "chien céleste" » », *Le Magazine Littéraire*, 2014/3 (N° 541), p. 58.

une quinzaine d'années, elles sont parcourues de sursauts où le cri s'exprime, rythmant ainsi le discours entre tentation du silence et revendication du cri. Ainsi, tant le cri que l'épuisement deviennent des motifs littéraires, et pour ainsi dire des figures de style – non pas comme illusions formelles mais comme moyens d'illustrer un vécu bien réel. L'écrivain se fait également de plus en plus sensible aux « cris » de l'existence (éclatement, cri animal, sursaut, ou encore vociférations de marginaux) et les intègre dans ses textes comme autant de modalités d'existence, de tentatives pour se raccrocher au train de la vie.

III.3.2. Entendre le cri du monde

Le double échec de la raison et du langage présent dans le *Livre de Job* à travers le saut dans l'absurde d'une rébellion contre l'inévitable par le biais d'un mode d'expression irrationnel renverse les codes de la communion avec l'Absolu. Cioran, bien qu'athée, pressent la nécessité d'un interlocuteur hors humanité : « Dieu est même s'il n'est pas[843] ». Ce paradoxe de l'existence d'une entité dont on reconnaît par ailleurs l'absence, résume toute la pratique de la pensée de Cioran. En effet, au cœur des antagonismes, entre les cris et le silence, se trouve la vie. Par l'explosion, le choc, le monde peut produire un mode d'expression que l'écrivain va saisir. Comme Job qui, parmi les hommes est le seul à avoir su comprendre Dieu, le penseur privé apparaît alors comme celui qui est l'interlocuteur du monde, de l'ineffable :

> Comme je me promenais à une heure tardive dans cette allée bordée d'arbres, une châtaigne tomba à mes pieds. Le bruit qu'elle fit en éclatant, l'écho qu'il suscita en moi, et un saisissement hors de proportion avec cet incident infime, me plongèrent dans le miracle, dans l'ébriété du définitif, comme s'il n'y avait plus de questions, rien que des réponses. J'étais ivre de mille évidences inattendues, dont je ne savais que faire…
>
> C'est ainsi que je faillis toucher au suprême. Mais je crus préférable de continuer ma promenade[844].

La révélation poétique du monde à travers un évènement insignifiant dévoile la sensibilité du penseur-promeneur, mais la fragilité du moment est évidente, marquée par les points de suspension et le retour à la ligne précédant la chute. À la puissance de l'extase à peine touchée du doigt correspond une incapacité à s'en saisir et finalement une indifférence ironique. À travers cette expérience, on perçoit toute la tension présente chez Cioran tout

843 *Cahiers*, p. 986.
844 *De l'inconvénient d'être né*, p. 741-742.

au long de son œuvre entre le désir d'accéder à une vision plus riche de la vie, la peur de ne pas être à la hauteur et le choix d'un abandon nourri d'ironie. On peut d'ailleurs y voir un parallèle avec le mythe d'Orphée tel que Blanchot le développe : l'écrivain plonge en lui-même à la recherche de l'essence du poétique, le perçoit mais se trouve incapable de la remonter à la surface. Pour supporter la défaite, Cioran s'en détourne avec ironie, faisant de l'échec un but en soi, un art à part entière.

À celui qui fonctionne par questionnements sans jamais trouver de réponse, le monde offre des possibles solutions auxquelles il se refuse, là où Job avait pu atteindre la conclusion attendue. Cependant, à partir de ces bribes de révélations refusées, l'auteur va composer une œuvre où il retranscrira cette rencontre hors de la parole entre explosion et silence. Aussi s'agit-il de réactiver silence et cri comme modalités de dialogue, si ce n'est avec autrui, au moins avec le monde et avec soi-même. En témoignent les nombreux récits de balades – nocturnes, dans les environs de Paris, ou à l'occasion d'un séjour sur la côte – où le rapport entre l'écrivain et le monde se fait pleinement sentir :

> Sur cette côte normande, à une heure aussi matinale, je n'avais besoin de personne. La présence des mouettes me dérangeait : je les fis fuir à coups de pierres. Et leurs cris d'une stridence surnaturelle, je compris que c'était justement cela qu'il me fallait, que le sinistre seul pouvait m'apaiser, et que c'est pour le rencontrer que je m'étais levé avant le jour[845].

Par les cris des oiseaux l'écrivain entre en communion avec un état du monde, état résolument négatif, marqué par la solitude et la mélancolie. Le dialogue se crée au détour d'une rencontre, il y a donc bien échange entre deux entités dont l'une n'est certes pas humaine, mais le silence et la solitude en marquent les bornes. De même, la rencontre entre deux hommes reste possible, non pas dans le discours, définitivement ramené à son impuissance, mais dans le silence :

> Le vrai contact entre deux êtres, et entre les êtres en général, ne s'établit que par la présence muette, par la non-communication *apparente*, comme l'est toute communication véritable, par l'échange mystérieux et sans parole qui ressemble à la prière intérieure[846].

Ce vœu de silence entre les êtres sera réactivé de façon régulière chez Cioran, soit pour conclure une journée passée à discuter : « 11 janvier. Journée dévorée par la

845 *De l'inconvénient d'être né*, p. 736.
846 *Cahiers*, p. 670-671.

conversation[847] », soit pour rappeler le plaisir du silence souvent lié à celui de la solitude et pour établir son lien plus profond à la vérité. Du cri au mutisme s'articule un rapport à l'autre et au monde dont les fragments se font l'écho. Ce rapport n'est pas sans rappeler la posture de Job dont le discours s'articule des cris au silence.

III.3.3. Le cri révélateur de vérités marginales

D'une façon générale, Cioran fait sienne la posture critique des moralistes à l'égard de la société : il fustige la morale, la philosophie, les préjugés, la bêtise, les normes sociales, etc. Mais son objectif n'est pas de redresser les mœurs, il s'agit davantage de puiser un savoir là où il n'apparaissait pas, parmi les franges de la société. Toute sa vie et son œuvre sont parcourues des propos de personnes exclues de la société (malades qu'ils rencontrent dans les asiles qu'il fréquente régulièrement, prostituées avec qui ils discutent lors de ses promenades nocturnes, clochards, etc.). Les propos qu'il leur reprend lui permettent de mettre en lumière l'enseignement d'un non-savoir primitif qui « est le fondement de tout, [qui]crée le tout par un acte qu'il répète à chaque instant[848] ». Ce savoir paradoxal ne se fonde aucunement sur la raison et se forme sur du contingent et de l'impermanent. Il met en lumière une pensée hors norme, capable d'exprimer une vision de l'absolu car « Il n'est qu'un esprit lézardé pour avoir des ouvertures sur l'au-delà[849] ». Cioran va tout particulièrement s'intéresser à ceux dont le cri est le mode d'expression principale (les fous et les malades) à travers des formes brèves qui vont régulièrement se faire porte-parole de ces derniers[850]. Les textes deviennent alors un recueil doublement en marge (marge de la société et marge de la littérature), où l'écrivain donne à lire une pensée dont l'axe est brisée (par la forme et par son origine marginale). Dès lors, le dialogue se fait en marge : de l'écriture, de la parole et de la société. Le cri permet un retour aux sources, affranchi des codes logiques et raisonnés et en marge du monde.

> On ne peut savoir si l'homme se servira longtemps encore de la parole ou s'il recouvrera petit à petit l'*usage* du hurlement[851].

847 *Ibid.*, p. 44.
848 *De l'inconvénient d'être né*, p. 743. Sur le non-savoir voir également les *Cahiers*, p. 313-314.
849 *Syllogismes de l'amertume*, p. 251.
850 Cette pratique, amorcée dans *Le Précis de décomposition* avec le fragment « Démission » où Cioran relate sa rencontre avec une vieille « commère décrépite », se prolongera tout au long de ses œuvres à travers la transmission de ses discussions avec des malades et des fous, notamment lors de visites à l'asile ou de lectures d'ouvrages psychiatriques (notamment ceux de P. Janet).
851 *Syllogismes de l'amertume*, p. 257.

Le cri représente un moment de rupture avec le logos et une violence faite à la raison. En mettant en avant le cri, le penseur privé rappelle à l'homme qu'il n'est rien de plus qu'un animal évolué, qui en dernière instance se rapproche du primate plus que du divin. Par le cri, on renoue avec une connaissance primaire, un désespoir antérieur à tout savoir construit ou culturel. Le cri permet de se reconnecter à l'être au-delà des symboles et d'être dans une immédiateté totale. Le lien entre « usage » et « hurlement » marque l'importance de l'expression physiologique pour Cioran qui relève pour ainsi dire de l'utilité publique. L'importance de ceux que la société appelle les fous et les malades dans l'œuvre de Cioran, où ils sont montrés disant ce que personne n'ose dire ou n'hésitant pas à recourir au cri, révèle l'utilité de ce dernier dans l'expression de l'être.

III.3.4. Stylistique du dépouillement

A travers la figure de Job, la souffrance apparaît comme thème et structuration du texte. Si ce schéma dépasse largement le modèle biblique, ce dernier n'en est pas moins une porte d'entrée efficace et riche de niveaux de lecture. À partir d'une mise en perspective sémantique à travers une communauté de souffrance, Cioran développe une réflexion existentielle autour du modèle qui vient nouer sujet d'écriture et pratique. Le cri apparaît alors comme un moment crucial de la rédaction. Il va ainsi être un moteur ; relançant l'écriture ou en rompant le fil, il constitue un mécanisme fort du discours cioranien. Bien qu'il pose la question de l'échec du langage, il n'y a pas lieu d'en désespérer : chez Cioran, l'échec constitue une volonté d'actualisation du discours, il n'est pas une mise à l'arrêt, mais un renouveau, une possibilité de composer hors du cadre, qui finalement s'avère stimulante et propice à la création. Ainsi, la figure de Job met en échec la parole et surtout la raison dans le rapport au divin. Seuls restent valables le cri et le silenc bien que sans Dieu, pressent la nécessité d'un interlocuteur hors humanité afin de marquer son élection paradoxale et de partager sa lecture existentielle d'un monde renversé où la nuit, le désespoir, la solitude, l'ennui et la mélancolie sont autant de nouveaux axes de lecture. Ainsi, à travers la figure de Job, le dialogue avec le monde se construit de façon discontinue, en passant par un cri qui s'actualise là où on ne l'attend pas, s'épuise là où il semblait poindre.

Or, il y a là encore un parallèle avec le cri dans *Le Livre de Job* qui commence par un dépouillement : Job déchire son manteau et se rase la tête, il s'affaisse au sol. Au-delà des signes traditionnels du désespoir, il y a ici une pratique de négation de soi, de se rabaisser, s'amoindrir qui aura son intérêt dans la forme brève de Cioran. La formule « J'ai rongé

mes os avec mes dents » (Job, XIX, 20) n'est pas sans anticiper les références de Cioran à son propre squelette ou à ses douleurs (notamment des fourmillements dans les jambes dont il se plaindra toute sa vie). Le cri, bien qu'il soit insurrection contre l'ordre des choses chez Job comme chez Cioran, est aussi une révolte contre soi-même. À partir de l'idéal du cri, c'est toute la pratique de l'écriture qui est contaminée par ce dépouillement de la forme, vers la rupture radicale.

Écrire à l'encontre de soi (pour reprendre la formule de Nicolas Cavaillès dans son exégèse cioranienne) implique non seulement un désir de faire disparaître le moi, mais aussi d'en attaquer l'expression. La parole ne peut donc pas être prolixe, l'expression ne peut pas être approfondie, sous peine d'être accusée de complaisance envers soi-même. La prose est donc minée, voire empêchée. Il existe une poétique du dépouillement stylistique chez Cioran, sensible notamment dans l'espace d'expérimentation que sont les *Cahiers* à travers des notes descriptives comme ici : « Hier soir. Dans une petite rue du côté des Halles. Des pans de mur noirs d'une maison lépreuse. Et tout à fait en haut, un trou qui laisse apercevoir une étoile[852]. » Ou encore cette note du 21 mars 1971 « La Beauce. Ciel couvert, temps brumeux. Des bosquets d'arbres : taches noires, au milieu d'une steppe brune. Tant de poésie à une heure seulement de Paris[853] ! » Dans les deux notes, le texte est « rongé », les phrases sont courtes, informatives. Mais, par une sorte d'impressionnisme littéraire, elles font la part belle à l'expression picturale. Ainsi, dans le cas du 21 mars, la forme permet de dépeindre une ambiance, des tonalités, etc. Tandis que le premier fragment a un caractère poétique à travers des jeux sur la personnification de la maison, et surtout la chute finale, où l'anodin cède la place à une poétique du quotidien, invisible au commun des mortels, accessible à l'insomniaque ou au solitaire.

La figure de Job, récurrente chez Cioran permet ainsi d'acter la sortie de la raison et l'entrée dans l'expression d'une sensation ou d'un sentiment. Les modalités d'expression vont s'en trouver modifiées et cela génère toute une réflexion sur le style chez Cioran. Cependant, il ne s'agit pas uniquement de trouver refuge dans le style mais bien de proposer une réflexion sur les moyens de traduire par l'écrit, outil profondément suspect puisque dépendant du langage, une expérience sensible. Le style n'existe pas pour lui-même mais bien en vue d'une expression rendant compte des achoppements de la raison et de ce qu'elle peine à saisir. Pour ce faire, ayant renoncé à la raison et ses outils (réflexions universelles et objectives, logiques, déductions et principe de non-contradiction) en suivant

852 *Cahiers*, p. 914.
853 *Ibid.*, p. 919.

Job, Cioran cherche à établir sa pensée à travers un langage délivré de l'impératif rationnel tant dans sa forme que dans son contenu. Dès lors le savoir se construit à l'aune de l'expérience intime, qui devient source d'universalité.

III.4. Le cri : entre exaltation et refoulement de l'angoisse

II.4.1. Les déchaînements d'un « hystérique »

Les cris de désespoir de Job ne sont pas la seule modalité de cri en présence chez Cioran. Les textes de jeunesse comportent une forme lyrique, exaltée du cri. A propos des écrits de jeunesse en roumain, c'est Mihail Sebastian (1907-1945) qui, le premier, place le style de Cioran sous le signe d'un hurlement :

> […] c'est une écriture gonflée, gongorique, déclamatoire, avec de fausse violences, de fausses lamentations, une écriture extérieure, pleine de procédés rhétoriques, pleine de vocatifs, d'imprécations et d'appels, saturée d'adjectifs, d'interjections et d'épithètes. C'est un style éminemment catastrophique […], un style qui crie, qui s'égosille, qui hurle – et on ignore s'il hurle sous l'effet d'un besoin organique d'expression, ou sous celui d'une manière littéraire délibérée[854].

M. Sebastian met l'écriture de Cioran sous le signe de l'hyperbole, l'exaltation lyrique et exagérée d'un moi qui se déchaîne contre on ne sait trop qui ou quoi. Comme nous l'avons étudié dans la première partie de cette recherche, c'est contre ces excès que s'érige l'écriture en français, expérience d'amoindrissement du moi. L'écriture de jeunesse est en effet un débordement hors de soi, un trop plein qui explose pour ne pas s'autodétruire. C'est d'ailleurs le premier drame de Cioran, celui de ne pouvoir rester en soi, silencieux. Dans ses œuvres plus tardives lorsqu'il revient sur ses premiers écrits, Cioran n'évoque jamais un travail de style : le lyrisme apparaît consubstantiel, naturel et impensé. À la critique de M. Sebastian s'interrogeant sur l'origine du cri, Cioran répond que ce dernier est profondément organique. Le cri et l'exaltation sont signes de maladie. Deux sont souvent nommées par Cioran : l'épilepsie et l'hystérie. Ce choix de vocabulaire spécifique révèle plusieurs choses importantes sur la façon dont Cioran considère son travail. Concernant l'hystérie, il y a un dénigrement de sa pratique :

---

854 M. Sebastian, « Emil Cioran, *Le Livre des leurres* », in V. Piednoir, L. Tacou, *op. cit.*, p. 207. Chronique littéraire initialement parue dans *Rampa*, an XIX, n°5522, 13 juin 1936, p. 1. Traduction du roumain par V. Piednoir.

> C'est tout à fait à tort qu'on m'attribue et qu'on me reconnaît du « style ». Je n'ai pas de style, j'ai, comme l'a remarqué Saint-John Perse, un « rythme ». Et ce rythme correspond à ma physiologie, à mon être, c'est ma cadence organique, mon halètement d'hystérique qui réussit à passer dans mes phrases. Mais cette faculté que j'ai d'y projeter mon mouvement intérieur, c'est une erreur de l'avoir assimilé à un « style » ou à un talent quelconque. Non, je n'ai ni talent ni style, j'ai un ton cadencé, qui vient, entre autres, de mon état à peu près constant d'anxiété[855].

En mettant sa pratique du côté du rythme plus que du style, Cioran marque une bascule entre une conception de l'écriture cherchant à maîtriser ce qui vient de l'intérieur, tel que ses écrits sur le style des années 40-50 le laissent percevoir, et un retour à une appréciation plus organique. Entre les deux, Cioran s'est libéré du lyrisme de sa jeunesse et peut enfin admettre et revendiquer la dimension organique qui anime son écriture, le rythme naît non plus d'une exaltation mais d'un malaise. Il est d'ailleurs intéressant qu'avant même de mentionner l'angoisse, ce soit l'hystérie qui caractérise le flot de son écriture. Ce mal est des plus suspects, d'abord par sa féminité, mais aussi parce qu'il semble sans autre cause que la nature de celui – celle – qui en est affecté, enfin parce qu'étymologiquement il touche à une fonction interne principale : celle de la création, le terme grec τα῾ υ῾στερικα´ désignant les affections de la matrice. Revenons d'abord sur le lien avec le féminin présent dans ce terme d'hystérique. Bien que Freud ait démontré que les hommes sont également sujets à l'hystérie, ce mal reste, dans l'imaginaire collectif, une affection féminine, et en être atteint rend un homme suspect d'une perte d'énergie virile, d'être faible, soumis à sa physiologie plutôt qu'affirmant la force de sa raison.

Le déchaînement de folie, de rage, n'est que rarement accompli chez Cioran après son passage au français. L'écriture reste à la frontière de l'explosion : « Mes journées pour la plupart : hystérie nulle[856]. » L'hystérie, maladie de l'utérus en peine de reproduction, touche dans un renversement symbolique l'écrivain se refusant à écrire. Le potentiel artistique de ce mal est d'ailleurs perçu déjà par Baudelaire en 1857 dans l'article qu'il consacre à *Madame Bovary* :

> L'hystérie ! Pourquoi ce mystère physiologique ne ferait-il pas le fond et le tuf d'une œuvre littéraire, ce mystère que l'Académie de médecine n'a pas encore résolu, et qui, s'exprimant dans les femmes par la sensation d'une boule

855 *Cahiers*, p. 333.
856 « Cahier 1958 », Fond Cioran, Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, Ms 799[49].

> ascendante et asphyxiante (je ne parle que du symptôme principal), se traduit chez les hommes nerveux par toutes les impuissances, et aussi par l'aptitude à tous les excès[857] ?

Entre impuissance et excès, l'écrivain déploie sa création, création tout à la fois empêchée et exaltée. Pour Cioran, c'est certes l'empêchement qui prime mais l'exaltation reste présente, telle une ombre portée. Hystérique en creux, épileptique sans mal : « j'ai tout d'un épileptique, sauf l'épilepsie[858] », Cioran pratique une écriture où le manque est essentiel, traduisant une incomplétude existentielle incompatible avec l'exaltation lyrique de ses débuts. Ses cris d'épileptique ou d'hystérique restent toutefois de l'ordre du possible et même du souhaitable ainsi qu'un fragment manuscrit en atteste : « Seule une bonne épilepsie pourrait me délivrer de l'intolérable tension où je vis[859] ».

III.4.2. De la nécessité de refouler ses cris

La tension entre ce qui relève du champ de l'impuissance (épuisement, ennui, désœuvrement, fatigue, mélancolie, etc.) et ce qui relève du champ de l'exaltation (cri, colère, exaspération, etc.) continue à animer l'écriture de Cioran tout au long de sa vie. Cependant, l'écriture, qui dans les écrits de jeunesse venait extérioriser un trop plein et verbaliser l'explosion, est désormais utiliser pour endiguer la crise, ce qui se traduira par un style rompu, minimaliste, remplaçant le débraillement des textes roumains :

> Minuit. Tension voisine du haut mal. Envie de tout faire sauter, efforts pour ne pas éclater en morceaux. Chaos imminent[860].

C'est la proximité de l'effondrement, sa menace à la fois angoissante et excitante qui génère l'écriture, qui lui donne un sens. Mais le cri n'a désormais plus sa place : il est refoulé parce que ce qui est dorénavant prépondérant c'est le vertige, l'incertitude qui précède la crise :

> Vais-je pouvoir rester encore debout ? Vais-je m'écrouler ?
>
> S'il y a une sensation *intéressante*, c'est bien celle qui nous donne l'avant-goût de l'épilepsie[861].

857 C. Baudelaire, « *Madame Bovary* par Gustave Flaubert », in *Œuvres complètes, II, op. cit*, p. 83.
858 *Cahiers*, p. 20.
859 « Cahier 1958 », Fond Cioran, Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, Ms 799[42].
860 *Le Mauvais démiurge*, p. 707.
861 *De l'inconvénient d'être né*, p. 895.

L'épilepsie touche au cœur de la pratique cioranienne parce qu'elle peut frapper à tout moment et qu'elle menace l'horizontalité de l'être. Or, chez Cioran la capacité à rester debout a fort à voir avec l'aptitude à progresser dans la vie, à participer à la vie, ses notes relatent son incapacité à se lever et dans les *Syllogismes de l'amertume* il affirme la corrélation entre le renoncement et la station allongée : « Je prends une résolution *debout* ; je m'allonge – et l'annule[862]. » Passer en position couchée (ou rester couché) est un élément important de la pensée de Cioran car cela révèle sa fatigue essentielle et justifie son rapport à l'écriture fait de fragments et de renoncements. L'épilepsie introduit une dimension supplémentaire : celle de la rupture subie et subite, involontaire et violente. Le haut-mal renvoie alors à une crise incapacitant l'écrivain, mettant un terme à l'écriture tout en la générant. L'écriture est mise en mouvement dans un laps de temps très court : ce moment qui précède la crise mais qui s'arrêtera dès que celle-ci éclatera. Il est donc impossible de retranscrire complètement le paroxysme du malaise puisqu'il correspond à un écroulement de l'être trop violent pour être traduit. Une certaine pudeur empêche par ailleurs la confession totale, l'épanchement de tous les cris : « Par souci de décence j'ai mis une sourdine à mes cris ; sans quoi j'eusse été un sujet d'épouvante pour les autres, non moins que pour moi[863]. » Entre désir de dévoilement d'une vérité intime, bouillonnante et douloureuse et une mise en danger de soi à travers la violence de la rupture engagée, les cris peinent à s'actualiser pleinement et l'écriture trouve son énergie dans leur refoulement.

III.4.3. De l'angoisse de mourir à l'angoisse de vivre

L'un des moteurs de l'écriture chez Cioran est l'angoisse. On la retrouve à de nombreuses reprises non seulement dans l'espace exutoire de ses Cahiers mais aussi dans ses textes publiés, attestant ainsi de l'importance à ses yeux de cette question. L'angoisse revêt une importance existentielle, elle fonde le rapport à l'être autant qu'à l'écriture, ainsi qu'en rend compte ce passage du *Précis de décomposition* :

> L'angoisse métaphysique relève de la condition d'un artisan suprêmement scrupuleux dont l'objet ne serait autre que l'*être*. A force d'analyse, il en arrive à l'impossibilité de composer, de parfaire une miniature de l'univers. L'artiste abandonnant son poème, exaspéré par l'indigence des mots, préfigure le désarroi de l'esprit mécontent dans l'ensemble existant[864].

862 *Syllogismes de l'amertume*, p. 197.
863 *Cahiers*, p. 26.
864 *Précis de décomposition*, p. 79.

Chez Cioran, les états d'angoisse semblent ordonner le seul rapport tangible au monde et à soi : « L'anxiété est le fond de toutes mes expériences[865] ». Plusieurs facettes de l'angoisse se relaient et varient d'intensité : la crise d'angoisse forme un paroxysme qu'on retrouve parfois dans les *Cahiers* mais très peu dans les œuvres publiées (Cioran justifie cela par une nécessaire pudeur), alors que l'angoisse larvaire, sorte de fatigue d'être soi (ainsi que la théorisent Pierre Janet puis Alain Erhenberg[866]) irrigue les textes cioraniens de part en part. Entre l'art et la vie, l'angoisse offre un prisme révélateur des distances entre l'être et l'existant, elle est non seulement très présente thématiquement comme dans le fragment ci-dessus mais aussi plus structurellement dans des fragments où l'on perçoit la panique face à l'existence et la difficulté à s'ancrer, comme ici dans *De l'inconvénient d'être né* :

> Qu'avez-vous, mais qu'avez-vous donc ? – Je n'ai rien, je n'ai rien, j'ai fait seulement un bond hors de mon sort, et je ne sais plus maintenant vers quoi me tourner, vers quoi courir[867]…

L'angoisse qui anime Cioran est celle d'une impossible prise en main de l'existence par peur non seulement de mourir mais aussi – et surtout – de vivre : « Si la peur de la mort disparaissait, tout deviendrait d'une simplicité effrayante[868]. » Si l'obsession de la mort parcourt l'œuvre de Cioran, elle ne fournit peut-être pas autant d'angoisse que la question de la vie, et malgré la révélation première du camouflet fait à l'existence, les découvertes qui suivent sont assez maigres et insatisfaisantes :

> Pendant des années, en fait pendant une vie, n'avoir pensé qu'aux derniers moments, pour constater, quand on en approche enfin, que cela aura été inutile, que la pensée de la mort aide à tout, sauf à mourir[869] !

L'angoisse de la mort, si elle semble animer une grande partie des considérations du penseur privé, s'avère générer un bien faible butin comparé à l'encre qu'elle a faite couler. Parmi les penseurs privés, Cioran malgré sa solitude revendiquée n'est pas seul dans ce type de questionnement. En effet, Georges Perros, alors qu'il est confronté à la question – puisque atteint d'un cancer – écrit dans ses notes pour *Papiers collés 3* : « Plutôt guéri de la vie que de la mort[870]. » Ce qu'il dévoile ici c'est le rapport binaire, en oscillation constante entre vie et mort dans la pensée qui ne parvient pas à se satisfaire de la vie : « Il

865 *Ibid*., p. 556.
866 cf. P. Janet, *De l'angoisse à l'extase, II,* Paris, Presses Universitaires de France, 1926. et A. Erhenberg, *La Fatigue d'être soi*, Paris, Odile Jacob, 2000.
867 *De l'inconvénient d'être né*, p. 899.
868 *Cahiers*, p. 276.
869 *De l'inconvénient d'être né*, p. 747-748.
870 G. Perros, *Papiers collés 3*, *op. cit.*, p. 1466.

ne se passe rien et quand il se passe quelque chose, c'est la mort[871] » sans pour autant accepter la mort comme horizon souhaitable. L'angoisse produit alors un blocage des rouages faisant se rejoindre vie et mort dans la même suspension anxieuse de l'être. Le choix de ne jamais se revendiquer d'une communauté contemporaine, ainsi que le fait Cioran, participe d'un choix existentiel marquant la suspension interminable et douloureuse.

Angoisse et ennui se lient alors dans l'expérience de l'existence et fécondent l'écriture qui traduit alors cet arrêt. L'écriture se forge en réponse à la crise d'angoisse pour sortir du vide laissé par l'existence qui semble anéantie dans l'anxiété. Pour Cioran, l'écriture du moi, permet de dépasser l'angoisse face à la vie, en nous focalisant sur une intériorité qui paraît beaucoup moins vide que l'univers nous entourant :

> En dehors de la dilatation du moi, fruit de la paralysie générale, nul remède aux crises d'anéantissement, à l'asphyxie dans le rien, à l'horreur de n'être qu'une âme dans un crachat[872].

Nous avons tout de même établi précédemment que l'écriture du moi n'est qu'un mensonge de plus, car le vide est aussi présent en nous, miroir intérieur du néant extérieur. Aussi le cri, affirmation de force d'un moi, est-il court-circuité par l'angoisse qui ne permet pas l'assertion forte de soi contre le monde mais qui marque d'un doute violent et douloureux tous les sujets qu'elle porte à l'attention de l'esprit :

> De tous les misérables, seuls méritent compassion ceux qui, au milieu des nuits, face à l'impossibilité de fermer l'œil, voudraient secouer l'espace, pousser des rugissements ou, tout au moins, un cri, mais ont tout juste la force de chuchoter des anathèmes[873].

L'angoisse demande bel et bien un cri, mais par sa nature même de suspension de l'adhésion à la vie ou à la mort, elle en bloque la modulation et ne permet d'extraire qu'un filet : aussi virulent soit-il dans les propos tenus, le souffle lui manque. La malédiction formulée reste alors dans le champ du confidentiel, et seul celui qui s'approche assez peut l'entendre. On retrouve alors la posture du penseur privé, non pas adoptée par choix volontaire par souci d'évoluer dans un cercle choisi mais par obligation dans une situation d'incapacité physique à aller plus loin, l'écrivain étant marqué par un empêchement essentiel d'exprimer pleinement son expérience du vécu.

871 *Ibid.* p. 1336.
872 *Syllogismes de l'amertume,* p. 755.
873 *Écartèlement,* p. 970.

L’effroi suscité par la mort provoque une horreur de la vie – parce que faillible – qui entraîne vers un vœu paradoxal de mort. Ce que Cioran expliquera par deux mouvements, d’abord la pensée du suicide qui permet de se maintenir en vie et ensuite la poursuite de la fin comme période intéressante : « Amour de l'agonie et horreur de la mort, j'expie ce mouvement contradictoire que j'ai cultivé avec une âpreté de cynique et de martyr[874]. » Encore une fois, Cioran se place à la frontière, posture qui génère une souffrance acceptée, voire revendiquée, mais aussi une certaine satisfaction face à l’extrême de la posture envisagée. Bien souvent c’est dans les moments où elle est la plus compromise qu’on trouve l’expression la plus forte en faveur de la vie dans un retournement vers le rire.

****

La question du style dans les textes des penseurs privés soulève plusieurs problèmes. En effet, ce type d’écrivain, qui se détourne de la publication affirmant se moquer d’être lu, voire revendiquant une absence de lectorat, ne semble pas avoir à prendre en considération les enjeux du style. Or, dans le cas de Cioran[875], le style devient un élément clé de la réflexion et de la pratique. En effet, les apories de l’être ayant révélé les limites du langage, l’écriture se trouve aux prises avec les mots qui lui font désormais défaut, ou qui sont tout du moins éminemment suspects. Le penseur privé cherche pourtant à s’exprimer et pour ce faire doit repenser son rapport à la langue afin de lutter contre les écueils de la parole. C’est pourquoi il va devoir intégrer une réflexion sur le style, puisqu’une parole neutre, du type philosophique par exemple, risque d’être prise au piège des définitions creuses. Dès lors, la ponctuation, les répétitions, les images se chargent de sens tandis que les mots se vident.

Dans l’épuisement du langage le désespoir est sensible parce que l’écrivain n’a pas d’autre choix que d’user de cela même qu’il attaque. Il va alors faire appel aux différents avatars qu’il a pu mettre en scène afin de puiser dans leurs ressources les moyens de mener sa lutte. Ainsi, Job s’avère être un modèle riche d’enseignement car en proposant le cri comme modalité d’expression il remet en question le rapport à autrui et repense le dialogue hors de toute rationalité. Toutefois, la parole, mise en tension entre le nécessaire épuisement d’un langage en échec et le désir d’exprimer l’angoisse, le désespoir ou les derniers vestiges du lyrisme de jeunesse, risque sans cesse d’imploser et de se tarir. Malgré la tentation du silence, le penseur privé ne peut s’empêcher de reconduire la parole, certes

874 *Cahiers*, p. 53.
875 Et de façon plus générale chez l’ensemble des penseurs privés de Montaigne à Perros.

de plus en plus marquée par cet horizon. Pour ce faire, il choisit d'opter pour l'autre côté de la pièce et passe des pleurs d'Héraclite au rire de Démocrite.

Chapitre 2 – Retournement par le rire : ironie et humour chez le penseur privé

Envisager le rire entraîne le plus souvent à le considérer dans son opposition aux pleurs. On couple ainsi joie et désespoir, comédie et tragédi est d'ailleurs pleinement conscient de cette ambiguïté, lui qui mentionne dans les *Syllogismes de l'amertume* la « tragi-comédie du disciple ». Montaigne notait déjà cette contradiction entre l'attitude de Démocrite riant de la condition humaine et celle d'Héraclite pleurant pour les mêmes raisons[876]. En proie à des émotions minant l'adhésion au monde (ennui, mélancolie, désespoir, colère) dans lesquelles il s'enfonce, le penseur privé finit par trouver le rire au bout du désespoir. Qu'il se tourne lui-même en dérision ou qu'il rie des absurdités du monde, le rire arrive toujours dans un retournement permettant de remettre une distance avec la souffrance initiale. Toutefois, le penseur privé ne s'y établit pas car l'incertitude fonde son rapport au monde et induit une oscillation permanente : entre sa mélancolie et son désespoir, il est parfois nécessaire de rétablir un équilibre existentiel par un éclat de rire. Ce dernier intervient aussi dans une renégociation du rapport au sérieux. En effet, il y a toujours un risque de se prendre trop au sérieux lorsqu'on ressent une souffrance insupportable. Aussi son projet de refuser le sérieux peut-il se court-circuiter lui-même et nécessite-t-il une vigilance constante par le rire qui introduit du détachement. Le penseur privé tel que Kierkegaard en brosse le portrait n'invite a priori pas prioritairement au rire. D'une part, parce qu'il est marqué par le désespoir face à une existence qui le déstabilise. D'autre part, parce que son médium, le textuel, n'est pas particulièrement propice au rire. Pourtant, Kierkegaard lui-même a mis en œuvre une pensée marquée par l'ironie, faisant de ce mode d'expression l'une des voix du penseur privé. D'ailleurs, Job lui-même n'est-il pas adepte du sarcasme lorsqu'il attaque ses amis, piètres réconforts face à ses tourments ? Comprendre le retournement du tragique dans le rire c'est identifier pleinement l'expression propre au penseur privé. Libéré par le rire des exigences du système et de l'objectivité, le penseur privé se livre à ses oscillations sans retenue forgeant une expression singulière.

876 Montaigne, *Essais*, I, 50, *op. cit.*, p. 525.

Solitaire mais pas entièrement coupé du monde, le penseur privé maintient un petit cercle autour de lui. Joubert entretenait une intense correspondance, Perros pouvait discuter des heures durant avec les Bretons qu'il croisait dans les rues de Douarnenez et les *Cahiers* attestent des personnes philosophes, écrivains ou anonymes, que Cioran recevait chez lui. Ce qu'il réfute c'est l'assemblée, la collégiale à présider et le savoir institutionnel. La pratique du penseur privé se construit donc en dehors du cadre du sérieux requis par le domaine académique. Il prend ici une liberté salutaire puisqu'elle lui permet d'explorer les racines subjectives de sa pensée. Il assume alors une rupture entre lui et le monde, une incompréhension généralisée, une incapacité à faire ce qu'on attend de lui. Cette solitude loin des cercles académiques permet une appropriation d'une pensée plus ludique où le rire joue un rôle important.

Appréhender le rire du penseur privé demande d'opérer un va-et-vient constant entre littérature et philosophie. En effet, parce qu'il cherche à établir sa pensée tant sur un fond libéré des impératifs moraux et rationnels que dans une forme apte à rendre compte de cette liberté et des nouveaux codes qui en découlent, le penseur privé développe un rire qui touche à chacun de ces deux aspects. Il nécessite alors qu'on prenne appui sur des analyses philosophiques (Kierkegaard, Jankélévitch) mais aussi littéraires (Pierre Schoentjes, Philippe Hamon, Jean-Marc Moura) pour en percevoir toutes les facettes. Soren Kierkegaard, Vladimir Jankélévitch, Philippe Hamon et Pierre Schoentjes proposent des analyses focalisées sur la voix ironique et mettent en avant différents aspects qui ont retenu notre attention. L'ironie de Kierkegaard tient davantage à l'attitude du penseur qu'à son style, on s'éloigne de la figure de style rhétorique. Dans l'ensemble, les théoriciens auprès de qui nous avons cherché appui prennent leur distance avec la lecture classique de l'ironie fondée sur l'anti-phrase. Dans notre étude sur la pratique du penseur privé nous nous sommes beaucoup attachée aux travaux de Kierkegaard posant la question de l'ethos ironique ainsi qu'à ceux de Jankélévitch qui propose une étude de la pensée ironique et de ses mouvements. Du côté littéraire, Pierre Schoentjes opère pour sa part une classification fort utile des types d'ironie entre ironie verbale et ironie du sort, tandis que Philippe Hamon relève les procédés stylistiques en vigueur dans l'écriture ironique. Leurs analyses portant davantage sur le roman que sur l'essai, elles comportent leurs limites dans le cas de notre étude mais certains points offrent des perspectives très intéressantes pour la lecture de l'ironie chez Cioran. Enfin, Jean-Marc Moura propose une analyse de l'humour littéraire qui nous a permis d'interroger sa présence chez Cioran. Toutefois le fait qu'il

distingue l'ironie et l'humour par le degré d'adhésion, faisant de l'humour une pratique sociale et de l'ironie une pratique anti-sociale tend à éloigner Cioran de l'humour. Nous verrons si une autre définition de l'humour n'est pas nécessaire dans son cas.

Pour comprendre le retournement constant entre pessimisme et rire chez Cioran il nous faut interroger les notions d'oscillation et de vacillement. En s'interrogeant sur ce que Cioran appelle la pensée du pire et sa conception de la lucidité Aurélien Demars propose une lecture stimulante de la pensée cioranienne où la lucidité vacille sous le jeu d'une dilatation jubilatoire qui la dynamise tout en la mettant en danger :

> D'ailleurs, le propre d'une vacillation, plutôt que d'une oscillation, consiste bien dans un balancement, toujours attendu mais restant incertain jusqu'au moment du basculement. Il n'y a pas plus de « sécurité du pire », que la chute n'est « confortable » et que la lucidité n'est préservée des illusions[877].

En plaçant le vacillement au cœur de la pensée de Cioran, à la fois comme principe moteur et comme danger, Aurélien Demars démontre la quête permanente chez Cioran d'une vérité qui n'a pas et n'aura jamais un seul visage, ainsi que sa résolution de penser – et d'écrire – en terrain instable, mettant en avant cette chute qui ne cesse de le hanter. Cioran voit d'ailleurs l'aventure de l'existence humaine comme une punition face à cette vacillation :

> Ainsi le démarrage de l'histoire aurait pour cause un flottement, et l'homme résulterait d'une vacillation originelle, de l'incapacité où il était, avant son bannissement, de prendre parti. Jeter sur la terre pour apprendre à opter, il sera condamné à l'acte, à l'aventure, et il n'y sera propre que dans la mesure où il aura étouffé en lui le spectateur[878].

Le vacillement place le penseur sur la corde raide, toujours entre deux et sans actualisation aboutie. Pour le penseur privé, le rire est la possibilité d'une ré-adhésion au monde, d'une acceptation de soi, et d'une recomposition d'une écriture à la fois subjective et universelle. Mais la vacillation ne permet pas de s'y établir de façon perenne. Au niveau de la pensée, les analyses philosophiques de Jankélévitch en particulier nous permettent de comprendre les oscillations du penseur privé entre le sérieux du désespoir et le détachement de l'ironie. En effet, en mettant à distance le sérieux de la blessure existentielle infligée par la rupture initiale entre soi et le monde, le penseur privé s'autorise à reconsidérer le monde comme un lieu vivable ou tout du moins acceptable dans la mesure où il a été transformé par le

877 A. Demars, *op. cit.*, p. 469.
878 *Écartèlement*, p. 903.

rire. Cet effet de retournement est développé par Jankélévitch qui y voit une négation altérée. C'est-à-dire qu'il y a un effet de négation de la négation dans l'humour qui n'aboutit pas à une affirmation simple, mais à une affirmation transformée par le détour négatif[879]. Ainsi, bien que Cioran reconnaisse que nier c'est encore affirmer, on perçoit également que ses négations transforment l'affirmation. Lorsqu'il déclare « Ce n'est pas la mort, c'est la naissance qui est l'heure de vérité[880] », l'affirmation contenue dans ce fragment est enrichie, transformée par la négation de l'existence. Ainsi, cette nouvelle affirmation se trouve corrompue par la négation qui l'a fait naître et porte en elle les marques du vide crucial dans la réflexion du penseur privé. L'adhésion au monde et à soi-même est ainsi conditionnée par l'appartenance au domaine de l'empreinte, du creux et du manque bien que ce dernier ait été revalorisé. Le retournement du désespoir au rire permet de se dégager du sérieux du désespoir tout en conservant sa fonction motrice dans le rapport au monde.

Le rire ou le sourire sont des signes de détachement salutaire, remettant l'homme face à ses limites et arrivant alors que l'être atteint un paroxysme de sensation. Par exemple, dans le fragment cioranien relatant l'approche de l'absolu lors d'une promenade tardive à l'occasion de l'éclatement d'une châtaigne, la chute finale opposant la préférence pour finir sa balade plutôt qu'aller plus loin dans l'absolu relève d'une auto-ironie mordante révélant l'incapacité à poursuivre un but autre que mécanique, routinier et très concret. Finalement, l'humour remet l'être à sa place dans son incapacité à saisir l'ineffable. Cette pratique du rire n'est pas propre à Cioran, mais elle le lie à un ensemble d'écrivains du XX^{e} siècle ayant exploré les limites du langage comme Barthes, Blanchot ou encore Michaux. Il y a d'ailleurs une véritable communauté d'esprit entre Cioran et Beckett sur ce point. Face à l'indicible, chacun d'entre eux avance vers le silence. Pourtant c'est paradoxalement en en riant que l'écrivain peut se permettre d'approcher l'absolu, projet sérieux s'il en est, dont la profondeur et les enjeux peuvent paraître suspects pour le penseur privé. Le rire apparaît donc comme une voie riche pour la pensée privée puisqu'il permet de multiples retournements, des transformations salutaires qui mettent à distance les émotions négatives l'ayant rendu nécessaire. En proie à la mélancolie, solitaire invétéré, le penseur privé est par certains aspects très éloigné du rire, tout juste parvient-il à sourire. C'est parfois ce qui lui permet de maintenir une certaine bienveillance, un

879 V. Jankélévitch, *L'Ironie, op. cit.*, p. 76.
880 *Cahiers*, p. 721.

détachement élégant attendu de l'écrivain policé. Joubert par exemple, tout imprégné des idéaux classiques, prône une écriture modérée, bienveillante :

> Même quand le poète parle d'objets qu'il veut rendre odieux, il faut que son style soit calme, que ses termes soient modérés, et qu'il *épargne l'ennemi*, conservant cette dignité qui vient de la paix de son âme, supérieure à toutes choses. Qu'il se souvienne de ce beau mot qui est dans Lucain : *Pacem summa tenent*[881]…

Cet impératif de détachement élégant – qu'on peut étendre du poète à l'ensemble des écrivains – dans lequel Joubert se maintient est également partagé – au moins dans l'intention – par Cioran qui ne contrôle pourtant pas autant ses éclatements. L'indifférence est régulièrement envisagée comme idéal à atteindre mais Cioran en restera à ce stade d'utopie : la grâce classique et le détachement ascétique sont incompatibles avec sa nature, l'un par éloignement temporel, l'autre par distance culturelle. Pourtant sourire et rire de distanciation ne sont pas absents des textes de nos penseurs privés et tout particulièrement chez Cioran, maître de l'ironie et du cynisme. Par l'humour, l'écrivain opère un retournement lui permettant de mettre à distance la violence et la douleur suscitées par ses tensions intérieures. Si le rire de Cioran est tendu entre ironie, cynisme et humour, celui de Perros penche plus souvent vers l'humour, illustrant ainsi la propension du penseur privé au rire et au sourire au-delà du sarcasme. En jouant avec la négation mais aussi en se jouant de la négation, le penseur privé mine les fondements de la pensée et du langage. Comme le rappelle Pierre Schoentjes : « L'ironie verbale n'est pas l'outil du terrassier qui pose les fondations mais celui du sapeur qui mine les bases[882]. » Le travail d'élagage entrepris touche aux idées mais aussi au texte, faisant du fragment un résultat de la pensée ironique. Du sourire au rire, l'écriture fragmentaire des penseurs privés met en œuvre un détachement visant une certaine légèreté, venant contredire le sentiment tragique de l'existence et permettant de renouer – au moins momentanément – le pacte avec la vie.

Pour comprendre comment Cioran module son expression humoristique, il faut prendre le temps d'analyser ce que Philippe Hamon appelle la « scène ironique[883] », c'est-à-dire l'ensemble des effets littéraires visant à induire une distance, créer un masque ou proposer un jeu théâtral. Malgré le choix d'une forme non narrative, la mise en scène du discours est bien présente chez Cioran à travers sa pratique de l'ironie qui sert d'axe aux modulations

881 J. Joubert, *Carnets*, T.1, *op. cit.*, p. 130.
882 P. Schoentjes, *Poétique de l'ironie*, Paris, Seuil, « Points essais », 2001, p. 99.
883 P. Hamon, *L'Ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris, Hachette, 1996, p. 109 et suivantes.

du rire, éclatant en sarcasmes lorsque le cynisme prend le dessus, ou s'égayant dans un sourire détaché lorsque l'humour domine. Le rire et le sourire permettent plusieurs processus de rupture de soi à soi, de soi au monde et de l'œuvre au système : tout cela créé une distance avec le tragique en rétablissant une normalisation de la vie portée par une double négation qui va transformer ce qui était donné d'abord.

I. Cioran et le rire : un ethos singulier entre ironie, humour et cynisme

Si le rire franc est rarement assumé pleinement dans les textes de Cioran, le sourire est plus souvent mentionné. Il paraît être une notion englobant détachement, tristesse mélancolique, et parfois même une forme de violence, par exemple lorsque Cioran évoque l'invention du « sourire meurtrier ». Cette acception paradoxale du terme montre à quel point la posture cioranienne vis-à-vis de l'humour et du détachement qu'il implique est complexe, mouvante et fragile. Bien que souvent interrogé, l'humour est toutefois une possibilité qui n'est jamais abandonnée chez Cioran, puisqu'il revient sous diverses formes et tonalités comme l'ironie et le cynisme. Le trait d'humour cioranien est souvent cinglant il opère comme un détonateur permettant la décompression et le soulagement d'une tension insoutenable sur laquelle ni le cri ni le silence ne peuvent agir. L'humour compris largement comme l'ensemble des procédés et des tonalités du rire et du sourire, joue avec la forme brève avec laquelle il partage une pratique marquée par l'importance de la dualité et de l'incomplétude. L'ironie de Cioran a fait l'objet de plusieurs analyses qui interrogent les rapports entre rire et mélancolie dans son œuvre. L'exégèse de Simona Modreanu est particulièrement enrichissante sur cette question de l'ironie qui apparaît faciliter une approche difficile de Dieu. Elle rapproche Cioran des théories de Bataille et de Baudelaire sur le rire, théories mettant en avant la part d'orgueil faisant du comique une « faculté diaphorique par excellence, enfonçant l'être dans la division, délimitant orgueilleusement la position éminente de celui qui se réjouit des infirmités des autres[884]. » Homme d'une époque de rupture, Cioran pratique une écriture où, selon S. Modreanu, « le grincement de dents est une figure de style et la dérision, le signe d'une énonciation errant vers la décomposition[885] ». Il est intéressant d'envisager une continuité du ricanement à la fragmentation du discours fondée sur une perception historique.

884 S. Modreanu, *Le Dieu paradoxal de Cioran*, *op. cit.*, p. 258.
885 *Ibid.*, p. 327.

Ainsi, l'ironie est une voix particulièrement marquante dans cette deuxième moitié de XX^e siècle et elle offre des perspectives d'appréhension de l'existence vacillant sans cesse entre renoncement et rire qui ne peuvent que séduire Cioran. Or, son intérêt pour cette tonalité du discours l'amènera à écrire *sur* l'ironie et le rire presque autant qu'à en faire. Avant de nous pencher sur une analyse plus stylistique des formes d'humour et d'ironie en présence dans l'œuvre de Cioran, nous étudierons un texte intitulé « Sur l'humour », écrit en marge de ses fragments, afin de donner à lire les spécificités du positionnement de Cioran quant à la question de l'humour et de l'ironie.

I.1. L'humour littéraire : fluctuations et dualité de l'humoriste

I.1.1. Définir l'humour par l'impossible dualité

Deux visions de l'humour s'opposent dans le champ de la critique. D'une part, une lecture y voyant une connivence (lecture reprise par une grande partie de la critique littéraire et philosophique) ; d'autre part, une lecture marquée par la modernité littéraire, initiée avec Baudelaire, mettant en avant le sentiment de supériorité et surtout la rupture totale d'avec autrui dans le rire[886]. Dans cette vision-ci l'humour n'est pas aussi fortement distinct de l'ironie (du moins pas en ce qui concerne la distance avec autrui) et l'on peut considérer avec S. Modreanu que Cioran se rapproche d'une telle perception du rire[887]. Qu'il soit force d'adhésion ou de rupture, l'humour manifeste une tension irréductible entre deux polarités : l'énonciateur est celui dont on rit quand bien même on rirait de soi-même. Ce jeu est sensible chez Cioran dont le rapport à l'être se fonde sur la vacillation et l'auto-contradiction. Afin d'entrer dans la réflexion sur l'importance du retournement par le rire nous ferons ici l'analyse d'un manuscrit de Cioran sur l'humour mettant en évidence son appartenance à la modernité littéraire tout en autorisant un retour à une certaine forme d'adhésion, transformée par l'ironie. Non-daté (il est toutefois antérieur à *La Tentation d'exister* dont certains passages le reprennent partiellement), conservé à la Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, ce fragment est composé en deux temps : une première version extrêmement raturée et une deuxième, mise au propre (dont on trouvera la retranscription complète en annexe). Cette attention prouve l'intérêt de Cioran pour la question bien qu'il n'ait pas repris le texte dans son intégralité. Le fragment s'organise en quatre mouvements

886 C. Baudelaire, « De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques », in *Œuvres complètes II*, *op. cit.*, p. 530.
887 S. Modreanu, *op. cit.*, p. 258.

distincts qui nous permettront d'établir quatre mouvements de l'humour et de l'ironie : l'humour comme symptôme d'une tension ; l'humour comme détachement ; le virage tragique vers l'ironie ; enfin, l'ancrage dans l'inachevé.

Dans ce fragment, l'humour est traité comme un phénomène distinct de la pratique propre à Cioran, l'énonciation y est neutre, le « je » comme le « nous » sont absents. Le premier temps identifie un schéma humoristique similaire à l'échelle des peuples et à celle des individus :

> On a remarqué à juste titre que l'humour se rencontre chez des peuples dont les éléments constitutifs sont contradictoires : chez les Anglais par exemple (gravité saxonne – fantaisie latine). Il en est de même pour un individu lorsque surgi de deux hérédités irréconciliables qui n'arrivent pas à se neutraliser l'une l'autre il devient le siège d'un conflit qu'il ne saurait résoudre : des tendances divergentes le dominent ; aucune d'elles ne le définit tout à fait.

Cioran entame ce fragment de façon très conventionnelle dans un essai. Il commence en effet par définir les termes qu'il étudie. Ainsi, il établit que l'humoriste est un individu empli de contradictions internes. D'abord général, le propos se resserre presque immédiatement sur l'individu, passant en une phrase d'un collectif construit à partir de notions abstraites (la fantaisie et la gravité) à un singulier fondé sur une hérédité tenant du destin à travers une condition marquée par la fatalité (le conflit intérieur, la domination de l'être, l'incapacité à se définir). Ainsi, ceux qui s'adonnent à l'humour semblent être en proie à des tensions internes indépassables ne leur permettant pas de se définir par une identité profonde. Quelle que soit l'échelle envisagée, l'humour apparaît comme le moyen mis en œuvre pour résoudre une contradiction interne dans une attitude de l'ordre de l'hygiène psychologique comme le rappelle J-M. Moura :

> Ces considérations sur le rire prennent en compte son caractère corporel, l'envisageant dans ses aspects hygiéniques et médicaux, à l'instar du médecin François Rabelais mais aussi de Kant et surtout de Herbert Spencer dans sa *Physiologie du rire* (1863). Selon ce dernier, un état de tension psychique intense doit s'écouler, se décharger par la voie psychique, motrice ou viscérale, afin de rétablir un équilibre. Le rire est la marque du passage soudain d'un état psychique intense à un autre bien moindre[888].

888 J-M. Moura, *Le Sens littéraire de l'humour*, Presses Universitaires de France, 2010, p. 26.

La perception de l'écriture comme thérapeutique est très développée chez Cioran et la subordination de l'humour à un état de tension fait du rire un élément de cette thérapie. Cet état de tension est en effet très présent chez Cioran et l'obligation de s'en décharger par tous les moyens est souvent mise en scène dans des fragments où il évoque le besoin de sortir de chez lui, celui de s'occuper les mains ou encore d'écrire quelques lignes. Obsédé par la cohabitation d'états contradictoires, Cioran cherche continuellement à assurer leur maintien malgré les difficultés qui en ressortent. Il assure régulièrement son lecteur (et se rassure lui-même) du bien fondé d'un apprentissage par la souffrance. Le rire n'est qu'un effet d'une tension perçue positivement par Cioran. Ainsi, ce n'est pas le rire qui importe mais la mise en difficulté de l'être qu'il révèle. Les contradictions auxquelles l'humoriste est soumis sont autant de plaidoyers en faveur d'une connaissance par la souffrance dont le rire est le porte-étendard. Du ricanement sarcastique au sourire détaché, les modalités de l'humour minent la cohérence apparente de l'existence et révèlent ses apories. La disparition de l'être est au cœur du projet du penseur privé, décidé à révéler les aberrations de l'existence dans ses œuvres.

Si le fragment étudié n'a pas été publié, la thématique est présente à plusieurs reprises dans *La Tentation d'exister*, ouvrage où l'on retrouve à plusieurs reprises la question du rire, comme ici :

> C'est par nos œuvres, ce n'est pas par nos silences, que nous avons choisi de disparaître : notre avenir se lit dans le ricanement de nos figures, dans nos traits de prophètes meurtris et affairés. Le sourire du Bouddha, ce sourire qui surplombe le monde, n'éclaire point nos visages. […] sybarites de la douleur, rejetons d'une tradition masochiste, qui de nous balancerait entre le sermon de Bénarès et l'Héautontimorouménos ? « Je suis la plaie et le couteau », voilà notre absolu, notre éternité[889].

Rejoignant le Baudelaire de « l'Héautontimorouménos », Cioran propose une lecture de l'homme marqué par la dualité, la confrontation des contraires au sein d'un même être, victime et bourreau à la fois. Le sourire détaché est impossible, il ne peut y avoir de prise de recul sur l'existence et seul l'usage du « nous » semble encore nouer un lien entre l'énonciateur et ses lecteurs. Cependant, du propre aveu de Cioran, ce pronom est fallacieux : « quand je dis « nous », c'est très souvent « moi » que j'entends. (…) Je n'ai jamais parlé au nom de qui que ce soit. Mais c'est pour éviter le « je » qui n'est pas

889 *La Tentation d'exister*, p. 271.

possible dans certains cas, et pour donner une apparence objective à mes choses subjectives[890]. » Ainsi, l'humour qui se trouve chez ceux en tension entre des états antagonistes marque la rupture avec le reste des individus ignorants de ces contradictions internes.

I.1.2. L'humoriste et le détachement

Percevoir l'humour non plus comme lien mais comme rupture pose la question du détachement par le rire. La rupture, phénomène placé sous le signe de la violence, peut devenir signe d'apaisement. Cioran multiplie les fragments sur le nécessaire détachement – tout en se désolant de n'y jamais parvenir – et les formule bien souvent sous le ton du rire : « Pratiquer les Pères du Désert et en même temps se laisser troubler par les dernières nouvelles[891] ! ». En opposant les considérations spirituelles et la quête d'absolu des ermites chrétiens aux faits divers contemporains dans l'espace privé des *Cahiers*, Cioran s'impose un recul teinté d'ironie à la fois sur la démesure de ses aspirations et sur l'insignifiance de ce qui l'en détourne. En suivant pas à pas la démarche cioranienne nous espérons montrer les rouages d'une pensée qui fonctionne par retournements successifs dans un jeu permanent entre crainte et attirance des extrêmes. L'humour littéraire apparaît comme la voie du détachement tranquille face au problème de l'inadéquation avec le monde, tandis que l'ironie est la voie d'un détachement opéré dans la violence et le désespoir. De fait, elle semble être une voie particulièrement adaptée à nos penseurs privés, puisque ces derniers fondent leur rapport au monde sur un désarroi premier et une connaissance par la souffrance. Cependant, l'humour et son sourire maintiennent une aura de séduction qu'il nous faut défricher et que l'on peut, d'ailleurs, trouver par moment dans l'œuvre de Cioran. Dans le fragment étudié, Cioran, poursuivant sa description des caractéristiques de l'humoriste, après avoir dressé une communauté allant du peuple dans sa globalité à l'individu singulier (tous marqués par une dualité intrinsèque), investit leurs contradictions pour en montrer l'impact existentiel :

> Tour à tour ceci ou cela, il ne possédera jamais, d'une manière absolue, un soi. D'où son indulgence pour ses propres fluctuations comme pour celles des autres. Sérieux et souriant, détaché et attendri, réunit, dans ses actes et ses pensées, les attributs incompatibles du juge et du comédien.

890 *Entretiens*, p. 49.
891 *Cahiers*, p. 990.

Tout ce que dit Cioran à propos de l'humoriste fait écho à ce qu'il dit de lui-même dans la plupart de ses textes sans toutefois se superposer parfaitement. Dans un cas comme dans l'autre, le rapport à soi est problématique et la question de l'identité reste en suspens, mais alors que Cioran tend à se montrer incisif et dur vis-à-vis de lui-même et des autres, l'humoriste est montré plus tolérant, plus ouvert. Nous le verrons par la suite, Cioran manque probablement de résignation pour adhérer complètement au programme de l'humoriste. Toutefois, l'humour apparaît comme un élément donnant un fil conducteur à l'être et lui assurant une identité temporaire mais pouvant être renouvelée sans cesse, car fondée sur le mouvement. L'auto-ironie, notamment, est présente dans la majeure partie des œuvres de Cioran en tant que capacité à rire de soi-même, à prendre du recul sur sa propre quête d'identité et la difficulté qu'il y a à la trouver. Par extension, l'humour est utilisé pour désamorcer le conflit interne et tenter de donner une identité nourrie de contradictions à celui qui ne parvient pas à en établir une. L'identité se fonde alors sur l'inconstance, voire l'absence, puisque Cioran maintient les fluctuations de personnalité jusqu'au bout de sa définition, dans une cohabitation forcée entre celui qui évalue les données dans un jugement éthique et celui qui porte tour à tour tous les masques et endosse tous les rôles. Cioran commence par placer l'humour sous le signe de la bienveillance, aiguillé par un regard d'indulgence et d'attendrissement, ce qui n'est pas innocent de sa part car il est loin d'approuver ce type d'attitude. Sa méfiance vis-à-vis de l'acceptation l'entraînera d'ailleurs à écrire : « A la longue, la tolérance engendre plus de maux que l'intolérance. – Si ce fait est exact, il constitue l'accusation la plus grave qu'on puisse porter contre l'homme[892]. » Cette présence de tendresse vis-à-vis de son sujet est particulièrement problématique chez Cioran et pourrait bien le couper complètement de la possibilité du rir poursuit sa description de l'humoriste en le plaçant paradoxalement entre le moraliste et le dissimulateur, deux postures extérieures au collectif : le juge s'extrait de la société pour pouvoir évaluer les fautes commises tandis que, manipulateur et dissimulateur, le comédien se place à l'extérieur par le jeu de la mise en scène et du spectacle. Cette lecture de l'ironiste en comédien rejoint la conclusion de Simona Modreanu, qui intitule le chapitre conclusif de son exégèse « Un comédien dans la comédie humaine » et rappelle que notre penseur privé a une conscience aiguë d'être sur scène et de jouer un jeu qui lui a appris à naviguer dans le désarroi à grand renfort de sarcasmes[893].

892 *De l'inconvénient d'être né*, p. 838.
893 S. Modreanu, *op. cit.*, p. 324.

En alliant le juge et le comédien, Cioran opère aussi une désacralisation de la fonction du censeur moral. Par le jeu de l'acteur il invite à rire des prétentions de celui qui se croit digne de juger autrui. Simona Modreanu invite ainsi à considérer l'ironie comme opération de désacralisation du divin afin de se mettre sur un pied d'égalité[894]. François Demont, dans une communication consacrée au rire de Cioran, note également cette ambition de désacralisation et son désir de dévoiler les mensonges de la société[895]. Même si l'univers dans lequel il évolue est marqué par le tragique, le discours par lequel il l'appréhende est teinté d'humour noir. Ainsi, il écrit sur le ton de la confession : « Après tout, je n'ai pas perdu mon temps, moi aussi je me suis trémoussé, comme tout un chacun, dans cet univers aberrant[896]. » Cette épitaphe – il s'agit du dernier fragment publié du vivant de Cioran –, à la forte auto-ironie, désacralise l'entreprise de négation de l'existence par le biais des habituels retournements verbaux avec lesquels Cioran joue. D'une part, il se remet au même niveau que le reste de l'humanité, réfutant cette élection paradoxale du sentiment tragique de l'existence. De plus, son existence ayant été consacrée à l'expression de ce ressenti, il réduit cela à une agitation stérile teintée de ridicule. Cette moquerie adressée à soi-même n'annule tout de même pas le caractère indéchiffrable du monde, puisque Cioran met un point final à sa pratique littéraire sur l'expression « univers aberrant ». La désacralisation par l'humour tend ainsi davantage à remettre le moi dans une certaine norme (en rupture avec l'exagération tonitruante des débuts) qu'à revoir la conception initiale de l'existence.

Le rire est donc ce qui coupe l'énonciateur du groupe dont il rit mais aussi ce qui renoue le lien entre eux lorsqu'il rappelle leur appartenance commune. L'humour réconcilie le jugement moral et le dévoilement des mensonges. Ainsi, l'humoriste réunit les affects de l'acteur et la rationalité du censeur dans une dynamique dépassant ces deux états : dans le texte cioranien les fluctuations semblent davantage constituer son identité que les états eux-mêmes. Le détachement intervient alors dans l'acceptation de ces oscillations. Or, il y a déjà ici une distinction qui fait de Cioran autre chose qu'un humoriste. En effet, lorsqu'il écrit sur un ton ironique, on est bien plus souvent face à une difficulté à être l'un ou l'autre des états : « Je ne suis moi-même qu'au-dessus ou au-dessous de moi, dans la rage ou l'abattement ; à mon niveau habituel, j'ignore que

894 *Ibid.*, p. 258.

895 François Demont, « Morale et humour chez Emil Ciora », *Fabula* / Les colloques, *Le rire : formes et fonctions du comique*, URL : http://www.fabula.org/colloques/document4565.php, [page consultée le 11 août 2019]. Actes du colloque de Lausanne (9-10 juin 2016).

896 *Aveux et anathèmes*, p. 1128.

j'existe[897] ». L'être est perpétuellement vacillant entre deux états révélant une identité multiple et contradictoire se niant et s'annulant mutuellement. De ces vacillations entre les états naissent des considérations sur l'existence qui permettent de rétablir un équilibre. J-M. Moura note que l'humoriste a une posture à part permettant le déplacement de la focalisation :

> L'humoriste n'est ni critique – il n'a pas le détachement du savant ou du sage soucieux d'objectivité –, ni comique – il n'est pas un simple rieur se moquant du monde –, ni cynique – sa distance n'est pas désespérée ou irrémédiablement méprisante. S'il lui arrive d'adopter ces postures, c'est pour en marquer les limites à l'instant même où il les fait surgir. Regardant d'en haut lorsque l'ironie regarde de haut, il ne s'oppose pas mais déplace les enjeux, comme il apparaît lorsqu'on le confronte au mode général du sérieux[898].

Alors que Moura adopte une lecture excluante (ni… ni…), Cioran opte lui pour une lecture inclusive des caractéristiques de l'humoriste en faisant cohabiter tous les états. Cependant, tous deux conçoivent le ton de l'humour sur le mode du dépassement et du mouvement. Pour l'un comme pour l'autre, l'humour se révèle et trouve son identité dans le déplacement entre les attitudes et entre les points de vue. La thématique du déplacement focal crée d'ailleurs un lien entre l'humoriste et le moraliste[899] qui optent tous deux pour une démarche où le mouvement fonde pensée et parole dans un affranchissement d'avec le système rationnel. Toutefois, l'engagement de l'humoriste n'est pas le même que celui du moraliste :

> [L'humoriste] sourit du monde à la façon d'un dieu mais l'aime comme un homme et semble ainsi atteindre une sorte de sérénité où n'entrent ni tristesse, ni reproche, ni indulgence, ni joie, et pouvant aller jusqu'à une totale indifférence dans un total détachement[900].

Cet amour quasi divin de l'humoriste pour l'humanité n'est jamais actualisé chez Cioran, bien qu'il y fasse parfois référence, notamment lorsqu'il évoque le sourire du Bouddha. Pourtant, le souci qu'il a de ses congénères – même lorsqu'il les attaque férocement – traduit une attention permanente vis-à-vis de tout un chacun, de la concierge au promeneur

---

897 *Syllogismes de l'amertume*, p. 196.
898 J-M. Moura, *op. cit.*, 2010, p. 115-116.
899 Sur l'importance du point de vue dans la pratique des moralistes voir B. Roukhomovsky, *L'Optique des moralistes de Montaigne à Chamfort*, Paris. H. Champion, 2005.
900 J-M. Moura, *op. cit.*, p. 273.

en passant par la vendeuse de fruits et légumes. Si l'on ne peut pas parler d'amour, il y a néanmoins un lien engendré par l'observation méditative.

Pourtant, le sourire reste problématique car même s'il implique une forme d'amour détaché, il peut aussi aller jusqu'à un détachement absolu qui coupe de l'humanité. Ainsi, le détachement que décrit J-M. Moura est profondément perturbant et rappelle certains fragments de Cioran où est évoquée un sourire extérieur à l'homme, sourire surplombant et empli de mystère provoquant un certain effroi :

> Cette paix d'outre-tombe que l'on éprouve quand on s'abstrait du monde. Je crus soudain percevoir un sourire en train d'envelopper l'espace. Qui souriait ? de qui émanait ce grand bonheur qui submerge les visages des momies ? En un instant j'avais rejoint *l'autre côté*, en un instant il me fallut en revenir, bien indigne de partager plus longtemps le secret des morts[901].

Cette nouvelle mention du sourire des momies amène à s'interroger quant à sa nature. Comme le sourire de l'humoriste mentionné par Moura, entre sourire d'un dieu et d'un homme, la momie de Cioran porte sur son visage les marques d'un secret qui la distingue des vivants. Le sourire est toujours le moment du détachement mais il apparaît comme l'instant crucial d'une communion avec des connaissances qui dépassent l'humain et qui, dans le cas cioranien, plongent dans l'effroi. Ce savoir est tel que, bien qu'il surgisse avec le sourire – ou que le sourire le provoque – il ne peut pas, du moins selon Cioran, être maintenu.

I.1.3. L'humoriste face à la tragédie du monde

Le rire littéraire en présence chez le penseur privé n'est pas un rire dénué d'une perception douloureuse de l'existence. Nous avons vu que le rire fonctionne comme moyen de dénouer une tension. Il ne s'agit toutefois pas d'une tension uniquement physiologique mais aussi d'une révélation existentielle. Si l'on parle davantage de sourire que de rire dans le cas de l'humour littéraire c'est parce qu'il reste dans le sourire la conscience d'une tragédie en cours que l'humour a mis au défi tout en sachant sa cause perdue. Ainsi, « L'humoriste rit sans s'abandonner au plaisir emportant de l'hilarité, sentant que rien jamais n'est seulement risible[902]. » Cette perception du tragique de l'existence tend à entraîner l'humoriste vers l'ironie voire le cynisme. D'ailleurs, dès le deuxième temps du

901 *Écartèlement*, p. 971.
902 J-M. Moura, *op. cit.*, p. 271.

fragment nous servant de fil rouge, Cioran sort du champ de l'humour en ouvrant une distinction entre l'humoriste et l'ironiste :

> Tout à l'opposé de l'ironiste, de cet esprit aux mille blessures cachées, il regarde sans amertume les folies d'autrui : le vrai humour résigné avant le drame, comme un protagoniste qui aurait tout compris au premier acte, il adopte une philosophie statique : il sourit à la vie pour ne pas s'y mêler. Le sourire est témoin, il n'est pas acteur.

L'ironiste fait irruption dans le fragment, trouble-fête dans le champ de l'humour parce qu'il est une âme à la fois en souffrance et dissimulant cela. À l'opposé, l'humoriste apparaît détaché de lui-même et du monde, indifférent et surtout au-delà, en deçà de la vie et de ses perturbations. Bien qu'il distingue ces deux profils du rire, Cioran opère un rapprochement autour du thème de la dissimulation avec la référence théâtrale pour l'humour et celle aux blessures cachées pour l'ironiste. La distinction se fait par le détachement propre à l'humoriste et inaccessible à l'ironiste bien trop pris dans la tragédie du vivant. Seul l'individu capable de déceler les artifices du *theatrum mundi* est à même de sourire sans arrière-pensée amère. C'est dans ce rapport à l'agitation de cette tragi-comédie que Cioran situe l'émergence de son rire : le rire surgit de la conscience de la tragédie en train de se jouer et de son absurdité. Mais il note une condition majeure qui peut expliquer son approche de l'humour : « Le sourire est témoin, il n'est pas acteur ». D'où la résolution sans cesse reconduite de ne plus agir, de renoncer. Or, il n'est pas donné à quiconque de déserter l'existence et Cioran reste acteur de sa vie. Il est donc amené à vivre l'existence comme une tragédie et ce n'est que lorsqu'il parvient à s'en extraire par le non-agir qu'il peut y voir une comédie. Dans ces quelques lignes pointe déjà ce qui occupera les réflexions de Cioran à partir des années 1960, c'est-à-dire la hantise de la naissance, et au-delà de cela, la hantise du commencement :

> Ce ne sont pas mes commencements, c'est le commencement qui m'importe. Si je me heurte à ma naissance, à une obsession mineure, c'est faute de pouvoir me colleter avec le premier moment du temps. Tout malaise individuel se ramène, en dernière instance, à un malaise cosmogonique, chacune de nos sensations expiant ce forfait de la sensation primordiale, par quoi l'être se glissa hors d'on ne sait où[903]…

903 *De l'inconvénient d'être né*, p. 743.

À travers la hantise des débuts de l'individu comme de toute vie, Cioran professe son incapacité à s'extraire d'un sentiment tragique de l'existence. Sa fascination angoissée doit peu à la résignation que révèle le sourire et beaucoup à l'obsession vengeresse et à une gêne vis-à-vis de la vie qui ne permettent pas d'entrer pleinement dans le rire détaché. À peine peut-on envisager un sourire amer dans l'atténuation finale « hors d'on ne sait où... » qui ôte en grande partie sa majesté à l'Absolu.

Dans ce fragment comme dans les quelques lignes mentionnées précédemment, se trouve toute la tragédie cioranienne. Alors qu'il faudrait ne pas se mêler de la vie et rester un témoin souriant, sur le modèle du Bouddha, cela reste inaccessible pour Cioran : « Attiré par la solitude, il reste pourtant dans le siècle : un stylite *sans colonne*[904]. » Malgré une attirance pour le détachement, Cioran constate son impossibilité à y accéder. Cette attirance est perceptible lorsqu'il évoque l'humoriste comme en dehors du monde, et surtout comme être d'avant le temps, thématiques qui lui tiennent à cœur et qui parcourent son œuvre. Cependant, certaines pointes lancées comme en passant, atténuant la force tragique ou métaphorique d'un fragment, viennent soulager l'expression de la hantise la plus effroyable : celle de la mort, cette attente insurmontable qui fait pourtant partie de chaque seconde de nos vies. L'inconnu de notre sort provoque une attitude de tension que Cioran commente très souvent et qui sera exprimée avec beaucoup d'humour par G. Perros : « L'obsession de la mort enlève la vie comme une lame de fond. Reste l'homme, qui attrape le torticolis de l'attente[905]. » Alors que Perros parvient le plus souvent à rétablir le rire dans son regard angoissé sur la mort, et que lui et Cioran se reconnaissent des affinités dans leur rapport à l'existence[906], il y a dans les fragments cioraniens une anxiété indépassable qui déplace le rire dans l'effroi. Si le sourire, voire le rire, peuvent être maintenus c'est parce que la souffrance finit par exploser par trop plein d'absurdité. Ainsi, face à l'irréductibilité de la mort, Cioran propose de pouffer de rire :

> S'il est un instant où l'on devrait pouffer de rire, c'est lorsque, sous l'effet d'un intolérable malaise nocturne, on se lève sans savoir si on rédigera ses dernières volontés ou si l'on se bornera à quelque misérable aphorisme[907].

La distance entre le choix de l'expression « pouffer de rire » et le tragique d'un violent sentiment de mort a un rôle significatif dans le travail de mise à distance des affects et de la

904 *Ibid.*, p. 793.
905 G. Perros, *Papiers collés I, op. cit.*, p. 402.
906 Cf. G. Perros, Fonds Cioran, CRN C 218.
907 *Écartèlement*, p. 946.

souffrance. L'humour et l'ironie permettent de dire des choses inavouables autrement et de multiplier les niveaux de lecture qui permettent de mettre en question le rapport à soi et le rapport à l'écriture. Dans la lutte contre soi, l'humour est une arme de choix qui se marie particulièrement bien avec la forme fragmentaire. D'ailleurs, l'humour met à distance la pratique littéraire puisque l'aphorisme apparaît en opposition aux dernières volontés, sorte de parent pauvre quoique salvateur, rappelant l'idée fréquemment répétée qu'écrire permet d'éloigner les idées de suicide et de retrouver un équilibre « normal ». Finalement, par le rire, le penseur parvient à maintenir sa vision tragique de l'existence en justifiant les excès par un retour sur soi à travers l'auto-ironie. En se montrant critique et moqueur vis-à-vis de lui-même il évite le double écueil de l'orgueil et de l'apitoiement sur soi.

I.1.4. L'humoriste et l'inachevé

L'humoriste rencontre l'amateur de fragments dans son rapport à l'inachevé. Tous deux incapables de s'établir dans les certitudes du système, ils décomposent leurs pensées pour mieux s'approcher de l'être. Bien qu'on ne puisse réduire l'un à l'autre (on peut faire de l'humour sans être bref et l'on peut être bref sans être drôle), ces deux façons d'interagir avec l'existence se nourrissent. Ainsi l'inachevé fournit-il une structure à l'humour qui, grâce à lui, pousse plus loin sa pratique de l'oscillation et son détachement. En effet, dans son fragment sur l'humour, Cioran posait les bases d'une définition du concept comme attitude marquée par l'incapacité à s'établir dans une identité et à s'engager dans l'existence. Une fois ces bases posées, Cioran explore la méthode de travail de l'humoriste et construit le reste du fragment autour d'une opposition entre deux auteurs Laurence Sterne et Jonathan Swift, ce dernier représentant l'ironie et l'autre l'humour :

> Un vrai humoriste ? Sterne. Esprit ondoyant, jamais entier dans ce qu'il fait ou décrit, il y participe néanmoins, mais avec une arrière-pensée de fuite. Il se plaît dans l'inachevé, et n'opte pour rien, sinon pour la demi-aventure, pour le piquant de l'action qui n'aboutit pas. Ou alors il va jusqu'au bout de sa … réticence. Dans ses exploits galants, l'obsession du lit, jamais le lit. Il s'attache à l'anecdote plus qu'à l'acte, au virtuel plus qu'à l'accompli. Trop pudique pour pactiser avec l'absolu, pour y céder ou en parler, il ne sacrifie qu'au bon sens et à la futilité.

Cioran évoque ici un ensemble de caractéristiques qu'on retrouve citées ailleurs dans ses œuvres et qui composent le tableau d'une pensée perçue comme relativement positive mais définie par l'incomplétude. L'humoriste est marqué par une adhésion incomplète à son

propos, ce qui est intéressant parce que Cioran se définit lui-même comme un être *tronqué*, mais lorsqu'il parle de Sterne, la critique affleure. L'humoriste est dans la fuite, la demi-aventure, l'insignifiance de l'anecdote et la pudeur excessive. En s'attachant davantage à ce qui précède, à ce qui accompagne et à ce qui est secondaire, l'humoriste reste coupé de l'absolu et il semble que la voie qu'il a choisie ne lui permette jamais de connecter avec ce dernier. Pourtant, il n'est pas dit que Cioran ne se sente pas proche des limites rencontrées par l'humoriste, car non seulement lui aussi se plaît dans l'inachevé, mais il compose aussi davantage à partir de l'obsession de la chose plutôt que la chose elle-même, lui aussi fait peu de cas des actes et se repose beaucoup dans le virtuel. Finalement, il y a peut-être là une auto-critique doublée d'une mise en garde quant aux dangers d'être trop superficiel, d'avoir trop de bon sens pour pouvoir atteindre l'absolu. Encore une fois, la vacillation se trouve au cœur de sa pensée et soumet le rire à sa loi. Bien que soulagement d'une tension, il peut basculer à tout instant et perdre l'auteur dans l'absurde.

Dans ce fragment sur l'humour, Cioran brosse un portrait en demi-teintes de l'humoriste entre valorisation et méfiance. Les points qu'il y développe sont essentiels pour l'étude de l'expression humoristique et ironique dans son œuvre. En effet, alors que la dualité de l'être l'incite à développer une pensée comique pour se détacher des tourments que génèrent une telle dualité, la persistance du tragique et l'impossibilité de s'en détacher complètement mènent à une parole ironique où la souffrance est le sujet central. Cioran voit dans l'ironie la parole de celui qui ne parvient pas à s'extraire de sa vie et à en devenir spectateur. Cependant, l'humoriste qui n'est plus que le témoin de son existence s'enferme dans l'inconfort de l'inachevé. Pour Cioran, la différence entre humour et ironie n'est donc ni une question de degré d'amertume et de jugement, ni d'adhésion sociale au monde, c'est une question d'adhésion à sa propre vie et surtout à sa souffrance. Paradoxalement, l'ironie est davantage ancrée dans l'existence que l'humour qui s'en détache.

I.2. Rire ou sourire : les enjeux existentiels de l'humour et de l'ironie

I.2.1. Le sourire de la littérature : l'ethos du penseur privé entre détachement et sérieux

Les chercheurs s'étant penchés sur la question de l'humour et plus largement du rire en littérature tendent à mettre l'écrit du côté du sourire plus que de celui du rire. En effet, l'activité littéraire suppose un ensemble de contraintes assez peu compatibles avec l'immédiateté du rire. C'est-à-dire que l'écriture suppose un décalage temporel avec le

temps de la réception qui incite davantage au sourire qu'à l'éclat de rire. L'humour mis en œuvre dans la littérature implique dès lors une forme d'approfondissement, de recul sur la situation qui permet d'en sourire, ainsi que le note Jean-Marc Moura dans son essai sur *Le Sens littéraire de l'humour* :

> On peut identifier le texte d'humour à un texte « pour sourire », à condition de ne pas voir dans le sourire une hilarité à l'énergie affaiblie ou « le commencement de la grimace » (Jules Renard), mais bien plutôt le branchement sur une source plus profonde, plus riche que celle du rieur[908].

Ce sourire de la réception peut être initié par un rire premier, celui de l'auteur, qu'il retranscrit et qui se transforme en sourire par les jeux de la mise à distance et de la médiation du texte. Mais, le sourire peut aussi être déjà en place chez l'auteur plutôt que le rire. Loin d'être un sous-rire au sens où il serait inférieur en qualité, le sourire de la littérature est un sous-rire parce qu'il se forme à un niveau plus profond que le rire. Ainsi, le sourire révèle quelque chose de l'être, de son rapport à l'existenc, bien que peu friand de ces termes, évoque à plusieurs reprises des types de sourire qui l'attirent particulièrement, comme le « *sourire* d'un arbre[909] », celui des momies : « Nos tristesses prolongent le mystère qu'ébauche le sourire des momies[910] », ou qui l'amènent à se réjouir : « avoir inventé le sourire meurtrier[911] », ou encore à dire : « Je pardonne tout à X, à cause de son sourire démodé[912] ». Détaché du rire pur (et même de l'humour le plus simple) ces formules, malgré la célébration d'un sourire paradoxal, renvoient surtout à la difficulté d'adhérer à un sourire humain. Le sourire est sauvé lorsqu'il renonce à l'homme et au temps présent, il permet alors de conserver la possibilité du renoncement tout en offrant une adhésion temporaire et fragile au monde par ses marges (les végétaux, le passé). Le sourire offre par ailleurs à Cioran l'avantage de maintenir la possibilité de la solitude et de la mélancolie en composant avec la tristesse et en maintenant une distance avec le lecteur par la médiation de l'écrit.

Le sourire de la littérature se façonne entre humour et ironie et nous aurons l'occasion de creuser cette distinction, pour l'instant il importe de dire que chacune de ces modalités pratique le sourire plus que le rire, l'ironie probablement encore plus, nécessitant davantage de médiation pour être perçue. Le sourire de l'ironie est intéressant car il relève

908 J-M. Moura, *op. cit.*, p. 271.
909 *Syllogismes de l'amertume*, p. 192.
910 *Ibid*, p. 194.
911 *Aveux et anathèmes*, p. 1126.
912 *De l'inconvénient d'être né*, p. 751.

encore du sérieux, là où l'humour s'en détache davantage. Il y a en effet une volonté moraliste derrière l'ironie qu'il faudra interroger chez Cioran puisqu'il revendique de n'écrire pour personne. Cependant, l'ethos souffrant de l'ironie place sa parole sous le signe d'un retour au sérieux, ou du moins à des considérations sérieuses. Détaché de tout enjeu moral, on trouve un effet de distanciation plus marqué dans l'humour que J-M. Moura définit en ces termes :

> L'humour ressemble à une ironie déliée du sérieux. Ainsi s'opposent la relativité généralisée de l'humour et le dogmatisme raisonnable de l'ironie, toujours accrochée à des points de référence : « Humoriser, c'est ironiser en regardant loin et au-delà[913] ».

L'humour va donc plus loin dans le détachement que l'ironie. Il dépasse l'attachement au sérieux que l'ironie conserve en toile de fond par nécessité morale et parce qu'elle procède par jugement comparatiste entre ce qui est et ce qui devrait être[914], ce qui la maintient dans un processus de normalisation raisonnée. L'humour c'est l'ironie qui ne se prend plus au sérieux, qui se décentre et qui remet tout en question. Cioran, malgré son penchant pour la voix ironique, est d'ailleurs bien conscient de cette force de l'humour : « Nous sommes tous dans l'erreur, les humoristes exceptés. Eux seuls ont percé comme en se jouant l'inanité de tout ce qui est sérieux et même de tout ce qui est frivole[915]. » L'humour se moque de tout, rit de tout. En refusant le sérieux, il se fait le chantre du futile mais dépasse l'écueil qui voudrait qu'à force de creuser le superficiel on finisse par être profond en riant également du frivole. S'il devient profond dans sa légèreté, c'est une profondeur altérée qui va bien plus loin que celle de l'esprit sérieux :

> – Qui est superficiel ? qui est profond ? – Aller très loin dans la frivolité, c'est cesser d'être frivole ; atteindre une limite, fût-ce dans la farce, c'est approcher d'extrémités dont, dans son secteur, tel métaphysicien n'est nullement capable[916].

En brouillant les cartes, l'humour permet d'atteindre des vérités que la raison ignore et la légèreté apparaît pour Cioran comme une voie vers l'Absolu bien plus sérieuse que le sérieux lui-même. Ainsi le sourire est-il le signe d'une avancée dans l'absurdité du monde, avancée inaccessible à ceux qui se prennent trop au sérieux. Renoncer aux sirènes de la

913 J-M. Moura, *op. cit.*, p. 115.
914 P. Schoentjes, *op. cit.*, p. 87.
915 *Écartèlement*, p. 987.
916 *Le Mauvais démiurge*, p. 712

raison et refuser de s'établir dans une pensée structurée en faisant le choix du fragment c'est pour Cioran le meilleur moyen d'approcher d'un sens.

En évitant de se prendre au sérieux, l'humour est ouvert et davantage positif que l'ironie puisqu'il met à distance la souffrance en la rendant risible. Il offre une soupape aux tourments de l'ironie, qui à force de miner l'être finissent par faire de son néant un trou noir autour duquel tout gravite et finit par être aspiré. Parce qu'il autorise une prise de distance avec soi-même, l'humour permet de s'extraire de la fascination morbide pour un moi qui se décompose et d'éviter de sombrer dans l'apitoiement sur soi. Ainsi, en faisant disparaître le « je » dans le fragment suivant : « Après tout, les braves gens ont raison de ne vouloir contempler la Fin, surtout quand on voit l'état de ceux qui s'y emploient[917]. » Cioran retourne son énonciation habituelle en se plaçant sous l'anonymat de « ceux qui s'y emploient ». Alors que le début du fragment suggère que malgré tout ce qui a pu précéder l'affirmation suivante est décisive, l'obsession de la mort reste ambiguë. D'une part, ceux qui s'y soumettent sont réduits à une absence d'être, ils ne sont plus qu'un « état » (mauvais qui plus est), mais d'autre part, le syntagme « braves gens » reste péjoratif et relativement condescendant. En se moquant d'autrui comme de lui-même et en prenant une distance syntaxique avec le moi, le rire permet de rétablir un équilibre, de faire face à la rupture. Se distinguant du misanthrope, l'ironiste établit une hiérarchie entre un locuteur porteur d'un sens allant à l'encontre de ce qui est observé et le sujet dont on rit. Cioran opère souvent par jugements lapidaires : « Dès qu'on sort dans la rue, à la vue des gens, *extermination* est le premier mot qui vient à l'esprit[918]. » Toutefois, il perçoit aussi la mascarade du misanthrope : « Tout misanthrope, si sincère soit-il, rappelle par moments ce vieux poète cloué au lit et complètement oublié, qui, furieux contre ses contemporains, avait décrété qu'il ne voulait plus en recevoir aucun. Sa femme, par charité, allait sonner de temps en temps à la porte[919]. » Cioran constate ici le paradoxe du misanthrope qui, malgré son rejet des autres, a besoin d'eux pour vivre pleinement sa condition. Ce faisant, il renoue avec l'humour qui permet de prendre du recul, de recomposer avec soi-même les conditions de son existence.

917 *Écartèlement*, p. 1000.
918 *Ibid.*, p. 957.
919 *De l'inconvénient d'être né*, p. 771.

I.2.2. Cioran et la difficulté du rire

Cioran sourit-il ? Rit-il ? Les photographies le montrent le plus souvent sérieux, le regard intense, les lèvres serrées, le cheveu fou. Nul doute pourtant que Cioran aimait rire, les témoignages de ses amis sont sans équivoque sur le sujet et lui-même admet dans son ultime recueil de fragments : « Excédé par tous. Mais j'aime rire. Et je ne peux pas rire seul[920]. » Par l'humour, non seulement Cioran échappe à la rumination du tragique de l'existence, mais il permet également de réhabiliter autrui, dans une certaine mesure seulement puisque le fragment commence tout de même par « excédé » soulignant ainsi l'agacement vis-à-vis des autres. Par un retournement salutaire, de nombreux aphorismes à la tonalité tragique peuvent se lire à l'aune du rire. Un rire retourné contre soi et fortement marqué par l'ironie, comme dans cet échange retranscrit dans *De l'inconvénient d'être né* : « – Que faites-vous du matin au soir ? – Je me subis[921]. » Le tragique d'une existence condamnée à la souffrance d'être soi est contrebalancée par l'ironie mordante de la formule lapidaire. Pourtant, le rire franc se retrouve peu dans l'ensemble de l'œuvre de Cioran, quant au sourire sa place est tout aussi marginale et dépendante de certaines conditions le faisant osciller entre mélancolie et détachement. Dans l'article qu'il consacre à la présence du rire chez Cioran, Constantin Frosin note la difficile reconnaissance du rire par notre penseur privé :

> [Cioran] n'admet pas que le rire puisse être une de ses caractéristiques. Tout au plus parle-t-il d'un sourire qui, pour être rudimentaire, est un rire raté ou esquissé, une ébauche de rire. Ou encore un rire échoué aux commissures non des lèvres, mais de l'âme. Osons le jeu de mot : un sous-rire, un rire qui n'arrive pas à exister et qui reste dans l'inachevé, le non-accompli[922].

Cioran ne nie pourtant pas le rire : dans ses *Cahiers*, il relate les soirées où il plaisante et rit beaucoup, mais il y voit toujours un masque qui cache la mélancolie et la souffrance où il replonge sitôt rentré chez lui. Le rire détourne un instant de la gravité des choses et suspend la souffrance, en cela il permet de maintenir l'existence dans le supportable. Cependant, Cioran ne se départ jamais d'une conscience aiguë du tragique de l'existence et le rire apparaît alors comme ce qui détourne de l'essentiel d'une part, et d'autre part, comme un jugement trop radical pour être acceptable par un amateur du doute.

---

920 *Aveux et anathèmes*, p. 1091.

921 *De l'inconvénient d'être né*, p. 760.

922 C. Frosin, « Cioran et le rire. Regards sur une pensée entre moralisme, religion et philosophie », *Revue de littérature comparée*, vol. 328, no. 4, 2008, p. 475-487, p. 478.

Le rire n'est pas de notre temps, l'aventure humaine, son avancée dans l'absurde, le rendent impossible. Le plus souvent, le rire est source de frustration, voire de contrariété, chez Cioran : « Quand je frôle le Mystère sans pouvoir en rire, je me demande à quoi sert ce vaccin contre l'absolu qu'est la lucidité[923]. » Le rire intervient comme la conclusion la plus naturelle de l'entreprise mise en branle par le penseur privé afin de dévoiler, de démystifier l'existence et l'Absolu. Après le prisme révélateur de la lucidité, le rire apparaît comme une réaction saine, éclairée. Toutefois, ce fragment met en question son efficacité : le rire peut être impuissant face à la stupeur qui saisit dans la confrontation à l'absolu. C'est un moment important de désacralisation, non seulement face à l'absolu mais aussi face à l'humanité et notamment à la sexualité à laquelle nous attribuons une origine parfois trop spirituelle, contre quoi Cioran nous invite à : « Pouffer de rire en plein râle, – unique moyen de défier les prescriptions du sang, les solennités de la biologie[924] ». Le rire ramène non seulement l'humain à sa condition d'être soumis à la physiologie mais il permet également de régler ses comptes avec cette condition et rappelle alors un sens subsidiaire du mot « rire » désignant le fait de se jouer de quelque chose, de le défier.

Par ailleurs, plusieurs fragments décrivent la disparition progressive du rire. Alors que Rabelais disait du rire qu'il était le propre de l'homme, Cioran voit dans sa disparition le signe de la fin de l'humanité de sa déchéance annoncée : « Quelques générations encore, et le rire, réservé aux initiés, sera aussi impraticable que l'extase[925]. » Ce fragment ancre la disparition du rire dans la rupture du lien entre l'homme et l'absolu. Sans que le lien soit explicité ici, on perçoit que la perte de la capacité de rire participe d'une dynamique de la chute que Cioran n'a de cesse de décrire et qui selon lui marque l'histoire de l'humanité, tant à l'échelle collective qu'à l'échelle individuelle. Le lien entre déchéance et disparition du rire apparaît notamment dans *Les Syllogismes de l'amertume* :

> « Le rire disparut, puis disparut le sourire. »
>
> Cette remarque d'apparence naïve d'un biographe d'Alexandre Blok définit, on ne saurait mieux, le schéma de toute déchéance[926].

Cioran crée un lien profond entre la chute qui suit le péché originel et les parcours individuels, voyant dans la perte du rire le parcours naturel de la disparition de l'humain dans l'homme. La disparition du rire marque la perte de vitesse de l'homme dans l'entreprise de défi précédemment mentionnée, mettant ainsi en question la capacité de

923 *Syllogismes de l'amertume*, p. 229.
924 *Ibid*., p. 237.
925 *Ibid*., p. 245.
926 *De l'inconvénient d'être né*, p. 788-789.

l'être à maintenir sa lutte contre les affronts de l'existence et contre sa propre condition. La persistance du sourire – qui n'échappe cependant pas à un sort similaire – le place à un niveau de refus moindre, telle une réaction plus molle et moins vive. Cet amoindrissement est d'ailleurs pointé du doigt dans *De l'inconvénient d'être né* comme cause de la disparition du rire : « Vitalité et refus vont de pair. L'indulgence, signe d'anémie, supprime le rire, puisqu'elle s'incline devant toutes les formes de la dissemblance[927]. » Le sourire, rire affaibli par la déchéance, est ainsi suspecté de complicité avec l'acceptation et le renoncement, il se trouve alors à un carrefour entre ce qui est perçu négativement (l'acceptation) et ce qui est paradoxalement perçu positivement dans d'autres fragments (le renoncement).

I.2.3. Variations existentielles autour du sourire

La possibilité de sourire de la vie est au cœur du positionnement existentiel de Cioran. Le sourire occupe ainsi une place complexe : non seulement il évoque l'ébauche de rire que mentionne C. Frosin mais il se trouve également à mi-chemin entre le détachement et l'acquiescement. Aussi, non seulement Cioran semble peu enclin au sourire mais dans la plupart des textes le mentionnant il y voit quelque chose d'inquiétant et de non-humain ou quelque chose sur le point de disparaître : « Je ne puis contempler un sourire sans y lire : "regarde-moi ! c'est pour la dernière fois[928]." » Le sourire, lié au rire, est atteint du même risque d'extinction et révèle la fragilité d'une existence menacée dans son essence. Cependant, comme nous le rappelle Constantin Frosin le sourire parvient davantage que le rire à se maintenir dans l'écriture de Cioran comme marque d'un non-accomplissement. Le rire qui devait accompagner le regard lucide sur l'existence, n'aboutit pas et n'accomplit pas jusqu'au bout le mouvement qui aurait permis de se détacher des souffrances de l'existence et de ses limites. Comme nous le rappelle J-M. Moura : « Nous rions lorsque quelque chose crée un désordre puis le résout rapidement et joyeusement, l'humour en revanche fait sourire par un désordre qu'il ne prétend nullement réparer mais dont il ne se dissocie pas[929]. » Le sourire marque alors le renoncement à une visée moraliste, renoncement important chez Cioran puisqu'il met en avant un paradoxe : d'une part, l'auteur du sourire participe d'une communauté – bien malgré lui dans le cas de Cioran –, mais d'autre part, il renonce à agir sur ce groupe, et, ce faisant, entérine la déchéance en cours. Ainsi, J-M Moura rappelle que dans les textes littéraires, l'humour correspond à *un*

927 *Ibid.*, p. 876.
928 *Syllogismes de l'amertume*, p. 252.
929 J-M. Moura, *op. cit.*, p. 66-67.

sourire non détaché, par lequel l'humoriste s'inclue dans le risible associant au fil du texte distance et proximité, il emporte alors les contradictions dans son mouvement englobant, introduisant un *legato* souriant dans les discordances du monde[930]. Chez Cioran, ce lien entre l'être et ce qui l'oppose au monde peut se faire à l'aune du sourire, mais cela ne l'élève en rien. En effet, le sourire déjà suspecté de meurtre et d'inhumanité est également du côté de l'hébétude : « Il y a dans le fait de naître une telle absence de nécessité, que lorsqu'on y songe un peu plus que de coutume, faute de savoir comment réagir, on s'arrête à un sourire niais[931]. » Le sourire n'appartient pas au monde rationnel, il en marque même les limites, qu'il signifie la perte de repères de la pensée ou au contraire la naissance de la raison incompatible avec lui : « Chaque pensée devrait rappeler la ruine d'un sourire[932]. » Enfin, lorsqu'il vient des autres, le sourire est suspecté d'être faux, pauvre réflexe physiologique : « Après une nuit blanche, les passants paraissent des automates. Aucun n'a l'air de respirer, de marcher. Chacun semble mû par un ressort : rien de spontané ; sourires mécaniques, gesticulations de spectres. Spectre toi-même, comment dans les autres verrais-tu des vivants[933] ? »

Le sourire occupe donc une place ambiguë dans l'ensemble des manifestations émotionnelles humaines chez Cioran. Permettant la conservation d'un accord entre l'être et le monde parce qu'il est moins force disruptive que le rire, le sourire est néanmoins la trace d'une certaine compromission, lorsqu'il n'est pas la marque d'une appartenance hors humanité. Les associations entre sourire et plantes, momies ou machines, le rattachent à des entités plus ou moins éloignées du vivant, qui alimentent un certain mystère mais qui entraînent aussi sa disqualification à être le propre de l'homme. Alors que le rire permettait d'accéder à l'absolu en produisant un effet de rupture salutaire, le sourire semble ancrer l'individu dans un rapport plus passif à l'existence, marqué par un certain détachement.

I.3. L'ironie : trouble-fête de la pensée

I.3.1. Violence et exaspération de l'ironie

Le fragment sur l'humour que nous avons étudié en première partie de ce chapitre se conclut par un long paragraphe sur Swift, opposé à Sterne l'humoriste. Swift porte quant à

930 *Ibid.*, p. 67
931 *De l'inconvénient d'être né*, p. 744.
932 *Syllogismes de l'amertume*, p. 181.
933 *De l'inconvénient d'être né*, p. 775.

lui les couleurs de l'ironiste, voire du cynique. Ainsi, de l'autre côté de l'échiquier, plus brute, il apparaît comme un modèle bien paradoxal entre violence et épuisement :

> Swift, lui, n'avait ni l'humour, ni la grâce, ni la mesure, ni la philosophie. Un titan se sert d'autres armes que du sourire. C'est un violent. Or, les violents, les plus malheureux des hommes, sont éprouvés par leurs opinions ou sensations ; tout ce qu'ils conçoivent ou vivent, ils le font avec une intensité qui les distingue de leurs semblables ; ils s'usent et se détruisent à chaque instant ; nulle prévoyance en eux, nul esprit d'économie, de calcul.

La place conclusive donnée à l'ironiste et la longueur du passage accordé à la question attestent de l'importance de cette figure du discours chez Cioran. L'ironiste se construit sur le mode du manque, l'énumération de ses lacunes le place en dehors des catégories : il ignore tout du rire, du style et de la raison. Il ne lui reste que la destruction. Cette mention de la violence fait pencher l'ironie de Swift vers le cynisme, versant tragique et désespéré du rire. Contrairement à l'humoriste qui vit détaché et dans l'inachevé, l'ironiste est dans le trop plein, il est saturé de lui-même et du monde et sa force de destruction aveugle se retourne contre lui.

Alors qu'avec Sterne l'humour renvoyait à une attitude fondée sur l'inabouti et le détachement souriant, établie à partir d'une politique du laisser-faire, l'ironie se trouve davantage en lutte, détruisant tout sur son passage. Comme le rappelle André Comte-Sponville, l'ironie est une arme alors que l'humour est une vertu. L'une à pour fin la paix, l'autre la défense et l'attaque[934]. En proie à un tourment qui ne lui laisse que peu de répit, Cioran ne peut vraisemblablement pas adhérer à une vertu qui pousserait à tout accepter, alors même qu'il a parfaitement conscience des bienfaits que cela lui apporterait. Cependant, le silence souriant de l'adhésion à la course du monde doit rester un horizon et non une réalisation. D'autant plus que Cioran ne saurait trancher quant à la valeur morale de tel ou tel comportement, d'où son recours fréquent à l'ironie, agissant non plus comme une qualité morale mais comme une arme à double tranchant blessant celui qui la manie comme celui qui en est la cible sans préjuger de l'issue du combat. En rappelant la violence de Swift, Cioran rappelle que le rire peut être meurtrier, ce qui fait écho aux propos de Comte-Sponville sur la question :

> L'humour est une conduite de deuil (il s'agit d'accepter cela même qui nous fait souffrir), ce qui le distingue à nouveau de l'ironie, qui serait plutôt

934 A. Comte-Sponville, « L'humour », *Petit traité des grandes vertus*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999, p. 279-280, p. 279.

> assassine. L'ironie blesse ; l'humour guérit. L'ironie peut tuer ; l'humour aide à vivre. L'ironie veut dominer ; l'humour libère. L'ironie est impitoyable ; l'humour est miséricordieux. L'ironie est humiliante ; l'humour est humble[935].

Cioran rejoint cette vision d'une ironie destructrice bien plus proche de ses préoccupations qu'un humour tolérant et ouvert. Déjà dans le *Précis de décomposition,* Cioran voyait dans la tolérance un signe d'abdication : « Signes de vie : la cruauté, le fanatisme, l'intolérance ; signes de décadence : l'aménité, la compréhension, l'indulgence[936] ». Pourtant Cioran se place constamment du côté de la décadence, sans pour autant parvenir à supprimer les signes de vie que sont les velléités destructrices et la violence. Sa conception de l'existence ne lui permet pas une telle aménité (qu'il loue pourtant chez d'autres[937]) et l'ironie lui permet de mener à bien son entreprise de sape plus à même de satisfaire ses ambitions destructrices. Cependant, chez Cioran l'ironie est principalement auto-ironie, si elle cherche à dominer quelque chose, il s'agit des prétentions du moi et non d'autrui, si elle humilie, là encore c'est uniquement le moi qui est attaqué. Lorsqu'autrui est concerné par la pique, c'est dans une dimension universelle et non singulière. Les seules exceptions notoires étant les fragments consacrés aux écrivains contemporains (notamment Jean-Paul Sartre et Maurice Blanchot), toutefois les attaques visent là encore des pratiques d'écriture et de pensée plus que les individus eux-mêmes.

I.3.2. Épuisement de l'ironiste

Contrairement à l'humoriste qui peut rebondir et se maintenir grâce au sourire et au rire, l'ironiste usant d'une arme incontrôlable se trouve mis en danger. En effet, alors que l'humour suggère une constance dans le détachement, l'ironie est fondée sur une suite de hauts et de bas aléatoires en fonction des émotions de l'ironiste. L'ironie peut donc être virulente, acide et pleine de verve (on pense par exemple à la prose de Voltaire), mais elle peut aussi, et c'est le cas de Cioran, être fondée sur un épuisement face à l'existence, voire une exaspération. L'écriture porte alors les marques de la lassitude, d'un abandon rageur face à une vie qui ne cesse de décevoir. Ainsi, Cioran poursuit son fragment sur l'humour – devenu à ce stade fragment sur l'ironie – en ces termes :

---

935 *Ibid.*, p. 279-280.

936 *Précis de décomposition*, p. 156.

937 Il évoquera notamment l'aménité de Samuel Beckett ou encore de Constantin Noïca, tout en s'avouant incapable d'une telle disposition d'esprit. Sur ce point, voir notre article : L. Chatelet, « Le penseur privé au prisme de l'amitié », *art. cit.*

> D'où ces retombements perpétuels, rançon de leurs états exaspérés. L'abattement ; danger qui les guette ; ils y sont exposés continuellement. Et qu'est-ce que l'abattement sinon une violence à rebours, muette, passive, impuissante, réduite à son point le plus bas ? D'où aussi leur aigreur, leurs humeurs intraitables, leur soif de faire des victimes ; leurs penchants homicides, leur douloureuse misanthropie.

L'ironiste apparaît comme un être oscillant entre violence et abattement, naviguant de Charybde en Scylla. Il vit alors dans le danger de l'épuisement, qui apparaît comme une violence retournée contre elle-même, un néant dont le vide est destructeur. L'ironiste se construit autour de deux modalités de la destruction : d'une part, l'explosion qui mine leur rapport à autrui en les poussant à la colère, à la misanthropie et aux sarcasmes ; d'autre part, le vide, « l'ennui, ce cyclone *au ralenti*[938] » qui ronge l'être au plus profond. Cette violence qui le ronge et se ronge entraîne l'ironiste dans une souffrance permanente qu'il cherche à soulager par des attaques qui à force d'être répétées finissent par se retourner contre lui provoquant le découragement.

L'épuisement devient alors un projet d'écriture reproduisant l'expérience existentielle. Il s'agit désormais d'explorer la lassitude, de rendre compte d'une fatigue intime nourrie par un abattement essentiel, lié à une espèce finissante :

> Nous vivons dans un climat d'épuisement : l'acte de créer, de forger, de fabriquer, est moins significatif par lui-même que par le vide, par la chute qui le suit.[...] Porter sur deux jambes tant de matière et tous les dégoûts qui s'y rattachent ! Les générations accumulent la fatigue et la transmettent ; nos pères nous lèguent un patrimoine d'anémie, des réserves de découragement, des ressources de décomposition et une énergie à mourir qui devient plus puissante que nos instincts de vie. Et c'est ainsi que l'accoutumance à disparaître, appuyée sur notre capital de lassitude, nous permettra de réaliser, dans la chair diffuse, la neurasthénie, – notre essence[939]…

Cioran place la fatigue comme élément constitutif de l'humain touchant à la fois à son histoire, à sa physiologie et à son psychisme. De l'épuisement on passe au dégoût, à la carence et au trouble psychologique. La fatigue agit à l'échelle de l'individu comme à celle de l'humanité entière puisqu'elle est constitutive de notre histoire. Il est à noter que Cioran met l'accent sur ce qui nous ronge à travers une corrosion lente mais inexorable. L'ironie

938 *Aveux et anathèmes*, p. 1054.
939 *Précis de décomposition*, p. 112-113.

trouve sa place dans le champ de la fatigue en s'attaquant elle aussi à l'être, en accélérant le processus.

I.3.3. Universalité de l'ironie

L'ironie, lorsqu'elle se retourne contre elle-même, atteint l'être dans son intimité la plus profonde, mais elle permet également de formuler une universalité partagée et non plus observée et détachée de l'humoriste. L'ironiste est un combattant qui ne parvient pas complètement à renoncer à ce qu'il attaque. Tout en cherchant à blesser, il défend encore quelque chose :

> Pamphlétaire d'une autre ère, pamphlétaire d'avant l'homme, Swift élève l'humour à la dignité du meurtre. Cependant combien de failles en lui ! Il relève de la psychologie et de la géologie, pour le comprendre, il faut s'intéresser tout ensemble aux replis de l'ironie et à la formation de la terre[940].

Cette fin du fragment de Cioran sur l'humour révèle la profondeur et la portée du rire. L'humour, s'il persiste encore, devient meurtrier, parce que pour se détacher du monde et sourire, il doit d'abord se livrer à un jeu de massacre. En évoquant les « failles » de Swift, Cioran entérine l'importance de l'intime dans la constitution de la parole : ce sont les manques, les faiblesses et les souffrances qui donnent à l'humour sa force. Le choix de ce terme à double entente met également l'accent sur la profondeur de la parole ironique : l'ironiste s'attaque à des choses profondes, celles qui viennent des « failles », des « replis ». Ainsi, alors que l'humoriste est un être attaché à la superficialité des choses, l'ironiste est un être des tréfonds dont la pensée touche autant à l'intime qu'à l'universel.

L'analyse rapide de ce fragment a permis de mettre en évidence la hiérarchie entre humour et ironie présente chez Cioran ainsi que le rôle crucial du rire et du sourire dans l'appréhension du monde. Chez Cioran, le sourire est directement lié au détachement (d'où sa difficulté à user de ce mot) :

> Le sourire de Bouddha. Il sourit quand, à la suite d'une série de questions sur le sens dernier du désir, du dégoût, de la sérénité, on lui demande : Quel est le but, le sens dernier du nirvâna ?
>
> Le Bouddha qualifie cette question d'*excessive*, d'extrême ; elle ne comporte aucune réponse. Et il *sourit*. On a beaucoup épilogué sur ce sourire. Pourquoi n'y pas voir une réaction normale devant une question gênante, voire

940 « Sur l'humour », Fonds Cioran, Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, CRN Ms. 400.

> indiscrète, en tout cas, *impossible* ? [...] Nous sourions, parce que la réponse n'est pas possible, ceci parce que la question est dépourvue de sens[941].

Le sourire du Bouddha est bien une expression de détachement face au monde mais Cioran y met une intention supplémentaire qui n'est pas sans lien avec l'humour. Le sourire intervient lorsqu'on est confronté à l'absurde le plus total, c'est la seule attitude possible lorsqu'on est face à nos limites essentielles. C'est un moyen de se maintenir face à l'impossibilité de saisir l'absolu, Constantin Frosin note d'ailleurs à propos de cette citation : « On appréciera le sens de la dérobade, de la pirouette. Le sourire est un mystère, religieux peut-être, mais aussi un silence qui vaut justification[942]. » Bien que pour Cioran il soit difficile de participer pleinement au détachement, cela reste un horizon de penser. Par le sourire, on accepte l'absurde et on admet ne pas pouvoir aller plus loin dans l'appréhension de l'existence. Le sourire est un temps suspendu par lequel on touche à l'absolu sans pouvoir ensuite le formuler par la parole :

> Cette paix d'outre-tombe que l'on éprouve quand on s'abstrait du monde. Je crus soudain percevoir un sourire en train d'envelopper l'espace. Qui souriait ? de qui émanait ce grand bonheur qui submerge les visages des momies ? En un instant j'avais rejoint *l'autre côté*, en un instant il me fallut en revenir, bien indigne de partager plus longtemps le secret des morts[943].

Dans ce fragment *d'Écartèlement* Cioran revient sur ce qu'il décrit habituellement comme des moments proches de l'extase et qui le frappent parfois. Ici, le sourire n'a plus de lien avec le rire et l'humour, il s'agit de l'expression d'un détachement absolu dans lequel on ne peut se maintenir que quelques instants, à la frontière entre deux mondes.

Ainsi, en cherchant à définir les limites entre humour et ironie Cioran propose un parcours entre détachement, violence et épuisement qui met en évidence l'importance de la souffrance intime dans l'élaboration d'une parole traversée par l'humour. Grâce à lui, s'opère le passage du singulier à l'universel et l'acceptation de l'absurdité de l'existence. À travers la question de la souffrance, qui parcourait notre questionnement sur l'ethos du penseur privé puis sur le style de la rupture, se joue la vacillation entre humour et ironie. Si l'ironie semble être la tonalité générale du discours, tentons la métaphore musicale et assimilons-la à son rythme, l'humour, en insufflant un peu de légèreté et de distance, permet d'insérer un *staccato*, c'est-à-dire une rupture dans le phrasé ironique.

941 *Cahiers*, p. 955.
942 C. Frosin, *art.cit.*, p. 484-485.
943 *Écartèlement*, p. 971.

II. L’ironie et la parole disruptive

L’ironie apparaît donc comme une force vive de la parole chez le penseur privé. Ne se cantonnant pas aux jeux verbaux de l’ironie rhétorique (où le locuteur cherche à faire comprendre l’inverse de ce qu’il dit), l’ironie de Cioran est nourrie des représentations dix-neuviémistes ainsi que de la pensée de l’absurde du XX^e^ siècle. Alors que l’ironie classique se veut pédagogique et non ambiguë, l’ironie romantique-moderne démultiplie son aire de jeu en appréhendant l’ensemble du réel à l’aune d’une capacité nouvelle à démasquer les faux-semblants[944]. Le sourire de l’ironiste marque une rupture dans la marche du monde, une incapacité à adhérer à l’ordre des choses générant une souffrance obsédante devenant centrale dans le discours. Ainsi, l’ironie suggère une faille et en cela elle révèle beaucoup quant aux dispositions du penseur privé vis-à-vis de l’existence. C’est-à-dire qu’elle illustre et provoque plusieurs ruptures que nous avons abordées partiellement et que nous allons approfondir ici. En effet, l’ironie est l’expression d’un malaise tant vis-à-vis de soi-même que des autres, mais elle est aussi illustrative d’une distance et d’un rapport tragique au monde. Ainsi, nous verrons que l’ironie cioranienne est profondément paradoxale puisqu’elle relève à la fois de la rupture avec soi-même et de la centralisation obsessionnelle sur le moi souffrant.

II.1. L’ironie : malaise vis-à-vis du monde et de soi-même

II.1.1. L’ironie : un malaise inquiétant face à l’identité du soi

Contrairement à l’humour, l’ironie traduit un malaise profond, qui, « est inquiétante car elle nous jette dans la perplexité de l’aporie, dit Jankélévitch, d’où un sentiment de malaise[945]. » L’ironie a donc fortement à voir avec une conscience de soi et du monde douloureuse, qui, contrairement à l’humour, ne permet pas de détachement. Selon Jankélévitch toute ironie est d’abord une prise de conscience d’une identité limitée : « *On ne peut pas être à la fois tout et quelque chose*, et l’obligation de choisir entre ces incompatibles fait tout ensemble la grandeur et la misère de la conscience[946]. » Cette crise de la conscience de soi est au fondement de la pensée cioranienne et le pousse à ausculter toujours plus ce « *moi* qui suppure[947] » et qui se révèle incompatible avec l’existence dès l’enfance :

944 P. Hamon, *op. cit.*, p. 130-131.
945 V. Jankélévitch, *L’Ironie*, *op. cit.*, p. 12.
946 *Ibid.*, p. 22.
947 « Cahiers 1958 », Fonds Cioran, Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, CRN Ms. 799[61].

> Dès l'enfance, je percevais l'écoulement des heures, indépendantes de toute référence, de tout acte et de tout événement, la disjonction du temps de ce qui n'était pas lui, son existence autonome, son statut particulier, son empire, sa tyrannie. Je me rappelle on ne peut plus clairement cet après-midi où, pour la première fois, en face de l'univers vacant, je n'étais plus que fuite d'instants rebelles à remplir encore leur fonction propre. Le temps se décollait de l'être *à mes dépens*[948].

Le malaise face à l'existence apparaît dès l'enfance. Peu importe finalement la véracité de l'anecdote, car ce qui importe pour Cioran c'est d'ancrer l'écriture dans une expérience existentielle et sans concession. En inscrivant l'incapacité à adhérer au temps (et donc au cours de l'existence) dès son plus jeune âge, Cioran inscrit la question de son identité à la base de son rapport au monde. Ce qui, somme toute, reste relativement commun. Toutefois, en la plaçant du côté de l'incapacité, il fait du malaise l'expression principale de cette essence singulière. Face à cette gêne, l'ironie permet à la conscience d'agir sur cette sensation en s'attaquant aux causes du trouble. Ce qui amène dans un premier temps Cioran à refuser les codes de la société tels que le travail et la famille : « Ces enfants dont je n'ai pas voulu, s'ils savaient le bonheur qu'ils me doivent[949] ! » Il s'attaque également à ceux qui lui renvoient sans cesse son exaspération face à l'existence : « Envie de rugir, de cracher à la figure des gens, de les traîner par terre, de les piétiner[950] ... ». Cependant, assez rapidement ce malaise, voire cette rage, face à l'Autre se retourne contre lui-même et devient une souffrance intime, une douleur d'être soi. L'ironie devient alors auto-ironie et corrompt le sujet qui l'énonce. Selon Jankélévitch, il est vrai que l'ironie comporte une certaine part de confusion parce qu'elle est ce qu'elle n'est pas et n'est pas ce qu'elle est ; l'ironiste devient alors une énigme pour lui-même et l'ironie un péril pour le sujet avant même d'être une injustice pour l'objet[951]. Cette difficulté à cerner sa propre singularité place l'ironiste dans une posture délicate car elle peut alors le mener à l'obsession sans fin. Cioran, dont l'écriture se fonde sur une (dé)construction du moi, ne cesse d'osciller entre l'expression et l'annihilation du moi : « Dès que je sors du "je", je m'endors[952]. » Ainsi, Ingrid Astier, dans son article sur l'ironie de Cioran, note que Cioran est conscient des dangers de l'ironie et de l'auto-ironie dès *Sur les cimes du désespoir* : « L'émancipation ironique projette l'homme dans la solitude, puisqu'elle suppose une distinction de la

948 *De l'inconvénient d'être né*, p. 735-736.
949 *Aveux et anathèmes*, p. 1028.
950 *Ibid.*, p. 1090.
951 V. Jankélévitch, *L'Ironie*, *op. cit.*, p. 130.
952 *Aveux et anathèmes*, p. 1097.

masse, sociologiquement et de l'opinion, réflexivement. Il y a donc un danger de l'ironie : dans sa réclusion solipsiste, elle peut ouvrir sur l'obsession, le ressassement et l'amertume[953] » L'obsession est un danger permanent chez Cioran contre lequel il appelle régulièrement les vertus du désengagement. Cette difficulté à se détacher marque, encore une fois, la dynamique existant chez Cioran entre humour et ironie. Cependant, l'ironie permet de maintenir une dynamique, un mouvement parce que l'inquiétude qu'elle révèle et génère tout à la fois est sans cesse renouvelée.

II.1.2. L'ironie pour appréhender l'incompréhensible

L'ironie est la voie royale du penseur privé car non seulement elle permet d'aborder la question de la subjectivité en présentant ses aspects les plus contradictoires – quitte à compliquer les choses – mais aussi parce qu'elle permet de frôler l'absolu à travers la prise de conscience des limites de l'être. L'ironie est donc l'arme de choix de Cioran dès lors qu'il s'agit d'aborder des questions relatives à la profondeur de l'être ou au divin, qui sont deux absolus personnels, abstraits et trompeurs[954]. En cela, Cioran opère une mise à distance salutaire du sérieux qui lui permet d'augmenter sa lucidité, ou pour reprendre les termes de Jankélévitch de ne plus être dupe de sa propre conscience :« La conscience n'est pas tout à fait consciente, tant qu'elle est dupe d'elle-même, tant que sa ridicule gravité la désigne à l'ironie étrangère ; car la gravité rend vulnérable, qui est symptôme d'inconscience[955]. » En se riant de l'absurdité du monde et en s'installant dans cet état instable, Cioran se révèle le digne héritier de l'histoire de l'ironie telle que Jankélévitch la décrit lorsqu'il explique comment, de Socrate au XIX^{e} siècle, l'ironie passe d'un mouvement de l'esprit conversationnel, prise de conscience des apories qui construisent nos vies, à une catégorie métaphysique désignant la dialectique de l'Absolu qui se réalise et se détruit dans le même mouvement[956]. Ainsi, l'ironie a connu une évolution des approches critiques la concernant depuis l'approche rhétorique (considérant l'ironie comme une figure de style où l'on dit le contraire de ce que l'on pense) en passant par les approches romantiques et dix-neuviémistes (voyant dans l'ironie une vision du monde, un regard moral ou philosophique), pour finir par des lectures plus contemporaines lui donnant une dimension sémantique et pragmatique. À travers ces analyses on observe un

953 I. Astier, « Splendeurs et misères de l'ironie chez E.M. Cioran », in M. Trabelsi (dir.), *L'Ironie aujourd'hui : lectures d'un discours oblique*, Clermont-Ferrand, Presse Universitaires Blaise Pascal, 2006. p. 153-166, p. 162.

954 Cf. *Précis de décomposition*, p. 10.

955 V. Jankélévitch, *L'Ironie*, *op. cit.*, p. 24.

956 *Ibid.*, p. 11 et suivantes.

mouvement allant du local au général : de la phrase à la pensée dans sa globalité. Il est alors intéressant de ne pas invalider une lecture au profit d'une autre afin de préserver les possibilités d'analyse des différents niveaux d'ironie en présence chez Cioran.

Dans sa pratique de la négation, Cioran mêle ainsi habilement deux formes de l'ironie : l'ironie de mots dépendant des analyses rhétoriques, sémiotiques et pragmatiques (dire le contraire de ce que l'on pense, sarcasmes, figure du discours) et l'ironie dans les choses qui relève d'une lecture morale voire philosophique (ironie du sort[957]). Cette partition succincte opérée par Pierre Schoentjes a le mérite de distinguer ce qui relève de la forme ironique de ce qui concerne le contenu du discours. Chez Cioran, une telle distinction permet de mettre de l'ordre entre les thèmes abordés sous l'égide de l'ironie (mort, solitude, souffrance, etc.) et les procédés énonciatifs mettant en œuvre l'ironie (polyphonie énonciative, rupture du texte, anti-phrase). Ce qui lui permet de formuler des approches qu'aucune autre forme du discours ne permettrait. Ainsi, dans un fragment que nous avons déjà évoqué à plusieurs reprises le rapport entre l'absolu et l'expression ironique est patent :

> Comme je me promenais à une heure tardive dans cette allée bordée d'arbres, une châtaigne tomba à mes pieds. Le bruit qu'elle fit en éclatant, l'écho qu'il suscita en moi, et un saisissement hors de proportion avec cet incident infime, me plongèrent dans le miracle, dans l'ébriété du définitif, comme s'il n'y avait plus de questions, rien que des réponses. J'étais ivre de mille évidences inattendues, dont je ne savais que faire…
>
> C'est ainsi que je faillis toucher au suprême. Mais je crus préférable de continuer ma promenade.

Tout dans ce fragment suggère la rencontre avec l'absolu, de la répercussion du bruit extérieur aux échos intérieurs, jusqu'au saisissement révélant le miracle, les réponses attendues face aux mystères de l'existence, la forme même de cette « révélation » faite dans la solitude et à partir d'un événement anodin correspond à une vision romantique des rencontres avec l'absolu à travers la nature. L'importance de la chose suggère donc un certain sérieux, or, l'ironie s'immisce entre les lignes pour éclater – avec la châtaigne – dans la chute finale et le choix d'un retour à la promenade nocturne. Au niveau verbal et sémantique, l'ironie est perceptible dans l'opposition entre la narration synthétique faite de phrases brèves avec peu de connecteurs et autres conjonctions, et l'entrée dans l'absolu,

957 P. Schoentjes, *Poétique de l'ironie*, Paris, Seuil, « Points essais », 2001, p. 21 et 25.

qui s'en trouve, de fait, amoindri. Par ailleurs, la disproportion entre l'élément déclencheur, la châtaigne, et l'état induit tend à affaiblir la portée extatique de l'instant et à en marquer sa contingence. On sent alors qu'il ne tient à rien et qu'un rien peut y mettre un terme. C'est d'ailleurs par une ponctuation elliptique que l'extase prend fin, les points de suspension sont propres à rendre compte de la rupture, du changement d'état sans raison, et participent de l'ironie en laissant l'extase en suspens, avant de l'enterrer définitivement par la chute lapidaire du fragment. Ici encore on aborde un thème récurrent chez Cioran : le fait de rôder « autour », de grappiller des éclats de vérité sans pouvoir vraiment saisir quoi que ce soit. Cette image est d'ailleurs très proche de la lecture faite par Blanchot de l'écrivain-Orphée qui ne peut remonter des enfers que des souvenirs, des bribes de la vérité qu'il était descendu chercher.

II.1.3. L'ironie comme rupture de ban

L'ironie apparaît donc comme une rupture avec des cheminements qui nous paraissaient évidents, tant à des niveaux concrets relatifs à nos choix personnels et sociétaux, qu'à des niveaux abstraits comme la quête d'absolu, qu'il soit divin ou plus largement spirituel. En se positionnant toujours en porte-à-faux, l'ironiste trouble un ordre établi et fait figure de trouble-fête :

> L'ironie, c'est l'inquiétude et la vie inconfortable. Elle nous présente le miroir concave où nous rougissons de nous voir déformés, grimaçants, elle nous apprend à ne pas nous adorer nous-mêmes et fait que notre imagination conserve tous ses droits sur ses progénitures indociles[958].

Selon ces propos de Jankélévitch, non seulement l'ironie place celui qui l'exerce dans une situation délicate, mais en proposant une image grossissante et déformée de nos habitudes elle met celui qui l'écoute mal à l'aise en l'empêchant de se leurrer sur une quelconque grandeur humaine. Nulle surprise que Socrate ait été contraint à boire la ciguë. Or, Cioran, est tout à fait adepte de ce comportement d'importun, ainsi que le note Ingrid Astier : « Cioran tout comme V. Jankélévitch, témoigne de la rupture de l'ironiste avec le collectif, par cette figure du "trouble-fête". L'ironiste s'individualise car il s'émancipe de la bonne conscience consensuelle[959]. » Pour Cioran, cette attitude vaut socialement mais aussi et surtout philosophiquement :

---

958 V. Jankélévitch, *L'Ironie*, *op. cit.*, p. 182.
959 I. Astier, *art.cit.*, p. 156.

> En métaphysique, comme en tout, je me comporte en trouble-fête. C'est le don le plus certain que je possède, et qui diminue avec l'âge (et à cause de mes prétentions à la sagesse).
>
> (Dans ma jeunesse, partout où j'allais, j'aimais foutre le bordel. Dîners, réunions, séances littéraires, que ce fût dans un milieu intellectuel ou bourgeois, partout je créais la confusion et le tumulte par des sarcasmes ou des provocations. Tout cela ne tenait à vrai dire pas à quelque volonté préméditée de scandale, mais à une hystérie incoercible, à une soif d'autodestruction *tournée vers l'extérieur*[960].)

Cioran présente l'ironie comme une force vitale, une puissance disruptive qui n'est pas sans rappeler le comportement du surhomme nietzschéen. En rompant avec les représentations construites ou intuitives qui prévalent sur tel ou tel sujet, l'ironiste sème le trouble, mais lorsque Cioran place son attitude du côté du « bordel », de l'« hystérie » et de l'« autodestruction », il y ajoute une rupture entre soi et l'extérieur irréparable. Dans la première partie de notre recherche nous avons d'ailleurs vu comment l'écriture est placée sous le signe de la profusion et du débordement centrés sur l'expression délirante du moi. Avec l'âge la pensée devient auto-ironique car possédant plus de recul et moins de certitudes. Ainsi, Cioran notera dans ses *Cahiers* : « J'ai tous les instincts d'un trouble-fête et toutes les convictions d'un esprit accommodant. J'ai à la fois le goût de la provocation et le goût du détachement. Le scandale et la décence[961]. » Ici, l'ironie trouve sa voix dans la dualité, cette fameuse vacillation qui met en danger la stabilité des états décrits. Il rapporte ainsi plusieurs propos tenus dans les milieux mondains attestant d'une pratique de trouble-fête : « – Vous êtes contre tout ce qu'on a fait depuis la dernière guerre, me disait cette dame à la page. – Vous vous trompez de date. Je suis contre tout ce qu'on a fait depuis Adam[962]. » La pensée s'attaquant à l'ensemble de la création place le penseur à la marge d'une société qui mise sur le progrès et condamne le réactionnaire. Mais Cioran se veut trublion non seulement dans les relations sociales mais aussi en ce qui concerne la littérature : « "Votre livre est raté." – "Sans doute, mais vous oubliez que je l'ai voulu tel, et que même il ne pouvait être *réussi* que de la sorte[963]." » A travers la revendication de l'échec s'exprime toute l'ambivalence de Cioran : d'une part, il refuse tous les prix, rechigne à répondre aux commandes et se désole d'être reconnu ; d'autre part, il accepte

960 *Cahiers*, p. 385.
961 *Ibid.*, p. 563.
962 *De l'inconvénient d'être né*, p. 840.
963 *Écartèlement*, p. 990.

des entretiens, demande à être publié en poche. Il publie d'ailleurs ses recueils chez une des plus grandes maisons d'édition française, Gallimard, et ses articles dans l'une des revues les plus en vue, la *NNRF.* Mais le trouble-fête n'est-il pas celui qui n'est pas facilement déchiffrable ? Celui qui parcourt les salons mondains en crachant son mépris ? Écrire est ainsi une activité qui brouille les lignes entre classicisme et virulence. C'est dans la tension entre des instincts belliqueux et une volonté plus tolérante que le ton cioranien, entre flagellation et scepticisme[964], prend sa source. Toutes les citations que nous avons abordées dans ce chapitre pourraient se lire à l'aune de ce fragment : la parole se déploie entre deux marges incompatibles et par cette tension elle se trouve sans cesse relancée.

En tant que trouble-fête, l'ironiste n'a pas bonne presse : condamné, stigmatisé ou montré du doigt, il doit le plus souvent faire face à l'opprobre de ses congénères. On lui reproche de mettre en danger l'ordre social et moral et on le rejette aux marges – dans les cas les plus dramatiques il sera condamné à la prison ou à la mort. L'ironie place celui qui l'exerce dans la posture d'« un homme dont le comportement […] ne constitue pas précisément un modèle à suivre[965]. » En ce sens, l'ironie est un ton qui ira particulièrement bien au penseur privé qui cherche précisément à ne pas être suivi ! Pourtant Cioran hésite :

> Ce qui m'empêche de descendre dans l'arène, c'est que j'y vois trop d'esprits que j'admire mais n'estime pas, tant ils me paraissent naïfs. Pourquoi les provoquer, pourquoi me mesurer avec eux sur la même piste ? Ma lassitude me confère une telle supériorité, qu'il ne me semble guère possible qu'ils me rattrapent jamais[966].

L'ironie de Cioran est mâtinée d'un détachement nourri non pas de tolérance mais de découragement et de désillusion perceptibles dans l'incapacité à estimer les naïfs qui montent au front. En évoquant les combats de l'arène, Cioran insiste sur une contextualisation qui revient souvent chez lui à travers la notion de spectacle. Ainsi, il refuse de jouer le jeu et montre qu'il n'est pas dupe, qu'il voit la mise en scène derrière l'apparent sérieux. Cette attitude de dévoilement est propre à la parole ironique, qui ici est sensible dans la supériorité de la lassitude qui relève d'ailleurs presque de l'antiphrase.

964 Cioran note dans *Écartèlement,* p. 1011 : « Suis-je u sceptique ? Suis-je un flagellant ? – Je ne le saurai jamais, et c'est tant mieux. »
965 P. Schoentjes, *op. cit.*, p. 45.
966 *Le Mauvais démiurge*, p. 710.

II.1.4. Le rire comme mise à l'écart du sérieux et de la raison.

Si Cioran pratique un rire douloureux, toujours teinté d'un fond de désespoir qui l'amène à soutenir que : « Chaque pensée devrait rappeler la ruine d'un sourire[967] », le penseur privé peut toutefois mettre en œuvre une pensée fondée sur la plaisanterie, la parole qui ne se prend pas au sérieux. Cependant, plus encore que Cioran, un penseur privé comme Georges Perros développera davantage la boutade avec des notes comme : « La déception, c'est d'être cru. Même quand on dit la vérité. Surtout[968] ». Ces fragments mettent en évidence le manque de sérieux affirmé de l'écrivain, sa revendication de ne pas être considéré comme un auteur à suivre et surtout pas comme un philosophe. La boutade peut aussi être plus gratuite chez lui, comme ici sur la sexualité : « Le sexe, c'est un millier de femmes. Une femme, un millième de sexe[969]. » Ce type de notes n'est pas nécessairement une norme chez Perros, bien qu'on en trouve dans chacun des recueils de *Papiers collés*. Cependant, les notes de lecture qu'il prend pour Jean Vilar (il est lecteur pour le TNP) sont presque toutes formulées sur un ton humoristique, avec de nombreux calembours et autres jeux de mots[970]. Cette forme du bon mot est assez peu présente chez Cioran pour qui l'enjeu existentiel prime. Le rire doit remettre l'homme à sa juste place, lui rappeler ses limites.

Ainsi, le rire révèle notre prétention et dévoile son absence de fondement : « Le rire nous dépouille en fait de notre vernis de culture et de langage, il met à mal l'hypothèse voulant que nous soyons des créatures rationnelles, capables de contrôler pleinement notre comportement[971] » Chez Cioran, et ce malgré l'effroi qu'il affirme constamment, cette volonté d'ôter son masque à l'humain et de le ramener à sa condition de « singe occupé », de « gorille fourvoyé[972] » est bien présente. Ainsi, il n'a de cesse de rappeler que la raison, les idées et tout ce qui touche à l'intellect, sont de bien maigres outils face à l'absolu : « Quand l'Idée se cherchait un refuge, elle devait être vermoulue, puisqu'elle n'a trouvé que l'hospitalité du cerveau[973]. » ou encore : « Si nous croyons avec tant d'ingénuité aux idées, c'est que nous oublions qu'elles ont été conçues par des mammifères[974]. » Parmi ses ouvrages, les *Syllogismes de l'amertume* sont particulièrement emplis de cette ironie

967 *Syllogismes de l'amertume*, p. 181.
968 G. Perros, *Papiers collés I*, *op. cit.*, p. 431.
969 G. Perros, *Papiers collés II*, *op. cit.*, p. 878.
970 L'ensemble de ces notes est consultable dans le recueil de ses œuvres paru chez Gallimard. G. Perros, *Œuvres*, Paris, Gallimard, « Quarto », 2017.
971 J-M. Moura, *op. cit.*, p. 31
972 *De l'inconvénient d'être né*, p. 883.
973 *Syllogismes de l'amertume*, p. 187.
974 *Ibid.*, p. 182.

mordante visant à ramener l'être à sa condition limitée. D'une part, les aphorismes y sont ciselés, d'une concision souvent lapidaire : « Tout acte flatte l'hyène en nous[975]. » Chaque chapitre étant composé en majorité de ces fragments en une phrase et rappelant l'ironie verbale. D'autre part, l'ironie du sort, plus thématique mais souvent exprimée par des phrases très brèves également, est extrêmement présente et rappelle sans cesse à l'homme son exagération et le ridicule de sa condition : « La vie, – ce pompiérisme de la matière[976]. » En rappelant qu'il n'y a rien de sérieux ni d'honorable dans le fait d'exister, Cioran cherche à démonter la règle qui veut que la vie est sacrée, il répète à qui veut bien l'entendre que « L'idiot seul est équipé pour respirer[977]. » Il fait alors œuvre d'ironie au sens où Deleuze l'entendait : « Nous appelons toujours ironie le mouvement qui consiste à dépasser la loi vers un plus haut principe, pour ne reconnaître à la loi qu'un pouvoir second[978] ». Plus haut que la sacralisation de la vie, se trouve son absurdité dévorante. Toute tentative de sérieux est alors renvoyée devant les limites de la raison : « On doit tout réviser, même les sanglots[979]... » Le sérieux de la tristesse – sentiment qui nécessite de prendre son cas au sérieux – est renvoyé au doute qui entérine l'échec de la raison à trouver une assise quelconque.

II.2. Morale et ironie

II.2.1. Ironie et tradition moraliste

Nous avons vu que l'ironie a fort à voir avec une lecture morale du monde. Contrairement à l'humour dont le rire se veut gratuit, l'ironie maintient un fond de sérieux malgré ses attaques répétées contre l'ordre établi par une raison perçue comme défaillante. Le maintien en toile de fond d'un sentiment tragique de l'existence (fondée sur la chute originelle) assure la persistance d'une conscience sérieuse parce qu'informée de la gravité de la situation. Or, l'ironie douloureuse du penseur privé doit beaucoup à la tradition moraliste. Non seulement cette dernière a su mettre en œuvre un regard distancié et critique sur la société qui l'entoure, mais aussi elle a développé une forme d'écriture propre éloignée des canons de l'écriture linéaire et systématique. En multipliant les points de vue, la forme brève s'avère particulièrement adaptée aux différents enjeux de l'ironiste,

975 *Ibid.*, p. 216.
976 *Ibid.*, p. 221.
977 *Ibid.*
978 G. Deleuze, *Présentation de Sacher Masoch*, Paris, UGE, 10/18, 1967, p. 86.
979 *Syllogismes de l'amertume*, p. 252.

du moraliste et du penseur privé. Bien qu'ils se rejoignent, il faut noter qu'à l'origine les objectifs de chacun et les raisons qui les poussent vers la forme brève sont loin d'être similaires. En effet, le moraliste opte pour la forme brève car elle est adaptée au monde des salons ; le penseur privé l'adopte au contraire par désintérêt pour son public, par humilité et par incapacité revendiquée à écrire autrement que selon une nature « tronquée » ; l'ironiste verra un intérêt pratique dans la forme brève : « Cette fragmentation permet de multiplier les angles d'attaque, les ruptures de ton, les éclats d'humour[980]. » Ainsi, le fragmentaire s'adapte aux exigences et permet d'embrasser un horizon plus vaste d'une manière plus proche de notre nature limitée par notre cerveau. Ce choix recoupe alors des enjeux de contenu et des enjeux formels. Dans tous les cas, la diversification des points de vue est essentielle dans le recours à la brièveté. Le choix du fragmentaire, forme singulière au sein du bref, relève d'une posture existentielle de l'écrivain, en rupture avec le monde et revendiquant l'impossibilité d'achever quoi que ce soit. L'homme, animal fini, ne saurait appréhender l'absolu, l'infini ou l'abstrait de manière satisfaisante. C'est donc dans cette forme que vont se rejoindre les intérêts du penseur privé et de l'ironiste et dans cette forme qu'un écrivain pourra revêtir un seul et même masque recouvrant les deux postures.

Cioran pratique toutes les tonalités de l'humour, de l'ironie au cynisme, en passant par la boutade et le sarcasme. Certaines de ses œuvres sont plus empreintes de l'un ou de l'autre, mais toujours l'ironie domine. L'œuvre de Cioran ne se résume pas à l'expression du désespoir ou de l'angoisse qui l'accompagnent pourtant au quotidien, tout son travail se concentre sur une mise à distance de ce malaise à travers l'expression et la nécessité d'une rupture. Ainsi, sous le régime du sourire, Cioran met l'homme face à l'immensité incommensurable de l'univers, de l'absolu et renvoie l'existence à son incapacité à nous y faire accéder : « Ce matin, après avoir entendu un astronome parler de *milliards de soleils*, j'ai renoncé à faire ma toilette : à quoi bon se laver encore[981] ? » L'opposition entre le trivial et l'infini, souvent reconduite chez Cioran (il peut s'agir comme ici de toilette mais aussi de bricolage), provoque un décalage qui suscite le sourire. Les textes de Cioran comportent dans la plupart des cas cette élégance souriante et moqueuse malgré le désarroi affiché. Dans son article sur l'ironie chez Cioran, Ingrid Astier part de ce lien entre conscience ironique et écriture fragmentaire chez Cioran pour analyser la façon dont la rupture est mise en avant à travers cette double dynamique ironique-fragmentaire. Cette élégance que nous mentionnions précédemment, I. Astier note qu'elle est due précisément

980 *Ibid.*, p. 260.
981 *Aveux et anathèmes*, p. 1027.

à l'usage de l'ironie, car : « l'ironiste est un semeur de doute, non de zizanie, un démasqueur rusé, non un querelleur. Il doit cette élégance du détour à l'obliquité de l'ironie[982]. » Pour reprendre le mot de Cioran, l'ironiste c'est celui qui maîtrise « l'art de savoir s'arrêter[983] » sous peine de prendre le risque de sombrer en insistant.

Cette élégance de l'ironie nécessitant une certaine superficialité peut être problématique pour le penseur privé qui tend à ressasser continuellement ses obsessions. Ainsi, Cioran s'interroge : « Certains ont des malheurs ; d'autres des obsessions. Lesquels sont les plus à plaindre[984] ? » Dès lors, ruminant sans cesse des obsessions comme celle de la mort puis, à partir de *De l'inconvénient d'être* né, celle de la naissance – sur les quatre-vingt-dix-neuf fragments composant le premier chapitre du recueil une trentaine concerne la naissance –, Cioran prend le risque de s'y noyer sauf à y percevoir le ridicule par une mise à distance nécessaire permise par l'expérience : « Avec l'âge, ce ne sont pas tant nos facultés intellectuelles qui diminuent que cette *force de désespérer* dont, jeunes, nous ne savions apprécier le charme ni le ridicule[985]. » Le fragmentaire, parce qu'il rebat constamment les cartes, permet de renouveler sans cesse la donne et de maintenir à la fois la superficialité de l'ironie et l'obsession.

Ainsi, les fragments relatifs à la naissance dans le premier chapitre de *De l'inconvénient d'être né* disséminent au fil de la lecture des bribes de désespoir obsessionnel quant à l'entrée dans l'existence. Cependant, leur profusion finit par obliger le lecteur à en sourire, nécessaire mise à distance d'une souffrance autrement insupportable. De plus, Cioran lui-même propose un éloignement progressif du tragique, en intégrant progressivement l'idée du sourire ou du rire. Alors que le chapitre commence avec des considérations attestant de l'inconfort douloureux face à la naissance, comme ici : « Jamais à l'aise dans l'immédiat, ne me séduit que ce qui me précède, que ce qui m'éloigne d'ici, les instants sans nombre où je ne fus pas : le non-né[986]. », la tonalité des fragments évolue pour interroger la culpabilité de chacun dans la naissance, renversant le traditionnel heureux-événement en un terrible attentat : « Avoir commis tous les crimes, hormis celui d'être père[987]. » Le cynisme violent de cette phrase, s'étiole néanmoins dans les pages qui suivent pour faire de la naissance un simple accident, une faute d'inattention :

982 I. Astier, *art.cit.*, p. 156.
983 *Aveux et anathèmes*, p. 1111.
984 *De l'inconvénient d'être né*, p. 741.
985 *Syllogismes de l'amertume*, p. 221.
986 *De l'inconvénient d'être né*, p. 733.
987 *Ibid.*, p. 734.

« Ne jamais s'évader du possible, se prélasser en éternel velléitaire, *oublier* de naître[988]. » qui désormais autorise le sourire : « Il y a dans le fait de naître une telle absence de nécessité, que lorsqu'on y songe un peu plus que de coutume, faute de savoir comment réagir, on s'arrête à un sourire niais[989]. » Enfin, le chapitre se clôt sur ce que l'on peut presque appeler une franche boutade : « *N'être pas né*, rien que d'y songer, quel bonheur, quelle liberté, quel espace[990] ! » où se trouvent mêlés au non-être des états physiques et mentaux que seul l'être semblait pouvoir offrir. Le fragmentaire semble alors la meilleure méthode de navigation dans l'ironie par sa nature amphibie lui permettant d'associer le ressassement obsessionnel et la superficialité du rire, ainsi que le rappelle Ingrid Astier :

> L'écriture fragmentaire permet une nouvelle donne perpétuelle. Par le statut de son énonciation – elle est proposition et non déclaration – elle n'offre que des réponses transitoires, ouvertes. À une logique de la continuité, il faut substituer une circularité obsessionnelle, sujette à la contradiction, et à une recherche de la cohérence, celle de la disjonction[991].

La forme fragmentaire est donc un élément clé de la parole ironique chez Cioran puisqu'elle permet de maintenir des postures autrement incompatibles. L'ironie couplée au fragment permet à l'obsession d'éclater en de multiples approches et non plus d'être répétée sans cesse à l'identique. Si l'effet peut sembler similaire au premier abord, la dynamique, entre éclatement et recentrement, est tout à fait distincte.

II.2.2. Le penseur privé et la distance de l'ironie

Nous l'avons vu, l'ironie est l'art de l'oblique, pour reprendre le mot de Perros, l'ironie c'est : « Parler de travers[992]. » En prenant la tangente, l'ironiste ouvre de nouvelles voies d'appréhension de l'existence. Cependant, en instaurant une distance entre l'objet du discours et son approche, l'ironie porte en elle ses propres limites, l'obligeant à cette démarche fragmentaire – créant un effet de boucle puisque cette écriture fragmentaire permet aussi de maintenir l'ironie – et dont le travail ne peut se faire qu'avec ruse, discrétion. C'est ce que Cioran décrit lorsqu'il dit ne pouvoir que « rôder » autour de l'absolu. Ainsi, l'ironie comme l'humour nécessitent de la distance car ils sont découvertes de décalage :

---

988 *Ibid.*, p. 737.
989 *Ibid.*, p. 744.
990 *Ibid.*, p. 749.
991 I. Astier, *art.cit.*, p. 163.
992 G. Perros, « Lexique », *Œuvres*, *op. cit.*, p. 287.

> L'ironie est la douleur d'enfantement de l'esprit objectif ; elle naît de la découverte par le moi de la disproportion entre l'existence et l'Idée de l'existence. L'humour est la douleur d'enfantement de l'esprit subjectif ; il naît de la découverte par le moi de la disproportion entre le moi et l'Idée du moi[993].

Lorsque Kierkegaard postule cette double disproportion découverte par l'ironie et l'humour entre l'être et l'idée de l'être (dans un cas tourné vers l'extériorité, dans l'autre vers l'intériorité), il révèle une distance préalable à l'ironie et à l'humour, une distance existentielle qui génère une souffrance qui se traduit dans 'expression ironique ou humoristique. Cette distance, Laurent Zimmermann, dans son article « Le paradoxe de l'ironiste », nous indique qu'elle est non seulement nécessaire à l'ironie mais qu'elle s'applique également à l'auto-ironie :

> Le cas de l'auto-ironie n'est pas différent : la distance s'y crée, et nous trouvons de ce côté notamment toute l'histoire de l'ironie romantique, par le truchement d'une scission du moi en deux instances. L'identité individuelle est évidemment différente de celle formée par le rôle dans la scène que nous évoquons [994].

C'est là un phénomène crucial dans la pratique de Cioran pour qui l'écriture consiste à la fois à l'expression du moi et à sa négation dans le même mouvement : « Car un esprit n'importe que dans la mesure où il se trompe sur ce qu'il veut, sur ce qu'il aime ou sur ce qu'il hait ; étant *plusieurs*, il ne peut *se* choisir[995]. » Cette affirmation du *Précis* est renouvelée dans *De l'inconvénient d'être né* : « Un écorché érigé en théoricien du détachement, un convulsionnaire qui joue au sceptique[996]. » Empli de ses contradictions le penseur privé mêle pessimisme et exaltation, agitation et détachement :

> Ces accès de fureur, ce besoin d'éclater, de casser la gueule à tout le monde, de gifler des univers, – comment en triompher ? Il y faudrait sur l'heure un petit tour dans un cimetière ou, bien mieux, un tour *définitif*[997]…

Entre l'énumération des violences envisagées par la rage et l'insistance sur le caractère *définitif* de la solution, l'ironie joue avec les mots en réduisant la virulence des états d'âme

---

993 S. Kierkegaard, *The Concept of Irony*, Bloomington et Londres. Indiana University Press, 1968, p. 426, n. 13. Cet extrait du *Journal* n'est pas traduit en français. Cité dans J. Stora-Sandor, *L'Humour juif dans la littérature de Job à Woody Allen*, Presses Universitaires de France, 1984, p. 19-20 (trad. J. Stora-Standor).

994 L. Zimmermann, « Le paradoxe de l'ironiste », *Poétique*, vol. 141, no. 1, 2005, p. 61-70. p. 61.

995 *Précis de décomposition*, p. 162.

996 *De l'inconvénient d'être né*, p. 805.

997 *Écartèlement*, p. 969.

par l'aspect réduit du « petit tour », puis en leur opposant la mort comme solution efficace. En faisant cohabiter dans la même phrase la morbidité et l'insignifiance Cioran pose un regard moqueur sur ses propres accès de colère, montrant à la fois leur puissance (par l'énumération) et leur ridicule face à une confrontation infime avec la mort. L'ironie a ce pouvoir paradoxal de produire une tension en créant cette distance entre son sujet énonçant et son objet tout en atténuant cette tension par cette même distance : c'est bien parce que le moi dont je ris n'est pas (ou plus) tout à fait moi que je peux en rire et détendre la tension initialement créée par la distance.

II.2.3. Le penseur privé et la morale de l'ironie

Bien que l'on dise Cioran ironiste plus qu'humoriste, il y a un aspect de l'ironie qui rend l'assimilation de l'un à l'autre difficile. L'ironie comporte en effet une dimension morale qui contredit l'approche cioranienne de l'écriture de soi. Ainsi, Pierre Schoentjes relève que : « L'ironie est évaluative ; c'est un jugement critique, attribué au sort dans le cas de l'ironie situationnelle, à une personne dans de cas de l'ironie verbale. Aussi l'ironie est-elle inséparable de l'éthique qui fournit la base au jugement[998] ». L'écriture cioranienne comporte une dimension morale au sens où, comme le rappelle Marc Ruggieri :

> Pour Cioran, comme pour Pascal et La Rochefoucauld, c'est le mystère du péché originel, au demeurant indémontrable, qui peut seul expliquer la corruption de l'homme et l'état de ténèbres de la nature déchue. À cette hérésie près que pour Cioran la nature humaine est moins délibérément mauvaise que fatalement maudite, viciée dès l'origine[999].

Cioran s'inscrit à bien des égards dans la lignée des plus grands moralistes français, notamment Pascal, pour qui l'homme est un être déchu dont les accomplissements ne sont que des processus d'éloignement du paradis de plus en plus avancés. Ainsi, la chute est un thème récurrent des textes cioraniens et l'idée que le destin de l'homme était joué dès l'origine est prégnante :

> L'expérience homme a raté ? Elle avait déjà raté avec Adam. Une question pourtant est légitime : aurons-nous assez d'invention pour faire figure d'innovateurs, pour ajouter à un tel échec ? En attendant, persévérons dans la

998 P. Schoentjes, *op. cit.*, p. 318.

999 M. Ruggieri, « Cioran ou la Leçon de Ténèbres des moralistes français », *Dix-septième siècle*, 2006/2 (n° 231), p. 217-241, p. 218.

> faute d'être homme, comportons-nous en farceurs de la Chute, soyons terriblement légers !

Sous le ton de la boutade propre aux *Syllogismes de l'amertume*, Cioran pose un regard sans concession sur l'humanité, marquée par l'échec de façon irrémédiable. L'humour apparaît comme une solution, comme si l'existence devenait une bonne blague plutôt qu'une souffrance sans nom. En intégrant le rire dans l'équation de l'existence, Cioran la rend praticable tout en maintenant une critique tenant davantage à une morale existentielle dans la lignée de Pascal qu'à une morale sociale. Ainsi, il note pendant les évènements de mai 68 :

> Je me dérangerais, à la rigueur pour l'Apocalypse, mais pour une révolution… Collaborer à une fin ou à une genèse, à une calamité ultime ou initiale, oui, mais non à un changement vers un mieux ou vers un pire quelconque[1000].

En opposant les événements historiques à la fin et au début des temps, Cioran marque son désintérêt pour tout ce qui se rattache à une idée de progrès, y compris social. Au fond, pour Cioran, il ne s'agit pas de s'améliorer puisque le mal est irrémédiable, mais bien de composer une épitaphe digne de ce nom.

Le sentiment d'être aux prises avec une dimension existentielle de l'existence, rapprochant le penseur privé d'une démarche moraliste pose la question de l'idéal en vue. En effet, Pierre Schoentjes soutient que la dimension négative du propos évalué par l'ironiste invite à reconnaître qu'il parle avec un idéal moral en vue, idéal certes toujours absent mais constituant le moment positif de l'ironie[1001]. Or, l'exercice de pensée de Cioran est un exercice d'anti-idéal, une entreprise pour saisir dans l'existence dans ses expressions les plus singulières. Pourtant, dans cette dépréciation de l'utopie abstraite Cioran conserve une aptitude à créer des moments positifs – quoique toujours sous le sceau du paradoxe. Ainsi, il conclut *Le Mauvais démiurge* par cet aphorisme significatif : « Nous sommes tous au fond d'un enfer dont chaque instant est un miracle[1002]. » L'ironie est palpable dans la formule et fait de l'enfer une suite de miracles, mêlant le général et le particulier, le global et le ponctuel. Elle permet d'établir une ligne directrice faisant du paradoxe un état indépassable permettant ainsi l'appréhension d'un horizon où un positif renversé, bousculé persiste. L'ironie de la formule ne renvoie en effet pas à un négatif simple, l'enfer, mais à

1000 *De l'inconvénient d'être né*, p. 838.
1001 P. Schoentjes, *op. cit.*, p. 87.
1002 *Le Mauvais démiurge*, p. 728.

un état marqué par l'étrangeté de l'oxymore. C'est avec cette même dynamique que Cioran conclut son dernier ouvrage en disant : « Après tout, je n'ai pas perdu mon temps, moi aussi je me suis trémoussé, comme tout un chacun, dans cet univers aberrant[1003]. » Là encore, l'aveu final, pensé comme dernier mot d'un écrivain sachant être arrivé à un point où il ne pourra plus écrire (Cioran est atteint de la maladie d'Alzheimer depuis plusieurs années déjà lorsqu'il compose *Aveux et anathèmes*), pose un regard rieur sur ce que fut sa grande lutte contre l'existence, ramenée aux trémoussements d'un individu en quête d'un sens inatteignable.

L'ironie est donc une force disruptive et combinatoire puisque tout en brisant la ligne logique elle permet néanmoins la cohabitation d'éléments antagonistes. Pour Cioran elle est dès lors une figure indispensable du discours et un mode de pensée sans lequel l'esprit ne pourrait évoluer. Pourtant, le rire de l'ironie ne saurait entièrement résoudre la tension qui nait de la coexistence essentielle d'états contradictoires.

III. L'ironie et le tragique

L'ironie intervient dans l'écriture pour mettre en évidence les ruptures ressenties entre soi et le monde et au sein même de l'identité personnelle. Bien qu'elle provoque le rire, on ne saurait oublier qu'elle résulte d'abord d'un sentiment de drame, non seulement à travers une tragédie intime mais aussi une tragédie collective perçue à travers la Chute. En plaçant l'humour et l'ironie comme douloureuse naissance de l'esprit, Kierkegaard ne s'y était d'ailleurs pas trompé. Plus encore que l'ironie, c'est dans l'auto-ironie que le désespoir tisse ses liens au rire. En plaçant le rire et surtout le sourire – modalité plus abordable chez Cioran – du côté du tragique, le penseur privé tisse des liens avec un absolu un peu grandiloquent, théâtral où le moi se trouve aux prises avec son destin.

III.1. Rire de… Sentiment dérisoire du monde et de soi-même

III.1.1. De la dérision de soi à la tragédie d'être soi

S'il pratique l'ironie à fortes doses, Cioran se moque rarement de ses contemporains, face à eux c'est le plus souvent l'effroi ou le saisissement qui l'emporte. Toutefois, ses traits d'humour et ses piques ironiques s'appliquent le plus souvent à lui-même et il

1003 *Aveux et anathèmes*, p. 1128.

revendique l'importance de l'auto-ironie comme principe moteur de la vie : « Les hauts faits ne sont possibles qu'aux époques où l'auto-ironie ne sévit pas encore[1004]. » Cette revendication révèle une lucidité nouvelle sur l'être et fait de l'auto-ironie une composante fondamentale du non-agir. L'ironie s'active efficacement par rapport à soi, et ce en vue d'un objectif fort chez Cioran, celui de tuer le prophète en lui : « Sans la vigilance de l'ironie, qu'il serait aisé de fonder une religion ! Il suffirait de laisser les badauds s'attrouper autour de nos transes loquaces[1005]. » Ce projet, qui nait avec le *Précis de décomposition*, rappelle un paradoxe important dans la pensée cioranienne, qui veut que tout en rabaissant cette prétention, il n'en reste pas moins que Cioran est conscient d'être un élu paradoxal. Il évoque en effet régulièrement les méfaits de la lucidité, qu'il appelle parfois également clairvoyance, comme dans le chapitre « Cette néfaste clairvoyance » d'*Aveux et anathèmes* ou encore dans ce fragment de *De l'inconvénient d'être né* : « La clairvoyance est le seul vice qui rende libre – libre *dans un désert*[1006]. » Lucidité et clairvoyance, bien qu'elles soient présentées comme des capacités révélatrices du monde et de soi, sont systématiquement traitées négativement par Cioran parce qu'elles sont sources de souffrance.

Cette lucidité foudroyante fait de l'écrivain une sorte de héros tragique conscient de son destin mais incapable de le contrer. Sachant ce qui l'attend il ne peut ni s'y résigner ni trouver une issue. Les premiers écrits en roumain de Cioran sont des témoignages vibrants de cette conscience tragique :

> Lorsque le monde entier s'est effondré sous vos yeux, vous vous effondrez vous-même irrémédiablement. L'infini de l'ironie annule tous les contenus de la vie. Non point l'ironie élégante, intelligente et subtile, issue d'un sentiment de supériorité, ou d'orgueil facile – cette ironie par laquelle certains manifestent ostensiblement leur distance vis-à-vis du monde – mais l'ironie tragique et amère du désespoir[1007].

L'ironie de Cioran, au moins dans sa jeunesse, n'a rien à voir avec l'ironie du XVIII^e^ siècle dont Voltaire est le principal représentant, elle doit beaucoup plus au XIX^e^ siècle et aux écrits des romantiques, puis des penseurs et écrivains de la fin du siècle. L'ironie est une entrée dans l'absolu négatif de l'être, elle est ce qu'il reste après l'effondrement total des illusions de l'existence. Cet ethos ironique fait de lucidité sans espoir, continuera à habiter

1004 *Ibid.*, p. 1036.
1005 *Syllogismes de l'amertume*, p. 226.
1006 *De l'inconvénient d'être né*, p. 739.
1007 *Sur les cimes du désespoir*, p. 81.

l'œuvre de Cioran, mais sa dimension absolue finira par être amoindrie dans certains fragments des *Cahiers* :

> Pire que l'humour, c'est l'ironie. L'humour minimise la valeur des toutes nos expériences. Mais, à la rigueur, il permet certaines incursions dans le mystère. Il y eut même quelques saints qui ne dédaignèrent pas les moyens de l'humour. Disons que la sainteté s'accorde avec quelques accès d'humour et même d'ironie. Mais ce qu'elle ne saurait tolérer sans se détruire, c'est l'ironie systématique, l'ironie comme pli de l'esprit, comme *don*, comme talent et comme automatisme. Car elle est l'antipode même de l'extase[1008].

L'ironie ayant balayé la force tragique de l'existence à force de distanciation et de sourires sarcastiques, elle s'attaque à nos prétentions d'absolu, minant en cela les dernières traces d'orgueil de l'esprit. L'ironie a donc révélé la tragédie de l'existence, puis a montré le risible d'une telle prétention à une élection qui pour être paradoxale n'en est pas moins une élévation hors du commun des mortels.

III.1.2. L'auto-ironie et la critique du groupe

L'auto-ironie, si elle s'attaque bien au sujet lui-même, se tourne pourtant vers des considérations extérieures à ce dernier. Comme le rappelle Pierre Schoentjes : « L'auto-ironie ne doit pas se tourner nécessairement contre des défauts ; elle porte souvent sur des valeurs qui ne sont pas propres à l'ironiste mais que celui-ci partage avec un groupe spécifique[1009]. » Même si Cioran s'en prend par l'auto-ironie à des caractéristiques qui lui sont propres et qu'il estime être seul à vivre (l'horreur de la naissance, le désir de solitude, la mélancolie, etc.), il lui arrive aussi de rire des autres, mais surtout il rit de ce qu'il partage avec autrui, notamment le rapport à la sexualité et sa sublimation par nos sociétés occidentales :

> Deux victimes besogneuses, émerveillées de leur supplice, de leur sudation sonore. A quel cérémonial nous astreignent la gravité des sens et le sérieux du corps !
>
> Pouffer de rire en plein râle, – unique moyen de défier les prescriptions du sang, les solennités de la biologie[1010].

1008 *Cahiers*, p. 903-904.
1009 P. Schoentjes, *op. cit.*, p. 186.
1010 *Syllogismes de l'amertume*, p. 237.

C’est ici l’ironie du sort qui est exprimée dans ce rappel de notre condition animale. En faisant se rencontrer nos illusions sur l’amour et les conséquences physiologiques de l’acte sexuel, Cioran porte atteinte à deux images du sexe dans un seul et même mouvement. La première phrase du fragment s’attaque à notre vision du couple amoureux en soulignant les souffrances de la vie à deux, la rapportant à un supplice. La suite rappelle les origines physiologiques du désir sexuel et le rire est présenté comme un affront porté aux instincts du corps. En riant de ses pulsions, Cioran nous invite à nous libérer de notre condition d’animal physique, non sans avoir pris la peine d’attaquer les constructions culturelles mises en œuvres pour habiller nos instincts. En fin de compte, Cioran peine à se détacher de l’humanité : « D'aussi loin qu'il me souvienne, je n'ai fait que détruire en moi la fierté d'être homme. Et je déambule à la périphérie de l'Espèce comme un monstre timoré, sans assez d'envergure pour me réclamer d'une autre bande de singes[1011]. » Cioran se moque de l’homme mais s’en trouve souvent plus proche qu’il ne l’aurait souhaité. Il rejoint alors l’attitude de l’humoriste telle que Jean-Marc Moura la décrit : « Souriant sans vouloir affirmer ni s’affirmer, trouvant toute chose risible mais proche, il exprime un mépris du monde qui garde le souvenir de sa grandeur[1012]. »

L’ironie est également un temps où le lecteur et l’auteur se rejoignent dans l’acte de lecture. Chez Cioran, ce temps est attaqué car la fièvre des propos tenus aurait mieux supporté que personne ne se relève d’une telle lecture : « Survivre à un livre destructeur est non moins pénible pour le lecteur que pour l’auteur[1013]. » Ce fragment d’*Aveux et anathèmes* est repris d’un passage des *Cahiers* où il évoquait le *Précis de décomposition* et des lettres désespérées qu’il recevait de ses lecteurs. Le propos était ainsi complété dans les *Cahiers :* « Ce n’est pas la moindre ironie de ma vie que ce rôle de "soutien moral", de confesseur laïc que j’ai dû assumer. Survivre à un livre destructeur est toujours pénible pour un écrivain[1014]. » Dans la version publiée du fragment, lecteur et auteur se trouvent réunis dans l’expérience insatisfaisante qu’est le livre destructeur, par les effets qu’il produit et la relation qu’il induit par la suite (Cioran répondant presque toujours à ses correspondants – tout en s’en plaignant abondamment). Ainsi, l’auto-ironie ne supprime pas le regard sur autrui mais elle lie l’auteur à un groupe, à une communauté dans laquelle l’écrivain doit bien s’inscrire malgré lui.

1011 *Syllogismes de l’amertume*, p. 184.
1012 J-M. Moura, *op. cit.*, p. 250.
1013 *Aveux et anathèmes*, p. 1048.
1014 *Cahiers*, p. 885.

III.2. Processus de déviance vers le tragique

III.2.1. Rapport à soi dans l'auto-ironie : le risque du cynisme

L'ironie ne tombe pas toujours dans une perception tragique du moi, mais en s'y enfonçant, elle prend le risque de devenir cynisme. Or, dans l'auto-ironie, la place du moi devient telle que le tragique n'est pas loin, et ce faisant, le cynisme aussi. Pierre Schoentjes distingue ainsi cynisme et ironie : « l'ironie est une réflexion qui tient toujours le moi à distance, le cynisme l'exalte jusque dans ses défauts les moins avouables[1015]. » L'ironie en s'attaquant à tout et à tous, laisse l'écrivain désemparé dans une remise en question sans fin. Pour reprendre les termes de Jankélévitch : « elle est aussi dure que lucide, et elle nous laisse seuls, ainsi que le pauvre Quichotte dans un monde sans chimères[1016]. » Face à cette lucidité aride, nous laissant « seul dans un désert », force est de constater qu'il est facile de verser dans une vision tragique de l'existence, où l'être en proie à la solitude est voué à s'autodétruire : « Un dégoût, un dégoût – à en perdre l'usage de la parole et même de la raison. Le plus grand exploit de ma vie est d'être encore en vie[1017]. » L'œuvre de Cioran est emplie de considérations où l'existence et son maintien apparaissent comme la preuve d'une attitude tenant du combat quotidien comme ici dans son avant-dernier recueil, mais il arrive aussi que le maintien soit associé à une forme de lâcheté : « Quiconque n'est pas mort jeune *mérite* de mourir[1018]. » La souffrance du moi éclate ici en cynisme mordant où Cioran – qui n'est plus tout à fait jeune à l'instant où il écrit ses lignes – attaque le moi tout en le mettant au cœur d'un conflit avec l'existence, telle une entrée en résistance, où l'être est condamné à mourir.

Ainsi que nous l'avons vu, l'ironie maintient la distance jusque dans l'auto-ironie où le sujet critiqué est en rupture avec le sujet énonciateur. Chez Cioran, où une telle attitude est mise en avant, il est fréquent que le regard sur le moi interroge son comportement tout en donnant l'air d'y apporter du crédit : « Pour entrevoir l'essentiel, il ne faut exercer aucun métier. Rester toute la journée allongé, et gémir[1019]… » Au sein d'un fragment relativement classique sous la plume de Cioran, la remise en cause de l'ordre socialement établi est elle-même remise en question par l'attitude nécessaire. Le fragment va même plus loin dans l'interrogation, puisque la voie souffreteuse choisie met également à mal l'absolu que l'on

1015 P. Schoentjes, *op. cit.*, p. 231.
1016 V. Jankélévitch, *L'Ironie*, *op. cit.*, p. 124.
1017 *Écartèlement*, p. 994.
1018 *Le Mauvais démiurge*, p. 718.
1019 *Aveux et anathèmes*, p. 1042.

cherche à atteindre. En effet, alors que, plus jeune, Cioran salue les vertus du hurlement, supposé nous reconnecter à l'essentiel, dans ses derniers textes, il évoque plus volontiers le gémissement, donnant l'impression d'un amoindrissement, d'une pâleur générale, d'un désintérêt progressif pour l'existence mais aussi pour l'absolu. Déjà dans les *Syllogismes de l'amertume*, Cioran reconnaissait : « Plus encore que la religion, le cynisme commet l'erreur d'accorder trop d'attention à l'homme[1020]. » Son attention se portera alors sur un effort constant pour se détourner de l'homme, à l'extérieur comme à l'intérieur de lui-même. Le moi frappé d'un destin tragique, au cœur de la parole cynique est alors mis à distance, ou plutôt il est frappé de lassitude, il s'efface par ennui de lui-même.

III.2.2. Auto-contamination par l'ironie

La possibilité de tomber dans une vision tragique de l'existence est donc accrue par la nature même de l'ironie et de l'auto-ironie. Selon Jankélévitch, l'ironie est dangereuse pour l'ironiste car il peut finir par prendre au sérieux ce qu'il énonçait par dérision[1021]. Ainsi, le message, même si on sait pertinemment qu'il est faux, porte une émotion qui finit par nous affecter. Chez Cioran, l'effroi gagne souvent du terrain et porte le moi au centre d'une attention néfaste : « Dans l'effroi – mégalomanie à rebours –, nous devenons le centre d'un tourbillon universel, tandis que les astres pirouettent autour de nous[1022]. » Le saisissement violent que suggère l'effroi empêche toute forme de légèreté en faisant de l'être en souffrance le centre d'un univers chaotique. Il est difficile à l'ironie de se maintenir tant l'expérience est violente. Ici, elle est sensible dans les pirouettes opérées par les astres qui suggèrent un certain jeu, un amusement que le terme « tournent » n'aurait pas rendu. L'ironie intervient pour mettre à distance la sensation d'effroi, mais la répétition de l'expérience peut finir par faire de la souffrance un indépassable du texte : « Se lever, faire sa toilette et puis attendre quelque variété imprévue de cafard ou d'effroi. Je donnerais l'univers entier et tout Shakespeare pour un brin d'ataraxie[1023]. » L'ironie est perceptible dans l'attente de l'effroi, qui devient un événement au même titre qu'une bonne émission radiophonique, et dans la perte complète d'échelle entre Shakespeare et l'univers. Elle peut toujours soulager l'angoisse par la distanciation, mais elle n'apporte pas l'apaisement pour autant. En remuant sans cesse les termes de l'équation, elle rebat constamment les cartes de la souffrance, la ramenant continuellement sur le tapis.

1020 *Syllogismes de l'amertume*, p. 230.
1021 V. Jankélévitch, *L'Ironie*, *op. cit.*, p. 146.
1022 *Syllogismes de l'amertume*, p. 256.
1023 *De l'inconvénient d'être né*, p. 748.

Face à cette danse ininterrompue, seul l'ennui peut extraire l'individu du tourbillon dans lequel il était entré. Ainsi, Jankélévitch cible, parmi les dangers liés à l'ironie, la possibilité de sombrer dans l'ennui. Ce dernier apparaît d'abord comme une possibilité de constance, autrement impossible : « Entre ces humeurs successives et aussi contrastantes que les incarnations de Brahma, il n'y a, suivant Kierkegaard, qu'une seule continuité possible, celle qui s'exprime dans l'ennui[1024]. » Cioran, dont la relation à l'ennui remonte à la petite enfance, revendique une véritable fascination pour l'ennui. Dans *De l'inconvénient d'être né*, il révèle : « Mes affinités avec le byronisme russe, de Pétchorine à Stavroguine, mon ennui et ma passion pour l'ennui[1025]. » Comme l'ironie, l'ennui fonctionne par retournements successifs, et l'on peut penser que chez Cioran ce jeu entre objet et passion pour l'objet fonde la pratique d'écriture. Il dira par exemple : « Le désir de mourir fut mon seul et unique souci : je lui ai tout sacrifié, même la mort.[1026] » Ainsi, l'objet de la passion pousse à toujours approfondir son approche. Car c'est bien là le propre d'une passion : sitôt qu'on y accède, on l'abandonne. Assouvir sa passion et y mettre un terme sont équivalent, aussi mieux vaut-il ne jamais réellement toucher parfaitement à l'objet de sa passion afin de le conserver.

L'avantage de l'ennui est d'ailleurs la difficulté qu'il y a à le cerner. Cioran dira à ce propos : « 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[1027]. » Pourtant, les dangers de l'ennui sont perceptibles : on y *succombe*. Le problème de Cioran, c'est que pour en sortir il doit entrer dans un cercle vicieux où l'effroi renverse l'ennui : « L'antidote de l'ennui est la peur. Il faut que le remède soit plus fort que le mal[1028]. » Jusqu'à ce que l'effroi nécessite d'être renversé par l'ironie qui mène à l'ennui. La fascination pour ces dynamiques négatives de l'être, portées à la démission plus qu'à l'adhésion, condamne l'écrivain à rester dans l'entre-deux : « Entre l'Ennui et l'Extase se déroule toute notre expérience du temps.[1029] » Cioran est tellement fasciné par les états d'ennui, d'angoisse et de mélancolie, dans lesquelles nous met la contemplation de l'absurde qu'il ne peut faire le saut dans la foi préconisé par Kierkegaard. Il se complait dans cette voie sans s'intéresser outre mesure à son aboutissement. L'oscillation entre des états contradictoires et violents sert de moteur à l'existence singulière d'un être qui doit se résoudre à « être coincé ».

1024 V. Jankélévitch, *L'Ironie*, *op. cit.*, p. 150.
1025 *De l'inconvénient d'être né*, p. 818.
1026 *Syllogismes de l'amertume*, p. 213.
1027 *Ibid.*, p. 194.
1028 *De l'inconvénient d'être né*, p. 792.
1029 *Syllogismes de l'amertume*, p. 199.

III.2.3. Tragédie du cynique

La présence d'un sentiment tragique de l'existence dans la pensée perturbe l'expression de l'ironie qui, devenue obsessionnelle, tend au cynisme. Ainsi, nous avons vu précédemment que le premier chapitre de *De l'inconvénient d'être né* comportait un grand nombre de notes sur le malheur de la naissance. Or, avant de s'ouvrir sur le rire, les fragments, à partir de la considération sur le crime d'enfanter, s'épanche sur le drame personnel et Cioran déclare : « J'aimerais être libre, éperdument libre. Libre comme un mort-né[1030]. » La répétition de « libre » accentue le cynisme du propos, faisant de la liberté un état propre à la non-existence, non pas accessible après la mort, mais seulement à ceux qui n'ont jamais vécu. Jankélévitch distingue le cynisme de l'ironie par le degré de conscience du malheur personnel : « le cynisme est une conscience déchirée qui vit tragiquement, intensément, passionnément son propre scandale ; mais l'ironie, qui n'a affaire qu'au scandale des autres et qui tient ferme à sa vérité, à son système de référence, l'ironie ne connaît pas la tragédie de l'écartèlement ; ce n'est pas elle qui hésiterait devant l'ignominie ou se laisserait ébranler par l'absurde[1031] ! » Ce n'est pas Cioran qui renierait cette définition d'une conscience marquée par le tragique :

> Le sérieux n'entre pas dans la définition de l'existence ; le tragique, oui, parce qu'il implique une idée d'aventure, de désastre gratuit, alors que le sérieux postule un but. Or, la grande originalité de l'existence est de n'en comporter aucun[1032].

En postulant une relation essentielle entre le tragique et l'existence, Cioran met un pied dans la pensée cynique. La conscience de l'absence totale de but coupe l'homme de tout accomplissement possible et l'incite à se replier sur ses gouffres, regrettant le non-être du mort-né : « J'aimerais être libre, éperdument libre. Libre comme un mort-né[1033]. » Lorsque le cynisme atteint un tel degré, l'exagération de la douleur pousse à sourire sans pour autant atténuer le tragique d'une existence où la liberté la plus grande se trouve hors de portée, car même pas dans la mort mais dans le non-être. La pensée cynique n'est pas celle à laquelle on assimile le plus Cioran[1034], pourtant, comme ici, elle pointe parfois, lorsque l'ironie ne parvient plus à mettre la souffrance suffisamment à distance. Ainsi, lorsque dans un fragment précédemment cité, Cioran évoque son dégoût face à l'existence et l'exploit

1030 *De l'inconvénient d'être né*, p. 737.
1031 V. Jankélévitch, *L'Ironie*, *op. cit.*, p. 111.
1032 *Aveux et anathèmes*, p. 1065.
1033 *De l'inconvénient d'être né*, p. 737.
1034 Cf. M. Jarrety, « Cioran modeste face au « chien céleste » », *art. cit.*, p. 58.

que représente sa survie, il met en œuvre une pensée cynique plaçant son expérience singulière et tragique au cœur de l'écriture. Certains fragments de Cioran, en particulier dans *De l'inconvénient d'être né*, sont bien plus emplis de *pathos* que celui que nous citons ici. Mais le cynique, bien qu'en proie au tragique, maintient une certaine forme de rire, ou du moins de sarcasme. Dans ce fragment d'*Écartèlement* – dont le titre indique un supplice tragique – l'immensité du désarroi face à l'existence fait perdre à l'individu toute caractéristique humaine (et surtout ses deux principales : le langage et la raison), mais la dérision reste présente puisque se maintenir dans cet état d'abrutissement est présenté comme une réussite, un combat contre soi-même.

Contrairement à l'ironiste, le cynique a une conscience malheureuse. Non pas que toute conscience malheureuse soit cynique – Cioran, tout en ayant ce type de conscience, n'est pas constamment cynique, tant s'en faut – mais un tel état, doublé d'une parole ironique fera tendre vers le cynisme. Contrairement à l'ironie qui conserve une lucidité par rapport à ce qu'elle énonce, l'attitude du cynique est un glissement pas toujours contrôlé : « Les cyniques ne sont pas entièrement maîtres de l'invivable tragédie qu'ils ont pourtant voulue, car comme c'est l'insoutenable qu'ils veulent, il n'y a pas de milieu : ou bien ils sont des pitres ou bien ils souffrent, emportés par la catastrophe qui les guérira violemment. Les cyniques sont de malheureuses consciences[1035]. » Or, Cioran est constamment en conflit avec cette conscience douloureuse : « La conscience est bien plus que l'écharde, elle est le *poignard* dans la chair[1036]. » Ainsi, pour Cioran la conscience porte atteinte à l'être, elle est source de souffrances et, à ce titre, Cioran regrette l'inconscience, patrie là où la conscience est exil[1037]. Cependant, la conscience est doublement trouble car elle n'est pas que cause de la souffrance, elle en est aussi la conséquence :

> Ce sont nos malaises qui suscitent, qui créent la conscience ; leur œuvre une fois accomplie, ils s'affaiblissent et disparaissent l'un après l'autre. La conscience, elle, demeure et leur survit, sans se rappeler ce qu'elle leur doit, sans même l'avoir jamais su. Aussi ne cesse-t-elle de proclamer son autonomie, sa souveraineté, lors même qu'elle se déteste et qu'elle voudrait s'anéantir[1038].

Le malheur est donc au cœur de la conscience sans pour autant que cela soit perçu par tous. C'est l'épreuve supplémentaire du cynique de se rendre compte de cette nature. Par sa lucidité – maudite car brisant tout sur son passage – la conscience malheureuse perçoit ce

1035 V. Jankélévitch, *L'Ironie*, *op. cit.*, p. 112.
1036 *De l'inconvénient d'être né*, p. 769.
1037 « L'inconscience est une patrie ; la conscience, un exil. », *De l'inconvénient d'être né*, p. 828.
1038 *De l'inconvénient d'être né*, p. 748.

qu'elle doit à la souffrance. Ce n'est toutefois pas un potentiel pouvoir de la conscience car même ignorante elle cherchera à se détruire, c'est bien un savoir impuissant de la conscience malheureuse qui comprend désormais son désir de destruction. Toutefois, pour Cioran la perception du tragique de l'existence participe d'une pensée plus générale où le doute chaotique règne en maître : « Plus que tout me répugne le doute méthodique. Je veux bien douter mais à mes heures seulement[1039]. » L'esprit fluctue entre ses différentes aspirations et aucune ne résiste au doute qui intervient aléatoirement et met un coup de pied dans l'édifice de la pensée, qu'elle soit cynique, ironique ou même lyrique à cet instant.

La conscience malheureuse de l'ironiste est aussi une conscience isolée du divin, visant à en dénoncer les leurres et l'hypocrisie. Simona Modreanu, qui consacra sa thèse à la question du Dieu paradoxal de Cioran, voit dans l'entreprise cioranienne une tentative de « se poser entre l'Être et le non-être, de se montrer contraire et non contraire à Dieu[1040]. » Dès lors, le rire permet de se mettre sur un pied d'égalité avec l'Absolu dans une mise à distance devenue marque ontologique de l'individu. S.Modreanu voit dans l'énoncé ironique « le fruit d'une étrange combinaison entre une adhésion et un rejet, suggérant mieux le caractère autodestructif du discours, dans lequel le sujet invalide (ou du moins se distancie de) sa propre énonciation[1041]. » Ainsi, la lutte entre l'être et l'Absolu trouve écho dans des conflits internes à l'individu attestant de la porosité des enjeux liés à l'intériorité et ceux de l'extériorité.

III.3. L'ironie comme normalisation du tragique

III.3.1. Le penseur privé et l'économie ironique

Les oscillations de la parole littéraire, et tout particulièrement de la parole fragmentaire, entre humour, ironie et cynisme, rendent compte de la diversité et de la richesse des mécanismes à l'œuvre pour prendre en charge le sentiment de rupture profond entre soi et l'existence, entre soi et soi. Nous avons observé à quel point le cynisme apparaît comme une situation intenable sur le long terme (de même que le cri était apparu nécessairement ponctuel) parce que le sentiment tragique de l'existence qui le sous-tend doit toujours éclater pour que la tension redescende. Cette explosion salutaire peut se

1039 *Aveux et anathèmes*, p. 1095.
1040 S. Modreanu, *op. cit.*, p. 264.
1041 *Ibid.*, p. 57.

réaliser dans le cri ou dans le retournement par le rire. Le penseur privé, ayant le désespoir à l'origine de sa pensée, prisant la solitude et la marginalité, se trouve particulièrement aux prises avec le sentiment tragique de l'existence qu'il doit constamment ramener à une juste mesure, c'est-à-dire à un niveau viable. Jankélévitch appelait « *économie* l'ensemble des aménagements temporels qui serviront à « normaliser » notre tragédie intérieure, soit en arrière, soit en avant[1042]. » Qu'elle rappelle les causes bassement matérielles et physiologiques de nos affectations, ou qu'elle se spécialise dans la superficialité, l'ironie propose au « moi » une nouvelle façon de se situer dans le monde, qui passe par le dédoublement intérieur et la mise à distance des sentiments[1043].

La fréquence des références au corps chez Cioran témoigne de sa volonté de mettre en défaut une perception trop dramatique de l'existence. Ainsi, les malaises sont souvent ramenés à leur origine physiologique, tout comme les plus grands sentiments humains (nous l'avons vu plus haut avec la sexualité et l'amour). Les *Syllogismes de l'amertume* en usant davantage de l'ironie verbale (par litote, oxymore, antiphrase, question rhétorique notamment) mise au service de l'ironie du sort (à travers les thèmes abordés), adopte un ton plus ironique que le reste de l'œuvre cioranienne et met à l'honneur les affronts quotidiens du corps :

> Que fait le sage ? Il se résigne à voir, à manger, etc., il accepte malgré lui cette « plaie à neuf ouvertures » qu'est le corps selon la Bhagavad-Gîta. – La sagesse ? Subir dignement l'humiliation que nous infligent nos trous[1044].

À l'humiliation d'avoir et d'être un corps, Cioran ajoute celle de ne pouvoir contrôler ce dernier et de voir dans le corps la capitulation finale à venir : « Estomac, intestins foutus. Je ne digère presque plus rien. Des légumes à l'eau – ou la mort, tel est le seul choix qui me reste[1045]. » En se moquant de ses problèmes et en réduisant sa survie à un régime alimentaire, Cioran rit de lui-même, mais aussi de la mort, ce grand affront fait à l'existence, qui perd de sa grandeur en étant opposée à des légumes. Faire le choix de la plus grande superficialité est une autre manière de normaliser le tragique. Selon Jankélévitch l'ironiste ne va pas jusqu'au bout d'une émotion, il est immunisé contre les exaltations compromettantes car propices à la déception, au déchirement sentimental, au désespoir[1046]. C'est bien le retournement qu'on retrouve chez Cioran, lorsqu'en proie à une

1042 V. Jankélévitch, *L'Ironie*, *op. cit.*, p. 27.
1043 P. Schoentjes, *op. cit.*, p. 243.
1044 *Syllogismes de l'amertume*, p. 179.
1045 *Cahiers*, p. 279.
1046 V. Jankélévitch, *L'Ironie*, *op. cit.*, p. 32.

émotion trop forte, elle tourne court, renvoyée à un ultérieur incertain comme l'extase lors d'une promenade nocturne, ou l'angoisse mise à distance par une séance de bricolage : « Contre l'acédie, je ne me rappelle plus quel Père recommande le travail manuel. Admirable conseil, que j'ai toujours pratiqué spontanément : il n'y a pas de cafard, cette acédie séculière, qui résiste au bricolage[1047]. » Par l'occupation manuelle l'homme se détourne de ses tourments, à l'image du divertissement de Pascal.

III.3.2. Superficialité de l'ironie

Ainsi l'ironie est-elle un art de la superficialité, une maîtrise de l'arrêt, du refus d'approfondir : « L'ironie, cette impertinence nuancée, légèrement fielleuse, est l'art de savoir s'arrêter. Le moindre approfondissement l'anéantit. Si vous avez tendance à insister, vous courez le risque de sombrer avec elle[1048]. » Ce refus est fortement présent chez Cioran et fonde son rapport au fragment qu'il assimile à sa façon d'être comme à sa façon d'écrire[1049] . La superficialité est également perçue comme signe d'une certaine lucidité : « Pensent *profondément* ceux-là seuls qui n'ont pas le malheur d'être affligés du sens du ridicule[1050]. » Les éclats du sentiment tragique de l'existence, au cœur de l'œuvre de jeunesse de Cioran et encore présents dans certains fragments plus tardifs de l'œuvre française, ne peuvent pas être maintenus car leurs excès les rendent suspects, grotesques. Jankélévitch parle de l'*art d'effleurer* de l'ironie : « L'ironiste ne veut pas être profond ; l'ironiste ne veut pas adhérer, ni peser ; mais il touche le pathos d'une tangence infiniment légère, et quasi impondérable[1051] » Il n'est pas surprenant que les *Syllogismes de l'amertume*, ayant une tonalité ironique affirmée, soient aussi l'œuvre de Cioran où la question de la superficialité soit autant présente. En adoptant le régime de l'ironie et malgré les obsessions qui rythment son rapport à l'écriture comme à la pensée, Cioran prône une saine superficialité et rappelle que : « Seuls les esprits superficiels abordent une idée avec délicatesse[1052]. » La superficialité n'est pas vide, ni vaine, elle représente une approche légère, qui ne violente pas l'idée qu'elle cherche à saisir et qui permet de le faire sans la faire éclater. Cette capacité à assurer la survie de la pensée est conditionnée par un certain rapport à la vie. Ainsi, Cioran rappelle que l'apparente frivolité est une tactique qui permet non seulement la survie de l'idée mais aussi celle de l'esprit qui l'approche : « Plus

1047 *De l'inconvénient d'être né*, p. 853.
1048 *Aveux et anathèmes*, p. 1111.
1049 Cf. *Cahiers*, p. 93.
1050 *Écartèlement*, p. 984.
1051 V. Jankélévitch, *L'Ironie*, *op. cit.*, p. 33.
1052 *Syllogismes de l'amertume*, p. 172.

un esprit court *de dangers*, plus il ressent le besoin de paraître superficiel, de se donner un air de frivolité, et de multiplier les malentendus à son sujet[1053]. » Par extension, plus un esprit est en proie à la tragédie, plus il doit brouiller les pistes et faire preuve de superficialité.

L'ironie prend donc ses distances avec le tragique par nécessité, non pas par peur du chaos généré par le malheur mais au contraire parce que le pathos est trop complaisant envers soi-mêm dénonce cette organisation du tragique : « Les abouliques, laissant les idées telles quelles, devraient seuls y avoir accès. Quand les affairés s'en emparent, la douce pagaille quotidienne s'organise en tragédie[1054]. » Il rejoint la pensée de Jankélévitch pour qui : « L'ironie, c'est de s'arrêter en route, arbitrairement, par ascétisme, et de se raidir contre toutes les complaisances du pathos[1055] ». En optant pour la superficialité, l'ironiste refuse la facilité. En effet, parce qu'il a conscience du tragique de l'existence, il pourrait tout à fait y sombrer, mais à ses yeux une telle complaisance tient de la compromission. C'est-à-dire que le pathos en étalant à la vue de tous les malheurs du moi fait preuve d'un manque d'élégance et de rigueur : « Le pathétique trahit une profondeur de mauvais goût ; de même cette volupté de la sédition où se complurent un Luther, un Rousseau, un Beethoven, un Nietzsche. Les grands accents, – plébéianisme des solitaires[1056]... » Ainsi, dans l'ironie, et chez Cioran surtout dans l'auto-ironie, se rencontrent une pudeur pour qui il faudrait « cacher ce moi que je ne saurai voir » tout en exposant la vérité sur l'être. Pour citer encore une fois Jankélévitch : « L'ironie est une pudeur qui se sert, pour tamiser le secret, d'un rideau de plaisanteries[1057] ». L'établissement d'une barrière verbale plaisante et dotée d'une certaine légèreté permet ainsi à Cioran de maintenir les malentendus, attestant de rester – au moins en partie – incompris. Ainsi, il met constamment en avant l'échec, faisant de l'erreur un signe annonciateur de réussite paradoxale : « Condition indispensable à l'accomplissement spirituel : avoir toujours mal misé[1058]... » En ciselant sa phrase, en jouant sur l'effet de chute, Cioran assure un caractère brillant à ses formules, invitant le lecteur à s'arrêter sur ce que l'on a qualifié de « parfait classicisme » alors même que cette clarté de la forme n'est qu'un voile jeté sur le sentiment de néant qui l'anime.

1053 *Ibid.*, p. 220.
1054 *Ibid.*, p. 185.
1055 V. Jankélévitch, *L'Ironie*, *op. cit.*, p. 95.
1056 *Syllogismes de l'amertume*, p. 188.
1057 V. Jankélévitch, *L'Ironie*, *op. cit.*, p. 167.
1058 *De l'inconvénient d'être né*, p. 874.

III.3.3. L'ironie comme art de la cohabitation tragi-comique

Par cette légèreté, l'ironie permet au tragique de cohabiter avec le comique. Non pas d'osciller de l'un à l'autre mais réellement de coexister : « L'ironie, c'est la gaieté un peu mélancolique que nous inspire la découverte d'une pluralité[1059] » En effet, l'ironie est un moment de prise de conscience du fait que nos sentiments et nos idées doivent cohabiter avec des voisinages humiliants. Outre les humiliations du corps, vieillissant, malade, sale ou encore décevant, l'être lui-même est source de gêne par ses réactions parfois trop vives, naïves, ou encore grandiloquentes. Ainsi, Cioran se moque souvent de sa propre tendance à l'emportement, mais aussi de sa fascination pour la mort, moquerie plus lourde de conséquences puisque le non-être est au cœur de sa perception tragique de l'existence. S'il lui arrive de moquer son attitude vis-à-vis de la mort, Cioran peut également rire encore plus ouvertement de cette attitude :

> Au beau milieu d'études sérieuses, je découvris que j'allais mourir un jour… ; ma modestie en fut ébranlée. Convaincu qu'il ne me restait plus rien à apprendre, j'abandonnai mes études pour mettre le monde au courant d'une si remarquable découverte[1060].

Tout dans ce fragment porte à rire, de la prétention de l'étudiant à la découverte d'une évidence connue de tout temps. Pourtant, la souffrance reste sous-jacente, et, malgré le ridicule de la situation, il y a une certaine grandeur dans le geste, un donquichottisme généreux qui rend impossible un comique complet, un rire total. Ainsi, le tragique persiste malgré le ridicule parce que le sujet est trop grave. Mais, parce que le sujet et si grave, il nécessite de la légèreté afin de ne pas nous faire sombrer.

L'ironie du sort touchant un esprit ignorant à qui est révélée sa propre mortalité fait donc cohabiter des éléments dissonants afin de mettre en évidence les limites de l'être, limites qui lui sont essentielles car elles le définissent, lui ainsi que son existence. Mais, alors que chez Cioran, l'ironie est souvent marquée par une lecture romantique la transformant en un regard philosophique voire existentielle, elle est aussi une figure du discours et sa présence rappelle un impératif artistique : celui d'attirer l'attention du lecteur ou de l'auditeur. Ainsi, Jean-Marc Moura rappelle à juste titre que :

> L'irrégularité, c'est-à-dire l'inattendu, la surprise, l'étonnement sont une partie essentielle et caractéristique de la beauté.[…] Le mélange du grotesque et

1059 *Ibid.*, p. 37.
1060 *Syllogismes de l'amertume*, p. 215.

> du tragique est agréable à l'esprit, comme les discordances aux oreilles blasées[1061].

Cette caractéristique de la littérature est propre à la modernité inaugurée avec Baudelaire qui voit : « Deux qualités littéraires fondamentales : surnaturalisme et ironie[1062]. » Cioran a tant cherché à verrouiller la lecture de son style d'abord comme refuge face à l'absurde puis à l'aune d'un abandon progressif et radical qu'il est difficile à la critique de sortir de ce dualisme : soit on abandonne sa pensée au profit du style, soit ce dernier s'assèche au profit des idées. Cioran lui-même martèle dans ses notes : « mon style ne m'intéresse pas du tout. J'ai quelque chose à dire, je le dis, et c'est ce que je dis qui compte ; la manière de le dire est secondaire. »[1063] Cette note, datant du début des années 1970, pourrait être un programme pour l'ensemble des publications qui suivront mais c'est sans compter sur l'obligation de rupture qu'impose la relation entretenue avec l'existence. Ainsi, les fragments des trois recueils à venir – *De l'inconvénient d'être né, Écartèlement, Aveux et anathèmes* – présenteront de nombreux jeux sur le style, un recours accru à des micro-narrations et une forte présence de l'ironie, le tout permettant de jouer sur l'irrégularité et l'effet de surprise notamment par une pratique de la pointe ou de la chute secouant l'attention du lecteur :

> P. Tz. – Un génie s'il en fut. Frénésie orale par horreur ou impossibilité d'écrire. Disséminées dans les Balkans, mille et mille saillies perdues pour toujours. Comment donner une idée de sa verve et de sa folie ? « Tu es un mélange de Don Quichotte et de Dieu », lui ai-je dit un jour. Sur le coup il en fut flatté mais le lendemain matin très tôt il vint me signifier : « Cette histoire de Don Quichotte ne me plaît pas[1064]. »

Ce fragment comporte un réjouissant jeu de lecture à travers l'éloge quelque peu paradoxal de son ami de jeunesse Petre Tutea, philosophe sans œuvre. Le caractère génial est mis en question par la mention de la frénésie, et dans la bouche de Cioran la comparaison à Dieu pose question, mais la saillie finale met un terme au propos par le sourire et renoue avec cette capacité de l'humour à mettre un terme à un discours en court-circuitant la critique.

Ainsi, l'ironie entretient une relation profonde – bien que fondée sur une approche superficielle – avec le tragique. Par les jeux de l'humour il lui est possible de maintenir des

---

1061 J-M. Moura, *op. cit.*, p. 62.
1062 C. Baudelaire, *Fusées*, in *Œuvres complètes I*, *op. cit.*, p. 658.
1063 *Cahiers*, p. 909.
1064 *Aveux et anathèmes*, p. 1094.

tendances divergentes cruciales pour le discours existentiel cioranien. En effet, le sentiment tragique de l'existence est une donnée fondamentale de la pensée chez Cioran, bien que par les jeux du doute et de la négation de soi la situation ne soit pas tenable sur le long terme. Il faut alors trouver une voie de sortie, nous avions vu précédemment que le cri pouvait être cette voie bien qu'il ne parvienne que rarement à s'actualiser. Le rire en est une autre et l'ironie plus que l'humour à strictement parler est son mode d'expression le plus fréquent. Mais parce que le tragique est certain et que le rire ne saurait entièrement cacher sa gravité l'ironie verse parfois dans le cynisme. Un ultime retournement par le rire, avec l'auto-ironie, est alors nécessaire. Dans les plis et replis de l'ironie, l'écrivain fragmentaire compose son cheminement littéraire et existentiel dans un jeu de transformation qu'il s'agira désormais d'approfondir.

IV. L'ironie comme transformation d'un donné (ludique et négation)

L'ironie en tant que figure du discours demande une réflexion dans sa mise en œuvre qui peut être envisagée comme la transformation ludique d'un donné. En effet, l'ironiste met en question le sérieux, ce qui lui permet de composer un autre rapport à la pensée fondé sur le jeu. Par ailleurs, traditionnellement, la parole ironique se présente sous forme d'antiphrase. C'est-à-dire qu'on énoncera le contraire de ce que l'on pense, or ce n'est pas sans conséquence sur l'affirmation finale. Ce fonctionnement implique en effet une transformation des affirmations qu'il s'agira d'analyser, car contrairement au langage mathématique, il n'est pas certain qu'ici deux négations fassent un positif. Ce procédé fait de l'ironie un défi lancé à l'existence, afin de dépasser l'ensemble des affronts faits à l'homme, de sa souffrance aux apories du langage. En transformant les affirmations via la négation, l'ironie place l'énonciateur sur un pied d'égalité avec l'existence, lui permettant d'opérer un pied-de-nez désacralisateur.

IV.1. L'ironie et la transformation ludique

IV.1.1. Jouer avec le sérieux : le penseur privé et l'esprit ludique

La pensée se construit dans un spectre dont les polarités sont le sérieux et le non-sérieux, ou, pour le dire autrement, le grave et le léger, le rigoureux et le futile. La pensée qui se veut sérieuse met en œuvre tout un ensemble de processus pour attester de sa

sagesse : continuité, progression, inscription dans une histoire de la pensée donnée, etc. De l'autre côté de ce spectre, la pensée ludique se construit par ruptures, jeux de mots et de sonorités, travail du style, anecdotes, etc[1065]. Cette forme de pensée, parce qu'elle ne respecte pas les codes académiques mis en œuvre par le sérieux, est, le plus souvent, mise à la marge comme pensée amoindrie. Ainsi, l'essai est suspecté de manquer de rigueur, parce qu'il refuse la pensée systématique et met l'accent sur le style. Le fragment, forme extrême de l'essai, est également mis en cause par les discours rationnels. Ce refus des sphères légitimes du savoir à intégrer des pensées ludiques permet à ces dernières de se constituer en anti-modèl n'hésite pas à revendiquer l'asystématique jusque dans sa pratique du doute : « Plus que tout me répugne le doute méthodique. Je veux bien douter mais à mes heures seulement[1066]. » En endossant une posture où l'aléatoire et le changement règnent, le penseur privé met le jeu au cœur de sa pratique même s'il ne le revendique pas directement. En effet, nous avons vu dans le chapitre précédent comment le travail du style pouvait parfois être composé autour de jeux de sonorités et de sens. Pourtant, en repensant les codes, les approches ludiques ne sont pas des absences de sérieux, mais des interrogations à son égard. L'ironie invite donc constamment le sérieux à se repenser, à ne rien tenir pour acquis, à rester en mouvement. Le caractère sérieux d'une chose, d'un phénomène, ne se construit que par rapport à un non-sérieux, une gaieté supposée, un rire possible : « Le sérieux est la toile de fond sur laquelle se détachent la drôlerie et le tragique, mais ceux-ci à leur tour accentuent, par contraste, le Sérieux, qui devient ainsi un effet de relief[1067]. »

En jouant avec les codes du sérieux, en les faisant éclater, l'ironie met en question les sujets les plus graves et permet de ne pas tomber dans le tragique. Alors que le sérieux pose des tabous, parce que la gravité de certains sujets impliquerait que seul un type d'approches soit homologué, le ludique brise les règles de la bienséance et va où bon lui semble. La pensée, ainsi libérée, peut davantage mener à des réflexions inusitées, non conventionnelles et innovantes. Le thème de la mort, perçue par la tradition judéo-chrétienne comme l'acte final et irrémédiable d'une existence linéaire, carrefour entre le fini et l'infini, mais aussi malheur car source de souffrance, et enfin grande inconnue dont

1065 Bien que Cioran n'écrive jamais « pour s'amuser » – il répète inlassablement qu'écrire est une souffrance – nous avons pu explorer dans les chapitres précédents comment il lui arrive de jouer avec les sonorités, présente des anecdotes, ou relate un bon mot. Bien que l'écriture cioranienne ne soit à proprement parler jamais ludique au sens de gratuité, elle peut néanmoins receler un plaisir non avoué dans le maniement de la langue.

1066 *Ibid.*, p. 1095.

1067 V. Jankélévitch, *L'Ironie*, *op. cit.*, p. 19.

l'ignorance provoque l'angoiss qui creusa la question plus qu'aucun autre avouera : « Le désir de mourir fut mon seul et unique souci : je lui ai tout sacrifié, même la mort.[1068] » Alors que Montaigne nous dit que : « philosopher c'est apprendre à mourir », l'ironie prouve que le rire nous apprend à avoir du recul sur notre peur de mourir. Ainsi, Cioran, malgré son angoisse vis-à-vis de la mort, propose de nombreux fragments où il joue avec cette idée : « Plus je vieillis, moins je me plais à faire mon petit Hamlet. Déjà je ne sais plus, à l'égard de la mort, quel tourment éprouver[1069]... » L'entreprise de désacralisation est fortement présente dans ce fragment des *Syllogismes*, en effet, il touche à la fois au thème de prédilection qu'est la mort, la renvoyant à l'incertitude et au silence, et à une voix importante de la pensée désespérée, celle de Shakespeare, ramenée à une posture dont l'excès est renforcé par la tournure « faire son petit Hamlet », faisant de l'attitude en question un comportement dérisoire et presque ridicule, seulement racheté par le désarroi face à la finitude de l'êtr perçoit ainsi une forme de nécessité d'oublier la mort pour vivre, qu'il finit par renverser en une nécessité d'oublier la vie :

> Dans un jardin public, cette pancarte : « à cause de l'état (*âge et maladie*) des arbres, il est procédé à leur remplacement ».
>
> Le conflit des générations, même ici ! Le simple fait de vivre, fût-ce pour un végétal, est affecté d'un coefficient fatal. Aussi n'est-on content de respirer que lorsqu'on oublie que l'on est vivant[1070].

Outre la pique d'humour d'un homme vieillissant attaquant le conflit des générations à l'œuvre jusque dans le monde végétal, Cioran opère un renversement entre la conscience de la mort et la conscience de vivre. Or, par l'ironie des faits rapportés et du regard porté dessus, il met le doigt sur une évidence occultée : que vivre c'est avoir la mort comme perspective à plus ou moins long terme. Aussi, le rire, conscient d'une tragédie existentielle, incite-t-il à mettre en question cette vie que le sérieux pose comme valeur absolue. Par une posture ludique, l'ironiste redistribue les cartes et propose une conception non-conventionnelle de l'existence qui interroge notre conscience du monde et de nous-mêmes.

1068 *Syllogismes de l'amertume*, p. 213.
1069 *Ibid.*, p. 201.
1070 *Écartèlement*, p. 999.

IV.1.2. Le penseur privé et la conscience ironique

L'ironie en jouant avec les affirmations contradictoires fonctionne comme un masque qui demande à être arraché pour s'accomplir pleinement. Ainsi, la plupart des recherches sur l'ironie mettent l'accent sur la feinte, Bergson lui aussi y voyait l'un des aspects caractéristiques de l'ironie :

> Tantôt on énoncera ce qui devrait être en feignant de croire que c'est précisément ce qui est : en cela consiste l'ironie. Tantôt, au contraire on décrira minutieusement et méticuleusement ce qui est, en affectant de croire que c'est bien là ce que les choses devraient être : ainsi procède souvent l'humour[1071].

Cette propension de l'ironie à la dissimulation que Bergson met en avant implique la nécessité d'un écart entre ce qui est observé et ce qui est dit, le tout prenant place dans un jeu au sens théâtral du terme. Si Cioran se défend de mentir puisqu'« On ne devrait écrire des livres que pour y dire des choses qu'on n'oserait confier à personne[1072] », il convient néanmoins que l'obsession a toujours eu davantage de poids dans sa pensée que le sujet de l'obsession, ce qui implique nécessairement certains revirements quand l'obsession en question porte sur la mort. Pour Cioran, parler de la mort implique de pouvoir en rire, d'avoir à son sujet des avis contradictoires et changeants, de vaciller d'un point de vue à l'autre. Ce qui se dissimule derrière les obsessions ressassées par Cioran, c'est la vacillation existentielle de l'être entre des états antagonistes colorant la mort en rose[1073], qui devient un déshonneur rendant impropre à l'existence[1074], ou encore un vide sans importance[1075]. Jankélévitch lie également l'ironie à la dissimulation et rappelle que : « Pour comprendre l'ironie, il nous faut comprendre la duplicité de la conscience, en d'autres termes la disjonction qui ne cesse de s'aggraver entre l'esprit et les signes de l'esprit[1076]. » L'ironie est donc le moyen mis en œuvre pour s'adapter à la nature de la conscience qui est profondément marquée par la rupture, puisqu'il n'y a pas d'identité absolue entre l'abstraction générale de l'esprit et ses émanations particulières et ponctuelles que sont les pensées. Quiconque s'interroge sur la nature de l'esprit et souhaite mettre en lumière les ruptures perçues au sein même de la conscience singulière aura intérêt à choisir l'ironie pour exprimer la perception de ce paradoxe. Ainsi, la

1071 H. Bergson, « Le Rire », in *Œuvres*, Paris, Presses Universitaires de France, 1959, p. 447.
1072 *De l'inconvénient d'être né*, p. 752.
1073 *Syllogismes de l'amertume*, p. 257.
1074 *Écartèlement*, p. 954.
1075 « La vie et la mort ont aussi peu de contenu l'une que l'autre. Par malheur on le sait toujours trop tard, quand cela ne peut plus aider à vivre ni à mourir. », *Aveux et anathèmes*, p. 1086.
1076 V. Jankélévitch, *L'Ironie*, *op. cit.*, p. 52.

reformulation est une approche privilégiée par Cioran, d'un point de vue thématique, en reformulant des idées déjà énoncées, comme celles sur le suicide dont il dit dès les *Syllogismes* : « Je ne vis que parce qu'il est en mon pouvoir de mourir quand bon me semblera : sans *l'idée* du suicide, je me serais tué depuis toujours[1077]. », idée qu'il reprend dans *Le Mauvais démiurge* « Combien de fois ne me suis-je pas dit que, sans l'idée du suicide, on se tuerait sur le champ[1078] ! » Outre la reprise d'idées, Cioran peut également en reprendre plusieurs fois un même fragment non seulement des *Cahiers* à ses recueils publiés, mais aussi d'un recueil à l'autre, notamment entre les textes en roumain et les textes en français, on constate par exemple de nombreux échos entre *Le Crépuscule des pensées* (dernier recueil publié en roumain) et *Syllogismes de l'amertume* comme ce fragment : « Il y a tant de crime et de poésie en Shakespeare que ses drames semblent être conçus par une rose en folie[1079]. » repris par le fragment « Shakespeare : rendez-vous d'une rose et d'une hache[1080]... » La reformulation se fait au profit d'une dépoétisation du langage avec la suppression de la personnification de la rose, ainsi qu'un usage démultiplié (pour une si courte phrase) des effets d'ellipse et de rupture à travers la ponctuation. La conscience du lecteur se trouve prise à parti dans cette évolution des idées et doit interroger ce qu'elle croyait savoir, revenir en arrière et procéder à un travail de vérification et d'introspection.

Dans la mesure où Cioran place ce questionnement au cœur de sa pratique, il évoque également la duplicité de la conscience et la question de la feinte de façon thématique, preuve de la conscience portée au problème :

> En Orient, les penseurs occidentaux les plus curieux, les plus étranges, n'auraient jamais été pris au sérieux, à cause de leurs contradictions. Pour nous, c'est là précisément que réside la raison de l'intérêt que nous leur portons. Nous n'aimons pas une pensée, mais les péripéties, la biographie d'une pensée, les incompatibilités et les aberrations qui s'y trouvent, en somme les esprits qui, ne sachant comment se mettre en règle avec les autres et encore moins avec eux-mêmes, trichent autant par caprice que par fatalité. Leur marque distinctive ? Un soupçon de feinte dans le tragique, un rien de jeu jusque dans l'incurable[1081]...

1077 *Syllogismes de l'amertume*, p. 210. Fragment lui-même repris mot pour mot de « La mort vivifiante », manuscrit abandonné, publié dans *Œuvres*, p. 1287.
1078 *Le Mauvais démiurge*, p. 662.
1079 *Le Crépuscule des pensées*, p. 348.
1080 *Syllogismes de l'amertume*, p. 170.
1081 *De l'inconvénient d'être né*, p. 766-767.

Cette note qui vise des penseurs comme Rousseau, Schopenhauer ou encore Nietzsche[1082] pose la question de la difficulté à adhérer à sa propre pensée. Or, Cioran, bien qu'ayant un regard critique, se positionne certainement davantage du côté de ces curieux penseurs que de celui de l'Orient. En effet, la nature contradictoire de l'être ne fait chez lui aucun doute et son intérêt pour la vie des écrivains et penseurs est avéré. Cette conscience mal à l'aise avec les autres comme avec elle-même trouve alors une échappatoire par la feinte. Lorsque l'expression du tragique n'est pas tout à fait le tragique, se pose alors la question de la nature de ce dont on parle. Est-ce un mensonge ? Une posture de l'auteur qu'il faudrait dénoncer ? Or, cette apparente tragédie dit quelque chose de la tragédie réelle. Comme le rappelle Jankélévitch l'apparence n'est pas la réalité mais elle n'est pas rien non plus. Elle est autre chose et elle participe en partie du réel[1083]. C'est sur cette dynamique de dissimulation et dévoilement que va apparaître le sourire de l'ironie.

L'ironie avance donc masquée pour plusieurs raisons que nous avons eues l'occasion d'aborder au fil de ce chapitre. Entre pudeur et mise à distance, l'ironiste a conscience des limites de sa parole : « Avec du sarcasme, on ne peut faire son salut, ni aider les autres à faire le leur. Avec du sarcasme, on peut seulement masquer ses blessures, sinon ses dégoûts[1084]. » Ici, les sarcasmes sont la version la plus virulente de la parole ironiqu revient fréquemment, notamment dans ses entretiens, sur le fait que la violence de certaines de ses piques est une forme de pudeur. Cependant, la pensée ironique ne peut pas en rester là car il est essentiel pour son accomplissement qu'elle soit démasquée. Ainsi, Cioran expose les vérités sous les apparences : « À mesure que nous liquidons nos hontes, nous jetons nos masques. Le jour arrive où notre jeu s'arrête : plus de hontes, plus de masques. Et plus de *public*. – Nous avons trop présumé de nos secrets, de la vitalité de nos misères[1085]. » Ici l'ironie rejoint le projet du penseur privé, qui, dans une entreprise singulière d'écriture dont le point de départ et l'horizon est le moi, se retrouve seul face à son vide intérieur. L'ironie du penseur privé révèle la vacuité tragique de celui qui en cherchant à s'exposer, épluche les différentes couches de ses malaises pour s'apercevoir en fin de parcours qu'il ne lui reste rien.

1082 Cf. *Cahiers*, p. 110.
1083 V. Jankélévitch, *L'Ironie*, *op. cit.*, p. 53.
1084 *De l'inconvénient d'être né*, p. 854.
1085 *Syllogismes de l'amertume*, p. 198.

IV.2. L’ironie et le jeu de la négation

IV.2.1. La double négation de l’ironie

En jouant avec les masques de l’ironie, l’auteur met en branle une dynamique de dévoilement très particulière puisque, dans sa quête de vrai, il est amené à nier la réalité en donnant l’impression de réfuter son idéal. Ainsi, la conscience se trouve aux prises avec une double négation qui brouille quelque peu la lecture de la pensée et met en danger son maintien. Son essence même en est altérée car si elle n’est plus négation pure une fois doublée, elle n’est pas non plus affirmation. Jankélévitch perçoit cette nouvelle identité sur le mode d’une affirmation transformée par le passage négatif :

> La conscience ironique dit non à son propre idéal, puis nie cette négation. Deux négations s’annulent disent les grammairiens : mais – ce que les grammaires ne nous disent pas – l’affirmation ainsi obtenue rend un tout autre son que celle qui s’installe du premier coup, sans passer par le purgatoire de l’antithèse[1086].

Cette nature tout à fait particulière de la négation redoublée, Cioran la perçoit également dans ses œuvres. Il évoque en effet sa « négation vivifiante[1087] » dans un entretien avec Fernando Savater et voit dans sa violence et les blessures infligées à ses lecteurs une stimulation, reconnue d’ailleurs par la majorité de ceux-ci. La négation produite par l’ironie n’est donc pas une négation pure puisque le retournement contre elle-même l’altère irrémédiablement. Cioran a d’ailleurs conscience de l’ambiguïté de sa posture car s’il annonce : « Tout bien considéré, il y a eu plus d'affirmations que de négations – jusqu'ici tout au moins. Nions donc sans remords. Les croyances pèseront toujours plus lourd dans la balance[1088]. » il présente néanmoins le nihilisme comme voie de la négation totale, voie qui ne peut être la sienne et qu’il rejette[1089] : « Avec un peu plus de chaleur dans le nihilisme, il me serait possible – en niant tout – de secouer mes doutes et d'en triompher. Mais je n'ai que le goût de la négation, je n'en ai pas la grâce[1090]. » Avoir la grâce de la négation, n’est-ce pas y voir avec certitude la voie à suivre ? Or, pour l’adepte du doute qu’est Cioran, suivre quoi que ce soit avec la moindre conviction revient à une aberration. La négation du nihiliste n’est donc pas celle de l’ironiste, qui fonde sa pensée sur une

1086 V. Jankélévitch, *L’Ironie*, *op. cit.*, p. 76.
1087 *Entretiens*, p. 21.
1088 *De l’inconvénient d’être né*, p. 806.
1089 Sur Cioran et le nihilisme, voir également l’entretien avec J-F. Duval dans *Entretiens*, p. 42-43.
1090 *Syllogismes de l’amertume*, p. 188.

approche toute en subtilité et en retournements, car le nihiliste est trop sûr de sa posture et de ses propos, il affirme quelque chose :

> le nihilisme dans le sens courant, c'est un type qui fout tout par terre avec violence, avec des arrière-pensées plus ou moins politiques, ou Dieu sait quoi ! Mais moi, ça n'est pas du tout ça. Alors, on pourrait dire que je suis nihiliste dans le sens métaphysique. Mais même ça, ça ne recouvre rien[1091].

Finalement, la négation n'est pas parfaitement opérationnelle dans la pensée de Cioran, car sa corruption par des états plus présents chez notre auteur la fait basculer du côté du doute, de la mélancolie, de la rage ou encore de la tristesse : « La négation sanglotante – seule forme tolérable de négation[1092]. » Le hoquet, la répétition saccadée de la négation à l'aune d'une souffrance violente, voilà la voie de Cioran. On voit bien qu'il ne s'agit pas d'une négation structurée, forte ou sûre d'elle, mais d'une négation sous tension capable de déceler ses propres failles. En effet, Cioran note dans *De l'inconvénient d'être né* alors même qu'il fustige l'existence : « Il n'est pas de négateur qui ne soit assoiffé de quelque catastrophique *oui*[1093]. » Derrière cette pratique de la négation se trouve l'adhésion à une résolution terrible de l'existence, par la mort, voire le suicide. C'est donc le travail de l'ironie, par sa capacité à retourner la négation sur elle-même, de mettre à distance ce « catastrophique *oui* ».

IV.2.2. Dangers de l'ironie : sourire des ruines, approche du chaos

L'ironie joue ainsi à un jeu dangereux puisque malgré son caractère ludique, l'entreprise de négation dans laquelle elle s'engage l'entraîne vers des rivages où règnent la souffrance et la solitude absolue. Plus l'ironie s'approche de la question de l'absolu et d'une réflexion métaphysique, plus elle s'éloigne de l'ironie rhétorique classique, plus elle est en danger. Dans son article sur l'ironie chez Cioran, Ingrid Astier met l'accent sur ce paysage désespérant, fait de ruines et de décombres : « Le paysage de l'ironie a la beauté des ruines, il tire sa séduction de vestiges à la nostalgie latente. Les conceptions théoriques de Cioran sur l'ironie sont donc marquées par l'ambivalence[1094]. » L'absence et le manque sont donc deux composantes majeures du discours ironique de Cioran et l'entraînent parfois vers les extrêmes de l'ironie : le cynisme et le sarcasme. Le risque également est de retomber dans le désespoir qu'on fuyait, et Ingrid Astier relève que : « Cioran nous montre

1091 *Entretiens*, p. 43.
1092 *De l'inconvénient d'être né*, p. 819.
1093 *Ibid.*, p. 825.
1094 I. Astier, *art.cit.*, p. 164.

combien l'ironiste agit à rebours. Tireur d'élite, mais tueur de lyres malgré lui, il a troqué le ravissement contre le ravisement, l'euphorie contre l'aporie[1095]. » La parole ironique est donc une parole qui rompt toutes les attaches, toutes les possibilités de renouer avec l'existence et qui ancre le penseur dans un champ de ruine, auquel il trouve encore cependant un certain charme. Ainsi, Cioran revendique son attachement à la mélancolie et à l'autodestruction : « Un lieu que j'ai parcouru, je ne m'en souviens que si j'ai eu la veine d'y connaître quelque anéantissement par le cafard[1096]. » L'ironie permet la destruction de l'ordre et le retour à la désorganisation du chaos, dans une approche plus sensorielle de l'existence qui permet de dépasser le besoin rationnel d'unité. Comme le rappelle Pierre Schoentjes, l'ironie est le seul moyen par lequel l'homme peut approcher l'Absolu dans un monde fait de contradictions dont il ne peut trouver le principe d'unité et qui le plonge dans une angoisse existentielle[1097]. Dans le chapitre « Religion » des *Syllogismes de l'amertume* Cioran revient sur ce désir de saisir le chaos, de lui donner un sens : « Le grand forfait de la douleur est d'avoir *organisé* le Chaos, de l'avoir dégradé en univers[1098]. » Le fait que ce fragment se situe dans un paragraphe consacré à la religion implique une lecture orientée vers la quête de sens mise en œuvre par la foi pour expliquer la souffrance de l'homme.

Or, ce besoin qu'à l'homme d'expliquer, de saisir les choses, de donner un sens aux ruines est *in fine* incompatible avec sa nature limitée et Cioran perçoit souvent la rupture entre ce qu'il sent et ce qu'il sait : « Je *sens* que je suis libre, mais je *sais* que je ne le suis pas[1099]. » Il y a dans cette contradiction une forme d'impossibilité essentielle à atteindre un potentiel de l'être, une aporie existentielle à l'origine de la rupture. Face à la formule de Walpole « Ce monde est une comédie pour ceux qui pensent, une tragédie pour ceux qui sentent[1100] », la parole de l'ironiste concilie le rire de Démocrite et les pleurs d'Héraclite en maintenant conscience souriante de l'absurdité du monde et sentiment tragique de l'existence vouée à ne pas dépasser cette absurdité. Cioran évoque cette acceptation du chaos insensé : « Dans l'édifice de la pensée, je n'ai trouvé aucune catégorie sur laquelle reposer mon front. En revanche, quel oreiller que le Chaos[1101] ! » En choisissant le chaos,

1095 *Ibid.*, p. 166.
1096 *De l'inconvénient d'être né*, p. 885.
1097 P. Schoentjes, *op. cit.*, p. 104.
1098 *Syllogismes de l'amertume*, p. 229.
1099 *De l'inconvénient d'être né*, p. 804.
1100 H. Walpole, lettre à Horace Mann du 31 décembre 1769 : « *I have often said, and oftener think, that this world is a comedy to those who think, a tragedy to those who feel* » in H. Walpole, *Letters of Horace Walpole, Earl of Orford*, Vol. 1, Philadelphia, Lea & Blanchard, 1844, p. 246.
1101 *Syllogismes de l'amertume*, p. 182.

Cioran opte pour l'absurde sans que cela implique une quelconque possibilité d'appréhension à venir, il opère donc un saut existentiel paradoxal, non pas dans la foi, ainsi que Kierkegaard l'encourage, mais dans une persistance du doute, un maintien de l'ignorance oscillant entre sourire et tragédie.

IV.2.3. Le rire comme enjeu existentiel

Lorsque Georges Perros note que l'humour est le « lyrisme de la résignation » dans ses notes pour un lexique[1102], il porte à notre intention la détresse existentielle préexistante au rir postule également un lien entre le rire et la résignation lorsqu'il note : « Je vis entre le ricanement et le hurlement. Au milieu : un soupir fracassé[1103]. » Mais, à la différence de Perros qui met en œuvre une parole humoristique moins marquée par la tragédie existentielle, la résignation de Cioran est violente, tout comme son rire d'ailleurs. Hormis le soupir du résigné, l'ensemble des termes de ce fragment évoque la véhémence. Ces ricanements ne sont pas sans rappeler le rire d'Emma Bovary agonisante, réalisant que sa vie n'est qu'une vaste plaisanterie, rire à propos duquel Jean-Marc Moura déclare :

> Ce rire au-delà des larmes est très proche du silence de qui ne peut réagir à un choc extrême, manifestation de la pure détresse protestant contre les horreurs de l'existence et l'impuissance du langage à les exprimer[1104].

Ce rire qui prend sa source dans la confrontation aux apories les plus fortes de l'existence, Cioran en fait l'expérience mais il note aussi son extrême fragilité : « Quelques générations encore, et le rire, réservé aux initiés, sera aussi impraticable que l'extase[1105]. » Rire et extase sont deux phénomènes où l'être se détache de lui-même pour regarder plus loin. Voie d'accès à l'absolu, la foi est mise en question dans l'ensemble de l'œuvre de Cioran qui renâcle à en passer par là : « Quel dommage que, pour aller à Dieu, il faille passer par la foi[1106] ! » Pour Cioran, la foi, dont les moyens ont l'immense inconvénient d'être commun à tous[1107] – et donc incapables de rejoindre un absolu fondé sur l'expérience intime – est condamnée par la lucidité. Dès lors cette dernière est apparentée à un vice, puisqu'elle empêche l'accès à l'absolu : « La clairvoyance est le seul vice qui rende libre – libre *dans un désert*[1108]. » Seul face à l'existence nue, le penseur privé peut encore compter

1102 G. Perros, « Lexique », *Œuvres, op. cit.*, p. 286.
1103 *Cahiers*, p. 582.
1104 J-M. Moura, *op. cit.*, p. 258.
1105 *Syllogismes de l'amertume*, p. 245.
1106 *Ibid.*, p. 221.
1107 Cf. *De l'inconvénient d'être né*, p. 791.
1108 *De l'inconvénient d'être né*, p. 739.

sur le rire, mais la rareté avec laquelle il est mentionné ainsi que sa mise en péril dans le fragment ci-dessus, laissent à penser qu'il est en sursis et exprime dès lors une détresse consubstantielle.

Dans le jeu de l'expression d'une telle détresse, l'ironie a un rôle important. En effet, sa présence atteste d'un glissement entre une figure du discours et une posture ontologique. C'est-à-dire que l'ironie prend véritablement une dimension plus métaphysique que littéraire. L'ironie de l'histoire, l'ironie du sort sont désormais deux formes que l'on retrouve à plusieurs reprises dans l'œuvre de Cioran : « Cet air avantageux qu'on prend à l'occasion d'un coup du sort[1109]… » l'ironie ponctue l'existence afin d'en rappeler la contingence, elle surgit là où on ne l'attendait pas et révèle un manque, une absence. Comme le rappelle Marthe Robert à propos des *Aphorismes* de Lichtenberg :

> Si l'humour surgit du choc des apparences et du vide subitement démasqué, il faut bien admettre qu'une telle disposition d'esprit pose – et résout à sa manière – des problèmes trop urgents et trop graves pour que leurs prolongements se perdent avec les résonances du rire[1110].

L'ironie et le cynisme occupent une fonction similaire à celle que M. Robert décrit ici, bien que l'humour diffère par la proximité entre le sujet et l'objet du rire, la volonté de démasquer les apparences est partagée par ces trois modes du rire. Le cynisme est même décrit par Cioran comme une volonté extrême d'aller au-delà des apparences trompeuses, il y a chez le cynique : « Un appétit de négation presque vicieux, une volonté de démasquer[1111] ». Finalement, bien qu'il ne soit jamais certain d'en approcher, la quête de vérité est au cœur de chaque mouvement de pensée et d'écriture de Cioran, tout y revient d'une manière ou d'une autre. L'ironie, par sa subtilité permet d'accéder à des vérités qu'aucun autre système de pensée n'approchait :

> – Qui est superficiel ? qui est profond ? – Aller très loin dans la frivolité, c'est cesser d'être frivole ; atteindre une limite, fût-ce dans la farce, c'est approcher d'extrémités dont, dans son secteur, tel métaphysicien n'est nullement capable.[1112]

Prendre les choses avec légèreté, maintenir une attitude de dilettante, voilà la seule manière pour le penseur privé d'avancer dans l'existence. Son exigence dans ce geste le pousse à

1109 *Aveux et anathèmes*, p. 1059.
1110 M. Robert, « Préface », in G. Lichtenberg, *Aphorismes,* Paris, Les presses d'aujourd'hui, 1980, p. 14.
1111 *Entretiens*, p. 227.
1112 *Le Mauvais démiurge,* p. 712

renverser la vapeur, à devenir un fanatique du détail et à faire de la superficialité un idéal qui l'amène à choisir une forme adéquate : le fragment. Ainsi, en multipliant jusqu'à la fin de sa vie les fragments, en morcelant sa pensée toujours plus, Cioran fait sauter les verrous entre le style et la pensée.

Les modulations du rire permettent au penseur privé de détendre les crispations qu'une pensée guidée par une perception dénuée d'espoir ne pouvait qu'engendrer. L'humour, voie ouverte et inscrivant celui qui s'exprime dans la communauté de ceux dont il rit, n'est pas le plus présent chez le penseur privé. En effet, la solitude dont il s'entoure l'incite davantage à se tourner vers l'ironie dont la verve mordante maintient une distance salutaire. Pourtant, l'ironie recèle le risque de verser dans le cynisme qui comporte une perception en proie à un sentiment tragique de l'existence, faisant courir le risque de tomber dans la *self-pity*. L'écriture fragmentaire offre alors un atout majeur puisqu'elle permet de multiplier les approches, de sortir du cynisme comme on y est entré, par une pirouette ou une pique ramenant au détachement d'un sourire moqueur. Entre humour, ironie et cynisme, Cioran nuance son expression afin d'extérioriser une perception tragique de l'existence marquée par la notion de chute, consubstantielle à l'homme, et la conviction d'une catastrophe à venir. Les possibilités de retournements multiples de l'ironie, sa perméabilité aux jeux de l'auto-contradiction, permettent également de mettre à distance la tragédie singulière pour se détacher du drame personnel et renouer avec l'universel.

EN GUISE DE CONCLUSION…

Il est difficile de mettre un point final à l'étude d'une pensée qui ne cesse de se relancer ; même dans l'épuisement le silence n'y dure jamais qu'un temps. L'écriture, d'abord vécue comme soulagement d'une souffrance initiale et mise à distance de la tentation du suicide, devient compromission honteuse d'un penseur qui ne sait quoi penser. Souhaitant faire taire ce moi qui l'incommode, il puise dans son histoire personnelle les visages et les paroles de ceux qui mettront un terme à ses divagations. L'intime devient alors négation du moi et voix de l'épuisement de la pensée. En construisant sa parole de la sorte, Cioran avance à l'opposé des traditions autobiographiques où les révélations intimes dressent un portrait en relief de l'auteur. Dans ses bribes où le moi s'émiette, Cioran compose un moi *in absentia*, se dérobant sans cesse à nos regards. Il prend des masques divers empruntés à des genres littéraires éloignés du sien mais dont il partage la vision du monde. Ainsi, il fait de Macbeth un frère, de Raskolnikov un modèle, et de Job un patron. Derrière eux se cache la conscience d'un destin tragique, scellé par le désespoir. La pensée jaillit de cette conscience malheureuse et teinte de l'aura de la mélancolie toutes les expériences de l'existence. L'écriture, expérience particulière, fondée sur la mise à distance et la prolifération de la pensée, est transformée par cette conscience. Le style se fait alors l'expression formelle d'une expérience de chute. Il porte alors les stigmates de la rupture et de l'épuisement du langage et cherche sa forme la plus vraie dans les extrêmes de la parole : le cri et le silence. Impropres à l'écrit, ils poussent l'écrivain à élaguer, saper, émietter ses phrases pour ne garder que quelques mots, qui fonctionnent comme autant de phares guidant l'auteur dans la tempête qu'il a lui-même provoquée. Face à l'impossibilité à traduire une expérience sensible, l'ironie est un dernier rempart avant l'effondrement du langage et de la pensée. Fonctionnant par l'expression en creux et par le manque, elle peut dire ce que les mots ne savent plus exprimer. Par le rire, le désespoir est transfiguré et l'écriture s'en trouve métamorphosée. Elle se libère de l'apitoiement sur soi et d'un aveuglement coupant le moi du reste des vivants. Ainsi, le penseur privé peut renouer avec l'existence, au moins pour un temps.

Cependant, il est certain qu'une telle lecture de Cioran comporte quelques limites. L'écriture se trouve en effet décomposée par la vacillation d'une façon où reste toujours sensible la marque de ce qu'on abandonne. Dans cette écriture faite d'abandons inachevés et inachevables il est impossible de trouver une assise stable. Dès lors, deux images se

superposent et s'effacent à tour de rôle : ce qui manque et ce qui est, l'empreinte et ses contours. La voix de l'ironie permet de passer de l'un à l'autre mais la force de la vacillation la transforme également et en brouille la frontière. Entre le sourire ironique et les ricanements du sarcasme, le rire ne s'actualise pas complètement, il n'est pas gratuit et traduit bien souvent le sentiment d'être constamment sur le fil, il souligne un moment de déséquilibre mais retombe bien souvent dans la contemplation navrée d'un moi qui se refuse à disparaître. Face à cette dimension existentielle du texte, une analyse purement stylistique est impossible à mener tant les idées sont indissociables de la forme. Par ailleurs, Cioran mêlant discours sur le style et pratique d'un certain style, la tentation est forte de prendre ses propres analyses pour orienter la critique et augmente le risque d'une lecture seulement thématique de la question. Il faut alors mettre en question le style « classique » de Cioran et observer la cohabitation entre un style extrêmement maîtrisé et une pratique de la rupture. Des insertions entre parenthèses du *Précis de décomposition*, aux dialogues dans *De l'inconvénient d'être né* en passant par les ellipses syntaxiques, Cioran multiplie les pratiques de fragmentation du discours tout en parvenant à cacher cela à son lecteur par un discours thématique prônant une maîtrise imposée par le fait d'écrire dans une langue seconde.

Une deuxième limite de la pensée cioranienne est sa difficulté à se présenter de manière achevée, complète. Ainsi, le penseur privé est un idéal qui n'est pas toujours atteint. Alors que Gabriel Marcel est présenté comme le modèle du penseur privé refusant la consécration académique et diffusant sa pensée depuis son salon auprès de quelques-uns, Cioran adopte une posture plus complexe. En effet, lorsqu'il évoque le penseur privé à propos de Marcel, il place l'inquiétude et le mouvement au cœur de la pensée : « Ce n'est pas en curieux, c'est en inquiet qu'il appréhende les choses. […] la curiosité […] est toujours tournée vers la périphérie, alors que l'inquiétude, incertaine de son centre, s'acharne à le trouver[1113] ». Or, dans les fragments de Cioran, l'inquiétude se mue en angoisse et entraîne le mouvement dans un tourbillon affolant où la pensée s'épuise. La parole du penseur privé se trouve alors corrompue par un emballement vers le cri de souffrance et aux prises avec les dangers de la *self-pity* et de la mélancolie. Cette tentation de l'apitoiement sur soi faisant du moi l'unique horizon de l'écriture peut être considérée comme une des principales limites de la pensée cioranienne tant elle rend impossible une lecture rationnelle du propos. La présence de la *self-pity* place le discours dans le champ

1113 G. Marcel, *Présence et immortalité,* (préface), Paris, Association Présence de Gabriel Marcel, 2001, p. 5.

poétique des affects et le coupe du philosophique. Cependant, on peut également y voir un renoncement radical de la pensée qui s'affirme désormais sans attache rationnelle et seulement façonnée par des émotions brutes acceptant les écueils que cela suppose. En refusant le lyrisme, Cioran recompose une voix du moi vacillant entre épuisement et obsession.

Alors que Cioran lui-même évoque son style « classique », nous avons vu que sa relation à l'écriture est plus complexe qu'un style désir de perfection. Ou plutôt, que la perfection dont il s'agit doit prendre en compte la nature de l'être, cette dernière étant tronquée. Dès lors le style s'irise d'éclats, de ruptures, mais ces derniers sont fragiles, et si la brisure du discours est revendiquée, celle du style est cachée. Aussi, les effets de ponctuation (travail sur les points de suspension, ellipses, parenthèses, etc.) ne sont pas commentés par Cioran. Or, un tel silence est remarquable pour celui qui ne cessa de commenter sa pratique. Cependant, le refus du poétique place Cioran dans la sphère des penseurs et non des poètes. Malgré les jeux de langage qu'il se permet parfois, il est certain que prime la nécessité d'exprimer sa pensée et d'en traduire au mieux les méandres. Prétendant désirer une déconstruction totale de la parole sans pouvoir la mener à son terme non par incapacité mais par pudeur de métèque devant sans cesse faire ses preuves dans une langue étrangère, Cioran ne lâche jamais prise sur son écriture. Ainsi, la déconstruction reste bien souvent de l'ordre du thématique et s'en tient aux marges de la ponctuation pour ce qui est du style. Cependant, mettre à mal la langue française fût l'entreprise de nombreux allophones (ses amis Ionesco et Beckett pour ne citer qu'eux) et l'excuse d'écrire en langue étrangère n'est pas entièrement satisfaisante sur ce point. Il faut alors revoir les raisons qui poussent Cioran vers l'écriture et cette thérapeutique singulière qui lui permet de remettre le suicide à demain et d'apaiser ses tensions intérieures. À regarder de plus près l'irruption de l'intime dans le discours, la présence de différents masques littéraires faisant autorité, il apparaît qu'au-delà d'un *pharmakon* l'écriture a pour but de se donner à lire et de rechercher la compréhension auprès de soi-même et des autres. L'écriture n'est peut-être que ça chez Cioran : un violent désir de s'expliquer. Quant à sa raison d'être, on notera bien sûr l'adhésion honteuse aux thèses fascistes de la Garde de fer, adhésion qui poussera Cioran à renoncer à tout engagement politique par la suite. Cependant, on peut aussi voir une cause plus existentielle à ce besoin d'explication de l'être tant Cioran place la vie dans son entièreté sous l'égide de l'insensé.

Face à l'absurde, l'écriture, incapable de mener à bien son projet herméneutique, cède face à l'épuisement, au dégoût. Dans les carnets restés manuscrits, les fragments se font plus rares, plus brefs, la correspondance se tarit faute d'interlocuteurs. Toutefois, le lien avec l'écrit ne se brise jamais complètement : malgré la raréfaction, les fragments persistent, et surtout la conversation ininterrompue avec les écrivains est maintenue à travers la lecture. Si l'œuvre de Cioran comporte une dimension exceptionnelle c'est bien par la richesse incroyable de l'intertextualité qu'on y trouve. Poésie, théâtre, roman, mémoire, correspondance, essai historique, philosophie, Cioran lit tous les genres et pratique toutes les époques de l'Antiquité à la période contemporaine. Il serait probablement très enrichissant d'analyser plus en avant cette dimension d'intertextualité dans l'œuvre de Cioran et son évolution. Nous avons pu de notre côté observer comment la discussion avec d'autres auteurs s'articule dans une perspective de définition d'une attitude existentielle, mais il nous semble qu'il existe également une dimension ludique de la lecture, un plaisir réservé au solitaire qui transparaît notamment dans les *Cahiers*. La lecture encore plus que l'écriture donne un sens. Elle permet à Cioran de faire coexister les pendants de ses oscillations, de créer une solitude désirée tout en la mettant à distance par la communauté littéraire qu'elle tisse. Seul au milieu de tous, Cioran brode par ses fragments un canevas à son image dont le sens ne cesse de se métamorphoser au gré des vacillations de l'être. Penseur privé malheureux, Cioran nous tend un miroir déformant où se donnent à voir nos propres aveuglements.

Cioran, un penseur privé en mal d'écriture

Bibliographie

I. CORPUS PRIMAIRE

I.1 Emil Cioran

- Œuvres publiées :

CIORAN, Emil. *Précis de décomposition*. Paris, Gallimard, « Les Essais », 1949 ; repris in *Œuvres*, Paris, Gallimard, « Pléiade », 2011.

CIORAN, Emil. *Syllogismes de l'amertume*. Paris, Gallimard, 1952 ; repris in *Œuvres*, *op. cit.*

CIORAN, Emil. *De l'inconvénient d'être né*. Paris, Gallimard, 1973 ; repris in *Œuvres*, *op. cit.*

CIORAN, Emil. *La Tentation d'exister.* Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1956 ; repris in *Œuvres*, *op. cit.*

CIORAN, Emil. *Histoire et utopie.* Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1960 ; repris in *Œuvres*, *op. cit.*

CIORAN, Emil. *La Chute dans le temps.* Paris, Gallimard, coll. Les Essais, 1964, repris in *Œuvres*, *op. cit.*

CIORAN, Emil. *Le Mauvais démiurge*. Paris, Gallimard, 1969 ; repris in *Œuvres*, *op. cit.*

CIORAN, Emil. *Écartèlement.* Paris, Gallimard, coll. « Les Essais », 1979, repris in *Œuvres*, *op. cit.*

CIORAN, Emil. *Exercices d'admiration.* Paris, Gallimard, coll. Arcades, 1986, repris in *Œuvres*, *op. cit.*

CIORAN, Emil. *Aveux et anathèmes.* Paris, Gallimard, coll. Arcades, 1987, repris in *Œuvres*, *op. cit.*

CIORAN, Emil. *Des larmes et des saints*, trad. du roumain par Sanda Stolojan. Paris, L'Herne, 1986, repris in *Œuvres*, Paris, Gallimard, « Quarto », 1995.

CIORAN, Emil. *Sur les cimes du désespoir*, trad. du roumain par André Vornic, revue par Christiane Frémont. Paris, L'Herne, 1990, repris in *Œuvres*, Paris, Gallimard, « Quarto », 1995.

CIORAN, Emil. *Le Crépuscule des pensées*, trad. du roumain par Mirella Patureau-Nedelco, rev. par Christiane Frémont. Paris, L'Herne, coll. « Méandres », 1991, repris in *Œuvres*, Paris, Gallimard, « Quarto », 1995.

CIORAN, Emil. *Le Livre des leurres*, trad. du roumain par Grazyna Klewek et Thomas Bazin. Paris, Gallimard, 1992, repris in *Œuvres*, Paris, Gallimard, « Quarto », 1995.

CIORAN, Emil. *Bréviaire des vaincus*, trad. du roumain par Alain Paruit, Paris, Gallimard, coll. Arcades, 1993, repris in *Œuvres*, Paris, Gallimard, « Quarto », 1995.

CIORAN, Emil. *Entretiens*. Paris, Gallimard, 1995.

CIORAN, Emil. *Cahiers 1957-1972*. Paris, Gallimard, 1997.

CIORAN, Emil. *Cahier de Talamanca-Ibiza.* Paris, Mercure de France, coll. « Le petit mercure », 2000 (1997).

CIORAN, Emil. *Exercices négatifs. En marge du* Précis de décomposition, texte établi par ingrid Astier, Paris, Gallimard, coll. « Les inédits de Doucet », 2005.

- Manuscrits étudiés :

CIORAN, Emil. CNR. Ms. 790, Fonds Cioran, Bibliothèque littéraire Jacques Doucet.

CIORAN, Emil. « Sur le style... », CRN. Ms. 325, Fonds Cioran, Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet.

CIORAN, Emil. « Nous sommes enfermés dans le langage », CRN. Ms. 112, Fonds Cioran, Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet.

CIORAN, Emil. « Cahier 1958 », Ms 799, Fond Cioran, Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet.

CIORAN, Emil. « Cahiers Dieppe 1987 », CRN.Ms.839, Fonds Cioran, Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet.

CIORAN, Emil. « Entre le verbe et le silence », CRN Ms 113, Fonds Cioran, Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet.

CIORAN, Emil. « Le style », CRN.Ms. 101, Fonds Cioran, Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet.

CIORAN, Emil. « Sur l'humour », CRN Ms. 400, Fonds Cioran, Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet.

I.2 Forme fragmentaire

BAUDELAIRE Charles. *Journaux intimes*, in *Œuvres complètes.* Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2001, t. I.

BLANCHOT, Maurice. *L'Écriture du désastre.* Paris, Gallimard, coll. « nrf », 1980.

JOUBERT, Joseph. *Carnets.* Paris, Gallimard, 1994.

MONTAIGNE, Michel Eyquem. *Essais.* E. Naya, D. Reguig-Naya, A. Tarrete (ed.), Paris, Gallimard, coll. « Folio Classiques », 2009.

NIETZSCHE, Friedrich, *Ecce Homo* (1888), in *Œuvres complètes, VIII.* Gallimard, ed. G. Colli et M. Montinari, 1974.

PASCAL, Blaise. *Pensées*, établ. par Philippe Sellier. Paris, Le Livre de poche, coll. « Classiques », 2000.

PERROS, Georges, *Papiers collés, I*, in *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2017.

- *Papiers collés, II*, in *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2017.

- *Papiers collés, III*, in *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2017.

II. CORPUS SECONDAIRE

II.1. Corpus critique sur l'œuvre de Cioran

II.1.1. Monographies

BARON, Dumitra. *A travers le verbe Cioran ou la hantise de la perfection.* Bucarest, Editura Muzeul Literaturii Române, 2014.

BARSACQ, Stéphane. *Cioran, Éjaculations mystiques*. Paris, Seuil, 2011. -153 p.

BOLLON, Patrick. *Cioran L'hérétique*. Paris, Gallimard, 1997.

CAVAILLES, Nicolas. *Cioran Malgré lui*. Paris, CNRS éditions, 2011.

CAVAILLES, Nicolas, SCAPOLO, Barbara. *Cioran et Valéry - L'attention soutenue.* Paris, Classiques Garnier, coll. « Perspectives comparatistes », 2016.

DEMARS, Aurélien, STANISOR, Mihaela-Gentiana, *Cioran, archives paradoxales - Nouvelles approches critiques*.IV. « La solitude », 2018.

DEMARS, Aurélien. *Le Pessimisme jubilatoire de Cioran*, thèse de troisième cycle :

Université Jean Moulin, Lyon III, 2007.

DODILLE Norbert & LIICEANU Gabriel. *Lectures de Cioran*, Paris, l'Harmattan, 1997.

HACEN, Aymen. *Le Gai désespoir de Cioran.* Zaghouan : éditions Miskiliani, 2007.

HUSTON Nancy. « Libre comme un mort-né : Emil Cioran », in *Professeurs de désespoir*, Arles, Actes Sud, 2004.

JACCARD, Roland. *Cioran et compagnie*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Perspectives critiques », 2005.

JARRETY, Michel. *La Morale dans l'écriture : Camus, Char, Cioran.* Paris, Presses Universitaires de France, « Perspectives littéraires », 1999.

JAUDEAU, Sylvie. *Cioran ou le dernier homme*. Paris, José Corti, 1990.

LAZARESCU, Mircea. *Souffrance, extase et haute folie pendant le XX^e siècle*. Timisoara, BrumaR, 2013.

LIMET, Yun Sun, DAUZAT, Pierre-Emmanuel (dir.). *Cioran et ses contemporains*. Paris, Pierre Guillaume de Roux, 2011. - 341 p.

MODREANU, Simona. *Le Dieu paradoxal de Cioran*. Paris, Éditions du Rocher, 2003.

– *Cioran.* Paris, Oxus, coll. « Les étrangers de Paris, Les Roumains », 2003.

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

PIEDNOIR, Vincent et TACOU-RUMNEY, Laurence (dir.). *Cioran.* Paris, L'Herne, 2009.

STANISOR, Mihaela-Gentiana. *La Moïeutique de Cioran - L'expansion et la dissolution du moi dans l'écriture*, Paris, Classiques Garnier, « Études de littérature des XX^e^ et XXI^e^ siècles », 2018.

TIFFREAU, Philippe. *Cioran ou la dissection du gouffre*. Paris, Editions Henri Veyrier, 1991.

ZAHARIA, Constantin. *La Parole mélancolique. Une archéologie du discours fragmentaire*, (thèse de Doctorat des Sciences du langage, s. dir. de Yves Hersant et Irina Mavrodin, soutenue en 1996, EHESS & Université de Bucarest), Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, coll. Thèse à la carte, 1999.

II.2.2. Articles

ASTIER, ingrid. « L'énergie du désespoir ». *Le Magazine Littéraire*, n°508, mai 2011.

- « L'écriture fragmentaire chez Cioran, traversée solitaire d'un élégiaque », *Alkémie*, n°2, novembre 2008.

- « Splendeurs et misères de l'ironie chez E.M. Cioran », in M. Trabelsi (dir.), *L'ironie aujourd'hui : lectures d'un discours oblique*, Clermont-Ferrand, Presse Universitaires Blaise Pascal, 2006. p. 153-166.

CARLONI, Massimo. « De l'abîme du néant à la plénitude du vide : l'itinéraire spirituel de Cioran », *Alkémie*, n°5, p 41-57, juin 2010.

CHATELET, Lauralie. « Le penseur privé au prisme de l'amitié », *Alkémie*, n°23, « L'amitié », 2019, p. 145-158.

- « Retrouver son lieu. Le penseur privé entre réclusion et déambulation. », *Alkémie*, n°24, « L'exil », 2019, p. 115-129.

- « Solitude et lumière : ténèbres du troglodyte et éblouissement du désert chez Cioran », in DEMARS, Aurélien, STANISOR, Mihaela-Gentiana, *Cioran, archives paradoxales - Nouvelles approches critiques*.IV. « La solitude », 2018, p. 73-83.

- « Le fragment comme résurgence de l'acédie chez Cioran », *Cahiers ERTA* n° 11 « Acédie », 2017, p.

Collectif, « dossier Fondane-Cioran », *Cahier Benjamin Fondane*, n°6, Jérusalem, Les amis de Benjamin Fondane, 2003.

DEMARS, Aurélien. « L'apostat du verbe ». *Le Magazine Littéraire,* n°508, mai 2011.

- « L'épaisseur du néant selon Cioran et Noïca », *Alkémie*, n°6, décembre 2010

- « Le pessimisme poétique selon Fondane et Cioran », *Cahiers Benjamin Fondane*, n°9, Jérusalem, mars 2006.

DEMONT, François, « Morale et humour chez Emil Cioran », *Fabula / Les colloques*, Le rire : formes et fonctions du comique, publié le 26 avril 2017, URL : http://www.fabula.org/colloques/document4565.php, [page consultée le 01/02/2020].

DODILLE, Norbert. « Les *Cahiers* de Cioran », *Alkémie*, n°6, décembre 2010.

FINKENTHAL Michaël, « Ennui et gouffre de Baudelaire à Cioran », in Monique Jutrin et Gisèle Vanhese (s. dir.), *Une poétique du gouffre*. Actes du colloque de Cosenza (septembre-octobre 1999), Soveria Mannelli, Rubbettino, 2004.

FROSIN, Constantin. « Cioran et le rire. Regards sur une pensée entre moralisme, religion et philosophie »in *Revue de littérature comparée* 2008/4 (n° 328), p. 475-487.

FUMAROLI, Marc. « Cioran ou la spiritualité de la décadence », *Commentaire*, 1980/3 Numéro 11, p. 471-476. DOI : 10.3917/comm.011.0471

GAUTIER Jean-François. « Cioran ou la mystique de l'ennui », *Autrement, Série mutations*, n°175, Paris, Autrement, 1998.

ITTERBEEK, Eugène van (dir.). *Cahiers Emil Cioran, approches critiques,* vol. X. Sibiu/ Leuven, editura Universitatii « Lucian Blaga » / Les Septs Dormants, 2009.

– « Cioran lecteur des « Révélations de la mort » », *Alkémie*, n°5, juin 2010.

JARRETY, Michel. « Cioran et le ressassement dédoublé », *Modernités*, « Écritures du ressassement », n°15, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2001, p. 157-168.

- « Cioran modeste face au « chien céleste » », *Le Nouveau Magazine Littéraire,* vol. 541, no. 3, 2014, p. 58.

JOUSSET, Philippe. « Fabrique du fragment : Théories et pratique : le cas Cioran », [dans] TRABELSI, Mustapha, GARRIGUES, Pierre (dir.). *L'Écriture fragmentale.* Sfax, Faculté des Lettres et Sciences Humaines, « URLDC » , 2014.

MINZETANU, Andrei. « L'in-citation ou la citation qui donne à penser. L'autobiographie d'une idée dans les Cahiers de Cioran », *Littérature,* 2012/1 (n°165), p. 49-61.

MODREANU, Simona. « Disciple des saints », *Le Magazine Littéraire*, n°508, mai 2011.

NEDELCOVICI Bujor, « La leçon de scepticisme de Cioran », *Esprit*, n° 165, Paris, octobre 1990.

PARUIT, Alain (dir.). « Cioran inédit », *Seine et Danube*, n°1, Paris, L'esprit des Péninsules, 2003.

PORTE, Yann. « Cioran, sceptique abîmé et cynique fragmenté », *Alkémie*, n°6, décembre 2010.

RUGGERI, Marc. « Cioran ou la leçon de ténèbres des moralistes français », *Dix-septième siècle*, n°231, Presses Universitaires de France, 2006/2. p 217-241.

STANISOR, Mihaela-Gentiana. « Cioran et l'écriture comme repli sur soi » in Eugène van Itterbeek (dir.), C*ahiers Emil Cioran. Approches critiques, vol. II,* Sibiu / Leuven, Editions de l'Université Lucian Blaga / Les Sept Dormants, 2000.

- « De l'inconvénient de l'identité », in Eugène van Itterbeek (dir.), *Cahiers Emil Cioran. Approches critiques*, vol. V, Sibiu / Leuven, Editions de l'Université Lucian Blaga / Les Sept Dormants, 2004.

- « Les romans en raccourci. Le fragmentaire chez Cioran », in Eugène van Itterbeek (dir.), *Cahiers Emil Cioran*. *Approches critiques*, vol. VII, Sibiu / Leuven, Editions de l'Université Lucian Blaga / Les Sept Dormants, 2006.

- « Cioran et monsieur Valéry. Exercices d'éloignements », in Eugène van Itterbeek (s. dir.), *Cahiers Emil Cioran. Approches critiques,* vol. III, Sibiu /Leuven, Editions de l'Université Lucian Blaga / Les Sept Dormants, 2001.

TURCAN, Nicolae. « Cioran et le Dieu des paradoxes », *Alkémie*, n°6, décembre 2010.

ZAHARIA, Constantin. « L'écriture fragmentaire de la mélancolie », *Critique*, n° 617, Paris, octobre 1998.

– « Triste avec méthode », *Le Magazine Littéraire,* n°508, mai 2011.

II.2. Le fragmentaire et la forme brève

BARON, Philippe, MANTERO, Anne (dir.). *Bagatelles pour l'éternité, l'art du bref en littérature.* Besançon, Presse Universitaire Franc-Comtoises, « Annales Littéraires de l'Université de Franche-Comté », 2000.

BARTHES, Roland. « Littérature et discontinu », in *Essais critiques*. Paris, Seuil, coll. « Points », 1981, p. 175-187.

BELOI, Livio, DELVILLE, Michel. *L'Œuvre en morceaux : esthétiques de la mosaïque*. Bruxelles, les Impressions nouvelles, « Réflexions faites », 2006.

BERRANGER, Marie-Paule. *Dépaysement de l'aphorisme.* Paris, José Corti, 1988.

BLANCHOT, Maurice. *L'Entretien infini.* Paris, Gallimard, 1969.

Collectif, *La forme brève, actes du colloque franco-polonais, Lyon 19-21 septembre 1994.* Genève, Honoré Champion, 1996.

Collectif, *Brièveté et écriture, La Licorne*. Poitiers, Université de Poitiers, n°21, 1991.

Collectif, *Écritures discontinues, Modernités, 4.* Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, mars 1993.

DELAY, Florence. *Petites formes en prose depuis Edison*. Paris, Hachette, 1987, réédité par Fayard, 2001.

DESSONS, Gérard. *La Voix juste. Essai sur le bref.* Paris, Manicus, coll. « Le marteau sans maître », 2015.

- « La notion de brièveté » in *La Licorne*, « Brièveté et écriture », n°21, 1991. p. 3-20.

GARRIGUES, Pierre. *Poétique du fragment.* Paris, Klincksieck, « esthétique », 1995.

LACOUE-LABARTHE, Philippe, NANCY, Jean-Luc. *L'Absolu littéraire : théorie de la littérature du romantisme allemand.* Paris, Seuil, « Poétique », 1978.

MACÉ, Marielle, « La haine de l'essai, ou les mœurs du genre intellectuel au XXe siècle ». in *Littérature*, n°133, 2004. Dante, l'art et la mémoire. p. 113-127.

MONTANDON, Alain. *Les Formes brèves*. Paris, Hachette, coll. « Contour littéraire », 1992.

MORET, Philippe. T*radition et modernité de l'aphorisme, Cioran, Reverdy, Scutenaire,*

Jourdan, Chazal. Genève, Droz, coll. « Histoire des idées et critique littéraire », 1997.

RABATÉ, Dominique, « Quelques raisons d'être bref (de Baudelaire et Valéry à aujourd'hui) » in *La Licorne*, « Brièveté et écriture », n°21, 1991. p. 273-279.

ROUKHOMOVSKY, Bernard. *Lire les formes brèves.* Paris, Nathan, « Lettres Sup », 2001.

SUSINI-ANASTOPOULOS, Françoise. *L'Écriture fragmentaire. Définitions et enjeux.* Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Écritures », 1997.

TRABELSI, Mustapha, GARRIGUES, Pierre (dir.). *L'Écriture fragmentale.* Sfax, Faculté des Lettres et Sciences Humaines, « URLDC » , 2014.

II.3. L’expérience du gouffre : acédie, mélancolie et angoisse

BURTON Robert, *Anatomie de la mélancolie.* trad. Bernard Hoepffner, Catherine Goffaux. Paris, José Corti, 2000.

DELEUZE, Gilles, *L’Épuisé*, postface à *Quad* de Samuel Beckett. Paris, Minuit, 1992.

DOMENACH, Jean-Marie. *Le Retour du tragique*. Paris, Seuil, coll. « Esprit « la condition humaine » », 1967.

ERHENBERG, Alain. *La Fatigue d’être soi.* Paris, Odile Jacob, 2000.

EVDOKIMOV, Paul. *Les Ages de la vie spirituelle, des pères du désert à nos jours*. Trad. Olivier Clément, Paris, Desclée De Brouwer, 1980.

Évagre le pontique. *Traité pratique ou le moine*, II. Antoine Guillaumont et Claire Guillaumont (ed.) Paris, Cerf, coll. « Sources chrétiennes », 1971.

FONDANE, Benjamin. *Baudelaire et l'expérience du gouffre*. Tournai, Éditions complexe, coll. « Le Regard littéraire », 1994.

GROSSMAN, Evelyne. *L'Angoisse de penser.* Paris, Minuit, 2008.

HULIN, Michel. *La Mystique sauvage, aux antipodes de l'esprit*. Paris, Presses universitaires de France, 1993, réédition : coll. « Quadrige », 2014.

JANET, Pierre. *De l’angoisse à l’extase, II.* Paris, Presses Universitaires de France, 1926.

Jean Cassien (saint). *Conférence, T.1*. Dom Eugène Pichery (tr.). Paris, Cerf, coll. « Sources chrétiennes », 2008.

JENNY, Laurent. *L’Expérience de la chute de Montaigne à Michaux.* Paris, Presses universitaires de France, coll. « Écriture », 1997.

LACCARIERE, Jacques. *Les Hommes ivres de Dieu.* Arthaud, coll. « Signes des temps », 1961.

LAMBOTTE, Maire-Claude. *Le Discours mélancolique*. Paris, Anthropos, 1993.

LARUE, Anne. *L'autre mélancolie. Acedia, ou les chambres de l'esprit.* Paris, Hermann, coll. « savoir : Lettres », 2001.

MAXENCE, Jean-Luc. « Le désert des ermites », in Bruno Doucey (dir.), *Le Livre des*

déserts. Itinéraires scientifiques, littéraires, spirituels. Paris, Albin Michel, coll. « Bouquin », 2006.

RIBON, Michel. *A la recherche du temps vertical dans l'art, essai d'esthétique.* Paris, Kimé, 2002.

STAROBINSKI, Jean. *L'Encre de la mélancolie.* Paris, Seuil, coll. « La Librairie du XXIe siècle », 2012.

II.4. Le temps et le lieu de l'intime

ANTOLIN-PIRES, Pascale, PAOLI, Marie-Lise (dir.). *Dire les maux. Littérature et maladie.* Pessac, Maison des Sciences de l'homme d'Aquitaine, 2015.

ARIES, Pierre, DUBY, Georges (dir.). *Histoire de la vie privée, 3. De la Renaissance aux Lumières.* Paris, Seuil, 1999.

BACHELARD, Gaston. *La Terre et les rêveries du repos.* Paris, Corti, coll. « Les Massicotés », 1948.

BEAUVERD, Jean. « Problématique de l'intime », in *Société d'études romantiques centre de recherche spécialisée – Lettres, art, pensée, XIXe siècle.* « intime, intimité, intimisme », Lille, Éditions universitaires Université de Lille III, 1976.

DUFIEF, Pierre-Jean (dir.). *Les Écritures de l'intime. La correspondance et le journal.* Paris, Champion, coll. « Champion-Varia », 2000.

FARRUGIA, Guilhem, LOUBIER, Pierre, PARMENTIER, Marie (dir.), *Promenade et flânerie : vers une poétique de l'essai entre les XVIIIe et XIXe siècles. La Licorne*, n°124, 2017.

GOFFMAN, Erving. *La Mise en scène de la vie quotidienne. 1. La présentation de soi.* Paris, Minuit, 1973.

IBRAHIM-LAMROUS, Lila, MULLER, Séveryne (ed.). *L'Intimité.* Presses Universitaires Blaise Pascal, CRLMC, 2005.

LILTI, Antoine. *Le Monde des salons.* Fayard, 2005.

MINKOWSKI, Eugène. *Le Temps vécu.* Neuchâtel, Delachaux et Niestlé, coll. « Actualités pédagogiques et psychologiques », 1968.

MONTANDON, Alain. *Sociopoétique de la promenade.* Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2000.

VIGARELLO, Georges. *Le Sentiment de soi, histoire de la perception du corps.* Paris, Seuil, coll. « L'univers historique », 2014.

II.5. Ethos et posture de l'auteur

AMOSSY, Ruth. *La Présentation de soi. Ethos et identité verbale.* Paris, Presses Universitaires de France, 2010.

MAINGUENEAU, Dominique. « La biographie des philosophes dans une perspective d'analyse du discours », in F. Cossutta, P. Delormas, D. Maingueneau, *La vie à l'œuvre. Le Biographique dans le discours philosophique.* Lambert-Lucas, 2012.

- *Le Discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation.* Paris, Armand Colin, « Collection U », 2004.

- « L'ethos, de la rhétorique à l'analyse du discours », 2002, [en ligne] dominique.maingueneau.pagesperso-orange.fr/pdf/Ethos.pdf.

- *Paratopie et discours littéraire. Entretien avec Dominique Maingueneau.* Propos recueillis par D. Martens, *Fabula*, octobre 2016, [en ligne], *http://www.fabula.org/atelier.php?Paratopie_et_discours* [consulté le 20/07/2018].

MEIZOZ, Jérôme. *Postures littéraires.* Genève, Slatkine Érudition, 2007.

- *La Fabrique des singularités. Postures littéraires II.* Genève, Slatkine Érudition, 2011.

II.6. Le penseur privé

BARTHES, Roland. « Comment vivre ensemble : simulations romanesques de quelques espaces quotidiens », *Cours au Collège de France 1976-1677.* Paris, Seuil, 2002 (CD-rom), cours du 19/01/1977.

BRISSETTE, Pierre. *La Malédiction littéraire. Du poète crotté au génie malheureux.* Montréal, Presses de l'Université de Montréal, « Socius », 2005.

CHESTOV, Lev. *Kierkegaard et la philosophie existentielle.* Paris, Vrin, « bibliothèque d'histoire de la philosophie », 1972.

- *Sur la balance de Job.* Paris, Le Bruit du temps, 2016.

- *La Philosophie de la tragédie.* Paris, Le Bruit du temps, 2012.

DELEUZE, Gilles. *Différence et répétition.* Paris, Presses universitaires de France, 1968.

- « Il a était mon maître », *Arts*, 28 novembre 1964, p. 8-9, in *L'Île déserte et autres textes.* Paris, Minuit, 2002.

DOSTOIEVSKI, Féodor. *Les Carnets du sous-sol.* A. Markowicz (trad.), Arles, Actes sud, « Babel », 1992.

HADOT, Pierre. *Exercices spirituels et philosophie antique.* Paris, Études augustiniennes, 1981.

KIERKEGAARD, Soren, *Quatre discours édifiants* dans *Œuvres complètes, T.6.* Paris, L'Orante, 1979.

- *La Répétition*, in *Œuvres complètes, T.5*. Paris, L'Orante, 1976.

- *Le Concept d'angoisse*, in *Œuvres complètes, T.7*. Paris, L'orante, 1973.

- *Journal.* Paris, Gallimard, 1941-1961.

RENAN, Ernest. *Le Livre de Job, Étude sur l'âge et le caractère du poème.* Éditions Michel Lévy, 1858, in Œ*uvre complètes, T. 7.* Paris,Calmann-Lévy, 1955.

VIALLANEIX, Nelly. « introduction », in S. Kierkegaard, *Hâte-toi d'écouter. Quatre discours édifiants.* Paris, Aubier Montaigne, 1970.

II.6. Théorie littéraire

BAKHTINE, Mikhaïl. *Esthétique de la création verbale.* Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1984.

BARTHES, Roland. *Le Degré zéro de l'écriture*, dans *Œuvres complètes, T.1*. Paris, Seuil, 1994, p. 139-186.

- « La mort de l'auteur », in *Œuvres complètes, T.2*. Paris, Seuil, 1994, p. 493-494.

- *Roland Barthes par Roland Barthes.* Paris, Seuil, 1975.

BENOIT, Eric. « Écrire de ne pas écrire », in *Modernités n°35, Apories, paradoxes et autocontradictions. La littérature impossible.* Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2014, p. 7-42.

BLANCHOT, Maurice. *L'Espace littéraire*. Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1955.

COGARD, Karl. I*ntroduction à la stylistique.* Paris, Flammarion, « Champs Université », 2001.

COMPAGNON Antoine, *Les Antimodernes. De Joseph de Maistre à Roland Barthes.* Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 2005.

- *La Seconde main ou le travail de la citation.* Paris, Seuil, 1979.

DESSONS, Gérard. *La Manière folle.* Houilles, Manicius, coll. « Le marteau sans maître », 2010.

FAERBER, Johan. *Le Mot juste. Des mots à l'essai aux mots à l'œuvre.* Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2006.

GAUVIN, Lise. *La Fabrique de la langue, De François Rabelais à Réjean Ducharme.* Paris, Seuil, 2004.

GENETTE, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.

– *Figures III*, Paris, Seuil, « Poétique », 1972.

GRUAZ, Claude (dir.). *Quand le mot fait signe. Pour une sémiotique de l'écrit.* Rouen, Publications de l'université de Rouen, 2002.

HERSCHBERG-PIERROT, Anne. *Le Style en mouvement.* Paris, Belin, coll. « Belin Sup -Lettres », 2005.

JENNY, Laurent (dir.). *Le Style en acte. Vers une pragmatique du style.* Genève, Mētis Presses, 2011.

- « Du style comme pratique », *Littérature*, n°118, juin 2000.

MACE, Muriel. « Le style comme force », in JENNY, Laurent, *Le Style en acte. Vers une pragmatique du style.* Genève, Mētis Presses 2011, p. 151-168.

MARC, Alain. *Écrire le cri* : *essai*. Orléans, L'écarlate, 2000.

NUNEZ,Laurent. *Les Écrivains contre l'écriture.* Paris, José Corti, 2006.

PHILIPPE, Gilles. *Le rêve du style parfait.* Paris, Presses Universitaires de France, 2013.

SERCA, Isabelle. *Esthétique de la ponctuation.* Paris, Gallimard, 2012.

SHUSTERMAN, Robert, NESME, Axel (trad.). « Style Et Styles De Vie : Originalité, Authenticité, Et Dédoublement Du Moi. », *Littérature*, 105, 1997.

VAN DEN HEUVEL, Pierre. *Parole, mot, silence. Pour une poétique de l'énonciation.* Paris, José Corti, 1985.

II.7. Le rire : humour, ironie et cynisme

BERGSON, Henri. « Le Rire », in *Œuvres.* Paris, Presses Universitaires de France, 1959.

COMTE-SPONVILLE, André. « L'humour », *Petit traité des grandes vertus.* Paris, Presses Universitaires de France, 1999.

HAMON, Philippe. *L'Ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique.* Paris, Hachette, 1996.

JANKELEVITCH, Vladimir. *L'Ironie.* Paris, Flammarion, « Champs essais », 1964.

- *Le Sérieux de l'intention.* Paris, Flammarion, « Champs », 1983.

LOUETTE, Jean-François. *Chiens de plume, du cynisme dans la littérature française du XX*^{ème} *siècle.* Chêne-Bourg, éditions de la Baconnière, 2011.

MOURA, Jean-Marc. *Le Sens littéraire de l'humour.* Presses Universitaires de France, 2010.

ONFRAY, Michel. *Cynismes, portait du philosophe en chien*. Paris, Grasset et Fasquelle, 1990.

ROBERT, Marthe, « Préface », in LICHTENBERG, Georges. *Aphorismes.* Paris, Les presses d'aujourd'hui, 1980.

ROUKHOMOVSKY, Bernard. *L'Optique des moralistes de Montaigne à Chamfort.* Paris, Honoré Champion, 2005.

SCHOENTJES, Pierre. *Poétique de l'ironie.* Paris, Seuil, coll. « Points essais », 2001.

STORA-SANDOR, Judith. *L'Humour juif dans la littérature de Job à Woody Allen.* Presses Universitaires de France, 1984.

TRABELSI, Mustapha (dir.). *L'Ironie aujourd'hui : lectures d'un discours oblique.* Clermont-Ferrand, Presse Universitaires Blaise Pascal, 2006.

ZIMMERMANN, Laurent. « Le paradoxe de l'ironiste », *Poétique*, vol. 141, no. 1, 2005, p. 61-70.

II.8. Dire le moi, déconstruire le moi

AUBRY, Gwenaëlle, ILDEFONSE, Frédérique (ed.). *Le moi et l'intériorité*. Paris, Vrin, 2008.

BEAUJOUR, Michel. *Miroirs d'encre*. Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1980.

CARREAU, Vincent. *L'Invention du moi*. Paris, Presses universitaires de France, coll. « Chaire Etienne Gilson », 2010.

- « qui est le moi ? » in *Les Études philosophiques*, 2009, 1, p. 63-83.

CAVE, Terence. « Fragments d'un moi futur : de Pascal à Montaigne » in *Pré-histoires*. Genève, Droz, 1999.

DESCOMBES, Vincent. *Le Parler de soi*. Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2014.

DESCOMBES, Vincent et LARMORE, Charles. *Dernières nouvelles du moi*. Paris, Presses universitaires de France, 2009.

GUSDORF, Georges. *Lignes de vie I, Les Écritures du moi.* Paris, Odile Jacob, 1991.

KAUFMANN, Jean-Claude. *L'Invention de soi. Une théorie de l'identité*. Paris, Armand Colin, 2004.

KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine. L'Énonciation *de la subjectivité dans le langage.* Paris, Armand Colin, 2009.

JENNY, Laurent. « La figuration de soi, Méthodes et problèmes ». Genève, Département de français moderne, 2003, [consulté le 01/02/2020] http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/figurationsoi/

LARMORE, Charles. *Les Pratiques du moi*. Paris, Presses universitaires de France, 2004.

MARIN, Louis. L'Écriture *de soi, Ignace de Loyola, Montaigne, Stendhal, Roland Barthes.* Paris, Presses Universitaires de France, 1999.

- « "C'est moi que je peints" : de la figuralité chez Montaigne », [in] *Recherches sur la philosophie et le langage*. Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1990, p. 373-384.

MARION, Jean-Luc. *Au lieu de soi. L'approche de saint Augustin.* Paris, Presses universitaires de France, 2008.

MATTIUSSI, Laurent. *Fictions de l'ipséité, essai sur l'invention narrative de soi (Beckett, Hesse, Kafka, Musil, Proust, Woolf).* Genève, Droz, 2002.

- « Philosophie des marges littéraires : l'écriture du dehors », [in] Forest, Patrick, Szkilnik, Michelle. *Théorie des marges littéraires.* Cécile Defaut, coll. « Horizons comparatistes », p. 59-72, 2005.

RABATE, Dominique (dir.). *Figures du sujet lyrique.* Paris, Presses Universitaires de France, 1996

II.9. Approche philosophique

BACHELARD, Gaston. *La Dialectique de la durée*. Paris, Presses Universitaires de France, « quadrige », 2013.

DERRIDA, Jacques. *Sauf le nom*. Paris, Galilée, 1993.

FOUCAULT, Michel. *La Pensée du dehors*. Paris, Fata Morgana, 2018.

GUSDORF, Georges. *La Parole.* Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige », 1998 [1952].

KOFMAN, Sarah. *Explosion I, de L'« Ecce Homo » de Nietzsche.* Paris, Galilée, 1992.

MARION, Jean-Luc. *L'Idole et la distance*. Paris, Grasset, 1977.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Phénoménologie de la perception*, in *Œuvres complètes.* Paris, Gallimard, « Quarto », 2010.

III. Dictionnaires et anthologies

HERSANT, Yves. *Mélancolies de l'antiquité au XX^e^ siècle.* Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 2005.

JARRETY, Michel (dir.). *Lexique des termes littéraires.* Paris, Librairie Générale Française, 2001.

LALANDE, André. *Vocabulaire technique et critique de la philosophie.* Presses Universitaires de France, « Quadrige », 2010 [1926].

RAYEZ, André, DERVILLE, André, SOLIGNAC, Aimé (Dir.). *Dictionnaire de spiritualité ascétique et mystique.* Paris, Beauchesne, 1978.

REY, Alain (dir.). *Dictionnaire culturel en langue française*. Paris, Le Robert, 2005.

ANNEXES

Nous reproduisons ici, en l'état et à l'identique, quelques textes manuscrits conservés à la Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet qui nous ont été utiles dans notre recherche.

« Cahier 1958 » CRN. MS. 799

Je dois me fabriquer un sourire, m'en armer, me mettre sous sa protection, interposer entre le monde et moi, camoufler mes blessures, faire enfin l'apprentissage du masque.

Un mot, un mot ! si je pouvais dire un mot à quelqu'un, et si quelqu'un pouvait m'en dire un, rien qu'un mot ! Mais il n'existe pas ce mot, ~~et nous serons à jamais muet !~~

je voudrais connaître le ~~mot~~ désespoir dans toutes les langues, le seul secret de la tour de Babel qui m'importe.

Je ne suis heureux que sous un ciel de poix. Le soleil évacué, je commence à vivre. Les nuages, ai-je eu jamais d'autres compagnons ?

Se retirer dans un trou, ~~comme un rat empoisonné~~ et y philosopher à la manière d'un rat empoisonné.

La fièvre me tient lien de lumière.

Vertige immobile, paresse surnaturelle.

<Créé> ~~créature~~ fatigué de la création, ou dans l'attente d'une autre, toute nouvelle. Extase de la destruction.

Dire <à toutes choses> un non fulgurant, contribuer de son mieux à l'accroissement de la perplexité générale.

Mon angoisse Mes terreurs, si elles étaient dirigées <un dieu y présidait>, auraient assez de vitalité pour enfanter un nouvel univers.

Je me débats entre des projets de cosmogonie et le plus lamentable attendrissement <rumination> sur mes misères.

Je tremble, je tremble, je tremble !

Je ne vis pas dans le temps, je vis dans des points de temps.

Désistement – ce mot résume tous mes espoirs ~~de maintenant.~~

<Avant> ~~L'anxieux~~ d'avoir peur de la mort, ~~parce qu'il~~ l'anxieux a peur de la vie. Ou plutôt : la peur de la vie et la peur de la mort sont un seul et même phénomène.

Un jour que je me trouvai au milieu d'une foule (était-ce une manifestation ?), je me posai à brule-pourpoint la question : « Et toi qu'est-ce que tu cherches ici-bas ? » – « La Vérité », fut ma réponse, et cette réponse, je ne l'oublierai jamais.

Cerveau voilé, jour après jour.

Un sang incendié.

Sensations poétiques – en dehors de toute poésie ; –

Un besoin absolu de ne voir personne ; – Dieu même ne saurait concevoir une ~~absolue~~ solitude aussi rigoureuse ~~que cette~~ .

Un sourire de catatonique

Être le point d'intersection de tout, et où tout s'annule.

Je m’éloigne de plus en plus de la poésie, et cependant ~~la vie sans est une erreur.~~ Sans la poésie la vie est ~~une erreur~~ moins que le néant.

Lumière funèbre surgie au milieu de mon esprit…

Oppression. – Je devrais écrire le Journal d’un homme oppressé. D’aussi loin qu’il me souvienne, j’ai manqué d’air. J’ai respiré seulement par à-coups.

Sensation d’un homme posthume (?)

Seule une bonne épilepsie pourrait me délivrer de l’intolérable tension où je vis.

Je suis l’œuvre de mes maux.

Un jour, dans un moment d’enthousiasme, j’avais déclaré : point d’absolu en dehors de la maladie.

« Je ne suis pas d’ici », tel est le refrain de tous mes jours.

Fuyons ce monde ! Élancement de nostalgie ! Donnez-moi une autre terre, une autre terre !

Mes journées pour la plupart : hystérie nulle.

La chair ! Débarrassons-nous de cette lèpre ! ~~Laissons~~ J’aurai connu la malédiction de traîner un corps. Pourriture, pourriture !

Quelque chose se dissout en moi depuis toujours

Je ne lis plus les poètes, j’ai déserté la musique, je m’éloigne tous les jours un peu plus de l’idée que j’avais de moi-même.

Je ne sais plus qui s’est défini lui-même : « Je suis le lieu de mes états. » Cette définition me convient intégralement, et épuise presque ma nature.

Tout compte fait, la vie est une chose extraordinaire.

29 nov. 1959.

Personne n’est plus contemporain du chaos que moi.

Mon esprit s’est envenimé, à l’égal d’une plaie. Un moi qui suppure.

Sensation d’être tombé depuis toujours, et de ne cesse de tomber.

« Cahiers Dieppe 1987 » CRN. Ms. 839

Remarques : les fragments suivants viennent d'un cahier à spirale avec inscription sur la couverture « 1987 (Dieppe) », quelques feuillets sont arrachés et l'ensemble couvre seize pages. Le premier fragment daté indique l'année 1979 et il est probable que les notes précédentes soient antérieures de quelques mois.

Plus une société est raffinée, plus elle se met en question, et doute d'elle-même ; le cannibale seul est content de soi.

– L'histoire de ma vie est l'histoire de mes défaites.

– Les derniers mots de Heine mourant :

« Ecrire » - Ensuite :

« Du papier… crayon » –

Après 8 ans d'agonie, paralysé dans son lit. !!

– Tout est ironie, même cette proposition.

– Saint Séraphin de Sarov et Ramana Maharshi – le premier au siècle passé, le ~~second au nôtre,~~ sont les deux plus grandes figures spirituelles de ces deux derniers siècles.

~~Hier~~ 5 septembre – 5 $^{1/2}$ du matin

Je me disais hier que mes jambes ne me faisaient plus mal. Et en effet depuis des mois elles ne se signalaient que par des sensations plus ou moins indifférentes… Cette nuit, me voilà debout, tant elles me torturent. Toujours la loi de l'ironie, loi qui préside à tout ce qui arrive, ~~et tout spécialement,~~ à tout ce qui m'arrive…

– ~~En~~ Dans les heures de veille, ~~l'attention au Temps en transforme~~ <~~fait de~~> ~~chaque instant en~~ chaque instant est si plein et si vide qu'il ~~en devient un~~ <se pose en> rival du Temps.

Il y a dans la mort quelque chose d'indécent. Mais il va sans dire que ce côté est le dernier qui ~~frappe~~ vienne à l'esprit.

Il a eu l'indécence de mourir.

– La chose indélicate par excellence est de vouloir ~~corriger~~ <guérir> quelqu'un d'un « vice », de ce qu'il possède de plus profond~~, Autant et de plus individuel.~~ C'est un attentat contre son propre être. Et c'est ~~bien~~<d'ailleurs> ainsi qu'il l'entend, ~~la preuve~~ < xxqu'il> ~~qu'il~~ ne <vous> pardonnera jamais de <d'>avoir <~~tenté de~~> ~~indui son bien contre le détruire en voulant~~ <voulu> à tout prix son ~~bien~~ salut, alors qu'il entendait coûte que coûte rester en lui-même, au risque de s'effondrer.

26 Je me disais ce soir que j'étais un de ces esprits les plus détraqués que j'ai connus. Je fais presque toujours ce que je ne devrais pas faire. Je le sais mais n'y puis rien. – Telle est la condition de tous les pauvres types, névropathes ou non.

Dieppe vendredi soir –

Tout à l'heure, le long de la promenade, saisi par l'angoisse. J'étais seul avec elle, et je n'ai pas su ce qu'elle était, d'où elle venait et pourquoi elle s'était emparée de moi.

– Samedi 14 octobre –

$2^{1/2}$ du matin –

Les vieilles douleurs gastriques sont revenues en force. Elles auront raison de moi un jour –

Au fond, je suis un malade, – depuis à peu près quarante-cinq ans.

C’est dans des nuits comme celle-ci que l’idée d’en finir ~~avait~~ s’~~etait~~ <est> emparée de mon esprit. Le suicide ~~n’est pas~~ <n’a jamais été> pour moi une idée mais un compagnon, qui ~~m’~~ <~~ne m’~~> a toujours été présent dans mes moments difficiles. <Qu’aurais-je fait seul?> Comment aurais-je

tenu sans son assistance ? La perspective d’un~~e sérénité~~ <secours> définiti~~ve~~<f>, ultime, n’a rien de déprimant ; au contraire. Quel soulagement ~~lorsqu’on~~ <de> songer qu’on échappera à tout cela !

Dire que je ~~suis un homme~~ n’ai connu personne qui <en société> ait ri autant que moi ~~durant sa vie.~~ Mes amis peuvent en témoigner : je suis le contraire d’un croque-mort. ~~Malheureusement, quand~~ En tête-à-tête avec moi-même, il en va ~~malheureusement~~ par malheur autrement~~…~~ : je me dévore, ~~je me dévore~~ sans arrêt, et je me demande ce qui <de moi> me reste <encore> à dévorer.

14 oct.

Il est incontestablement bête d’affirmer que la mort est le but de la vie. Encore que……..

Encore que <sur ce thème> je ne vois pas ce qu’on pourrait <dire> de plus précis ~~sur ce thème –~~

Ce qu’on pourrait dire d’autre…

3 nov. En me promenant seul ce soir le long de la mer, – angoisse, une angoisse vide, à l’unisson de cette étendue sans visage.

L’avantage d’un tel état, c’est qu’on ne peut rien en dire. On n’a qu’à le supporter, ~~et~~ on n’a qu’à se ~~terrer~~ taire.

4 nov. Nuit anéantissante. Sur un fond de corne de brume dont la lamentation monotone s’accordait si bien avec mon état.

18 août 1979

J’ai quitté Paris qui était vide pour venir me reposer (de quoi?) à Dieppe qui fourmille de primates. Toujours et partout ~~la manie~~ l’ironie itinérante.

– Seule solution : ~~la disparition de l’homme. Le reste~~ Se débrouiller sans ~~lui~~ l’homme.

Seule solution pour l’homme : disparaître. ~~Le reste se débrouiller bien mieux sans lui.~~

Un homme c’est

Dieu – le grand Fâcheux. L’homme vient tout de suite après.

Marx s’est fait des illusions, et il a réussi ;

Proudhon a vu juste et il a échoué : il était trop partagé, trop déchiré pour que les masses puissent se reconnaître en lui.

« Menteur comme une épitaphe. »

Trois personnes seulement formèrent le convoi funèbre de Leibniz.

Le L’ambition secrète d’un penseur devrait être de Rester sans clientèle, telle devrait être l’ambition secrète de tout penseur qui se respecte.

Visite au cimetière de Dieppe :

le marbrier à l’entrée, s’appelle Lorphelin.

Sur des tombes on peut lire :

Henri Lheureux

Chevalier de la Légion d’« honneurs »

ou

Dufour

– Trésorier –

Il n’est pas exclu que ces descendants des Vikings aient un certain sens de l’humour.

Je ne suis pas encore guéri de la manie d’espérer.

Aussi étrange que cela puisse paraître.

Qui ignore l’insomnie ne peut rien comprendre à ce que j’ai écrit.

L’envie de pleurer et la pensée du suicide.

Il n’est pas de mélancolie véritable sans l’une ou l’autre, sans les deux surtout.

– Le fait de ne pas être <n’avoir pas> été pendant l’éternité qui nous précède ne console plus <pas> de ne pas être <exister><davantage> pendant celle qui nous succède. Cependant notre existence n’était pas nécessaire, et il est vraiment étrange que tant de tourments <tracas> soient liés à un simple hasard.

Aucune existence n’était nécessaire, la mienne encore moins que celles des autres. Telle devrait être la <notre> <u>première</u> réflexion <pensée> qui <en> chaque fois contraire présence de toute contrariété, petite ou grande.

« Son (César) amour du danger ne surprenait pas, à cause de celui qu’il avait pour la gloire »…

Plutarque

La vie n’a aucun sens. Si elle en avait un, je l’aurais trouvé. Je ne suis pas plus bête qu’un autre.

Si la vie avait un sens, je l'aurais trouvé. Je ne suis pas plus bête qu'un autre[1114].

À la vérité, nous projetons ~~ce~~ <un> sens dans ce qui ~~n'a~~ en manque. Nous en conférons <un> à n'importe quoi, parce que nous sommes trop ~~faibles~~ <timorés> pour envisager la pure réalité, pour la supporter surtout.

L'homme n'est homme que depuis qu'il a rejeté le paradis, depuis qu'il s'est évadé du bonheur.

N'avoir plus de patrie comporte des avantages ; on est ~~libre,~~ plus libre qu'avant : c'est une manière de cadeau qu'on reçoit de l'Histoire, complice en l'occurrence d'une peur [?] d'affranchissement. Comme il est si difficile de renoncer de soi-même, elle vient s'instituer auxiliaire et s'emploie à faire sauter ces ~~entraves~~ attaches, ces entraves qu'affectionnent tant les autres, décaler tous. (?)

Un désastre trop récent a l'inconvénient de nous empêcher d'en distinguer les bons côtés.

Au fond Il n'y a de véritable bonheur que dans l'affranchissement de tout désir.

Un moraliste (Rivarol) parle de la « maladie du bonheur » qui affecte les nations mûres

« … pour effacer tout désir de notre cœur » – j'ai lu avec une émotion voisine des larmes ce bout de phrase.

Tout ce qui touche à l'évanouissement du désir éveille en moi me met dans un état étrange.

… serait-ce parce qu'ayant tant rêvé de cesser un jour de désirer, je n'ai pu réaliser ce rêve ?

Le mot de Sainte Beuve sur Guizot <comme écrivain> : « d'une médiocrité élevée »

1114 Dans le manuscrit, une flèche relie ce fragment et le précédent.

Entre l'épicurisme et le stoïcisme, je ne puis me décider, je passe de l'un à l'autre, et, le plus souvent, je suis à la fois dans l'un et l'autre, – ce qui est ma manière de d'épouser les deux formules qu'affectionna <qui> l'antiquité avec la « barbarie » chrétienne.

N'a d'histoire qu'un individu excessif ; et cela est encore plus vrai d'un peuple.

Je valais beaucoup mieux quand j'étais complètement inconnu ; dès que notre nom circule, on diminue spirituellement. Le peu de plaisir que j' qu'on ressent lorsqu'on se voit cité est toujours accompagné d'un rien de malaise. Du moins tel est mon cas.

Je viens de <re>lire, en traduction allemande, quelques pages du Mauvais démiurge : celles qui traitent du suicide me semblent terribles et dangereuses. Je ne pourrais plus écrire des choses aussi dures. Mon scepticisme s'étend au suicide lui-même. Petit à petit je liquide mes derniers restes de romantismes…

Sortir indemne de la vie… Cela peut <pourrait> arriver, mais cela n'arrive pourtant <sans doute> jamais.

Démoraliser la planète !

L'excuse de Tolstoï en tant que prédicateur est d'avoir eu deux disciples qui lui furent moralement , eux, eurent le courage de mettre en pratique ses idées : Wittgenstein et Gandhi.

En mourant <Sur le point d'expirer> En mourant, Gandhi a béni son assassin.

Il faut le faire !

Comme dit <le> mxxxoine.

Lignes written in dejection

… mean Dieppe

O, Shelley

19 oct. Ce matin, sensation d'être le centre même de tout ce qui… est. Tout tournait autour de moi. Mais ce n'était pas de la vanité, c'était quelque chose bien au-dessus de ce que l'homme ne ressent…

L'horreur de tout ce qui est humain est compatible avec la pitié, je dirais même que ces réactions sont solidaires, car mais non simultanées. Seul celui qui, connaît l'une la première <est capable d'>éprouver intensément la seconde.

10 nov. X. m'envoie un livre. Le <son> livre est bon. Je devrais <l'>en remercier l'auteur, mais je n'y arrive pas. Tout m'ennuie, tout.

Ignace de Loyola raconte comment, tourmenté sans arrêt par des scrupules dont il ne précise pas la nature, il faillit se tuer pour en finir. Même lui ! Ainsi cette <La> tentation <d'en finir> est vraiment profonde puisqu'on la rencontre sur tous les chemins de l'existence.

« Je me convertirais aussitôt, si seulement on affichait aux portes des églises que l'entrée est interdite à quiconque jouit d'un revenu supérieur à telle somme » Simone Weil

Reprocher à quelqu'un d'être malchanceux est stupide, voire ignominieux. C'est pourtant ce qu'on fait, en spécial à l'égard d'hommes politiques qui ont échoué : ainsi récemment cet imbécile de Canten a été accusé par la presse d'être « incapable et malchanceux » Un chef qui a la guigne, l'en accuser, c'est employer un langage de sorcier, ~~c'est revenir à l'époque précolonisatrice.~~

27 mai 1980

Tout livre qu'on <publie> affaiblit les précédents, même s'il est moins réussi que ceux-là. Il est toujours mauvais d'ajouter à ce qu'on a déjà dit. C'est pour cela que les ~~meilleurs~~ auteurs <qui ont le plus de crédit> sont ceux d'un seul ~~livre~~ <ouvrage> : Marc-Aurèle, Thomas Kemps, ~~Épictète~~.

J'ai envie d'écrire une lettre sentie mais j'y renonce : à quoi bon m'expliquer encore, puisque je l'ai fait tout le long ~~de ma~~ <d'une> vie ?

Je disais hier à Simone : j'ai l'impression d'être Chopin à Valdemossen. Tellement ~~je me sens faible, et~~ j'éprouve des sensations de tuberculeux !

Depuis bientôt un mois, je traine un malaise, suite d'une mauvaise grippe mal soignée. Nuit après nuit, je transpire, et de jour, je me demande qui est ce nouveau personnage que je suis, plus fragile, plus lamentable que jamais. ~~Au fond~~ j'ai toujours été égrotant, et il est bien surprenant que j'aie pu entasser tant d'années sur ma pauvre carcasse. Un valétudinaire qui a masqué ses misères ~~sous une apparence~~ <par la pratique du> défi ~~et du risque~~, signes apparents de santé, – apparents seulement.

[fragment entouré en rouge à partir de « j'ai toujours été... »]

J'ai vécu dans l'intolérable – pourquoi ? – certainement pas à cause des circonstances ~~défavorables~~ mais à cause ~~de ma constitution,~~ du poison que je traine depuis toujours, <à cause> du démon de la désolation qui m'aura accompagné en toute rencontre.

The old gentleman

Le Diable en anglais

Les insomnies prolongent les journées et raccourcissent la vie.

Ich möchte mich allen Geschöffe entledigen.

Dormir état de tristesse inféconde

J’ai beau aimé des êtres et des choses, je <ne>me sens pas de parenté avec ce monde.

Tout s’use sauf sa propre mort.

Pour chacun il n’y a dans sa vie de strictement neuf dans sa vie que sa mort.

Dans la vie de chacun, il n’y a de strictement neuf que sa mort.

La mort – la surprise la plus sûre.

Soulever toute la nuit des Himalayas, et appeler cela sommeil !

Cela qui est « au-dessus et au-delà de l’inconnu » (Kena Upaprishad)

Ich bin ein Fanatiker der Erbsûnde.

27 août 1987

4 h du matin.

Mes douleurs m’ont réveillé. J’allume ma lampe. Une mouche s’agite ~~autour~~ <aussitôt.> ~~de la lampe.~~ Elle doit m’en vouloir. Tout réveil est odieux.

Oh, ces réflexions stupides du milieu de la nuit !

« Sur l’humour » Ms 400[1]

Sur l’humour On a remarqué à juste titre que l’humour se rencontre chez ~~un~~<des> peuples dont les éléments constitutifs sont contradictoires : chez les Anglais par exemple (gravité saxonne – fantaisie latine). Il en est de même pour un individu ~~lorsqu’il~~ lorsque <surgi> ~~produit~~ de deux hérédités irréconciliables qui n’arrivent pas à se neutraliser l’une l’autre il devient <le> siège d’un conflit qu’il ne saurait résoudre : des ~~forces diverge~~ tendances divergentes le dominent ; aucune d’elles ne le définit tout à fait. Tour à tour ceci ou cela, ~~jamais~~ il ne possédera jamais, d’une manière absolue, un soi. D’où son indulgence pour ses propres fluctuations comme pour celles des autres. ~~Grace~~ Sérieux et souriant, détaché et attendri ~~tout ensemble~~, il ~~est un~~ réunit, dans ses actes et ses pensées, les attributs incompatibles du juge et du comédien. Tout à l’opposé de l’ironiste, <de cet> esprit ~~frileux~~ aux mille blessures cachées, ~~l’ironiste~~ il regarde sans amertume les folies ~~des autres~~<d’autrui> : le vrai humour ~~n’est ni rose ni noir : c’est la résignation~~<Résigné>avant le drame, ~~c’est là le propre d’un~~<comme un> protagoniste qui aurait tout compris au premier acte, ~~nul besoin pour lui de faire un pas de plus. Sa~~ <il adopte une> philosophie ~~est~~ statique : il sourit à la vie pour ne pas s’y mêler. Le sourire est témoin, il n’est pas acteur. Un vrai humoriste ? Sterne. Esprit ondoyant, ~~il n’est~~ jamais entier dans ce qu’il fait ou décrit, il y participe néanmoins, mais avec une arrière-pensée de fuite. Il ~~vit dans~~ <se plait dans> l’inachevé, ~~s’y plait~~ et n’opte pour rien, sinon pour la demi-aventure, pour le piquant de l’action qui n’aboutit pas. Ou alors il va jusqu’au bout de sa … réticence. Dans ses exploits ~~xxxx~~ galants, l’obsession du lit, jamais le lit. ~~L’humoriste~~ <Il> s’attache à l’anecdote plus qu’à l’acte, au virtuel ~~plutôt~~ <plus> qu’à l’accompli. ~~Comme tout humoriste, il est passionné de … relatif, car trop~~ Trop pudique pour pactiser

400[2] ~~pour y céder~~ avec l’absolu, pour y céder ou en parler, ~~il est aussi <il se passionne> de trop <de….ne> bonne compagnie pour cela~~.<il ne sacrifie qu’au> ~~Son scepticisme : manière de sacrifier à la fois~~ au bon sens et à la futilité.

~~De l’humour,~~ Swift, <lui>, n’avait <ni l’humour>, ni la grâce, ni la mesure, ni la philosophie. Un titan se sert d’autres armes que du sourire. C’est un violent. Or, les violents ~~sont~~, les plus malheureux des hommes, ~~ils~~ sont éprouvés par leurs ~~sensations~~ opinions ou sensations ; tout ce qu’ils conçoivent ou vivent, ils le font avec une intensité qui les distingue ~~des aut~~ de leurs semblables ; ils s’usent et se détruisent à chaque instant ; nulle prévoyance en eux, nul esprit d’économie, de calcul. D’où ces retombements perpétuels, ~~qui sont la~~ rançon de leurs états exaspérés. L’abattement ; danger qui les

guette ; ils y sont exposés continuellement. Et qu'est ce que l'abattement sinon une violence à rebours, ~~une violence na~~ muette, passive, impuissante, réduite à son point le plus bas ? D'où aussi leur aigreur, leurs humeurs intraitables, ~~leur désir de vengeance~~, leur ~~agressivité, et la qualité de leur humour dans lequel se manifeste~~ leur soif de ~~victi~~ faire des victimes ; leurs penchants homicides, leur douloureuse misanthropie. ~~C'est un asservissement indirect que cet humour ; Swift l'affectionnait <tout particulièrement>~~ Pamphlétaire d'un<e> autre ~~âge~~<ère>, pamphlétaire d'avant l'homme, ~~tant il avait peu en commun avec jamait au dessus de l'humain~~<Swift élève l'humour à la dignité du meurtre.> Cependant ~~son titanisme~~ combien de failles, ~~dans son titanisme~~ ~~combien de tourments secrets~~ <en lui!> ~~qui en dans son titanisme !~~ Il relève de la psychologie et de la géologie, ~~pour le comprendre en~~ pour le comprendre, il faut s'intéresser tout ensemble aux replis de l'ironie et à la formation de la terre.

« Entre le verbe et le silence » CRN. Ms. 113

Entre le verbe et e silence Nous n'approchons de nous-mêmes, de ce que pourrait bien être notre dernière réalité que lorsque les mots perdent à nos yeux toute ~~apparence d'~~utilité. Et c'est peu dire qu'ils ne nous servent plus à rien ; ils nous deviennent étrangers et comme des conventions d'un monde ~~dépourvu de sens~~ lointain, dépourvu de sens <ou comme des> agents d'une vulgarité immémoriale. Entre eux et nous un abîme se creuse ; ils s'évaporent comme les objets auxquels ils se rapportent. ~~Il en résulte que~~ Notre mode même de ~~percevoir~~ <voir> <en est> changé, comme si nos yeux ne s'exerçaient plus à l'intérieur du perçu et qu'ils eussent un univers à eux, supérieur à la matière. De fait, ce monde n'entre plus dans notre champ visuel ; c'est tout juste si notre mémoire le perpétue. ~~Ainsi~~ Nos sens, s'ils continuent de réagir, ~~et de fonctionner~~, ~~ne nous attestent~~ se dépensent dans ~~leur fonctionnement~~ <une> vibration pure, sans la [xxxxxlitation] des choses. ~~Et que sommes nous~~ ~~Nous voila re~~ Ainsi, ~~seuls avec~~ <avec> nos sens purifiés ~~de matière~~ nous finissons par nous convertir en réalités a-cosmiques ; plus rien autour de nous qui vaille d'être appelé, qui mérite un nom. ~~Nous glissons sur~~ Installés dans l'indicible, dans ce qui ne supporte pas le mot, ni ne veut y condescendre, nous parcourons notre nouveau royaume : tout se tait en nous, tout se tait autour de nous ; ~~le~~ royaume ~~où~~ que le souvenir d'aucune signification ne vient ternir. Le murmure y prend des proportions d'utopie : il ~~ne peut~~ y ~~serait~~ est ~~en dehors~~ hors du possible. On n'y entend plus, on ~~ferme les yeux~~ n'y veut rien voir. L'oreille s'oublie, l'oeil se ferme, les lèvres se scellent. Et un frisson qui n'a pas d'adjectif commence. C'est la mort du style.

Ce n'est pas le verbe, c'est le silence qui est la ~~plus~~ grande aventure de l'homme.

« Sur le style... » CRN Ms. 325

Sur le style… J'ai remarqué que ~~tout~~ l'écrivain qui s'occupe uniquement de style, le passionné du style… chatié, est dans la vie presque toujours un égoïste, un fourbe, un homme sans principe ni scrupules. Cela s'explique ~~assez~~ aisément : il s'attache aux mots, s'y consacre ; leur dédie toute son énergie, ~~les substitue~~ leur attribue ~~comme~~ une ~~raison~~ <dignité> qui [xxlxxxque] et ~~ils remplacent~~ pour lui les choses ~~et les êtres~~ : ~~le mot devient donc~~ <ils> sont sa raison d'être. S'il en est ainsi, son prochain n'est rien pour lui ; l'autre

<n’existe pas> ~~n’a pas de réalité~~ ; comme les mots sont pour lui des réalités, les êtres ne sont qu’apparences, il se croit donc tout permis ou s’il ne va pas si loin, il exerce <son insincérité> aux dépens des autres. L’amateur de style est nécessairement un faux-jeton. Aucun sentiment vrai ni profond en lui. Méfiez-vous d’une phrase parfaite, méfiez-vous surtout de celui qui l’a conçue !

« Nous sommes enfermés dans le langage » CRN ms. 112

Nous sommes enfermés dans le langage. ~~Comment y ech~~ Nul moyen d'y échapper. Il nous emprisonne dans ~~son monde~~ un monde faux, conventionnel, sans existence. ~~C'est~~ Par rapport à ~~une~~ la vraie réalité (ou ce que nous nous plaisons d'appeler tel~~le~~), il est aussi ~~inexistant, fictif, aussi démuni~~ vide ~~que l~~ qu'est le jargon, sa caricature, par rapport à lui. Le jargon : c'est ce qui ne correspond à rien, ce qui ne s'adapte <nullement> ~~pas~~ à ce qu'il veut ~~di~~ exprimer, c'est le langage perverti, et dévié de sa nature.

Le jargon philosophique, par exemple, constitue une gymnastique verbale : un exercice en soi, une pure dépense terminologique. ~~La ne x~~ Il ne vit pas car il ne traduit pas le vivant d'une idée ; – mais le langage, lui, traduit-il le vivant d'une chose, d'un être. Le croire c'est sacrifier à une illusion de mauvais aloi. – Entre le langage et le jargon il n'y a qu'une différence de degré, de degré de fiction. Le premier existe un peu plus que le second. C'est tout. Mais <cette différence même s'évanouit>nsi on se place ~~sur un plan en dehors de l'articulé~~ à l'~~extérieur~~ <intérieur> du ~~articulé~~ <nominé> sur un plan d'où tout signe paraît ~~dérisoire et exempte de vie~~ <perdue et> dérisoire, symbole d'absence. L'univers articulé, la masse des mots, ~~c'est ce qui <faute de vie>, meurt sous nos yeux~~ faute de vie, ils <ont l'air de mourir>~~ meurent~~ sous nos yeux, ils se démènent exsangues, condamnés, perdus ; mais comme ils ne cessent d'expirer, nous nous y attachons par ~~pitié~~ faiblesse : ~~le style nait de~~ et c'est de notre pitié pour eux que nait le style…

« Le style » CRN ms.101

Le style Avec l'âge on perd de plus en plus la foi dans les vertus du mot. Jeune, on se fait du « style » une idole, on vit sur la sonorité des vocables, on ~~s'exalte~~ exulte à les agencer, à les combiner, à en extraire une tonalité mélodieuse. Quelle [cruelle ? Réelle?] volupté dans ce jeu superficiel, dans ce frétillement de l'esprit ! Jeu, à vrai dire, sans ressources, sans lendemain, stérile ~~au suprême degré,~~ <et> paralysant ~~à la fin~~ ; ~~car le style est la passion de~~ <[et encore?] de> ceux qui, faute de convictions, s'attachent aux prétextes, ~~à la~~ au son, à l'accent d'une idée plutôt qu'à l'idée même, à la tournure ~~au lieu~~ bien mieux qu'au sens qu'elle exprime, à la phrase et non point à l'esprit. Passion frivole,

le style ~~supplée~~ au manque de sentiments, de tourments [mais ou vrais] ; ~~il s'amuse au profit de mots et au détriment de l'« âme »~~. il fait du ~~mot~~ <verbe>, simple instrument, un but ~~en soi~~, un symbole du réel, un rival de la vie. Déformation de l'esprit, il réussit à supplanter « l'âme », à déplacer dans l'abstrait tout ce qu'il y a de direct en nous, et à s'interposer entre nous et l'univers, à devenir lui-même univers, univers fictif. C'est que dans le style triomphe ~~tout ce qu~~ <notre> ~~le~~ côté a-cosmique ~~de l'homme~~, tout ce ~~par quoi nous trahissons nos attaches~~ qui en nous ~~évoque~~ <ne> participe plus des ~~forces élémentaires~~ éléments. En ce sens, ~~il relève défini~~ mieux que tout autre exercice, il ~~trahi~~ traduit notre condition de créatures ~~gratuites et~~ superflues ~~et déracinées~~ :

… styliste de la littérature

Lettre de Perros à Cioran [non datée] CRN. C218

Remarque : cette lettre est manifestement la réponse à une missive envoyée par Cioran peu de temps après avoir reçu un prix. Les deux hommes étaient proches de la *Nouvelle Revue Française* mais Perros avait quitté Paris au moment où Cioran y devenait plus connu et il n'y a pas de trace d'autres échanges entre eux. La lettre de Cioran n'a pas été retrouvée à ce jour et l'on ne sait pas s'il a répondu à Perros. L'absence d'échanges ultérieurs laisse toutefois penser que cette lettre a été rédigée peu de temps avant la maladie et le décès de Georges Perros.

Georges Perros

rue Anatole France

Douarnenez

Finistère

Cher Monsieur,

Oui, ces sortes de récompenses que se donnent quelques messieurs, histoire de faire connaître, et découvrir, et que sais-je encore, une de leurs victimes, c'est dégradant – mais tellement entré dans nos vilaines mœurs, comment se garer !

Je vais vous dire, j'ai été choqué qu'ils vous désignent, de leur doigt majestueux, je vous connais depuis longtemps, depuis le Précis de décomposition, cet extraordinaire éloge de la paresse rédemptrice – l'étonnant est que vous continuiez dans le même sens, la même absence de sens, – j'ai pensé que ça ne vous ferait pas du tout plaisir, qu'ils vous jouaient, en quelque sorte, un sale tour. Mais, un prix chasse l'autre. Reste votre énergie, sur laquelle nous sommes quelques-uns à compter, n'en doutez pas. J'aurais préféré aller vous serrer la main, cette sottise aura au moins eu le mérite de nous rapprocher, et j'en suis plus ému que je ne saurais dire. Votre lettre m'a bouleversée.

Seulement je suis loin, dans un enfer « adouci », ou plutôt relayé par les choses dites naturelles. Je vous salue bien,

Georges

Table des matières

INTRODUCTION....9
Partie 1 : Du subjectif à l'universel, négation et expression de soi dans le fragment....31
Chapitre I. L'expression du moi, force négatrice du monde et dilatation du sujet....39
I. La dilatation du moi dans les écrits de jeunesse....41
I.1. Fragments et lyrisme chez le jeune Cioran....42
I.1.1. La tentation d'une plénitude du moi à travers sa dilatation par l'écriture….42
I.1.2. De la dilatation à l'implosion du moi : coïncider avec le monde....44
I.2. Débordement du moi et *self-pity* dans la première œuvre de Cioran....46
I.2.1. Le moi est la pitié de soi dans *Sur les cimes du désespoir*....46
I.2.2. Sur une première tentative de mise à distance du moi dans *Sur les cimes du désespoir* : « Ironie et auto-ironie »....47
II. Saisir le monde à travers une subjectivité destructrice....49
II.1. La voix subjective et l'illusion du moi dans le monde....50
II.1.1. Mise à distance du moi dans la préface de Sur les cimes du désespoir....50
II.1.2. Donner à lire une individualité en conflit avec le monde....51
II.1.3. Cioran, secrétaire de ses sensations....53
II.1.4. De la négation du monde vers l'universel....55
II.2. Négation du monde et intériorité : de l'élévation à la chute....57
II.2.1. Élévation et négation....57
II.2.2. Intériorité et extériorité : les frottements entre soi et le monde....59
II.2.3. Les œuvres de jeunesse et la tentation du collectif....61
Chapitre 2 : Les apories de l'expression subjective chez Cioran....65
I. Construction et déconstruction du moi : le *Précis de décomposition*, œuvre charnière....66
I.1. La ponctuation au service de la déconstruction....67
I.1.1. Prise de liberté avec la ponctuation....67
I.1.2. Les guillemets dans *Précis de décomposition*....70
I.2. Écrire contre soi : une subjectivité mise à mal....72
I.2.1. Techniques énonciatives et mises à distance....72
I.2.2. Jeux et enjeux grammaticaux des désignations pronominales de soi....74
I.2.3. Nécessité de démasquer la fausseté du « je »....76
I.3. Entre ces deux tendances, l'enjeu de la langue....77
I.3.1. Français contre roumain : la langue comme enjeu de l'écriture de soi....78
I.3.2. L'exercice de la langue et la mise à l'épreuve de l'idée....79
II. La langue, le style, l'écriture : rouages et enjeux de la subjectivité....81
II.1. Quel impact sur l'écriture lorsque la langue est un choix ?....81
II.1.1. La langue : un choix littéraire dans la vie de l'auteur....82
II.1.2. Changer de langue pour changer d'horizon existentiel....83
II.2. Pourquoi le style devient-il un problème ?....84
II.2.1. Compréhension ambiguë du style chez Cioran....84
II.2.2. La polyphonie cioranienne....86
II.3. Quand l'écriture se transforme en négation du style....87
II.3.1. Des deux pratiques d'écritures cioraniennes....87
II.3.2. L'écriture comme engagement existentiel....88
III. Entre épuisement de l'égo et naissance du moi littéraire....89
III.1. Fragments : morcellement et multiplication du moi....90
III.1.1. Le fragment : de l'impossibilité de dire le moi....90
III.1.2. Du morcellement à la multiplication des interprétations du moi....91

III.2. Le corrupteur de subjectivité.....94
III.2.1. Les voix du discours égotiste chez Cioran.....94
III.2.2. La tentation du neutre.....95
III.3. Naissance d'un moi littéraire.....96
III.3.1. La mort de l'auteur.....96
III.3.2. Enjeux littéraires de la multiplication de soi.....97
Chapitre 3 : Penseur privé et intimité : quand la narration de soi féconde le fragmentaire 101
I. Physiologie et pensée privée.....104
I.1. Le corps, premier espace de l'intimité.....105
I.1.1. Rapport entre le corporel et l'intime.....105
I.2.2. Cioran et l'intimité du corps.....106
I.2. Physiologie du moi : le corps et le fragmentaire.....107
I.2.1. La souffrance comme connaissance.....107
I.2.2. Dire les maux.....111
I.2.3. Le corps : entre matérialisation des profondeurs intimes et négation du moi 113
II. Les lieux de l'intime.....115
II.1. Repli entre quatre murs et exil métaphysique.....115
I.1.1. Évolution historique de la notion d'espace intime.....115
II.1.2. Le repli sur l'espace privé dans l'œuvre de Cioran.....117
II.1.3. Dévoilement de l'espace privé.....118
II.2. Géographie du moi : déambulation et fragment.....121
II.2.1. Marcher et penser.....122
II.2.2. Marcher pour fuir le moi / renouer avec le moi.....123
II.2.3. La promenade comme lien avec autrui.....124
II.2.4. La promenade comme modèle de style.....126
II.3. La nuit comme temporalité du moi.....130
II.3.1. La nuit et la durée : juxtaposition des instants.....130
II.3.2. De deux types d'esprit.....131
II.3.3. Les luttes de l'insomniaque.....132
III. Recomposition et dévoilement d'une identité personnelle et fragmentaire.....135
III.1. L'histoire familiale et la tentation de l'unification du moi.....135
III.1.1. Unification du moi autour de quelques moments fondamentaux.....135
III.1.2. Dévoilement du cercle familial et mise en abîme.....138
III.2.3. Rôle du cercle familial : deux exemples.....139
III.3. La littérature de l'intime.....142
III.3.1. Cioran lecteur de l'intime.....142
III.3.2. Cioran praticien des écrits intimes.....144
III.4. Le partage d'une communauté d'exclus.....146
III.4.1. Relier les solitudes.....146
III.4.2. Le choix de la démesure.....148
Conclusion : L'énonciation du moi chez Cioran : jeux entre lyrisme égotique et pensée de l'universel.....151
Partie 2 : L'ethos du penseur privé et la pensée du désespoir.....155
Chapitre un : Peut-on parler de l'ethos du penseur privé ?.....161
I. Le penseur privé : premiers pas d'Athènes à Jérusalem.....163
I.1. Premier modèle du penseur privé : Kierkegaard et la figure de Job.....163
I.1.1. Contre le *professor publicus ordinarius*.....163
I.1.2. Le penseur privé et son lecteur.....166

I.1.3. Le penseur privé et Jérusalem.....168
I.2. La solitude du penseur privé : isolement et pénombre.....170
I.2.1. Le penseur privé : de l'art de rester incompris.....170
I.2.2. L'isolement comme marque identitaire essentielle.....172
I.2.3. De la pénombre au penseur privé.....173
II. Ethos de l'auteur en penseur privé chez Cioran.....174
II.1. Ethos du penseur privé et tradition rhétorique.....175
II.1.1. à l'origine de l'ethos : la rhétorique.....175
II.1.2. L'ethos comme représentation de soi : enjeux sociaux, enjeux littéraires.176
II.1.3. Contre les esprits stériles : l'écrivain à la marge.....179
II.2. Ethos du penseur privé et réception.....181
II.2.1. Le « je » et le « tu » du discours littéraire.....181
II.2.2. Ethos et rupture avec la tradition littéraire.....183
II.2.3. Ethos et posture : construction littéraire et construction sociale.....184
II. 3. Ethos du penseur privé et identité.....187
II.3.1. Les instances en présence dans la représentation que l'on a d'un écrivain 187
II.3.2. Ethos du penseur : la vie et l'œuvre.....188
II.3.3. Ethos du penseur privé et méconnaissance de soi.....189
II.4. Le penseur privé et la paratopie : trouver son lieu, rester dans le non-lieu. .191
II.4.1. Le penseur privé et la question de l'ancrage dans le monde.....191
II.4.2. Négocier sa place dans le monde et dans la littérature.....192
III. Trouver sa place dans le dialogue littéraire en tant que penseur privé.....198
III.1. Le penseur privé : écrivain-lecteur.....199
III.1.1. Le penseur privé et la pratique de la citation détachée.....199
III.1.2. La citation : point de départ de la réflexion personnelle.....200
III.2. Un panthéon de penseurs privés pour modèles.....203
III.2.1. Modèles fictifs romanesque et théâtraux du penseur privé.....204
III.2.2. Le masque de l'amertume : l'influence des moralistes.....206
III.2.4. La question Valéry.....209
III.2.5. La pratique du.portrait : entre obligation et exercice existentiel.....212
Chapitre deux : avatars littéraires du penseur privé et figures de la renonciation.....217
I. Le modèle de l'ermite.....219
I.1. Acédie et pensée privée.....219
I.1.1. Le démon de midi.....219
I.1.2. Le penseur privé à l'heure de l'acédie.....222
I.2. L'acédie, maladie de l'écriture.....223
I.2.1. Écrire pour traduire le malaise intérieur.....223
I.2.2. L'écrivain en proie à ses obsessions.....225
I.2.3. De l'esprit malade à l'écriture malade.....226
I.3. L'acédie et la corruption.....228
I.3.1. à l'origine : le péché d'*acedia*.....228
I.3.2. De l'humiliation de soi à l'orgueil de soi.....229
I.4. Acédie moderne et penseur privé : dialoguer dans l'absurde.....231
I.4.1. Acédie moderne : comment continuer de vivre lorsque « vivre c'est être bloqué » ?.....231
I.4.2. Écrire pour lutter contre l'acédie.....232
II. Le troglodyte et la voix des sous-sols : paroles de l'homme souterrain.....234
II.1. L'homme souterrain et la perte d'espoir.....234
II.1.1. Influence de Dostoïevski chez Cioran.....234

II.1.2. L'homme des sous-sols....236
II.2. La pensée souterraine chez Cioran....237
II.2.1. La figure du troglodyte chez Cioran....237
II.2.2. La pensée souterraine du troglodyte....239
III. Affirmer une posture existentielle : le modèle de Job....241
III.1. Postérités de Job....242
III.1.1. Importance de l'épreuve : se montrer à la hauteur de Dieu....242
III.1.2. Échec de la raison : incapacité de la pensée rationnelle à exprimer certains éléments de l'existence....245
III.1.3. Job et l'existentialisme....246
III. 2. Cioran et la voix souterraine : un Job sans lèpre et sans Dieu....248
III.2.1. Un Job privé de tout espoir de trouver une signification à l'existence….248
III.2.2. Job entre affirmation de force et inaptitude au bonheur....250
III.2.3. Au cœur du modèle : perte et mélancolie....251
Conclusion : ethos et voix du penseur privé....254
Partie 3 : Dépassements par le style, de l'intime à l'universel....257
Chapitre 1 – La parole impossible du penseur privé....263
I. Le penseur privé aux prises avec les ambiguïtés du style....265
I.1. Le style, un élément clé de l'écriture empêchée....266
I.1.1. Le penseur privé : lecteur ambigu des modèles classiques....266
I.1.2. Le style discontinu : rupture sociétale et écriture pour soi-même....268
I.1.3. Le style : de l'affirmation d'une certitude au témoignage du doute....271
I.1.4. Se distinguer ou s'individualiser ? Les enjeux collectifs du style....273
I.1.5. Le style expression physiologique du lien entre l'auteur et son œuvre....277
I.1.6. Perception du style comme une intériorité dérangeante....280
I.2. Le style, cache-misère de l'effondrement du langage....282
I.2.1. La difficulté d'écrire : de l'écriture comme responsabilité morale à l'écriture empêchée....282
I.2.2. Écrire en tension : prose et lyrisme....285
I.2.3. Le style comme symbole de mensonges....287
I.2.4. Derrière le masque du style, la faillite du langage....289
I.2.5. Le style : invention d'un soi littéraire face à la faillite de l'homme....294
II. Des décombres, surgit le mot....298
II.1. Le penseur privé et les mots : une haine ambiguë....299
II.1.1. Le constat de l'incompétence du langage entraîne le refus des mots....299
II.1.1. Des mots morts et pestilentiels....300
II.1.2. La fin de l'écriture et le mot juste....302
II.2. La fascination du mot....303
II.2.1. L'obsession du mot....303
II.2.2. Composition d'un dictionnaire par delà les langues autour d'une aura magique du mot....305
II.3. Maintenir la disparition du langage et le culte du mot : sens, système et sensation....308
II.3.1. Le mot, du concept à la sensation....308
II.3.2. Le mot comme mémoire de l'échec....310
III. Le cri et l'épuisement du texte vers le silence....312
III.1. L'écriture fragmentaire : tension entre cri et silence....313
III.1.1. L'écriture pour surmonter les cris....313
III.1.2. Le cri : mise en tension du langage....314
III.1.3. Le cri comme enjeu stylistique....316

III.2. Cioran et le modèle de Job : trouver le ton du désespoir.....320
III.2.1. Le cri et la négation de soi.....320
III.2.2. Le cri : un idéal impossible à actualiser.....323
III.2.3. Revendiquer envers et contre tous.....325
III.3. Le cri comme modalité de l'existence.....327
III.3.2. Entendre le cri du monde.....327
III.3.3. Le cri révélateur de vérités marginales.....329
III.3.4. Stylistique du dépouillement.....330
III.4. Le cri : entre exaltation et refoulement de l'angoisse.....332
II.4.1. Les déchaînements d'un « hystérique ».....332
III.4.2. De la nécessité de refouler ses cris.....334
III.4.3. De l'angoisse de mourir à l'angoisse de vivre.....335
Chapitre 2 – Retournement par le rire : ironie et humour chez le penseur privé.....341
I. Cioran et le rire : un ethos singulier entre ironie, humour et cynisme.....346
I.1. L'humour littéraire : fluctuations et dualité de l'humoriste.....347
I.1.1. Définir l'humour par l'impossible dualité.....347
I.1.2. L'humoriste et le détachement.....350
I.1.3. L'humoriste face à la tragédie du monde.....354
I.1.4. L'humoriste et l'inachevé.....357
I.2. Rire ou sourire : les enjeux existentiels de l'humour et de l'ironie.....358
I.2.1. Le sourire de la littérature : l'ethos du penseur privé entre détachement et sérieux.....358
I.2.2. Cioran et la difficulté du rire.....362
I.2.3. Variations existentielles autour du sourire.....364
I.3. L'ironie : trouble-fête de la pensée.....365
I.3.1. Violence et exaspération de l'ironie.....365
I.3.2. Épuisement de l'ironiste.....367
I.3.3. Universalité de l'ironie.....369
II. L'ironie et la parole disruptive.....371
II.1. L'ironie : malaise vis-à-vis du monde et de soi-même.....371
II.1.1. L'ironie : un malaise inquiétant face à l'identité du soi.....371
II.1.2. L'ironie pour appréhender l'incompréhensible.....373
II.1.3. L'ironie comme rupture de ban.....375
II.1.4. Le rire comme mise à l'écart du sérieux et de la raison.....378
II.2. Morale et ironie.....379
II.2.1. Ironie et tradition moraliste.....379
II.2.2. Le penseur privé et la distance de l'ironie.....382
II.2.3. Le penseur privé et la morale de l'ironie.....384
III. L'ironie et le tragique.....386
III.1. Rire de… Sentiment dérisoire du monde et de soi-même.....386
III.1.1. De la dérision de soi à la tragédie d'être soi.....386
III.1.2. L'auto-ironie et la critique du groupe.....388
III.2. Processus de déviance vers le tragique.....390
III.2.1. Rapport à soi dans l'auto-ironie : le risque du cynisme.....390
III.2.2. Auto-contamination par l'ironie.....391
III.2.3. Tragédie du cynique.....393
III.3. L'ironie comme normalisation du tragique.....395
III.3.1. Le penseur privé et l'économie ironique.....395
III.3.2. Superficialité de l'ironie.....397
III.3.3. L'ironie comme art de la cohabitation tragi-comique.....399

IV. L’ironie comme transformation d’un donné (ludique et négation).....401
IV.1. L’ironie et la transformation ludique.....402
IV.1.1. Jouer avec le sérieux : le penseur privé et l’esprit ludique.....402
IV.1.2. Le penseur privé et la conscience ironique.....404
IV.2. L’ironie et le jeu de la négation.....407
IV.2.1. La double négation de l’ironie.....407
IV.2.2. Dangers de l’ironie : sourire des ruines, approche du chaos.....408
IV.2.3. Le rire comme enjeu existentiel.....410
EN GUISE DE CONCLUSION….....413
Bibliographie.....417
ANNEXES.....433
« Cahier 1958 » CRN. MS. 799.....434
« Cahiers Dieppe 1987 » CRN. Ms. 839.....438
« Sur l’humour » Ms 400[1].....448
« Entre le verbe et le silence » CRN. Ms. 113.....450
« Sur le style... » CRN Ms. 325.....450
« Nous sommes enfermés dans le langage » CRN ms. 112.....452
« Le style » CRN ms.101.....452
Lettre de Perros à Cioran [non datée] CRN. C218.....454